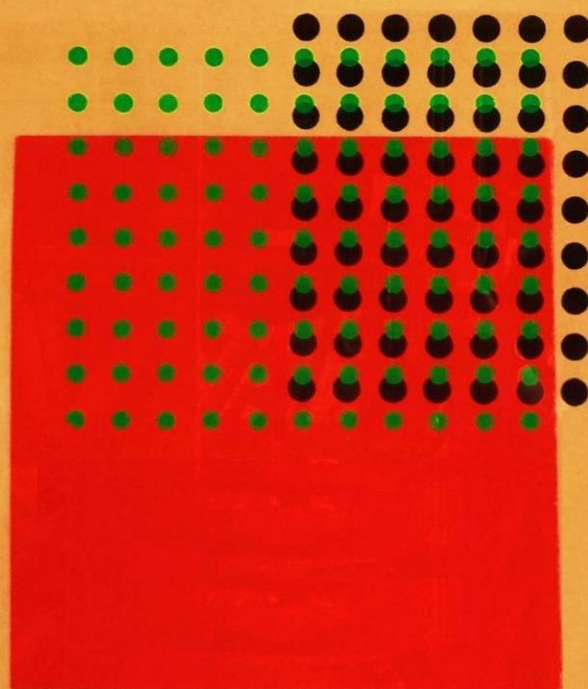


PERCORSI NELLA STORIA DELL'ARTE

a cura di

Rita Pamela Ladogana e Simona Campus

2 - La biblioteca di meDea



UNICApress

2021

La biblioteca di Medea, 2

La biblioteca di Medea

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari) Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortu (Università di Cagliari), Luca Vargiu (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Sandra Astrella (Università di Cagliari), Simona Campus (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène MassaPairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre France), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs, Hungary), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

Percorsi nella Storia dell'arte

Giornate di studi in onore di
Maria Luisa Frongia

Atti del convegno
(7-8 giugno 2016 – Dipartimento di Storia, Beni
culturali e Territorio, Cittadella dei Musei – Cagliari)

a cura di Rita Pamela Ladogana e Simona Campus



Cagliari
UNICApress
2021

© Autori dei rispettivi contributi, 2021

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Immagine di copertina: © Tonino Casula, *Transazione* 17, 1966

Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

Gli autori dichiarano che detengono il diritto di utilizzo e di riproduzione di tutti i dati e le immagini, liberando la redazione della rivista "Medea. Rivista di Studi Interculturali", UNICApres e l'Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all'uso improprio dei suddetti dati ed immagini. Gli Autori sono comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.

Si ringraziano tutte le persone che hanno collaborato per la realizzazione di questa pubblicazione.

Un ringraziamento speciale va a Mauro Salis per l'impaginazione del volume.

La biblioteca di Medea è una collana della rivista internazionale di studi interculturali "Medea" (<http://ojs.unica.it/index.php/medea/index>), ISSN 2421-5821. Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApres 2021 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 9788833120508

Indice

Rita Pamela Ladogana, Simona Campus <i>Introduzione</i>	IX
Antonella Sbrilli <i>Il tempo in mostra. Un percorso nella rappresentazione della dimensione temporale nel XX e XXI secolo</i>	1
Giuseppina Dal Canton <i>Motivi iconografici classici nell'opera di Fernand Khnopff</i>	21
Rossana Martorelli <i>La Sardegna paleocristiana nell'Allegoria della fede sarda (Filippo Figari, Duomo di Cagliari, 1955-1957). Questioni storiografiche</i>	29
Andrea Pala <i>I turiboli cristiani nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari</i>	47
Franco Meloni <i>Il Rinascimento come necessità</i>	55
Alberto Virdis <i>Antoniazio Romano e il Trittico del Sacro Volto al Prado. Fra icona e ritratto nella Roma del secondo Quattrocento</i>	59
Mauro Salis <i>Considerazioni e su finalità e significati delle committenze artistiche nei centri rurali della Sardegna spagnola (secoli XVI- XVII)</i>	81
Alessandra Pasolini <i>Veni electa mea. L'iconografia delle Vergini nell'arte postridentina</i>	101
Anna Saiu Deidda <i>L'Albero di Iesse e Gesù Vite su una icona scolpita del XVIII secolo</i>	133

Nicoletta Usai	
<i>I Santi Quattro Coronati nel dipinto di Raimondo Contini a Santa Lucia di Oristano. Dal dipinto moderno all'iconografia medievale</i>	173
Luca Vargiu	
<i>Tipo, simbolo e forma simbolica in Imago Pietatis e negli altri scritti panofskiani del 1927</i>	189
Cristina Pittau	
<i>Malinconie di cristallo: il Sacro secondo Bruno Croatto</i>	203
Francesca Piano	
<i>La Scuola d'arte di Oristano e i bozzetti per La Jura di Gavino Gabriel</i>	223
Francesca Ghirra	
<i>Il mondo visionario di Salvatore Fancello</i>	241
Efisio Carbone	
<i>Il '58 da Franz - I primi ribelli</i>	249
Silvia Ledda	
<i>Riflessioni sull'arte ambientale in Sardegna: il muralismo</i>	271
Ivana Salis	
<i>Arte murale in Sardegna: dalle origini alla Street art</i>	297
Giulia Aromando	
<i>Notizie sulle Giornate di Studi in onore della Professoressa Maria Luisa Frongia</i>	315

Introduzione

Rita Pamela Ladogana, Simona Campus

Organizzare, nel 2016, le due Giornate di Studi dedicate a Maria Luisa Frongia ha significato, per noi ex allieve, rendere il giusto omaggio alla carriera della nostra Professoressa, affermando pubblicamente come i suoi insegnamenti e la sua indispensabile guida alle nostre ricerche non solo abbiano avuto un ruolo fondamentale nella nostra formazione ma anche seguitino a essere punto di riferimento imprescindibile per la nostra attuale vita professionale.

Al convegno hanno preso parte, con generosità e impegno, i colleghi del mondo accademico italiano che con la Professoressa hanno condiviso importanti momenti del suo percorso; i giovani ricercatori di storia dell'arte, gli assegnisti e i dottorandi del Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Ateneo cagliaritano; gli ex studenti che con lei hanno discusso la tesi di laurea o la tesi di specializzazione e che, pur avendo talvolta abbracciato ambiti lavorativi differenti, continuano tuttavia, grazie al suo magistero, a interessarsi all'arte contemporanea.

I numerosi, autorevoli e appassionati interventi vengono ora, finalmente, raccolti in questa pubblicazione – dalla fin troppo lunga gestazione, nostro malgrado e per svariate cause, compresa in ultimo la diffusione di una pandemia – nella forma in cui le autrici e gli autori li hanno consegnati, senza interventi editoriali che al fine di aggiornarli ne avrebbero potuto cagionare una illegittima alterazione. Sono saggi che affrontano una pluralità di temi, abbracciando un arco cronologico, geografico e storico-critico particolarmente ampio, un vasto orizzonte suggerito e ispirato dagli interessi scientifici della Professoressa. Molti presentano studi e ricerche ancora inediti, tutti testimoniano l'importanza del lascito culturale di Maria Luisa Frongia, del suo saper coniugare in maniera esemplare ricerca, produzione scientifica e didattica.

Ci appassionavano le riflessioni sul Simbolismo francese e belga – richiamate nel saggio di Giuseppina Dal Canton su Fernand Khnopff –, le lezioni sui protagonisti della storia dell'arte isolana da lei riscoperti, come Mario Delitala e Pietro Antonio Manca, e ancora gli approfondimenti riservati all'analisi di quella temperie culturale di primo Novecento che

vide nascere una generazione di artisti impegnati a costruire e ricostruire in accezione moderna l'identità sarda, cui ha voluto rimandare Rossana Martorelli nella sua esemplare esegesi dell'*Allegoria della fede sarda* di Filippo Figari. Il volume dedicato alla collezione permanente del Museo Man di Nuoro, dato alle stampe dalla Professoressa Frongia nel 1999, è stato e continua a essere indispensabile per quanti studiano la storia dell'arte del XX secolo in Sardegna. Degli ultimi anni, prima del pensionamento, impossibile non rammentare i corsi su Giorgio Morandi e Mino Maccari, correlati agli importanti studi sui nuclei di opere più significativi della Collezione Ingrao esposta alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari. E sono indubbiamente un ricordo indelebile per noi le visite ai musei, che si alternavano alle lezioni in aula e ci permettevano di avere un contatto diretto con l'opera d'arte; allo stesso modo gli incontri con i maestri della scena contemporanea erano occasione per instaurare un primo dialogo con i principali protagonisti del sistema dell'arte.

"La Frongia", come generazioni di studenti l'hanno sempre chiamata con un misto di timore reverenziale e profondo rispetto, ammirandone inoltre la sempre impeccabile eleganza, ha insegnato Storia dell'arte dell'età medievale, moderna e successivamente contemporanea, contribuendo per decenni, in misura fondamentale, agli sviluppi della disciplina presso la nostra Università. La sua attività didattica – è stata anche direttrice della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte, fondata a Cagliari sostanzialmente grazie al suo impegno – si è sempre, costantemente distinta per il suo saper trasmettere l'intransigenza di un metodo e l'inderogabilità delle fonti, secondo una prospettiva di lettura dell'opera d'arte capace di unire il rigore filologico ad un ampio quadro teorico e ad una serrata contestualizzazione storica, sociale, culturale.

Nella storia dell'Ateneo cagliaritano, il lungo e intenso iter della Professoressa – la quale, nonostante la conclusione degli impegni accademici, continua a lavorare su importanti progetti – ha abbracciato circostanze di straordinaria rilevanza, fin dai suoi inizi, che coincidono con il periodo a ridosso del Sessantotto, dei grandi fermenti, cambiamenti, innovazioni e rivoluzioni, dell'esplosione di una nuova avanguardia, nella società e nell'arte come all'università. Laureatasi, proprio sul principio del 1968, sotto l'egida di Corrado Maltese, con la discussione di una tesi su *La pittura veneta tra il 1807 e il 1864*, Maria Luisa Frongia si affaccia, infatti, al lavoro universitario in una contingenza particolarmente feconda, quando a Cagliari insegnavano tra gli altri, oltre Maltese, Gillo Dorfles – per lui, molto tempo dopo, nel 2012, avrebbe illustrato la proposta di conferimento

della Laurea *honoris causa* durante una solenne cerimonia in Rettorato – e Marisa Volpi, con la quale avrebbe instaurato un sodalizio culturale e umano destinato a durare tutta la vita, nutrito di viaggi, incontri, scambi e collaborazioni.

A quel momento storico, per iniziativa di Maltese che a Cagliari, presso l'Istituto di Antichità Archeologia e Arte, rimane dal 1957 e al 1969, divenendo inoltre Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, si legano le origini di una piccola ma significativa collezione che, cresciuta nel tempo e abitualmente custodita negli studi dei docenti, della Direzione del Dipartimento e della Presidenza della Facoltà di Studi Umanistici, per la prima volta nell'occasione delle Giornate di Studio in onore di Maria Luisa Frongia è stata esposta al pubblico, a cura di chi scrive, negli spazi della Sala Mostre in Cittadella dei Musei. Si tratta di un circoscritto e prezioso patrimonio, calibrato sulle espressioni artistiche più innovative tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, testimonianza fedele di un'epoca e delle sue spinte ideali, di una stagione di dialogo e di confronto, delle possibili virtuose relazioni tra l'ambito accademico – sul fronte universitario, insieme agli studiosi già citati corre obbligo ricordare l'impegno militante di Salvatore Naitza – e il mondo dell'arte: relazioni che per noi rappresentano un esempio, un monito e un'esortazione.

Tra gli artisti sardi presenti in collezione si annoverano i nomi universalmente noti di Maria Lai – anche per lei, nel 2004, la Professoressa ha attivamente promosso e sostenuto il conferimento della Laurea *honoris causa* – e Costantino Nivola. Insieme a Foiso Fois e Mauro Manca, iniziatori del rinnovamento artistico isolano nel secondo dopoguerra, una posizione centrale occupano poi nella raccolta alcune figure interpreti di quella tensione – sulla linea intrapresa da Fois a Cagliari e Manca a Sassari – rivolta a emanciparsi dal passatismo e spezzare i lacci della tradizione. *In primis* Gaetano Brundu, del quale l'Università di Cagliari possiede diverse opere, tra le quali il prezioso dipinto *Leone I*, datato 1962, prima sua opera pittorica dedicata all'icona leonina, realizzata anteriormente alla partenza per Parigi, dove l'artista si reca nel 1965 con una borsa di studio del governo francese segnalatagli proprio da parte di Maltese, e dove salvo qualche breve rientro in Sardegna si ferma fino al 1967, anno in cui una sua personale viene ordinata nell'Aula Magna della Facoltà. Brundu partecipa in prima linea alle istanze di rinnovamento, determinandole e orientandole, in quel torno d'anni ed esperienze cominciato nel febbraio del 1958, con la prima mostra di «Studio 58» organizzata nel negozio dell'ottico svizzero Franz, fase aurorale di una battaglia culturale che si sarebbe fatta

via via più consapevole e sarebbe durata almeno per tutto il decennio successivo. Diversi gruppi sarebbero nati: nel luglio del 1960 il «Gruppo di Iniziativa per un impegno democratico e autonomistico della cultura in Sardegna» – nel 1964 Brundu, insieme a Primo Pantoli, Luigi Mazzarelli e Mauro Staccioli ne firma il Manifesto mentre, nello stesso anno, Maltese organizza due mostre del gruppo a Roma e Firenze, rispettivamente alla Galleria “Numero” e alla Galleria “L’Indiano” – in cui rispetto a «Studio 58» le scelte di lotta comune si spostano da un campo anarchico e libertario ad uno più rigoroso e complesso, teso a individuare mediazioni tra gli intellettuali e le masse, la politica e la cultura; nel 1967 il «Centro di Cultura Democratica», associazione ibrida all’interno della quale “abitano” diversi settori, da quello artistico a quello giuridico, che raccogliendo l’eredità del «Gruppo di Iniziativa», avrebbe funzionato per tre anni, organizzando mostre e pubblicando i Quaderni del Centro, prima di lasciare a sua volta il testimone al «Centro di Arti Visive». Intanto, e precisamente nel 1966, sorge anche il Gruppo Transazionale, il cui nome viene mutuato dalla nota corrente psicologica americana. Rispetto agli altri gruppi dello stesso periodo, quello Transazionale si contraddistingue per un’impostazione scientifico-razionalista e per le analisi di carattere linguistico-metodologico. I fondatori sono Tonino Casula, Ermanno Leinardi, Italo Utzeri e Ugo Ugo, firmatari del Manifesto del “Criterio Transazionale nelle arti della visione”, presentato per la prima volta agli “Amici del Libro” da Maltese e in settembre letto da Casula nell’ambito del XV Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d’Arte tenutosi in diverse città della penisola. Le opere di Casula, artista e studioso di semiotica, costituiscono uno dei *corpus* più rilevanti della collezione universitaria e danno conto delle sue ricerche ottiche e percettive, con prerogative connesse alla interazione tra arte e scienza, di un lavoro che proceda per contaminazioni dei codici: i dipinti *Transazione BR/1* e *Transazione CI/*, entrambi del 1966, la serigrafia *Transazione DI/1* del 1967 e la polimaterica *Transazione EU/1*, ancora del 1967, sono opere coerenti con i presupposti teorici da cui scaturiscono, costruite sull’iterazione delle forme semplici, organizzate in modo da rendere evidenti gli scarti tra visione retinica e visione mentale, ma anche sull’utilizzo dei materiali industriali.

Come per gli artisti sardi – tra quelli fin qui non menzionati rammentiamo almeno Pinuccio Sciola, scomparso appena poche settimane prima del convegno e della mostra, di cui si conservano in collezione alcuni interessanti lavori su carta – anche le opere degli artisti non sardi attestati nella raccolta, tra gli altri Gino Marotta, Ugo Sterpini, Pietro Consagra,

Giulio Turcato e Gastone Biggi, possono ascrivere a quel contesto che dalle declinazioni ibride dell'Informale, tra segnico e materico, procede verso il progressivo affermarsi di nuove e differenti sensibilità.

Una raccolta, si diceva, importante anche e soprattutto per il suo essere espressione di un'epoca, delle relazioni culturali e umane che l'hanno caratterizzata. A Cagliari, data al 1977 la mostra «Punto e linea sulla superficie» curata al chiostro di San Domenico da Marisa Volpi e presentata in catalogo da Maria Luisa Frongia, che di quell'epoca ci pare possa segnare allo stesso tempo il punto d'arrivo e la fine, preludendo ad una nuova stagione, meno contrassegnata da una dimensione collettiva e politicizzata, più concentrata su una concezione personale, riservata, talvolta intimistica del fare artistico. Un nuovo percorso, che la Professoressa ha costantemente seguito, accompagnato, guidato, con attenzione particolare al lavoro delle artiste donne, Rosanna Rossi, Wanda Nazzari, Lalla Lussu, scrivendo pagine di lucida interpretazione critica, al contempo dense di partecipazione intellettuale ed emotiva.

La prima esposizione della collezione cui si è fatto cenno si proponeva di essere, nel 2016, l'inizio di un progetto di valorizzazione che potesse renderla fruibile non solo ai docenti e agli studenti, ma a tutti gli studiosi e agli appassionati, alla cittadinanza e ai molteplici pubblici.

Oggi, mentre vede la luce questa pubblicazione, quel progetto sta prendendo la forma di una sfida ambiziosa, complessa, entusiasmante: è, infatti, in fase di istituzione il Museo MUACC, Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee – la collezione è stata intanto incrementata grazie alla cospicua donazione dell'artista Italo Antico – che assume quali finalità principali la conservazione, la promozione e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'Ateneo di età contemporanea, alla luce di un'idea dell'Università che sia in misura sempre maggiore al servizio della comunità e del suo sviluppo sostenibile, presupponendo altresì il necessario ruolo dell'istituzione museale nei processi di crescita, partecipazione e cambiamento sociale.

Un museo dove s'incontrino l'espressione artistica e le multiformi storie culturali del nostro presente, che desideriamo diventi luogo "aperto", accessibile, inclusivo e che, superata la pandemia, ci aiuti a ricostruire un nuovo senso di appartenenza e vicinanza. Un museo che sentiamo come la nostra assunzione di responsabilità: rispetto alla storia che ci è stata consegnata e al futuro cui siamo state chiamate a contribuire.

Ci sembra il modo migliore per ringraziare, di tutto, la Professoressa Maria Luisa Frongia.

Rita Pamela Ladogana e Simona Campus desiderano rinnovare i più sentiti ringraziamenti a tutti gli autori: Giuseppina Dal Canton (già professoressa ordinaria in Storia dell'arte contemporanea – Università di Padova), Rossana Martorelli (professoressa ordinaria in Archeologia Medievale – Università di Cagliari), Franco Meloni (già professore ordinario in Fisica – Università di Cagliari), Andrea Pala (professore associato in Storia dell'arte medievale – Università di Cagliari), Alessandra Pasolini (già ricercatrice in Storia dell'arte moderna – Università di Cagliari), Anna Saiu Deidda (già professoressa associata in Storia dell'arte moderna – Università di Cagliari), Mauro Salis (docente a contratto in Storia dell'arte moderna – Università di Cagliari), Antonella Sbrilli (professoressa associata in Storia dell'arte contemporanea – Università di Roma Sapienza), Nicoletta Usai (ricercatrice in Storia dell'arte medievale – Università di Cagliari), Luca Vargiu (professore associato in Estetica – Università di Cagliari), gli ex allievi della professoressa Maria Luisa Frongia, ricercatori e professionisti autorevoli impegnati in molteplici ambiti del contesto artistico e culturale: Efisio Carbone, Francesca Ghirra, Silvia Ledda, Francesca Piano, Cristina Pittau, Ivana Salis, Alberto Virdis.

Il tempo in mostra. Un percorso nella rappresentazione della dimensione temporale nel XX e XXI secolo

Antonella Sbrilli

«Nulla dies sine linea»

Mettere in mostra il tempo è un'ambizione del XX secolo, quando le arti si compenetrano di immagini in movimento, si confrontano con il continuo spazio-temporale, diventano *time-based*¹.

Il fattore temporale dilaga nelle opere novecentesche – proseguendo nel secolo successivo – in forme variegata, che constano della traccia residua (foglio, tela, ricamo, quaderno, fotografia, video, database ecc.) delle azioni che le determinano: raccogliere date, contarne e manipolarne le cifre, rappresentare tutti i minuti di una giornata, dipingere con i datari da ufficio, scrivere le parole del tempo quotidiano, caricare il giorno di invenzioni performative.

La misura della giornata – che ha scandito per secoli le imprese ad affresco – si riversa nella pratica d'atelier, in modalità concettuali, come nelle opere di Roman Opalka, di Hanne Darboven, di Christian Boltanski, ma anche negli interventi urbani che si consumano nell'arco di ventiquattro ore.

L'attitudine verso il quotidiano conferma così da una parte la tradizione antica dell'esercizio giornaliero continuo e, dall'altra, rinnova l'idea avanguardista delle incursioni dell'arte nella vita di tutti i giorni, immettendo nelle pratiche artistiche il 'qui e ora'. Un esempio: martedì 19 aprile 1966 il *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) organizzò a Parigi

¹ Questo contributo riprende – aggiornandolo – l'intervento tenuto durante le giornate di studio in onore di Maria Luisa Frongia (*Percorsi nella storia dell'arte*, Università di Cagliari, giugno 2016): in quell'occasione – e di questo ringrazio le curatrici Rita Pamela Ladogana e Simona Campus – ho potuto presentare la mostra *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea*, co-curata da me e da Maria Grazia Tolomeo per il Museo Macro di Roma (aprile-ottobre 2016), catalogo Manfredi Edizioni 2016.

Une journée dans la rue, un itinerario di 'azioni pubbliche' che si svolse dalle 8 di mattina alla mezzanotte, con la speranza di «spezzare la routine di una giornata qualunque» (Bishop 2015: 97 ss.).

Mettere in mostra il tempo prevede spesso un *re-enactement* delle opere coinvolte, ciascuna delle quali suggerisce un atteggiamento ripetibile, che va a incontrarsi con la dimensione del 'tempo reale' dello spettatore.

Un'idea, questa del 'tempo reale', che nel 1972 Franco Vaccari (Modena 1936) propose al pubblico della Biennale di Venezia invitando i visitatori a fotografarsi in una cabina fotografica a pagamento (*Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*): anticipo vertiginoso della pratica del selfie nell'epoca della disponibilità continua – personale e quotidiana – di immagini e di registratori e riproduttori di immagini.

Anche le forme espositive degli ultimi cinquanta anni riverberano le potenzialità (e i limiti) della rappresentazione del tempo.

La misura del giorno diventa modalità espositiva ne *Il Teatro delle mostre. Festival Maggio 1968. Una mostra al giorno*, alla Galleria La Tartaruga di Roma, in cui il 'regista' Plinio De Martiis offre agli artisti una giornata ciascuno per allestire il proprio intervento. I tempi sono maturi per conciliare «l'azione con l'environment, il tempo con lo spazio, il processo con il comportamento» (Bernardi 2014). E questo connubio si realizza nella scelta della scansione quotidiana degli eventi.

Nel 1969 la stessa formula: un giorno/una mostra/un artista è ripresa dall'artista americano Seth Siegelau per un'esposizione che consiste nel solo catalogo, dal titolo *One Month 1-31.1969*. Trentuno artisti sono invitati dal loro collega a riempire con un'opera – o con la sola risposta all'invito – le 31 pagine degli altrettanti giorni del mese di marzo del 1969, l'anno dell'allunaggio e dell'avvio di quella rete di collegamenti immateriali che sarebbe diventata Internet².

Nel 1975, Fabio Sargentini intercetta il modulo quotidiano quando apre, nella sua galleria romana L'Attico, la mostra 24 ore su 24. Giorno e notte, si alternano gli interventi degli artisti. Fra questi, Eliseo Mattiacci scelse di appoggiare al muro quattro pannelli (acciaio, cristallo, rame e ferro) in cui si leggono rispettivamente le parole *Alba, Giorno, Tramonto, Notte*, che costituiscono anche il titolo dell'opera. L'artista presenta ciascuna delle lastre in diversi orari corrispondenti ai quattro momenti della giornata, per poi esporli insieme il 31 gennaio. Minimalismo dei mezzi, simbologia

² Cfr. <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

anche alchemica dei materiali e tempo reale si fondono in sequenza.

La potenza della griglia calendariale emerge anche in altri tipi di display, per esempio nel catalogo della mostra su Duchamp, svoltasi a Venezia nel 1993. Il titolo *Effemeridi su e intorno Marcel Duchamp* richiama espressamente le effemeridi (dal greco: giornaliero), raccolte di informazioni astronomiche, di fatti notevoli, organizzate giorno per giorno³. L'intera vita dell'artista è scandita su 366 capitoli: ogni capitolo un giorno dell'anno; così al 1 gennaio o al 28 luglio (suo compleanno), o in qualunque altro giorno-capitolo, troviamo gli eventi accaduti in quel giorno in anni diversi della sua vita. La consultazione non avviene lungo la linea cronologica, ma come sfogliando un anno virtuale che condensa tutti gli anni vissuti da Duchamp.

Nel 2012, l'effimera misura di un giorno fu messa in risonanza con l'idea museale di durata nell'evento *24 Hours Museum*, ideato da Francesco Vezzoli per Prada, e svoltosi a Parigi, Palais d'Iéna, dal 24 al 25 gennaio⁴.

La forma del calendario continua a sagomare e strutturare non solo le opere di artisti sensibili al fattore tempo, ma anche cataloghi, mostre, rassegne. Di seguito alcuni esempi significativi.

Kassel 2017: un Daybook

Documenta, la rassegna quinquennale che si tiene a Kassel, dedicata a ricerche artistiche di taglio politico, sociale, ecologico, partecipativo, nell'edizione del 2017 (*Documenta 14*), ha allestito – accanto al catalogo, ai booklet e alle mappe – un *Daybook* (Latimer, Szymczyk 2017). Si tratta di un diario-agenda, in cui i giorni e le date (quelle della durata della mostra e quelle scelte dagli artisti) si presentano come formato organizzativo dei contenuti e come spunto per attraversamenti personali da parte dei lettori. Al posto dei numeri delle pagine, il *Daybook* riporta, in alto al centro di ciascuna doppia pagina, le date in cui la rassegna si svolge: dall'8 aprile (stampigliato sulla copertina) al 17 settembre 2017. Le prime pagine (e dunque i primi giorni) ospitano l'indice e l'introduzione; le ultime un'appendice con l'esergo, il colophon, l'elenco degli sponsor e dei collaboratori, i ringraziamenti, lo spazio per le annotazioni. Il nucleo centrale – le doppie pagine che vanno dal 15 aprile al 3 settembre – è dedicato a 143 artisti fra quelli presenti alla rassegna. Sfolgiando il *Daybook*, la prima azione che viene da fare è cercare

³ Cfr. Gough-Cooper, Caumont 1993.

⁴ Cfr. <http://www.fondazioneprada.org/project/francesco-vezzoli-24h-museum/>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

l'artista che corrisponde alla data in corso, o a date che abbiano rilevanza per chi legge. E mentre emerge la curiosità di sapere quale criterio abbia determinato l'associazione fra artisti e date, ci si accorge che nella pagina di sinistra è presente un riquadro nero che riporta un'altra data. Dunque, oltre al calendario progressivo che va dall'aprile al settembre 2017, un'altra *time-line* si dipana sfogliando questo catalogo temporale. Una *time-line* fatta di date discontinue, che vanno da un futuro indistinto al passato preistorico, attraversando i secoli a ritroso e con salti enormi. Queste date sono state scelte dagli artisti su invito dei curatori: sono giorni e tempi che hanno, per ciascuno dei partecipanti, un significato particolare, sul piano intimo o pubblico, storico o fantastico. Sono queste date, messe in ordine dal futuro al passato, a determinare l'ordine di apparizione degli artisti nella sequenza dell'impaginato. Un doppio criterio cronologico governa così il *Daybook* di *Documenta 14*: la griglia del calendario convenzionale condiviso e i giorni vaganti nella memoria degli artisti interpellati. Insieme, invitano a esplorare la varietà geografica e concettuale delle presenze tenendosi attaccati a un foglio di diario con la familiare sequenza giorno-mese.

Tre riferimenti puntellano l'idea del *Daybook*: il film di Guy Debord del 1959 *Sul passaggio di alcune persone attraverso un'unità di tempo piuttosto breve*; l'incipit di *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry e la poesia *Itaca* di Kavafis: passaggi di tempo, lunga durata e condizione effimera, viaggi, distanze. E anche, di nuovo, il 'tempo reale': queste date – si legge sempre nell'introduzione – in sé «non significano niente di speciale, ma ciascuna di loro può diventare significativa, per via di eventi personali e politici che avranno luogo nel corso dello svolgimento di Documenta 14» (Latimer, Szymczyk 2017: pp. n.n.).

Si può sfogliare il *Daybook* anche leggendo – in sequenza o casualmente – i riquadri neri con le date scelte da ciascun artista e le motivazioni: ne viene fuori uno spaccato vivido della storia di ognuno, che rivela più di quanto possa fare il testo critico che accompagna la scheda dell'artista, o l'immagine riprodotta. La scelta di un punto nel tempo svela i contesti, le aspettative, gli obiettivi, talvolta la fisionomia profonda di ciascuno. L'artista cinese Wang Bing (allocato al 9 giugno) sceglie il 29 gennaio 1987: «un giorno qualunque nella storia, ma un giorno molto importante per me» – scrive nel suo riquadro nero – poiché quel giorno ha visto per la prima volta l'oceano, ha preso in mano una videocamera e le immagini hanno iniziato a riempire la sua vita (*ibidem*). Giorni qualunque che diventano eccezionali, anniversari di eventi storici, tragedie collettive, gioie personali, compleanni, nascite, morti, inizi di rivolte, proclamazioni di indipendenze, censure. C'è

chi immagina un futuro senza data, chi un 'giorno qualunque', chi sceglie l'avverbio deittico per eccellenza 'oggi' («this current day matters the most», afferma il lituano Algirdas Šeškus), chi lascia il riquadro nero spoglio (il polacco Artur Żmijewski) e chi sprofonda nel neolitico, o nell'inizio («In the beginning was the Word», dicono Marie Cool e Fabio Balducci), o nella negazione del tempo calcolabile (la nigeriana Otobong Nkanga). Una variegata «cronologia discontinua di tipo storico, personale, speculativo emerge da questi contributi», scrivono i curatori (*ibidem*). E questo è un altro modo di visitare e documentare la mostra *Documenta 14*, attraverso l'artificio del calendario, che conferma così la sua presenza come supporto, soggetto, formato dell'arte contemporanea.

Mostre e studi segnate tempo

Una pietra miliare nell'esplorazione moderna dei nessi fra arte e tempo è costituita dalla serie di mostre organizzate all'inizio del terzo millennio da una rete di musei internazionali: *Year 2000 International Time Exhibitions*⁵.

Fra di esse, si possono ricordare, per ampiezza storica e geografica: *The Story of Time*, tenutasi al National Maritime Museum di Greenwich; *On Time*, al National Museum of American History, Washington; *Calendars and Time in Asia*, presso l'Asian Civilizations Museum, Singapore; *Tempus*, al Fitzwilliam Museum, Cambridge; *L'Empire du temps. Mythes et créations*, al Louvre di Parigi; *Tempus fugit. Time flies*, presso il The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Un posto speciale spetta all'esposizione *Le Temps, vite*, curata dal critico Daniel Soutif per il Beaubourg di Parigi, e replicata anche a Barcellona e a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, con il titolo *Tempo!*⁶.

Da allora, il tema del tempo ha continuato ad attrarre il pubblico dei musei malgrado – ma anche grazie – alla sua complessità concettuale, che richiede agli spettatori un certo grado di intuizione creativa e di attitudine speculativa.

Anche l'editoria ha intercettato l'interesse per il tempo con il progetto ideato da Achille Bonito Oliva, che cerca di armonizzare – in un ossimoro –

⁵ L'elenco delle mostre è riportato nel catalogo Schall 2000.

⁶ *Le Temps, vite*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, a cura di Daniel Soutif, 13 gennaio - 17 aprile 2000; Barcellona, Centre de Cultura contemporània, 28 novembre 2000 - 25 febbraio 2001; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 luglio - 23 ottobre 2000.

la natura fluida del soggetto con la forma enciclopedica. L'*Enciclopedia delle arti contemporanee*, sottotitolo *I portatori del tempo*⁷, affronta la storia dell'arte recente attraverso una selezione di opere e situazioni presentate nei saggi di studiosi di discipline umanistiche e scientifiche ed è strutturata in cinque volumi, ciascuno sotto l'egida di un pensatore (Nietzsche, Bergson, Einstein, Freud, Wittgenstein) che vale come bussola per orientarsi nei movimenti e nelle derive del concetto temporale.

La simbiosi dell'arte contemporanea con i paradigmi scientifici è confermata da diverse pubblicazioni che danno rilievo alla 'rappresentazione' del tempo come elemento emergente a una certa scala della nostra percezione e descrizione del mondo, fisica, sinestetica, artistica. Si possono citare a questo proposito due volumi: *Il profumo del tempo* del filosofo Byung-Chul Han (2017) e *l'Ordine del tempo* del fisico Carlo Rovelli (2017).

Dopo aver percorso i sentieri del pensiero di Heidegger, Han si affaccia sulla Cina antica, dove erano in uso degli orologi 'profumati', gli orologi a incenso: 香印 (*hsiang yen*, letteralmente 'sigilli di profumo'). Si tratta di manufatti raffinati, composti di un recipiente dove viene fatto bruciare l'incenso che si consuma nella forma di un sigillo, composto di uno o più segni che formano una parola o un detto. Mentre il profumo riempie lo spazio, l'incenso si trasforma in cenere che a sua volta prende la forma del segno scritto nel sigillo, in un processo fisico e concettuale che allude al fluire e al trasformarsi. «Il tempo che profuma non scorre né passa. E nulla si svuota», come accade invece negli orologi a sabbia o ad acqua. Il profumo «spazializza il tempo, conferendogli in tal modo la parvenza della durata» (Han 2017).

Fisico teorico, Carlo Rovelli nel suo libro discute e smonta una a una le qualità del tempo come sono trapassate dalla fisica classica al linguaggio corrente: il tempo come qualcosa di uniforme che scorre dal passato al futuro, il presente come uno stato comune a tutto l'universo, l'ordine causale degli accadimenti; dopo essersi affacciato nel 'mondo senza tempo' descritto dalla fisica attuale, nelle cui equazioni fondamentali il 'tempo' sparisce; ecco che giunge il momento di considerarlo dalla parte dell'essere umano, che è in qualche modo l'inventore del tempo, poiché è solo dalla prospettiva umana che il tempo è quello che è: «la sorgente della nostra identità, la forma con cui noi esseri il cui cervello è fatto essenzialmente di memoria e previsione interagiamo con il mondo» (Rovelli 2017). A questo punto della trattazione compare l'esperienza sinestetica narrata da Proust nella *Recherche*: il profumo e il sapore del dolcetto riportano alla percezione

⁷ Cfr. Bonito Oliva 2010, 2013, 2015 e 2018.

istantanea del protagonista una miriade di ricordi, in un ordine che non ha a che fare con la linearità, col prima e il dopo, con la causa e l'effetto; ricordi che emergono in un tempo infrasottile, a riprova – e a garanzia – di un'identità profonda, fatta di relazioni incessanti fra gli eventi e le loro tracce. Da qui, si entra nella mente umana, nell'attività del cervello, nelle cui sinapsi tracce di passato permangono e si modificano senza pausa. È da lì che il tempo rivela il suo ordine, riversandolo nella nostra nicchia biochimica dominata da cicli di 24 ore, nel nostro punto di osservazione locale sul cosmo, nella nostra capacità innata di ricordare (e dimenticare), nella nostra invenzione del linguaggio narrativo e artistico.

A questi volumi e a queste esposizioni, va aggiunta la peculiare riflessione dello storico dell'arte statunitense Jonathan Crary, in una ricerca che ha come titolo proprio *24/7*, le due cifre che connotano la temporalità contemporanea, le cui origini l'autore rintraccia nella rivoluzione industriale e segue nel corso del XX secolo fino al presente⁸.

La mostra al Macro di Roma (2016)

Sulla scorta di questi precedenti, la mostra *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea* (Museo Macro di Roma), ha proposto un percorso nella rappresentazione dell'arco temporale quotidiano lungo il Novecento e oltre. Da Duilio Cambellotti, per cui le ore del giorno sono ancora legate alle figure della natura, fiori, uccelli, effetti luminosi, a Giacomo Balla, che offre visioni scheggate dell'attimo e autoritratti con calendari a blocchetto sullo sfondo, passando per i decenni concettuali con maestri come On Kawara, che ha dipinto la *Today Series*, una tela al giorno con la data del giorno, fino a Maurizio Cattelan, con la sua *Grammatica quotidiana*, un calendarietto che segna sempre e solo 'oggi'.

Il titolo della mostra proviene da un'opera di Alighiero Boetti *Dall'oggi al domani*, un modo di dire sul tempo, una frase fatta – di sedici lettere – che l'artista fa ricamare in uno dei suoi quadrati magici⁹. Scritta in una griglia di quattro colonne verticali di quattro lettere ciascuna, la frase perde la direzione consueta di lettura e i suoi significati correnti (all'improvviso, di punto in bianco, da un giorno all'altro), rivelando parole

⁸ Cfr. Crary 2015.

⁹ *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani* è il titolo di un libro a cura di Sandro Lombardi, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1988 e la frase ritorna nel titolo del catalogo della mostra a cura di Luca Beatrice, Carlina Galleria d'Arte, Torino 23 ottobre - 4 dicembre 2004.

annidate nello schema: le 'mani' ben visibili nella parola domani e altre, da trovare percorrendo la griglia, fra cui 'maggio', 'nido' e 'doni'.

Viene in mente che erano doni ad amici e familiari anche i collage che Boetti allestiva smontando i foglietti dei calendari a blocchetto per comporre – con le cifre dei giorni – quella dell'anno nuovo. Un lavoro di 'bricolage' combinatorio sul tempo: non potendo fermare la fuga dei giorni, almeno segmentare il loro corso, farli scartare, deviarli, prima che si rimettano in riga. «Regali per festeggiare il tempo» – come scrive la figlia Agata – raccontando la regola con cui l'artista allestiva questi calendari: «bisognava radunare i foglietti per ricomporre l'anno a venire. Si potevano dunque usare solo i numeri che componevano l'anno in questione. Una volta radunati i foglietti buoni, si potevano immaginare le combinazioni» (Boetti 2016: 107-109).

Il sottotitolo della mostra fa riferimento alla misura del giorno, quelle ventiquattro ore comprese fra una mezzanotte e l'altra, durante le quali la Terra compie una rotazione intorno al proprio asse e il nostro orologio biologico fa in modo che pressione, temperatura, fame e sonno si adattino al così detto 'ritmo circadiano' (*circa diem*: intorno al giorno).

Gli avverbi 'Oggi', 'Domani', 'Ieri', espressioni deittiche temporali che hanno bisogno del contesto per avere senso, sono parole che gli artisti hanno spesso usato, prelevandole dal linguaggio comune: l'oggi è tracciato a china su carta in partiture complesse di segni da Gianfranco Baruchello; è dattiloscritto (Oggi, 6 febbraio 1971) nella dichiarazione con cui Emilio Isgrò afferma di non essere sé stesso; 'Oggi' e 'Domani' sono sagomate in legno da Ceroli, in un'opera dei primi anni Settanta, che occupa lo spazio con le parole del tempo. 'Ieri' e 'Oggi' compaiono nel titolo di un'opera fondativa di Dan Graham, *Yesterday/Today*, del 1975: un dispositivo di manipolazione spazio-temporale in cui «immagine e traccia audio sono separate da un intervallo di 24 ore» (S. Chiodi in Bonito Oliva 2013: 231 ss.).

La concentrazione sul tema delle date, riscontrabile negli anni Sessanta, rivela un'attitudine che, in un libro di Pamela M. Lee (2006), è detta *chronophobia*.

In quel decennio di sviluppo tecnologico e cambiamenti sociali, si diffonde un disagio e un'ansia verso il tempo, preludio a ossessioni future, legate all'accelerazione dei ritmi di automazione, all'aumento di potenza e velocità dei calcolatori e al dilagare dell'informazione. Una sensibilità acuta per i fenomeni temporali si ritrova nella ricerca cinetica, nelle performance e negli happening, negli interventi sulla natura, nelle riprese video ininterrotte.

L'ossessione verso il tempo dilaga per non allentarsi più. Da quel momento, la data risale dal fondo del quadro o del foglio, dove era apposta accanto alla firma, verso il centro del supporto; si sposta dal retro del dipinto e si attesta sul davanti, in primo piano. Non è più solo una marca temporale che lega un'opera all'asse del tempo¹⁰ ma è il soggetto dell'opera, che dialoga col momento del suo farsi.

Mostrare il quotidiano

Nella mostra al Macro di Roma sono state dunque esposte opere che intercettano l'ossessione di artisti e artiste per i calendari e per il computo dei giorni; l'attrazione per le sentenze sul tempo; la rielaborazione di clessidre e orologi in oggetti fantastici e poetici; la visualizzazione di paradossi temporali; l'abitudine alla forma dei diari; l'attenzione al mutamento della percezione temporale portato dall'automazione e dalle reti. Da questo punto di osservazione, un aspetto importante della mostra è stata l'attività quotidiana sui *social network* e un'installazione all'ingresso delle sale, con un grande calendario a blocchetto che i visitatori potevano consultare giornalmente.

La forma espositiva ha cercato così di seguire l'andamento storico ed estetico, il mutamento ideologico raccontato dalle opere, che elevano il banale, l'ordinario, il ripetuto verso nuovi punti di vista da cui considerare la durata storica e l'esistenza corrente.

Negli artisti Fluxus – che hanno giocato con la natura del tempo in tutti i modi musicali, poetici e performativi – la prospettiva del quotidiano si espande.

Nel 1963, l'artista francese Robert Filliou sceglie il suo giorno di nascita (17 gennaio) per fissare l'immaginaria data d'origine dell'arte, un milione di anni prima: *l'Art's Birthday* – il compleanno dell'arte – sarebbe dovuto diventare il fulcro di una festa permanente, con una visione alternativa della società, del tempo di lavoro e di vacanza¹¹.

La vita quotidiana fu un tema 'particolarmente qualificante' per i Situazionisti; nell'analisi di Guy Debord «essa è la misura di tutto; del compimento o piuttosto del non compimento delle relazioni umane; dell'impiego del tempo vissuto; delle ricerche dell'arte; della politica rivoluzionaria» (Perniola 2013: 65 ss.). Durante il Maggio '68, fu il situazionista René Viénet a notare come, in quel periodo, «l'insolito

¹⁰ Cfr. Butor 1987.

¹¹ Cfr. <http://www.artsbirthday.net>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

diventava quotidiano nella misura in cui il quotidiano si apriva a delle sorprendenti possibilità di cambiamento» (ivi: 124). Sono considerazioni del filosofo ed esteta Mario Perniola (1941-2018) che ha contribuito alla mostra con un testo inedito dal titolo *Ventiquattr'ore*: un nastro narrativo che caletta insieme – in un collage temporale – strisce di avvenimenti e pensieri, incontri e colpi di scena, cadenzati nelle ore di un solo giorno, un lungo giovedì 23 febbraio 2012, giorno di San Policarpo di Smirne.

L'emergere del tempo quotidiano porta l'attenzione su attività e zone dell'esistenza considerate secondarie, su forme affini al diario, sulla raccolta di accadimenti giornalieri, che coinvolgono artiste come Annette Messager e Sophie Calle¹². E in Italia, Maria Lai, i cui fili e stoffe ricuciono attitudini quotidiane a ordini temporali remoti.

Sono investigazioni della vita quotidiana i lavori di Georges Perec sulle cose (1965), sugli spazi (1974), e sulle tre giornate dell'ottobre 1974 durante le quali il grande 'scrittore giocatore', seduto nella parigina Place Saint-Sulpice, prese nota di «tutto quello che non si osserva, quello che non ha importanza: quello che succede quando non succede nulla se non lo scorrere del tempo, delle persone, delle auto e delle nuvole» (Perec 2011).

Al principio degli anni Ottanta, il tema si presenta in studi come quello del gesuita Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, mentre al 1984 risale la fondazione, da parte dello scrittore e giornalista Saverio Tutino, dell'Archivio diaristico di Pieve Santo Stefano che conserva i diari di persone comuni, incluso quello di Clelia Marchi, scritto a mano su un grande lenzuolo bianco¹³.

Nel 1998 il termine quotidiano dà il titolo alla XI Biennale di Sidney, aperta a esperienze globali perché, come scrive il curatore Jonathan Watkins (2011), «everyday occurs everywhere in the world»¹⁴.

Campionario

Fra le opere esposte nella mostra del 2016 al Macro di Roma, ne

¹² Per una selezione di testi sul quotidiano nell'arte dagli anni '60 in avanti, vedi Johnstone 2008.

¹³ Cfr. <http://www.archiviodiari.org/index.php/larchivio-dei-diari/il-lenzuolo-di-clelia.html>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

¹⁴ *Every Day*, 11th Biennale of Sidney, 18 September - 8 November 1998, a cura di Jonathan Watkins, Sidney 2011. Gli artisti italiani presenti furono: Giuseppe Gabellone, Grazia Toderi e Franco Vimercati.

riporto alcune, rappresentative di alcune pratiche tecniche e mentali sul tema del tempo fin qui delineato.

Date: le tele di Federico Pietrella (Roma 1973), *Passaggi quotidiani* (composizione di timbri su tela, 2000) e *Dal 24 Febbraio al 4 Marzo 2015 – Viktoria-Luise-Platz* (olio timbrato su tela, 2015) hanno come primo impatto un effetto di tipo divisionista: paesaggi, strade, momenti quotidiani emergono da quello che sembra un pulviscolo di luci e ombre, alla Seurat. Avvicinandosi alle tele, ci si accorge che tale effetto è prodotto dall'intensità con cui l'artista ha disposto i segni: non pennellate, ma timbrature più o meno sovrapposte che portano ciascuna la data del giorno d'esecuzione. Datari da ufficio aggiornati quotidianamente sono lo strumento tecnico di una pratica pittorica e mentale, che rende visibile, nell'immagine, il tempo trascorso nell'eseguirla.

Griglia calendariale: nell'opera *Sono stata io. Diario 1900-1999* (stampa digitale su stoffa vinilica, 1999) l'artista Daniela Comani (Bologna 1965) racconta il secolo XX concentrando una selezione di fatti epocali in un anno virtuale di 366 giorni. L'opera ha tre versioni: si può ascoltare in diverse lingue; si può leggere sfogliando un libro; si può guardare, montato su un grande pannello, un muro di date e parole. Nella versione audio, l'ascolto va dal primo gennaio al 31 dicembre che, nella selezione, corrispondono rispettivamente alla fondazione del partito comunista tedesco (primo gennaio 1919) e alla fuga da Cuba di Batista (31 dicembre del 1958). Nel libro e nell'allestimento, il lettore può consultare il diario come vuole, andando da una data all'altra. La caratteristica di questa selezione è che tutti gli avvenimenti riportati, gli attentati, i libri, i suicidi, i trattati, sono raccontati dall'autrice in prima persona, da cui il titolo *Sono stata io*. Ne risulta il diagramma di un secolo, appoggiato sull'impalcatura condivisa del calendario.

Un assemblage: Lino Fois (Sant'Antioco 1959) espone in mostra una scatola della serie Boxes, dal titolo *Contiene 365 giorni di felicità rinnovabili ad ogni Capodanno* (legno, carta, vetro, petardi esplosi, inchiostro, 2010). Il riferimento è affidato ai petardi visibili nell'intercapedine protetta da un vetro del suo coperchio. Lo spazio sotto l'intercapedine è occupato dai giorni di felicità, spiega l'artista, sottolineando come la didascalia sia parte integrante dell'opera e anche generatrice della stessa; in questo caso «è stata redatta come un piccolo componimento, un racconto breve alla Italo Calvino».

Sequenze di foto quotidiane: Luigi Ghirri (Scandiano 1943 - Roncocesi 1992) nel 1974 ha fotografato per 365 giorni il cielo diurno per poi incollare su pannelli le foto, senza tenere conto dell'ordine di esecuzione, nel progetto

dal titolo *Infinito*. La griglia del calendario è vanificata dall'elemento casuale, perché «neanche un linguaggio fotografico, iterazione, ripetizione progettata, sequenza temporale, è sufficiente a fissare l'immagine di un aspetto naturale». Eppure, anche se quell'anno solare resterà «non catalogabile» e «non riconoscibile a posteriori», «*Infinito* diventa un possibile atlante cromatico del cielo, 365 possibili cieli». In mostra sono esposte due composizioni (*Infinito. Febbraio*, 28 immagini, e *Infinito. Luglio*, 31 immagini montate su cartoncino, stampa cromogenica da negativo, 1974) in cui l'artista, come dono, ha incollato tanti cieli quanti sono i giorni di febbraio e luglio, mesi di nascita dei suoi collezionisti.

Performance: sulla storia del calendario verte la performance di Chiara Camoni, *Dieci giorni*, ispirata ai 10 giorni dell'ottobre 1582 cancellati dall'entrata in vigore della Riforma del calendario di Papa Gregorio XIII. Elaborata per sistemare i calcoli sull'Equinozio e la data della Pasqua, la Riforma ha avuto il suo peso sul senso del tempo. Michel de Montaigne annotava di non riuscire ad adattarsi al cambiamento, tanto da essere con la mente sempre dieci giorni avanti o indietro (*Saggi*, libro III, capitolo X). Nel libro di Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, lo sfasamento di dieci giorni fra i calendari in vigore dopo la Riforma – accettata prima dai paesi cattolici e poi da quelli protestanti – ha la sua rilevanza nella vicenda. Nel 2003, Chiara Camoni riprende le fila della storia, si 'appropria' legalmente dei giorni e li restituisce agli interlocutori della sua performance.

Diario: l'opera di Pablo Rubio (Cordova 1974), intitolata *Diarios de Navegación*, affida i quaderni con la scrittura della madre (punteggiati da macchie e da date) al lavoro di degradazione operato dal passare dei giorni. La fibra di alcune carte è già rovinata: i quaderni sono stati infatti sepolti sotto terra dal primo giorno del progetto e successivamente trattati con una soluzione di acido nitrico e acqua. In questo modo, invece di preservare la memoria, gli appunti su carta vanno incontro a una decadenza progressiva, un giorno dopo l'altro, facendo cadere a terra frammenti di carta da cui il testo inesorabilmente scompare.

Reti e algoritmi: si inoltra nel tempo virtuale di un algoritmo in rete l'installazione *GhostWriter* di Salvatore Iaconesi (Livorno 1973) e Oriana Persico (Reggio Calabria 1979) che insieme formano il gruppo AOS (*Art is Open Source*): la loro opera consiste in diverse versioni del diario di un agente intelligente. Diario che emerge dalla elaborazione quotidiana dell'enorme massa di tracce digitali che lasciamo sul *web*, come *email*, post sui *social network* o acquisti *on line*: un nuovo tipo di autobiografia che risulta parzialmente leggibile in forma di testo e di visualizzazioni info-estetiche.

Durate diverse

Per concludere, presento due opere che non sono parte della mostra, ma con i cui autori c'è stato uno scambio proficuo di riflessioni sul tema della *durée* e delle convenzioni temporali.

Una delle più belle opere che trattano il tema dei fusi orari è il capolavoro di Olafur Eliasson dal titolo *Daylight map*, del 2005. L'opera consiste di 24 tubi al neon sagomati come le linee verticali che suddividono la Terra in zone col medesimo orario. Tali linee, lungi dall'essere diritte, si presentano spezzettate, zigzaganti, con rientri e scarti verso est od ovest, poiché seguono confini e situazioni collegate alla mappa politica del pianeta. L'opera dell'artista danese-islandese è un dispositivo che – grazie a timer e sequenziatori – funziona in tempo reale: i tubi infatti si accendono in corrispondenza delle zone illuminate in quel momento nel pianeta e si spengono di conseguenza nel momento in cui su quella zona oraria cala la notte. Due aspetti sorprendono e affasciano in questa installazione. Uno riguarda lo spazio e la sua rappresentazione: visualizzate al di fuori del contesto familiare dell'atlante, queste linee non danno nessun indizio dei paesi che attraversano, rendendo irriconoscibile la mappa dal punto di vista geo-politico. L'altro aspetto concerne il tempo e la sempre sorprendente constatazione che il presente è insieme universale e locale, condiviso e circoscritto. Il genio di Olafur Eliasson sintetizza così il tema per lui dominante della luce diurna nel suo intreccio con il tempo, e l'intreccio di entrambi (luce e tempo) con l'esistenza biologica delle specie viventi e con la convenzione politica e sociale delle comunità. E ne ricava una partitura ritmica, che sincronizza il flusso continuo della luce con la struttura spaziale della griglia. Gli effetti di questo *jet-lag*, ridotto ma concreto, si risentono nei ritmi circadiani e nelle abitudini, generando piccole confusioni sul prima e sul dopo (che ore sono? che ore sarebbero?).

È ispirata a un passo delle *Cronache marziane* di Ray Bradbury, la performance *How the stars stand*, dell'artista australiana Sara Morawetz, che ha vissuto per trentasette giorni seguendo il tempo del pianeta Marte, dove un giorno dura 24 ore e quasi 40 minuti. Facendo base negli spazi dell'Open Source Gallery di Brooklyn, l'artista ha vissuto – dormito, mangiato, frequentato amici – sperimentando nelle sue attività quotidiane lo slittamento dell'orario e la compresenza dei due tempi, segnati da due orologi da polso e due da parete.

«L'esperienza ha avuto inizio il 15 luglio alle 9 del mattino per far coincidere l'ora della posizione occupata dall'artista sulla Terra (a

Brooklyn) con l'ora di quella che avrebbe idealmente occupato su Marte (alle coordinate 189.400°E 40.670°N)» – scrive Roberta Aureli – e il tempo «del pianeta rosso è stato misurato grazie all'applicazione *Mars24* fornita dall'agenzia spaziale americana Nasa»¹⁵. *How the Stars Stand* è terminata alle 18:00 del 21 agosto, quando l'ora della Terra e quella di Marte sono tornate a coincidere; durante tutto il periodo, la Morawetz ha tenuto un diario, annotando le anomalie, i disagi, lo straniamento che il cambio di convenzione produce nel sistema corpo-mente e ha raccontato questa e altre performance sulla percezione della durata in occasione di un seminario presso il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, il primo giugno 2017.

Mi piace concludere con la frase posta in esergo: «*Nulla dies sine linea*», «Nessun giorno senza un segno» (Tosi 1991: 425-426). Questa sentenza diffusa nel Medioevo, la cui origine si trova in Plinio, quando racconta che non c'era giorno in cui il pittore Apelle non si esercitasse tracciando una linea, ripresa da Paul Klee¹⁶ come una specie di motto della sua attività assidua, mi pare si adatti al metodo di Maria Luisa Frongia, in equilibrio fra ricognizione storica, sguardo quotidiano sulle opere d'arte e *studium*.

¹⁵ Roberta Aureli, "Un giorno su Marte", <http://www.diconodioggi.it/giorno-su-marte-di-roberta-aureli/>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

¹⁶ Vedi "Kein Tag ohne Linie", nel sito del *Zentrum Paul Klee*, <https://www.zpk.org/en/exhibitions/review/opening-exhibition-kein-tag-ohne-linie--41.html>, web (ultimo accesso 13/01/2021).



Fig. 1 – Luigi Ghirri, *Infinito*, febbraio 1974, 28 immagini cm. 7,7x11,3 montate dall'autore su cartoncino cm. 50x70, Stampa cromogenica da negativo mm. 24x36, Raccolta di 28 cieli (Repetto Gallery, London).



Fig. 2 – Luigi Ghirri, *Infinito*, luglio 1974, 31 immagini cm. 7,7x11,3 montate dall'autore su cartoncino cm. 50x70, Stampa cromogenica da negativo mm. 24x36, Raccolta di 31 cieli (Repetto Gallery, London).



Fig. 3 – George Maciunas, *Fluxus Vaudeville TorunamEnt*, n. 6, luglio 1965 - Jim Riddle, *One hour, 3 newspaper eVenTs for the pRicE of \$1*, n. 7, 1 febbraio 1966 (Collezione Eletti, Roma).

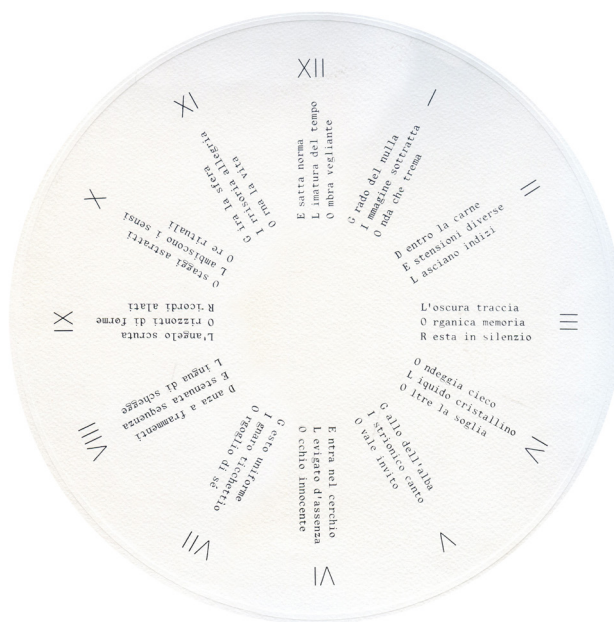


Fig. 4 – Maria Sebregondi, *Elogio dell'orologio (Orologio ad haiku)*, 1987, litografia fustellata (Collezione Eletti, Roma).



Fig. 5 – Sara Morawetz, *Two times//Two watches*, 2015 (Sara Morawetz/Instagram).

Bibliografia

- Beatrice 2004 = L. Beatrice, *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani*, Carlina Galleria d'Arte, Torino 2004.
- Bernardi 2014 = I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi Editore, Milano 2014.
- Bishop 2015 = C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella Editore, Roma 2015.
- Boetti 2016 = A. Boetti, *Il gioco dell'arte con mio padre, Alighiero*, Electa, Milano 2016.
- Bonito Oliva 2010 = A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo, 1: Il tempo comico*, Electa, Milano 2010.
- Bonito Oliva 2013 = A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo, 2: Il tempo interiore*, Electa, Milano 2013.
- Bonito Oliva 2015 = A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo, 3: Il tempo inclinato*, Electa, Milano 2015.
- Bonito Oliva 2018 = A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo, 4: Il tempo pieno*, Electa, Milano 2018.
- Butor 1987 = M. Butor, *Le parole nella pittura*, trad. it. R. Albertini, Arsenale Editrice, Venezia 1987 (*Les mots dans la peinture*, Albert Skira, Genève 1969).
- Chiodi 2013 = S. Chiodi, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo, 2: Il tempo interiore*, Electa, Milano 2013, pp. 231-ss. Manca l'indicazione precisa delle pagine.
- Crary 2015 = J. Crary, *24/7. Il capitalismo all'assalto del sonno*, trad. it. M. Vigiak, Einaudi, Torino 2015 (*24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, London-NY 2013).
- Gough-Cooper, Caumont 1993 = J. Gough-Cooper, J. Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy 1887-1968*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 4 aprile - 18 luglio 1993), Bompiani, Milano 1993.
- Han 2017 = B. C. Han, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, trad. it. C. A. Bonaldi, Vita e Pensiero, Milano 2017.
- Johnstone 2008 = S. Johnstone (ed.), *The Everyday*, Whitechapel Gallery, The

- MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008.
- Latimer, Szymczyk 2017 = Q. Latimer, A. Szymczyk (eds.), *Documenta 14 Daybook*, Prestel, Munchen 2017.
- Lee 2006 = P. M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts-London, UK 2006.
- Lombardi 1988 = S. Lombardi (a cura di), *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani*, Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1988.
- Perec 2011 = G. Perec, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, trad. it. A. Lecaldano, Voland, Roma 2011 (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Bourgois, Paris 1975).
- Perniola 2013 = M. Perniola, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Mimesis, Milano 2013.
- Rovelli 2017 = C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.
- Sbrilli, Tolomeo 2016 = A. Sbrilli, M. G. Tolomeo, *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea*, Manfredi Edizioni, Imola 2016.
- Schall 2000 = J. Schall (ed.), *Tempus fugit. Time flies*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO 2000.
- Tosi 1991 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze greche e latine*, Rizzoli, Milano 1991.

Sitografia

- <http://www.archiviodiari.org/index.php/larchivio-dei-diari/il-lenzuolo-di-clelia.html>, web (ultimo accesso 13/01/2021).
- <http://www.artsbirthday.net>, web (ultimo accesso 13/01/2021).
- <http://www.fondazioneprada.org/project/francesco-vezzoli-24h-museum/>, web (ultimo accesso 13/01/2021).
- <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>, web (ultimo accesso 13/01/2021).
- Roberta Aureli, "Un giorno su Marte", <http://www.diconodioggi.it/giorno-su-marte-di-roberta-aureli/>, web (ultimo accesso 13/01/2021).
- Zentrum Paul Klee*, <https://www.zpk.org/en/exhibitions/review/opening-exhibition-kein-tag-ohne-linie--41.html>, web (ultimo accesso 13/01/2021).

Motivi iconografici classici nell'opera di Fernand Khnopff

Giuseppina Dal Canton

Diversi motivi iconografici desunti dal mondo classico, greco e romano, compaiono nell'opera del simbolista belga Fernand Khnopff e non solo nella pittura, nella grafica e nella scultura, ma in altri campi, talora inaspettati. Basti infatti pensare ad un suo progetto del 1892 per uno smalto (fig. 1), in cui oltre ad una figura femminile in primo piano sulla destra, che regge una clessidra, compare, accovacciata sopra una colonna ionica, una sfinge, vagamente memore di certa pittura vascolare greca con Edipo e la sfinge (basti pensare alla ben nota coppa attica a figure rosse, 470 a.C. circa, dei Musei Vaticani). La sfinge a sua volta a sua volta sorregge una clessidra¹ (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 272) (due disegni, entrambi del 1892 circa, forse preparatori per la sfinge, si intitolano peraltro *Le sablier – L'orologio a polverino*)² (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 278); o si pensi ai costumi, ideati per opere teatrali, di cui diremo più avanti.

Tuttavia l'esempio più eclatante della familiarità di Khnopff col mondo classico è costituito dalla ricorrere, fin dai dipinti dei primi anni Novanta, della testa alata di Hypnos, il Sonno, la cui iconografia presenta caratteri tali che, a seconda del contesto in cui si trova, è scambiabile con quella di Hermes, Mercurio.

La fonte di tale iconografia è una testa in bronzo mutila di una delle alette poste sul capo, copia romana di una scultura originale ellenistica databile al 325-275 a.C., proveniente da Civitella d'Arna (Perugia) e di proprietà del British Museum fin dal 1868 (fig. 2). Sono infatti noti i soggiorni di Khnopff in Inghilterra a partire dal 1891. Ispirandosi a questa scultura, l'artista fece a sua volta una testa bronzea, ora nella collezione Wolf Uecker di Losanna (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 327-328) e una testa

¹ Si tratta di un disegno eseguito con tecnica non identificata (probabilmente inchiostro di china su carta) in una collezione non identificata.

² Inchiostro di china e matita colorata su carta, Bruxelles, Cabinet des Estampes, Bibliothèque royale Albert 1er; ivi, p. 279, n. 219, disegno eseguito con tecnica non identificata (probabilmente inchiostro di china su carta), collezione non identificata.

analoga a quella, ma probabilmente in gesso e ora peraltro di ubicazione ignota, la quale, come documenta una fotografia del suo atelier al numero 41 di Avenue des Courses a Bruxelles, era posta sopra una specie di altare domestico³ (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 328).

Una testa di Hypnos, candida e provvista di una suggestiva ala azzurra e quindi, verisimilmente, in gesso dipinto, compare per la prima volta nel dipinto ad olio del 1891 *I lock my door upon myself* (fig. 3), ispirato ad un poema di Christina Georgina Rossetti (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek). Qui, dietro le spalle della giovane donna malinconica e in un contesto di elementi misteriosi, Hypnos compare con un copricapo. Poiché di solito Hypnos non indossa alcun cappello, mentre Hermes tradizionalmente indossa il petaso, in questo caso non si può che pensare più ad Hermes che a Hypnos, ancorché l'iconografia classica di Hermes preveda che ad essere provvisto di alette sia il caratteristico capello e non la testa del dio. L'ambiguità dell'iconografia Hypnos – Hermes si può peraltro rilevare nell'interpretazione che nel 1897 Vittorio Pica, uno dei maggiori estimatori di Khnopff in ambito italiano, dà dell'olio *Une aile bleue* (*Un'ala blu*) (collezione privata – fig. 4 –), realizzato attorno al 1894, nel quale una donna velata, con un curioso sigillo azzurro sulla bocca, una mano alzata verso le labbra e un fiore nell'altra mano, compare dietro la testa in gesso di Hypnos (questa volta senza copricapo), che domina il primo piano col suo volto candido e la suggestiva ala di diverse sfumature di azzurro. Pica legge infatti la testa alata come una testa di Mercurio⁴ (Pica 1897: 180-181), lettura giustificabile se si pensa al motivo

³ La fotografia di un particolare dell'altare a Hypnos nella casa di Khnopff correda il saggio di Dominique Marechal (2004: 36). Marechal riporta nella nota 6 (*ibid.*) la descrizione che dell'altare fa Louis Dumont-Wilden (1907: 27-8): «Il est étrange et paradoxal. Sur un socle dont les parois d'un ton de lapis-lazuli sont faites de plaques de verre coulées par Tiffany, s'élève une armoire de cristal, ornée de chimères en bronze doré, portant cette inscription: on n'a que soi et contenant quelques bibelots précieux, des miniatures ainsi que les "images" de la famille. Une admirable figure antique du sommeil [...] surmonte le tout».

⁴ Infatti Pica così descrive la composizione: «[Khnopff] ci presenta una testa di Mercurio con un'ala rotta e, un po' indietro, una sottile figura di fanciulla con un fiore tra le mani ed un sigillo azzurro sulle labbra. La testa con una sola ala tinta di turchino raffigura la delusione, il rimpianto di uno scopo passionale ormai inaccessibile ». Attribuendo quindi arbitrariamente particolari sentimenti all'ermetica figura femminile, così prosegue: «La fanciulla poi, che ha visto miserevolmente svanire il suo sogno soave, la fanciulla alle cui labbra un rigido auto-volere di purità impone l'eterno silenzio sui passati ardori segreti, schiaccia con le sue dita nervose il simbolico fiore dell'amore, che non ha più profumo per lei». Il critico riprende questo commento nell'articolo pubblicato

del sigillo sulle labbra della giovane donna e a quello della mano che si sta sollevando verso di esse come per compiere il gesto del silenzio, ermetico, appunto. Pur senza voler fare digressioni, giova peraltro ricordare a questo punto la grande diffusione dell'iconografia del silenzio nella cultura artistica simbolista, a partire dallo stesso Khnopff con il pastello *Du silence* del 1890 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), passando per Odilon Redon e Lucien Lévi-Dhurmer, che rappresentano il tema del *signum Harpocraticum* (per l'iconografia di Arpocrate col dito sulla bocca si veda la statua del dio bambino di età adrianea dei Musei Capitolini a Roma), artisti – aggiungiamo – che forse si ispirarono all'esempio di un'opera di grande successo: il tondo col Silenzio personificato da un personaggio col dito sulle labbra, scolpito nel 1842 da Auguste Préault per la tomba di Jacob Roblès nel cimitero del Père-Lachaise a Parigi. Ma tornando al Nostro e precisamente alle sue opere in cui compare la testa di Hypnos-Hermes, nel raffinato pastello, acquarello e gouache *Blanc, noir et or* (Bianco, nero e oro) (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), realizzato probabilmente nel 1901, Khnopff riprende *Une aile bleu* in maniera apparentemente puntuale, ma dalle labbra della misteriosa sacerdotessa scompare il sigillo azzurro e compaiono la variante della testa di Hypnos disposta non più frontalmente, ma di tre quarti e altre varianti minori come l'acconciatura del dio.

Attorno al 1897 Khnopff realizza una maschera in avorio, bronzo e smalto, provvista di due alette e con il capo circondato da una corona di fiori e di alloro, ma con tratti fisionomici più di una fascinosa donna che di Hypnos, come dimostra una fotografia ritoccata di Alexandre, conservata al Cabinet des Estampes presso la Bibliothèque royale Albert 1^{er} di Bruxelles, in cui un esemplare della stessa appare collocato sopra una colonna scanalata (De Cröes, Ollinger-Zinque 1987: 306). In un'altra fotografia, riprodotta nel catalogo di De Cröes e Ollinger-Zinque (De Cröes, Ollinger-Zinque 1987: 305), essa risulta invece appesa all'esile colonna, mentre invece è addossata ad una colonna azzurra, probabilmente la medesima, nel dittico *Le secret* (1902 circa, pastello, matite colorate, Bruges, Groeningemuseum Stedelijk Museum voor Schone Kunsten). La maschera in avorio, bronzo e smalto probabilmente è stata distrutta, ma ce ne resta una copia in gesso policromo presso la Hamburger Kunsthalle di Amburgo (fig. 5). Occorre a questo punto precisare che *Le secret* o *Secret-reflet* (De Cröes, Ollinger-Zinque 1987: 306) si compone di un tondo a pastello su carta e di un pannello rettangolare a matite colorate su carta. Nel tondo compare, idealizzata nei

in *Emporium* (Pica 1902: 178).

lineamenti, la sorella dell'artista, Marguerite (una fotografia preparatoria testimonia che la modella è lei), abbigliata come una sacerdotessa di un rito misterioso, che solleva la mano guantata verso la bocca della maschera; nel pannello rettangolare appare l'Ospedale di Saint-Jean a Bruges visto di retro e dal basso e riflesso nello specchio dell'acqua del canale. Poiché la scena del tondo rientra chiaramente in una dimensione di mistero e di onirismo in cui la maschera non è solo una specie di "doppio" del volto ermetico della donna che la guarda come se vedesse la propria immagine riflessa in uno specchio, ma simbolo, nel senso pieno del termine, sia di segreto e di mistero sia del sogno, anche l'immagine di Bruges rientra nella medesima dimensione: l'acqua immobile dei canali della città ne riflette, come in uno specchio magico, il volto silenzioso e ne conserva i segreti. Dominique Marechal, nel catalogo della mostra di Khnopff del 2004 (A.A.V.V. 2004: 226-227), fornisce una complessa, interessante interpretazione di questo dittico, ma, quanto alla maschera, pur non omettendo di ricordare che qualcuno la ritiene una rappresentazione di Hermes e qualcun altro l'emblema dell'*Imaginatione* come nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, ritiene che si tratti di Psiche, specificando che questa è «la personnification de l'âme qui est aussi – ce n'est pas un hasard – le nom d'un type de miroir» (A.A.V.V. 2004: 226). Marechal però non tiene conto del fatto che l'iconografia di Psiche prevede due ali di farfalla, il che non avviene nel caso delle ali di questa maschera, che rinviano ancora una volta a Hypnos e ancor più, essendo piccole e appuntite, ad Hermes, la cui immagine si sposa così col gesto della donna che accosta le dita alla bocca della maschera come per accennare al *signum Harpocraticum* del silenzio ermetico.

Teste alate, alcune delle quali memorie, per le fattezze, della testa di Hypnos della produzione precedente, si riscontrano infine in vari disegni, generalmente tardi. *Une tête ailée*, per esempio, è un disegno a penna, di collezione ora non identificabile (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 373), che fu esposto in diverse importanti occasioni a partire dal 1911. Vi appare una testa classica alata di profilo, che tornerà tale e quale in un disegno colorato su carta del 1918, ora presso gli Archives Générales du Royaume, Archives d'Arschot di Bruxelles (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 400-401). Lo stesso profilo verrà ripreso, ma in posizione inversa, nell'illustrazione della copertina del programma del Théâtre royal de la Monnaie per la prima rappresentazione dell'*Oiseau bleu* di Maurice Maeterlinck, con musica di Albert Wolf, avvenuta il 21 aprile 1920 a favore dell'Opera nazionale degli orfani di guerra (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 405).

Infine occorre ricordare che Khnopff si confrontò con il mondo

classico quando dovette progettare i costumi per due opere. I disegni per entrambe le rappresentazioni non sono stati recuperati, ma i costumi sono documentati da fotografie. Non sappiamo a quali fonti iconografiche l'artista abbia attinto sia per *Alceste*, con musica di Christoph Willibald Gluck e testo di du Bailly de Rollet, rappresentata al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 14 dicembre, sia per *Quo vadis*, con musiche di Jean Nougé e testo di Henri Cain, rappresentato nello stesso teatro il 24 novembre 1910. In ambedue i casi le fotografie mostrano un'interpretazione delle vesti classiche nella quale si fondono abbastanza liberamente elementi del vestiario desunti dalla statuaria e dalla pittura classiche della Grecia e di Roma con alcuni elementi di abbigliamento inventati (De Croës, Ollinger-Zinque 1987: 337, 364).



1



2

Fig. 1 – Fernand Khnopff, *Progetto per uno smalto*, 1892, disegno a penna, collezione non identificata (da De Croës- Ollinger Zinque).

Fig. 2 – *Hypnos*, bronzo, copia romana di una scultura originale ellenistica databile al 325-275 a.C., British Museum (fototeca del British Museum).



Fig. 3 – Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself*, 1891, olio su tela, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (da Fernand Khnopff 1858-1921).



Fig. 4 – Fernand Khnopff, *Une aile bleue*, (1894), olio su tela, collezione privata (da *Fernand Khnopff 1858-1921*).



Fig. 5 – Fernand Khnopff, *Maschera*, gesso policromo, Amburgo, Hamburger Kunsthalle (da *Fernand Khnopff 1858-1921*).

Bibliografia

- AA.VV. 2004 = A.A.V.V., *Fernand Khnopff (1858-1911)*, Catalogo della mostra, (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 16 gennaio-9 maggio 2004; Salisburgo, Museum der Moderne, Rupertinum, 15 giugno-29 agosto 2004; Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 settembre-5 dicembre 2004). Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.
- De Croës, Ollinger-Zinque 1987 = C. De Croës, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff (1979)*, in R. L. Delevoy, *Catalogue de l'œuvre*, Cosmos monographies, Lebeer-Hossman, Bruxelles, (2^{ème} éd. revue et augmentée), 1987.
- Dumont-Wilden 1907 = L. Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, Collection des Artistes Belges Contemporains-Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest & C^{ie}, Bruxelles, 1907.
- Marechal 2004 = D. Marechal, *Fernand Khnopff: de Bruges à Fosset*, in *Fernand Khnopff (1858-1921)* 2012. Catalogo della Mostra (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 16 gennaio-9 maggio 2004; Salisburgo, Museum der Moderne, Rupertinum, 15 giugno-29 agosto 2004; Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 settembre-5 dicembre 2004), Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, pp. 35-43.
- Ollinger-Zinque 2004 = G. Ollinger-Zinque, in *Fernand Khnopff (1858-1921)* 2004. Catalogo della Mostra (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 16 gennaio-9 maggio 2004; Salisburgo, Museum der Moderne, Rupertinum, 15 giugno-29 agosto 2004; Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 settembre-5 dicembre 2004), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, sch. n. 98, p. 164.
- Pica 1897 = V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia*, Napoli, Luigi Pierro, 1897.
- Pica 1902 = V. Pica, *Artisti contemporanei: Fernand Khnopff*, "Emporium", vol. xvi, 93, pp. 170-88, 1902.

La Sardegna paleocristiana nell'*Allegoria della fede sarda* (Filippo Figari, Duomo di Cagliari, 1955-1957). Questioni storiografiche

Rossana Martorelli

Da quando ho iniziato a lavorare in Sardegna e sulla Sardegna la mia attenzione è stata attratta dal dipinto visibile ancora oggi sulla volta della navata centrale della cattedrale di Cagliari, in prossimità della controfacciata, raffigurante l'*Allegoria della fede sarda* (fig. 1).

La tela – come è noto – fu realizzata dal pittore Filippo Figari fra il 1955 e il 1957, un periodo cronologicamente molto vicino a noi, ma ben lontano dai miei più consueti interessi scientifici¹. Non mi inoltrerò nello specifico di un campo che non mi appartiene, ma tengo a precisare che la ragione del mio interesse risiede in alcune considerazioni che scaturiscono dal riflesso che questo dipinto trasmette delle conoscenze storiografiche che si avevano alla metà del Novecento sulla Sardegna in età paleocristiana e in particolare sulla Cagliari dei primi secoli cristiani, e su tali aspetti in particolare desidero soffermarmi in questo contributo.

La tela completa il percorso simbolico della storia di Cagliari iniziato nella Sala del Consiglio del Palazzo Civico di via Roma, come affermato dallo stesso Figari², contrapponendo alla celebrazione della storia degli avvenimenti nella sede del potere politico la celebrazione della storia religiosa nella cattedrale (Murtas 2004: 104).

La struttura della narrazione dispone le figure in gruppi che rievocano

¹ Il convegno in onore di una contemporaneista, la prof.ssa Mara Luisa Frongia, alla quale dedico volentieri questo lavoro, mi ha fornito una preziosa opportunità per effettuare uno studio su tale opera d'arte. Colgo l'occasione per rivolgere un ringraziamento alla collega Pamela Ladogana, per avermi invitato a partecipare e per i consigli soprattutto bibliografici nell'elaborazione di questo testo, in un settore che – come anticipato – esula dalla mia sfera di competenza.

² G. Murtas (1996: 157 e 174, nota 164) riferisce che l'Autore presentò tale programma durante una conferenza il cui manoscritto è conservato dagli eredi.

precisi episodi in una gerarchia tutta protesa verso l'Altissimo, raffigurato alla sommità del dipinto quale artefice dell'intera storia religiosa sarda (così lo interpreta Marcella Serreli in *La cattedrale di Cagliari* s.d.: 49), accanto a schiere di angeli, sopra la facciata di una chiesa. Verrebbe da pensare che l'Autore avesse voluto ambientare la scena sullo sfondo del luogo in cui si collocava il dipinto, ovvero la cattedrale, ma l'edificio non mostra la fisionomia in stile neoromanico che essa aveva ormai acquisito nel 1955-57, e che ha oggi, assunta in seguito alla ricostruzione del prospetto avvenuta fra il 1927 e il 1930, ad opera degli architetti Francesco Giarrizzo e Angelo Vicario in sostituzione della facciata barocca (fig. 2) (M. Dadea in *La cattedrale di Cagliari* s.d.: 13). Quasi ideali sembrano le forme, che – come è stato messo in evidenza da Gianni Murtas – ricordano più in generale tutte le chiese romaniche dell'isola. Si noti – ad esempio – che la facciata non ha gli spioventi che la cattedrale di Cagliari mostra nella realtà, ma ha una terminazione a rettangolo sopraelevato, di solito usato per il campanile a vela, come si riscontra a Santa Maria di Castra (Coroneo 1993: 91, sch. 18), San Giorgio di Decimoputzu (Coroneo 1993: 134, sch. 40), Santa Maria di Uta (Coroneo 1993: 178, sch. 74).

Osservando ancora il prospetto, si vedono tre archetti – presenti ad esempio nel S. Simplicio di Olbia (Coroneo 1993: 80-81, sch. 14), ma inseriti in una triplice arcata, che richiama con evidenza la facciata della chiesa di Santa Giusta (Coroneo 1993: 68-69, sch. 11; Coroneo 2010) nell'omonimo centro dell'Oristanese; la ripartizione della parete in cinque specchiature divise da paraste riconduce invece alla cattedrale di Ardara (Coroneo 1993: 55, sch. 9).

È di pochi anni prima - del 1953 - il prezioso studio di Raffaello Delogu (1953) intitolato *L'architettura del medioevo in Sardegna*, che sistematizzava per la prima volta il grande patrimonio del Romanico nell'isola, già inserito da Dionigi Scano nella sua opera *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo* (Scano 1907: 55) e nell'altra opera più riassuntiva *Chiese medioevali di Sardegna*, edita nel 1929 (Scano 1929), con il corredo di una ricca documentazione fotografica, ulteriormente arricchito quaranta anni dopo dall'altro imprescindibile libro di Roberto Coroneo (Coroneo 1993)³.

Nel volume di Raffaello Delogu le numerose chiese venivano presentate con le rispettive forme architettoniche, mettendo in evidenza le peculiarità sarde nel quadro più generale della coeva architettura del Mediterraneo, ma nelle intenzioni di Filippo Figari sembra prevalere la volontà di sottolineare

³ A questo è seguito poi l'aggiornamento in Coroneo, Serra 2004, che tiene conto delle novità emerse nei successivi dieci anni, edite in contributi parziali.

la protezione di Dio su tutte le chiese sarde, sulla Chiesa in generale, intesa come comunità cristiana, attraverso la raffigurazione emblematica di una irreale cattedrale.

Poco al di sotto dell'Eterno – in posizione privilegiata – siede su una nuvola la Vergine Maria accompagnata dagli angeli e dal gruppo agiografico costituito da Cecilia, che tiene l'organo; Giusta, in veste candida; Efisio, nell'equipaggiamento del *miles* romano.

Salta subito agli occhi allo studioso e al cagliaritano come in tale epopea della fede sarda sia assente Saturnino, il più antico martire e patrono della città, che peraltro in un documento della metà dell'XI secolo è invocato dai governanti del giudicato caralitano insieme a Cecilia (cfr. *infra*). Va ricordato che la basilica a lui intitolata nel 1714 era stata concessa dall'arcivescovo al Collegio dei Medici e Chirurghi, con il conseguente cambiamento dell'intitolazione in santi Cosma e Damiano (Serra 1897: 26; Delogu 1953: 22, nota 34), ancora sotto questa invocazione nel 1907, come esplicitamente scrive Dionigi Scano (Scano 1907: 39), e ribadisce Antonio Taramelli nel 1911 (Taramelli 1911: 382), ma nominata San Saturnino nel 1958 da Alberto Boscolo (Boscolo 1958: 110).

Efisio (fig. 3), tuttavia, le cui vicende secondo la tradizione agiografica, risalente con ogni probabilità all'età mediobizantina, erano ambientate a Nora (Spanu 2000: 73-74; Fois 2016), dove esiste la ben nota chiesa a lui dedicata (Spanu 2000: 77-81; Coroneo, Serra 2004: 249), e solo parzialmente legate all'antica *Carales*, dal Seicento aveva assunto un ruolo preminente nella città, che ogni anno dal 1656 ed ancora oggi gli dedica l'importante festa del 1 maggio al fine di sciogliere il voto di ringraziamento per aver salvato la popolazione da una terribile epidemia di peste. Non sfugge, in questo panorama, la forte devozione dei sardi tributata al santo nel terribile anno dei bombardamenti sulla città, quando il simulacro fu portato in processione su un camioncino del latte.

Cecilia, viene identificata dall'organo (fig. 4), ponendo l'accento sulla sua funzione di protettrice dell'arte della musica. La martire, oggetto di grande culto a Roma almeno nella seconda metà del V secolo, non è rappresentata con l'organo nell'iconografia antica, come si evince dal ben noto mosaico raffigurante la *Processione delle vergini* sulla parete di divisione fra la navata centrale e quella sinistra in S. Apollinare Nuovo a Ravenna, risalente alla metà del VI secolo, o nella Cripta di Santa Cecilia nel cimitero sotterraneo di Calisto a Roma, in cui nel IX fu ritrovato intatto il corpo della santa, traslato nella basilica urbana a lei dedicata nel quartiere di Trastevere, e dove è un affresco databile al V-VI secolo. L'attributo dell'organo nasce

invece da un'errata interpretazione di un brano della *passio* in cui si parla delle nozze di Cecilia e Valeriano in cui si legge che «*cantantibus organis*» la martire «*in corde suo soli Domino decantabat*», ma questa iconografia non appare prima del XV secolo (Josi 1962: 1081).

La devozione a Cecilia non sembra essere attestata in Sardegna – stando alle conoscenze attuali – prima alla metà dell'XI secolo, epoca alla quale si data un documento relativo ad una donazione effettuata dal giudice Torchitorio *de Ugunali*, insieme alla moglie Vera e al figlio Costantino, di alcune ville all'arcivescovo di Cagliari, Alfredo, tra cui *sa villa de sancta Jilia*. Già l'agiotoponimo *Jilia* era verosimilmente un diminutivo dell'antroponimo Cecilia, ma è interessante notare che l'atto si apre con l'invocazione

pro boluntade de Donnu nostri [---] ad honore de Deu in gratia de Santa Maria Madrige Domini et in gratia de Santo Michaeli arcangelo et de tota sa milicia de sus angelus et de sus archangelus. Et in gratia de Santu Petru princeps apostolorum. Et in gratia de santu Johanni Baptista et omnes sanctos prophetas. Et in gratia de santu Stefanu primo martoru. Et in gratia de santu Saturno nostru, et omnes sancti martyres. Et in gratia de santa Cecilia virgine et omnes santos et santas Dei. (CDS, I: 213, doc. VIII; Solmi 1905, 13, doc. I)

Il nome della martire romana torna in diverse carte dell'età giudicale in riferimento ad una chiesa che almeno temporaneamente dovette ospitare il clero e il vescovo cagliaritano, forse in una fase di passaggio fra l'abbandono della cattedrale situata nell'antica città, dalla quale gli abitanti si spostarono fra il X e l'XI secolo verso una zona più protetta ai bordi della laguna, creando la cittadella di *Sancta Gilla*, *Jlia*, *Caecilia* (anche il dato archeologico conferma questa scansione cronologica) e l'edificazione di Santa Maria *de cluso*, consacrata nel XIII secolo⁴. Non è questa la sede per tornare sull'annosa questione di quale fosse la cattedrale della cittadella dei giudici: Santa Cecilia o Santa Maria *de Cluso* (la questione è riassunta in Mura 2010), ma è certo che la devozione per la santa dovette avere una certa rilevanza se già in un documento con cui il papa Nicolò IV nel 1291 (dopo la distruzione della cittadella di Santa Gilla) concedeva l'indulgenza di un anno e quaranta giorni ai fedeli in visita ad alcune chiese, tra cui Santa Maria in Castello, venivano indicate sia le feste di Santa Maria Vergine

⁴ Sul culto di s. Cecilia in generale e a Cagliari si veda Martorelli 2010a; sulla cittadella di S. Gilla si rinvia a Martorelli 2012a, in cui sono reperibili le referenze bibliografiche e una sintesi sulle diverse posizioni storiografiche.

che di Santa Cecilia. Evidentemente il culto era vivo ancor prima che fosse ufficializzata la cointitolazione, nel XV secolo (Scano 1940-1941: 167, doc. CCLXIII).

Giusta (fig. 3), una fanciulla in veste candida, inserita con Giustina ed Enedina nel Martirologio Romano come santa sarda (Zancudi 1965), fu probabilmente una figura introdotta dagli esuli africani, che trovò il suo habitat nella città di Othoca. Il canonico Antioco Martis del 1616 diceva di aver consultato nell'Archivio Arcivescovile di Oristano un'antica *passio*, per comporre la sua *Vida y milagros de las beatas Virgines Iusta, Iustina y Henedina*. Il racconto – secondo una prassi ben nota nell'alto medioevo – riprende gli elementi fondamentali della *passio* di un altro santo – S. Cipriano – ma 'sardizza' alcuni dettagli: *Eaden*, teatro delle vicende, è una città sulle sponde della laguna di S. Giusta; la *domus* dove vive Giusta è su un poggio, dotato di un *carcer* sotterraneo alla periferia della città, in cui la madre fa rinchiudere la giovinetta, e su questo viene edificata la chiesa; il vescovo vive in una *domus*, dove è anche il battistero, nel quale *Iusta* riceve il sacramento; la città, scossa da un forte terremoto, viene sommersa dalle acque (Martorelli 2010b. Sulle vicende dell'antica Othoca si veda Pinna 2010).

La basilica di Santa Giusta (si noti 'edificata su un poggio') fu costruita fra il 1135-1145 come cattedrale di una diocesi di cui un *Augustinus, episcopus* era noto però già nel 1119 (Coroneo 1993: 68). Non sopravvivono le tracce di una chiesa precedente, ma è evidente che il culto per *Iusta* è anteriore almeno a tale data. Una collocazione in epoca giudicale per la redazione del testo è stata proposta in base all'osservazione di alcuni toponimi ed antroponimi utilizzati, trasformazione di nomi originari della *passio* di San Cipriano – il vescovo *Optatus* diventa *Octaten*, la città *Eaden*, in cui tale terminazione in *-en* fa pensare al sostrato linguistico paleosardo, che riemerge proprio in età giudicale (Spanu 2000: 27). Tuttavia, il riferimento alla scomparsa della città riconduce ad un panorama che accomuna molti centri urbani costieri alla fine dell'età bizantina, come confermato anche dall'archeologia. Il sito, infatti, corrisponde ad *Othoca*, fondata in età fenicio-punica, nominata ancora dall'Anonimo Ravennate nel VII secolo, ma che come quasi tutte le città litoranee vede un progressivo abbandono probabilmente a partire dall'VIII, anche – ma non solo – a causa della minaccia di incursioni arabe. L'importanza data a questo dettaglio indurrebbe a pensare che la *passio* sia stata composta in un'epoca abbastanza vicina al completo abbandono del sito della città antica, dunque in età mediobizantina (Martorelli 2010b: 83). Secondo R. Zucca e G.F. Nieddu (1991: 80) l'istituzione della diocesi si

daterebbe ad un'epoca anteriore al 1070, quando il vescovo di Tharros si trasferì ad Oristano. A quest'epoca potrebbe risalire il ripristino del culto per la santa e le sue compagne, martiri africane, giunto per i contatti che la città intratteneva con la regione, anche tramite Cagliari (Martorelli 2010c: 413-415).

Le vicende di *Iusta*, *Iustina* ed *Enedina* si legano infatti a Cagliari secondo dinamiche non chiare, come spesso si riscontra negli intrecci agiografici, e in particolare a Santa Restituta, anche essa probabilmente un culto importato dall'Africa in età vandala, ma 'sardizzato' in tempi più recenti. Nell'immaginario collettivo Restituta diviene la madre di Eusebio, vescovo di Vercelli, ma *natione sardus*, che sarebbe vissuta nella cripta nel quartiere di Stampace, dove negli scavi del Seicento si diceva di avere trovato anche le reliquie delle tre sante di Othoca (Filia 1909: 77).

Nel quadro delle *inventiones* dei *cuerpos santos* nel Seicento venne scoperto dapprima un altare, poi il vaso con le reliquie e l'iscrizione *hic sunt reliquiae santa arrestituta*, infine la tomba ritenuta di Giusta e delle sue compagne. Da qui la tradizione che sarebbero state martiri africane come Restituta, giunte forse con esuli ortodossi all'epoca dei Vandali. Si cercò poi di unire le due versioni, ipotizzando che Giusta, Giustina ed Enedina, martirizzate presso lo stagno sotto l'imperatore Nerone, fossero state portate a Cagliari. Le reliquie trovate nel Seicento sarebbero state trasferite nel santuario dei martiri nella cattedrale, secondo la tradizione, ma di recente è ricomparsa una piccola urna con le ossa delle tre sante (?) nella chiesa di S. Restituta, poi portata nella cripta della cattedrale di S. Giusta⁵. Anche in questo caso stupisce che il pittore abbia scelto *Iusta* e non *Restituta*, eponima del luogo.

Sui gradini della chiesa 'immaginaria' cinque individui dal volto scuro, in abiti da viaggio e con il capo coperto, trasportano un sarcofago con evidente sforzo ma anche riverenza, segno dell'importanza del corpo ivi deposto: si allude all'episodio della traslazione delle ossa di S. Agostino da parte dei vescovi africani al cospetto di un vescovo di Cagliari (Murtas 1996: 163). Il vescovo viene identificato con Brumasio, storicamente esistito, in quanto menzionato nella biografia di Fulgenzio, che fra il 519 e

⁵ Secondo la tradizione, la casa venne trasformata dai fedeli in chiesa e sotto, sebbene vi fosse subito la roccia, fu scavata una spaziosa grotta per seppellire la santa e altri martiri. L'avvocato della Real Udienza, Monserrat Rossellò, insieme al medico Mostellino, a proprie spese fecero svuotare la grotta: apparve una cripta con cappelle e altari e 'vari simulacri di Santi'; sotto al pavimento un ambiente ipogeo dove si dice fossero le spoglie di Restituta, Giusta, Giustina ed Enedina, note anche dal martirologio romano (cfr. Aleo 1926: 22-23).

il 523 a lui si rivolse per avere un terreno presso la *basilica Sancti Saturnini longe a strepitu civitatis* per fondare una casa per i monaci, come riferisce il biografo di Fulgenzio, lo pseudo Ferrando (Ps. Ferrando di Cartagine, *Vita di San Fulgenzio*, 24, a cura di A. Isola, Città Nuova, Roma 1987, pp. 98-99); citato anche in un'epigrafe ritenuta in origine autentica, che la perdita e il giudizio negativo di Th. Mommsen fece escludere come falsa, ma che negli Anni '80 del Novecento è stata riabilitata dapprima da D. Mureddu e G. Stefani (Mureddu, Stefani 1986: 351-353; Pilloni 2009: 401-402), poi, anche se con perplessità, da P. Ruggeri e D. Sanna (Ruggeri, Sanna 1996: 99): *hic sunt reliquiae Sancti Sperati et multorum a Brumasio episcopo reconditae*.

La vicenda, che ha ispirato molta letteratura, non ha in realtà un solido fondamento storico, nella versione abbracciata dai più e qui presentata. Non si dispone, infatti, di alcuna attestazione che permetta di autenticare una vera e propria traslazione del corpo del vescovo d'Ipbona, morto nel 430, che chiese di essere deposto in un cimitero pubblico, secondo la testimonianza del biografo, Possidio, nella *Vita* scritta poco dopo la sua morte (*Vita Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis episcopi, autore Possidio Calamensi episcopo*, XXXI, 64 (*Patrologia Latina*, 32). Che i Vandali – cristiani ma seguaci della cd. detta *perfidia ariana* – profanassero le tombe venerate, non credendo essi nei santi, è documentato dalla testimonianza di molti autori a loro contemporanei, ma nessun testo della vasta produzione di quegli anni, caratterizzata peraltro da toni molto enfatici sia nel deprecare le malevoli azioni dei nuovi dominatori sia le coraggiose iniziative dei fedeli ortodossi, ricorda un simile atto da parte dei religiosi (vescovi, monaci e fedeli) che giunsero in esilio in Sardegna dopo il concilio del 484.

È invece storicamente accertato che fra il 721 e il 725 il re longobardo Liutprando acquistò le reliquie del santo conservate a Cagliari e le portò a Pavia, dove ancora oggi riposano nella chiesa di san Pietro in ciel d'oro. Beda il Venerabile, il monaco inglese che agli inizi dell'VIII secolo scrisse la prima storia ecclesiastica della chiesa anglicana, riferisce nel *Chronicon* e nel martirologio che Liutprando *nuper* (poco prima) aveva trasferito a Pavia le reliquie di S. Agostino, *olim* (da tempo) traslate a Cagliari (*Beda Venerabilis Opera*, VI. *Opera didascalica. De tempore ratione*, LXVI, 593 (*Corpus Christianorum, Series Latina*, 123, p. 535); Quentin 1908: 109). Pochi anni dopo, Paolo Diacono, vissuto alla corte di Pavia, riporta sostanzialmente la medesima notizia (*Pauli Historia Langobardorum*, VI, 48 (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Langobardorum*, p. 181). I martirologi storici, calendari a carattere universale, che basandosi sul primo testo di questo genere (il Martirologio Geronimiano, elaborato nella prima metà del

V secolo in Italia) avevano aggiunto i santi venerati nei paesi merovingi e franchi nel IX secolo, ricordano la seguente festa: «in africa depositio sancti augustini episcopi, qui primo de sua civitate propter barbaros sardiniam translatus, nuper a rege Longobardorum ticinis relatus et honorifice conditus est» (Martirologio di Rabano Mauro: Dubois 1965: 292; Quentin 1908: 109). Da notare, però, che si fa riferimento solo a *barbaros*, termine molto generico per indicare i nemici, che però a quei tempi era solitamente usato per gli Arabi (Martorelli 2016: 166).

Dunque, dall'VIII secolo almeno nei paesi del Mediterraneo occidentale si conosce la storia della traslazione delle reliquie di Agostino, figura carismatica della Chiesa antica e modello esemplare dei monaci, che si ispirano alla sua dottrina. Le citate testimonianze pongono l'accento sulla distanza e non contemporaneità fra le due azioni – la traslazione e la vendita a Liutprando – e sulla base di questo gli storici e gli storici della Chiesa sarda hanno impostato la teoria largamente diffusa. Tuttavia, tale evento potrebbe risalire al momento della caduta di Cartagine in mano agli Arabi, nel 697-98. *Olim* in latino potrebbe indicare 'un tempo' passato, ma non da molto.

Del culto di S. Agostino, comunque, non si conosce alcuna memoria in Sardegna anteriormente all'età medievale. La chiesa extramuranea di S. Agostino a Cagliari – cd. 'Vecchia' per distinguerla dal S. Agostino Nuovo fatto edificare alla metà del '500 da Filippo II sul versante opposto di quella che ora è Largo Carlo Felice, perché la precedente intralciava nella costruzione delle nuove mura attorno all'appendice di Marina (o Llapola) – non può essere anteriore al pieno medioevo (Saiu Deidda 1996: 603-612). Di questa rimane solo la cripta sotto Palazzo Accardo, vicino alla quale, secondo il canonico Spano, era un cenobio di agostiniani fondato dallo stesso Agostino, quando passò in Sardegna tornando in Africa, ma la notizia è priva di fondamento storico (Spano 1861: 189-192).

Come anticipato, l'episodio ha ispirato molta letteratura e la teoria è stata abbracciata da illustri storici del passato: Fara (1992, II: 172-173), Angius (1836: 122, 125), Manno (1835: 214, 242, 363), Martini (1839-1841: 100-102), Valery (1837: 136). Un impulso a questa tradizione fu dato dai cd. Falsi di Arborea alla metà dell'Ottocento, che nell'ottica di rivendicare un'identità locale cercarono anche di potenziare alcune antiche leggende. Nella II Pergamena, nota sotto il nome di *Ritmo di Gialetto*, che celebra la ribellione e la liberazione dei sardi dai bizantini, la vicenda storica narrata da Beda e Paolo Diacono assume i toni di un dramma teatrale, in cui l'eroe sardo Gialetto si cala dal tetto della chiesa dedicata al santo per salvare le sue

ossa dal re longobardo (assimilato al dominatore straniero e perfettamente giustificabile in pieno clima risorgimentale) e poterle tenere a Cagliari, a protezione della città (Martini 1863-1865: 116).

Ancora il Besta (1908: 7) agli inizi del Novecento sostiene che Fulgenzio, Feliciano, Illustre e Januarius portarono le ossa di Agostino. Tale ricostruzione degli eventi è ripresa anche da Damiano Filia (1909: 105-106), nel 1909, che dà per certo che le ossa di s. Agostino siano state a Cagliari 200 anni, anche se poi accenna ad una tradizione relativa all'arrivo dopo la caduta di Cartagine in mano agli Arabi.

Sia per ragioni di tempo che di competenza non mi soffermo sugli altri attori dell'Allegoria, che però ricordo solo per completezza: *rappresentanti delle Corporazioni dei mestieri*, con gli stendardi; *Rappresentanti dell'Università di Cagliari*, fondata nel 1626, sotto la tutela della Vergine effigiata nella pala; *individui con la bandiera della battaglia di Lepanto* contro i Musulmani; *Francescani*, *Maria Cristina di Savoia*; l'autoritratto del *pittore* in abiti nobiliari; *Miliziani*, sempre pronti alla difesa della patria e della religione, infine i *fedeli in preghiera* in costumi regionali e i *dignitari del capitolo* (Murtas 1996: 165; Marcella Serreli in *La cattedrale di Cagliari* s.d.: 50).

Attraverso un frequente trapasso di piani cronologici l'artista ritrae alcuni momenti ritenuti salienti della fede cristiana in Sardegna, in una visione epica a lui molto congeniale, che si esprime nella scelta dei contenuti, nei modi pittorici, negli abiti dei personaggi, nell'atmosfera empirea in cui vengono collocati anche episodi reali.

Se tale epopea trova la sua naturale giustificazione nella finalità che l'autore si era proposto, ovvero il completamento della *Storia di Cagliari* nella Sala Consiliare del Comune, la scelta della forma 'Allegorica' e i modi stilistici appaiono un po' stanchi e anacronistici. Non si può non notare, anche da parte di chi non è addentro all'arte del Novecento, che tale opera si colloca in un periodo storico, il secondo dopoguerra, ben diverso dagli anni in cui erano stati dipinti gli altri: i primi prodotti fra il 1916 e il 1924, agli inizi del Ventennio, in cui il mito, le origini epiche, il coraggio e la forza fisica saranno 'strumentalizzati' a fini propagandistici dal regime fascista; quest'ultimo, invece, in un momento di svolta verso un mondo nuovo che sta vivendo la nascita del neorealismo (nell'arte come nel cinema) e delle avanguardie – ed anche in Sardegna.

Interessante anche inquadrare le scelte tematiche e iconografiche dell'autore nell'ambito della storiografia dell'epoca, alla quale avrà certamente attinto. Nella prima metà del Novecento la tradizione degli studi risente di impostazioni ottocentesche, che a loro volta respirano e abbracciano ancora teorie formulate a partire dal Seicento, quando si affaccia l'archeologia cristiana sulla scia del ritrovamento dei *Cuerpos santos* (una sintesi si trova in Martorelli 2006), e reiterate spesso senza una vera elaborazione critica ancora nei testi del Settecento. Così si presenta la storia ecclesiastica del Martini (1839-1841), in buona parte ripresa dal Manno (1835), nonostante la sua maggiore levatura di storico.

Al 1897 risale il lavoro di Efisio Serra, che già nel titolo – *Una pagina d'oro della Storia ecclesiastica di Sardegna* – tradisce il tono enfatico che l'Autore usa per la figura di Agostino e la vicenda della traslazione delle ossa nell'isola, citando a piene mani le Carte di Arborea (Serra 1897: 29-31, 57-58).

Domenico Filia, nel 1909, fa una suddivisione che oggi non funzionerebbe, separando la storia della Chiesa dalla contemporaneità, dalla politica, dalle vicende del quotidiano: stabilisce un evo antico che termina nel 603 (data dell'ultima lettera di Gregorio Magno) e un secondo periodo dal 603 al 1545, ponendo un tetto con il concilio di Trento, al quale segue poi l'epoca moderna; usa toni enfatici da epopea (Filia 1909: 9-10), ma ignora che la Chiesa è un problema che attraversa tutta l'età bizantina in maniera strettamente intrecciata con le disposizioni degli imperatori d'Oriente, che interferiscono spesso nell'operato della Chiesa romana, da cui tutto il mondo cristiano al momento dipendeva (si veda per tutti Turtas 2002).

Si registra qualche voce isolata, come il Motzo, che per primo tenta una risistemazione dell'agiografia sarda in senso scientifico (Motzo 1927), studiando i testi e le testimonianze archeologiche e monumentali senza il pregiudizio che uniforma la letteratura precedente, dove si nota una frequente tendenza alla 'sardizzazione' di culti certamente importati a seguito di contatti politici talvolta prima che religiosi.

La seconda metà del Novecento vedrà una svolta nelle conoscenze e nei metodi di indagine sulle testimonianze del primo cristianesimo in generale nel mondo cattolico e anche nell'isola. Gli studi recenti di Raimondo Turtas, Pier Giorgio Spanu e della scuola di Cagliari, muovendo da strumenti di indagine diversi e soprattutto partendo dal presupposto di inquadrare la storia ecclesiastica della Sardegna nell'ambito di una storia ecclesiastica mediterranea, dalla quale non può essere separata, interpreta

anche i fenomeni strettamente religiosi all'interno di dinamiche di scambi culturali e circolazione di culti, introdotti dai veicoli più disparati (militari, mercanti, monaci) senza togliere, ma anzi arricchendo il panorama devozionale dell'isola (Martorelli 2012b), che non può che essere studiato sotto una prospettiva interdisciplinare.



Fig. 1 – Cagliari, Cattedrale di Santa Maria: *Allegoria della fede sarda* di Filippo Figari, 1955-1957 (da internet).



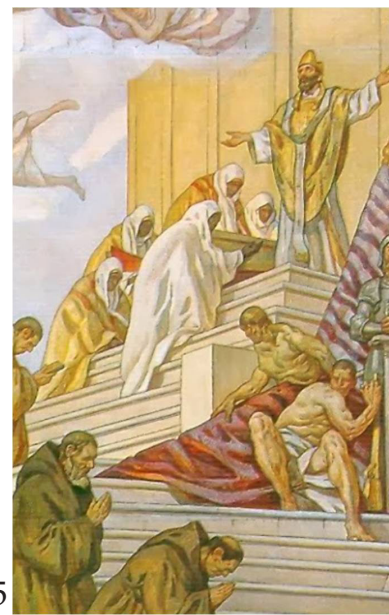
Fig. 2 - Cagliari, Cattedrale di Santa Maria: *facciata* (da internet).



3



4



5

Fig. 3 – Cagliari, Cattedrale di Santa Maria: *Allegoria della fede sarda* di Filippo Figari, 1955-1957, part. dei santi Eusebio e Giusta (da internet).

Fig. 4 – Cagliari, Cattedrale di Santa Maria: *Allegoria della fede sarda* di Filippo Figari, 1955-1957, part. di santa Cecilia (da internet).

Fig. 5 – Cagliari, Cattedrale di Santa Maria: *Allegoria della fede sarda* di Filippo Figari, 1955-1957, part. raffigurante i vescovi esuli africani che consegnano il corpo di sant'Agostino al vescovo Brumasio (da internet).

Bibliografia

- Aleo 1926 = J. Aleo, *Storia cronologica di Sardegna (1637-1672)*. Tradotta da Padre Attanasio da Quartu, Cappuccino, Cagliari 1926.
- Angius 1836 = V. Angius, s.v., *Cagliari*, in G. Casalis (a cura di), *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il re di Sardegna*, III. G. Maspero, Torino 1836, pp. 24-281.
- Besta 1908 = E. Besta, *La Sardegna medievale, 1. Le vicende politiche dal 450 al 1326*, Reber, Palermo 1908.
- Boscolo 1958 = A. Boscolo, *L'Abbazia di San Vittore, Pisa e la Sardegna*, CEDAM, Padova 1958.
- CDS = P. Tola, *Codice Diplomatico di Sardegna*, I, 1, a cura di A. Boscolo, F.C. Casula, Carlo Delfino, Sassari 1984.
- Coroneo 1993 = R. Coroneo, *L'architettura romanica in Sardegna dalla metà del Mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993.
- Coroneo 2010a = R. Coroneo, *La cattedrale di Santa Giusta nel romanico mediterraneo ed europeo*, in Coroneo 2010b, pp. 13-21.
- Coroneo 2010b = R. Coroneo, *La Cattedrale di Santa Giusta. Architetture e arredi dall'XI al XIX secolo*, Scuola Sarda Editrice, Cagliari 2010.
- Coroneo, Serra 2004 = R. Coroneo, R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaca book, Milano 2004.
- Delogu 1953 = R. Delogu, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, La libreria dello stato, Sassari 1953.
- Dubois 1965 = J. Dubois, *Le martyrologe d'Usuard. Texte et commentaries*, Societe des Bollandistes, Bruxelles 1965.
- Fara 1992 = I.F. Fara, *Opera, 1. In Sardiniae Chorographiam*, traduzione italiana di M.T. Laneri, a cura di E. Cadoni, Gallizzi, Sassari 1992.
- Filia 1909 = D. Filia, *La Sardegna cristiana: Storia della Chiesa, I. Dalle origini al secolo XI*, Tipografia Ubaldo Satta, Sassari 1909 (ristampa, Carlo Delfino, Sassari 1995).
- Fois 2016 = G. Fois 2016, *La passio S. Ephysii tra Grecia e Romània*, in Piras, Artizzu 2016, pp. 128-160.
- Josi 1962 = E. Josi, s.v., *Cecilia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1926, coll. 1064-1081.
- La cattedrale di Cagliari s.d.* = *La cattedrale di Cagliari*. Itinerari didattici a cura dei servizi educativi del Museo e del territorio. Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano.

- Manno 1835 = G. Manno, *Storia di Sardegna*, Forni, Bologna 1835.
- Martini 1839-1841 = P. Martini, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Stamperia reale, Cagliari 1839-1841.
- Martini 1863-1865 = P. Martini, *Pergamene, codici e fogli cartacei di Arborea, Timon*, Cagliari 1863-1865 (Ristampa anastatica con nota introduttiva di A. Boscolo, Forni, Sala Bolognese 1986).
- Martorelli 2006 = R. Martorelli, *Il culto dei santi nella Sardegna medievale. Progetto per un nuovo dizionario storico-archeologico*, "Melanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge", 118, 1, 2006, pp. 25-36.
- Martorelli 2010a = R. Martorelli, *Il culto di santa Cecilia a Cagliari nell'altomedioevo. Una testimonianza ignorata*, "ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte. Università degli studi di Cagliari. Dip. di Scienze archeologiche e storico-artistiche", 1, 2010, pp. 85-102.
- Martorelli 2010b = R. Martorelli, *Il culto dei santi nella Sardegna giudicale, in Itinerari del romanico in Sardegna*. I Convegno nazionale (Santa Giusta, 7 dicembre 2007), AV, Cagliari 2010, pp. 75-84.
- Martorelli 2010c = R. Martorelli, *Vescovi esuli, santi esuli? La circolazione dei culti africani e delle reliquie nell'età di Fulgenzio*, in A. Piras (a cura di), *Lingua et ingenium. Studi su Fulgenzio di Ruspe e il suo contesto*, Sandhi Editore, Ortacesus 2010, pp. 453-510.
- Martorelli 2012a = R. Martorelli, *Krly-Villa Sanctae Igiae (Cagliari). Alcune considerazioni sulla rioccupazione dell'area urbana di età fenicio-punica in età giudicale*, in C. Del Vais (a cura di), *EPI OINOPA PONTON. Studi sul Mediterraneo antico in ricordo di Giovanni Tore, S'Alvure*, Oristano 2012, pp. 695-714.
- Martorelli 2012b = R. Martorelli, *Martiri e devozione nella Sardegna altomedievale e medievale*, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari 2012.
- Martorelli 2016 = R. Martorelli, *Riferimenti topografici nelle Passiones dei martiri sardi*, in Piras, Artizzu 2016, pp. 161-198.
- Motzo 1927 = B.R. Motzo, *Barlumi dell'Età bizantina in Sardegna*, in *Studi cagliaritari di Storia e Filologia*, R. Università, Cagliari 1927, pp. 64-97.
- Mura 2010 = L. Mura, *Considerazioni sulla sede episcopale di Cagliari in età altomedievale tra S. Cecilia e S. Maria di Cluso*, "Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna", XIX, 2010, pp. 333-358.
- Mureddu, Stefani 1986 = D. Mureddu, G. Stefani, *La diffusione del mosaico funerario africano in Sardegna: scoperte e riscoperte*, in A. Mastino (a cura di), *L'Africa romana. Atti del III convegno di studio* (Sassari, 13-15 dicembre 1985), Gallizzi, Sassari 1986, pp. 339-361.

- Murtas 1996 = G. Murtas, *Filippo Figari*, Ilisso, Nuoro 1996.
- Murtas 2004 = G. Murtas, *Filippo Figari*, Ilisso, Nuoro 2004.
- Nieddu, Zucca 1991 = G. Nieddu, R. Zucca, *Othoca: una città sulla laguna*, S'Alvure, Oristano 1991.
- Pilloni 2009 = E.K. Pilloni, *Il culto di San Sperate: Africa o Sardegna?*, "Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna", XVIII, 2009, pp. 387-424.
- Pinna 2010 = F. Pinna, *Le preesistenze nell'area della cattedrale*, in Coroneo 2010b, pp. 47-52.
- Piras, Artizzu 2016 = A. Piras, D. Artizzu (a cura di), *L'agiografia sarda antica e medievale: testi e contesti*. Atti del Convegno di studi (Cagliari, 4-5 dicembre 2015), PFTS, Cagliari 2016.
- Quentin 1908 = H. Quentin, *Les Martyrologues historiques du moyen âge*, Lecoffre, Paris 1908.
- Ruggeri, Sanna 1996 = P. Ruggeri, D. Sanna, *Mommsen e le iscrizioni latine della Sardegna: per una rivalutazione delle falsae con tema africano*, "Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica Sassarese", III, 3, 1996, pp. 75-104.
- Saiu Deidda 1996 = A.M. Saiu Deidda, *Il santuario sotterraneo di S. Agostino nel contesto dell'architettura rupestre medioevale a Cagliari*, in M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (a cura di), "L'Africa romana". Atti del XII convegno di studio (Olbia, 12-15 dicembre 1996), Editrice Democratica Sarda, Olbia 1996, pp. 603-612.
- Scano 1907 = D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Stab. Tipografici Gaetano Montorsi, Cagliari-Sassari 1907.
- Scano 1929 = D. Scano, *Chiese medievali in Sardegna*, Stab. Tipografico Fratelli Stianti, Cagliari 1929.
- Scano 1940-1941 = D. Scano, *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*, I-II, Arti Grafiche, Cagliari 1940-1941.
- Serra 1897 = E. Serra, *Una pagina d'oro della Storia ecclesiastica di Sardegna*, Tipo-Litografias Commerciale, Cagliari 1897.
- Solmi 1905 = A. Solmi, *Le Carte Volgari dell'Archivio Arcivescovile di Cagliari. Testi Campidanesi dei secoli XI-XIII*, Tipografia Galileiana, Firenze 1905.
- Spano 1861 = G. Spano, *Guida della città di Cagliari*, Timon, Cagliari 1861.
- Spanu 2000 = P.G. Spanu, *Martyria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, S'Alvure, Oristano 2000.
- Taramelli 1911 = A. Taramelli, *Cagliari. Tombe di età cristiana scoperte in regione Bonaria*, "Notizie degli Scavi di Antichità", 1911, pp. 381-382.
- Turtas 2002 = R. Turtas, *La Chiesa sarda tra il VI e l'XI secolo*, in P. Corrias, S. Cosentino (a cura di), *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia*

della Sardegna bizantina, M&T, Cagliari 2002, pp. 29-38.

Valery 1837 = P. Valery, *Voyages en Corse, a l'île d'Elbe, et en Sardaigne*, II, Hauman, Bruxelles 1837 (M.G. Longhi (a cura di), *Viaggio in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1996.

Zancudi 1965 = C. Zancudi, *s.v.*, *Giusta, Giustina ed Enedina*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1337-1338.

I turiboli cristiani nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari¹

Andrea Pala

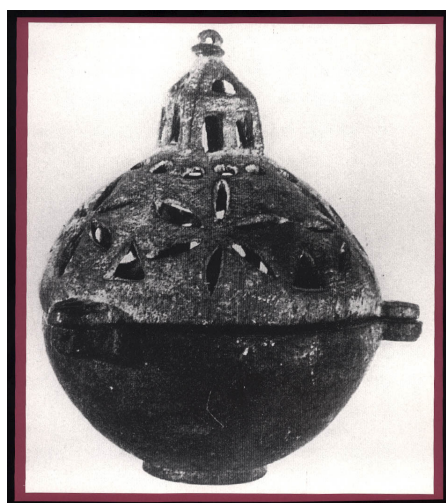
Nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari sono conservati due turiboli bronzei (figg. 1-2) provenienti dalla Collezione Timon. Uno dei due manufatti risulta attualmente esposto, sino al 2015 era collocato in altro spazio espositivo del Museo ma sempre nella vetrina degli utensili altomedievali (fig. 3). Questo incensiere si ispira a un sistema costruttivo di replica tra coppa e coperchio che gli conferisce una forma sferica. L'unica parte decorata è lo stesso coperchio, traforato a fogge geometriche di girali esapetali e fregi triangolari. Alla base dell'apicale parallelepipedo sono state ricavate una serie di aperture circolari. Nel punto di congiunzione delle due coppe ci sono i tre occhielli che consentivano lo scorrimento delle catenelle, oggi scomparse. Il turibolo è dotato di una base che garantisce stabilità all'oggetto quando è poggiato sul piano. Nell'altro turibolo la coppa era presumibilmente emisferica ma il coperchio, unico superstite, risulta a forma di torre rastremata munita di fori quadrangolari, con la parte emisferica dotata di decorazioni esapetale. Antonio Taramelli nella *Guida del Museo Nazionale di Cagliari* del 1915 segnalava in maniera generica la presenza degli incensieri in bronzo, collocati allora nello scomparto a sinistra (n. 98) dello scaffale XVI, definendoli «di tipo antico» ma non proponendo una datazione o indicando la provenienza dei manufatti (Taramelli 1914: 150). Le prime ipotesi di inquadramento culturale sono state avanzate da Letizia Pani Ermini, che nel catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari ascriveva all'ambiente copto l'origine di questi incensieri, sottolineando però che i due pezzi, uno dei quali frammentario, giungevano dalla collezione Timon, quindi potrebbero essere stati acquistati fuori dall'isola di Sardegna, quindi estranei dal contesto isolano (Pani Ermini

¹ Questo contributo è l'aggiornamento di un più ampio testo già pubblicato da chi scrive: A. Pala, "Forma e funzione dei turiboli aniconici del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari", in L. Vargiu & A. Viridis eds., *Esperienze e interpretazione della morte tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 159-173.

1981a: XV). La stessa Pani Ermini constata come il primo incensiere (inv. N. 14671) fosse coperto da una patina verde scuro benché di trovasse in buono stato di conservazione. Secondo la studiosa la particolare tipologia emisferica sarebbe avvicinabile alla vasta produzione di manufatti originari dalla Siria, dall'Egitto ma anche dalla Sicilia. Richiama pertanto un confronto con due incensieri conservati nel Museo del Cairo in Egitto, provenienti da Luxor. Uno di questi ripeterebbe la forma della coppa e anche il tipo di traforo adottati nel pezzo cagliaritano. Le stesse proposte attributive sono indicate per il coperchio dell'incensiere con base emisferica (inv. N. 14672), cosicché la studiosa ritiene valido un inquadramento cronologico al VI-VII secolo per i due oggetti del Museo Archeologico di Cagliari (Pani Ermini 1981b: 88, nn. 131-132). Allo stato attuale della ricerca non è stato possibile verificare i raffronti indicati dalla Pani Ermini, anche se un esame parallelo con i manufatti copti conservati nel Louvre di Parigi e databili tra V e VII secolo (Bénazeth 1988) e con altri oggetti siro-palestinesi presenti in Egitto (Leroy 1976) mette in evidenza la grande varietà di forme di questi oggetti e, secondo il sottoscritto, mostra chiaramente problemi di accostamento stilistico-formale, nonché funzionale con gli utensili del Museo Archeologico di Cagliari. Proporre un corretto inquadramento cronologico per questi manufatti che – come si è detto – quasi certamente provengono da un contesto estraneo a quello sardo, non è cosa semplice. Forse oggi si possono suggerire altri confronti che porterebbero ad una ulteriore riflessione sui turiboli “isolani”, che potrebbe ricondurli al Basso Medioevo (Pala 2017: 320). Ad esempio, un manufatto conservato nei Musei Vaticani e datato al XIII secolo (fig. 4) sembrerebbe riconducibile alla stessa tipologia del turibolo sferico nel museo cagliaritano. L'oggetto del Vaticano risulta per diversi aspetti accostabile al manufatto sferico di Cagliari: è facilmente verificabile l'identità sia della coppa sia del coperchio con decorazioni e occhielli per le catenelle, praticamente uguali nei due pezzi musealizzati. L'idea di una possibile provenienza dei turiboli conservati nel Museo Archeologico Nazionale dall'area centro italiana, forse riconducibili al XIII secolo, oppure a quello successivo e non all'Altomedioevo, sarebbe sostenibile anche da altri confronti con oggetti analoghi presenti nel centro Italia, come un incensiere bronzeo conservato al Museo di Arte Sacra di San Leolino in Val d'Ambra in provincia di Arezzo. Questo oggetto, che ha subito verosimilmente un ripristino sulla parte più antica con l'innalzamento del piede e l'inserimento delle catenelle, il cui corpo centrale originario è collocabile nel XIV secolo (Ragozzino 2005: 496) o in quello precedente, presenta delle forti assonanze con le opere

appena chiamate in causa, benché in quest'ultimo si possa notare una qualità esecutiva più bassa rispetto a quelle isolate. Nello stesso Museo di Arte Sacra è custodito un altro turibolo "a torre" in rame che faceva parte della medesima fornitura ecclesiastica, datato anch'esso al secolo XIV (Ragozzino 2005: 496). Un turibolo in bronzo attribuito al XIII secolo è conservato nella chiesa dei Santi Lorentino e Pergentino a Gragnano presso San Sepolcro in provincia di Arezzo (*Mostra d'Arte Sacra* 1950, fig. 11; Del Grosso 2012: 29), accostabile all'incensiere sferico cagliaritano, sia per l'identità della forma che per le soluzioni decorative a traforo del coperchio. Come sottolineato da Andrea Del Grosso (2012: 27), la documentata provenienza della gran parte degli incensieri conservati in Italia dal territorio nazionale ed il costante riferimento a manifatture italiane per i turiboli nei musei stranieri consentono di dare credito ancora oggi all'ipotesi che la produzione di questa tipologia in Italia tra XII e XIII secolo, si attestasse intorno alle poche, determinate morfologie sferiche. Ci sono diversi dati che inducono a pensare che la produzione di questi manufatti fosse intensa in un'area abbastanza ristretta, compresa nei territori tra Toscana e Umbria: le evidenze archeologiche attestano, infatti, una ricca attività estrattiva di minerali nella Toscana occidentale, in particolare di rame. Si consideri inoltre che in questo territorio è documentata un'area di concentrazione di fonderie di campane, verosimilmente legate a diversi manufatti bronzei presenti nella zona (cfr. Neri 2006, in particolare tav. XIV). Le rappresentazioni figurative di turiboli sferici sono sparse in tutta Europa, soprattutto dall'XI-XII secolo. In Sardegna possiamo trovare delle testimonianze iconografiche nella scena delle *Pie donne al sepolcro* nel pulpito di Guglielmo nella cattedrale di Santa Maria a Cagliari, realizzato tra il 1158 e il 1162 ma giunto nella città sarda solo agli inizi del Trecento (Pala 2011: 39-43, con bibliografia precedente). La stessa tipologia di turibolo era riscontrabile nell'incensiere che recava in mano l'angelo scolpito nella facciata della chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio a Ozieri in provincia di Nuoro, leggibile sino ad anni recenti (cfr. Pala 2011: 132) ma oggi perduto irrimediabilmente. I tratti formali e gli elementi iconografici degli oggetti rappresentati nelle sculture isolate rimandano senz'altro agli incensieri sferici prodotti nel secolo XII, le cui caratteristiche rimangono tali in diversi manufatti dei secoli XIII e XIV, in particolare nell'area nord tirrenica. A questo naturale processo conservativo – non sempre facilmente dimostrabile – si affianca un percorso evolutivo che prevede un progressivo abbandono delle forme globulari a favore di una tendenza alle forme verticali che porteranno ai virtuosismi dei turiboli gotici prodotti dalle

oreficerie toscane ancor prima degli esordi del Rinascimento. Forse i manufatti oggi a Cagliari sono il risultato di una lavorazione orafa che ha conservato le forme arcaiche, tipica negli oggetti di uso comune realizzati in metalli non nobili per chiese poco abbienti, la cui collocazione cronologica e geografica è complicata dal silenzio delle fonti e dalla provenienza degli oggetti da una collezione privata. Dalle fonti scritte relative alla Sardegna si possono trarre delle preziose informazioni su questi oggetti funzionali al rito cristiano che si celebrava nel Medioevo. Nella chiesa di San Nicola di Silanos nel territorio di Sedini in provincia di Sassari (cfr. Coroneo, Serra 2004: 263-266) che viene donata nel 1112 dal maggiorenne turritano Furatu del Gitil e da sua moglie Susanna Dezzori all'abbazia di Montecassino (Saba 1927: 162, doc. XVI; Blasco Ferrer 2003: 163). Nell'atto di donazione l'edificio viene allo stesso tempo dotato degli arredi sacri necessari per lo svolgimento delle funzioni religiose. Tra gli oggetti si distinguono due *timaniatares de argentu*, che sono stati individuati da Pasquale Tola come incensieri d'argento, facendo riferimento al «vernacolo insulare di quel tempo» (Tola 1984-1985: 188-189, doc. XVI) derivato dal nome della materia contenuta nei medesimi, ovvero l'incenso, che in sardo volgare si chiama *timanza*, così reso anche dal canonico Giovanni Spano che riporta la parola come voce logudorese (Spano 1851: 396), per cui si dovrebbe prendere atto che si tratti di due incensieri d'argento (Pala 2011: 130). Circa un secolo dopo nell'inventario degli oggetti appartenuti alle chiese di Santa Gilla, San Pietro e Santa Maria di Cluso, site nell'areale cagliaritano (Capra 1907; Cossu Pinna 1986; Pala 2010), datato al 24 maggio 1226 (1227 nello stile pisano) (Turtas 1999: 231) si distinguono, invece, le voci *turibulum* e *arca argentea cum suo cocleario*, quest'ultima da intendere come una piccola arca d'argento dotata del cucchiaino per versare l'incenso (Pala 2011: 170, 174, 188). In un altro inventario, relativo ai beni della vicaria di San Nicola di Trullas, redatto da don Bartolomeo il 18 giugno 1279, vengono elencati i libri, i paramenti, gli arredi e i documenti d'archivio (Schirru 1999: 35), tra i quali anche *turibulum unum de argento* (Pala 2011: 188). Altre sporadiche notizie sui documenti scritti trecenteschi portano memoria di queste suppellettili liturgiche (Conde y Delgado de Molina 2012: 140-141) ma purtroppo non restituiscono precise informazioni sulla loro conformazione strutturale ed estetica (Pala 2016: 77).



1



2

Fig. 1 – Cagliari, Museo Archeologico Nazionale: *turibolo sferico* (da Archivio Storico del Comune di Cagliari, Fondo Fotografico, Serie VIII Mostre, foto n. 347).

Fig. 2 – Cagliari, Museo Archeologico Nazionale: *coperchio di turibolo "a torre"* (da Archivio Storico del Comune di Cagliari, Fondo Fotografico, Serie VIII Mostre, foto n. 346).



3



4

Fig. 3 – Cagliari, Museo Archeologico Nazionale: *turibolo sferico* - collocazione sino al 2015 (foto dell'A.).

Fig. 4 – Roma, Musei Vaticani: *turibolo sferico* (foto dell'A.).

Bibliografia

- Bénazeth 1988 = D. Bénazeth, *Les encensoirs de la collection copte du Louvre*, "La Revue du Louvre et de Musées de France", 4, 1988, pp. 294-300.
- Blasco Ferrer 2003 = E. Blasco Ferrer, *Crestomazia sarda dei primi secoli. Volume primo, Testi - grammatica storica - glossario*, Ilisso, Nuoro 2003.
- Capra 1907 = A. Capra, *Inventari degli argenti, libri e arredi sacri delle chiese di Santa Gilla, di San Pietro e di Santa Maria di Cluso*, "Archivio Storico Sardo", 3, 1907, pp. 420-426.
- Conde y Delgado de Molina 2012 = R. Conde y Delgado de Molina (a cura di), *Codice diplomatico di Guido Cattaneo*, Istar, Oristano 2012.
- Coroneo, Serra 2004 = R. Coroneo, R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaca Book, Milano 2004.
- Cossu Pinna 1986 = G. Cossu Pinna, *Inventari degli argenti, libri e arredi sacri delle chiese di Santa Gilla*, in S. Igia capitale giudicale. Contributo all'incontro di Studio Storia, ambiente fisico e insediamenti umani nel territorio di S. Gilla (Cagliari, 3-5 novembre 1983), ETS, Pisa 1986, pp. 249-260.
- Del Grosso 2012 = A. Del Grosso, *Chi ama brucia. Turiboli toscani nel Medioevo*, ETS, Pisa 2012.
- Leroy 1976 = J. Leroy, *L'encensoir "syrien" du couvent de Saint-Antoine dans le désert de la mer Rouge*, "Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale", 76, 1976, pp. 381-390.
- Mostra d'Arte Sacra 1950 = *Onoranze a Guido d'Arezzo. Mostra di Arte Sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII. Catalogo* (Arezzo - Palazzo Pretorio, maggio-settembre 1950), Del Turco Editore, Firenze 1950.
- Neri 2006 = E. Neri, *De campanis fundendis: la produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Vita e Pensiero, Milano 2006.
- Pala 2010 = A. Pala, *Paramenti sacri e suppellettili ecclesiastiche nell'inventario duecentesco di Santa Gilla, San Pietro e Santa Maria di Cluso*, "Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna", XIX, 2010, pp. 359-400.
- Pala 2011 = A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, AV, Cagliari 2011.
- Pala 2016 = A. Pala, *La produzione artistica nel regno di Arborea tra potere giudicale e Ordini mendicanti (XIII-XIV secolo)*, "Rime. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea", 16, 1, giugno 2016, pp. 65-85.
- Pala 2017 = A. Pala, *La suppellettile liturgica*, in S. Angiolillo, R. Martorelli,

- M. Giuman. A. Corda, D. Artizzu (a cura di), *Corpora delle antichità della Sardegna. La Sardegna Romana e altomedievale, storia e materiali*, Carlo Delfino, Sassari 2017.
- Pani Ermini 1981a = L. Pani Ermini, *Nota preliminare*, in L. Pani Ermini, M. Marinone (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1981, pp. IX-XVII.
- Pani Ermini 1981b = L. Pani Ermini, *Brocche e incensieri*, in L. Pani Ermini, M. Marinone (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1981, pp. 85-89.
- Ragozzino 2005 = U. Ragozzino, *La pieve di San Leolino in Val d'Ambra: la chiesa, l'Archivio parrocchiale, la Biblioteca, il Museo d'Arte Sacra*, Tipolitografia Campisi, Bucine San Leolino 2005.
- Saba 1927 = A. Saba, *Montecassino e la Sardegna medioevale. Note storiche e codice diplomatico sardo-cassinese*, Badia di Montecassino, Montecassino 1927.
- Schirru 1999 = V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'archivio di Stato di Firenze*, "Archivio Storico Sardo", XL, 1999, pp. 9-224.
- Spano 1851 = G. Spano, *Vocabolarius sardu-italianu*, I-II, Tipografia Nazionale, Cagliari 1851.
- Taramelli 1914 = A. Taramelli, *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Società Tipografica Sarda, Cagliari 1914.
- Tola 1984-1985 = P. Tola, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I-II, a cura di A. Boscolo, F.C. Casula, Carlo Delfino, Sassari 1984-1985.
- Turtas 1999 = R. Turtas, *Storia della Chiesa dalle origini al Duemila*, Città Nuova, Roma 1999.

Il Rinascimento come necessità

Franco Meloni

Cordoba è deserta. Il Transito, sotto la moschea, non risuona di racconti e di profumi. Le teorie di prospettive, portate da terre che si stanno allontanando, non confondono le certezze dei saggi. Il Dubbio, sempre presente in diatribe che riscoprono il gusto del dialogo, viene relegato come portatore di sventure.

Le musiche non allietano più sapori speziati accanto a giacigli sotto gli aranci che portano ombra bagnati da rivoli di un'acqua che, muovendosi, aiuta la difendere i migranti dalla calura di una terra a volte infuocata. La perfetta simmetria della Mesquita sembra soffrire per la rottura di un'intesa che ha permesso di riscoprire i filosofi della Grecia.

Rabbi Maimonide tace. Siamo nel 1492 e dividendo in modo arbitrario la Storia di tutto il mondo, ha inizio l'Era Moderna.

Pochi anni raggruppano avvenimenti che, in un modo o nell'altro, hanno inciso sul corso dello sviluppo umano.

Infatti: un caparbio navigatore raggiunge una terra credendola l'India; riunendo reami, si costituisce quella che diventerà un impero dove non tramonterà mai il sole; i Figli di Mosè vengono cacciati e dispersi in tutta l'Europa; gli arabi respinti, dopo eroiche gesta, oltre Gebel Tariq; Piero della Francesca muore il 12 Ottobre; Lorenzo il Magnifico muore a Firenze.

Preparando il mio primo esame, dalla terza alla quarta elementare, dovevo imparare, praticamente a memoria, le vite degli Uomini Illustri che hanno permesso l'Unità di Italia. Il folle, inutile e malefico macello che è stata la Prima Guerra Mondiale, veniva definito come La Quarta Guerra di Indipendenza. In quello spirito, tra Pietro Micca e Nazario Sauro, Lorenzo il Magnifico veniva ricordato come "l'ago della politica italiana".

Cinquecento anni dopo, nel 1992, e anche questa è una data simbolo di una speranza di resistere per cambiare la gestione spregiudicata della cosa

pubblica, nei festeggiamenti patrocinati dalla Presidenza della Repubblica, grande spazio veniva dato, malgrado rimostranze dei Nativi Americani, all'impresa di Cristoforo Colombo. Piero della Francesca, finalmente riscoperto, aveva la sua parte di celebrazione, mentre di Lorenzo si discuteva con riserva. A Lorenzo veniva associata una parola, Politica, che sembrava aver assunto significati spregevoli.

Ma Lorenzo rappresenta il Rinascimento. E del Rinascimento si sente la necessità.

Nei corsi e ricorsi, nessuna certezza è perenne, ma se mai i secoli bui possono avere termine, la cultura può ostacolarne la ripresa.

E la cultura era diffusa. Si avvertiva il bisogno di andare oltre. Le tecniche miglioravano e qualcuno, magari un omo senza lettere, metteva le basi per definire il metodo scientifico in modo da superare l'empirismo con la verifica in laboratorio.

Le arti mostravano realizzazioni che ancora oggi affascinano per la bellezza e la forte libertà. Caratteri intagliati permettevano la diffusione dei saperi attraverso la potenza dei libri. Il cielo veniva guardato con occhi nuovi e infiniti mondi potevano essere immaginati, malgrado il rafforzarsi della Santa Inquisizione.

La cultura era una, nell'unione delle diverse competenze. E le polis favorivano le discussioni sulla gestione dei beni comuni. Si aveva una visione che auspicava la stabilità necessaria per realizzare uno sviluppo economico.

Le Fiandre erano vicine e così i mercati d'oriente, anche se si iniziava a preparare lo scontro con l'Impero Ottomano.

Si viaggiava seguendo le vie tracciate da Marco Polo.

I forme geometriche ideali di Leonardo si confrontavano con il magnifico solido della Melancolia. E il quadrato magico univa matematica a poesia.

In India, a quarant'anni, si comincia a fare un sommario della vita trascorsa. Nella ridente società europea, la domanda su cosa si può scrivere a destra o a sinistra del nostro personale libro mastro, è rimandata di qualche anno, ma non eliminabile. La generazione dei nati subito dopo la guerra, la seconda, ha, per esempio, un tasso di felicità più elevato rispetto a chi è venuto al mondo dopo i favolosi anni

sessanta?

Siamo stati fortunati? Forse sì, ma, come insegna il II Principio della Termodinamica, tutto pretende una contropartita.

Abbiamo avuto una vita senza guerre mondiali, ma questo l'abbiamo pagato con il terrore di un conflitto iniziato per sbaglio o per la follia di pochi. Abbiamo creduto che la politica potesse risolvere i problemi del mondo, e così è avvenuto nella crisi di Suez e a Cuba. Ricordo sempre l'effetto delle scie delle navi che invertivano la rotta riportando a casa i missili, motivo di possibile ecatombe nucleare. Abbiamo avuto la speranza che la Lettera alla Professoressa potesse essere l'ultima e la scuola sarebbe diventata patrimonio di tutti. Una scuola dove sarebbe stato necessario studiare tutti i giorni, Natale compreso.

Abbiamo avuto il Concilio per tutti gli uomini di buona volontà. Abbiamo visto che si sarebbe potuto fare un governo di sinistra, in Cile, con la volontà democraticamente espressa. Abbiamo sperato che la Luna fosse un modo per mettere la scienza al servizio dell'umanità. Abbiamo sognato con Martin Luther King e abbiamo voluto credere che la società potesse migliorare. Abbiamo condiviso le sorti di paesi lontani con il mito del Che e durante la guerra in Vietnam. Abbiamo discusso, molte volte con rabbia, sull'esistenza delle due culture e visto nascere tra diffidenze reciproche, il concetto di Arte e Scienza. L'impegno politico era apparentemente grande e si metteva tutto in discussione. A volte la cerniera dell'eskimo poteva segnare il confine tra il giusto e l'ingiusto.

Poi abbiamo avuto dei colpi fortissimi: Piazza Fontana, le stragi di stato, il muro di Berlino, la distruzione della Biblioteca di Sarajevo, gli omicidi mirati, la crisi della politica, lo strapotere della Mafia, il non avere più certezze vedendo che la cultura, la conoscenza e il progresso erano parole usate senza senso. Siamo vivendo a crisi della democrazia e la mancanza di etica. Troppi falsi maestri hanno mostrato che il populismo può prevalere sulla ragione.

Io non so cosa sia un intellettuale, ma sono sicuro che debba sempre e comunque esprimere il proprio arere motivandolo con argomenti che possono essere condivisi a livello universale, quasi in senso kantiano. Se questo significa essere stati fortunati, magari se nati nell'anno della Bomba, non lo so. Ma so che lo stiamo pagando, giorno dopo giorno.

Fare Politica è impegnativo, e non si possono fare errori perchè ognuno di questi può portare all'incubo di chi vede come la frammentazione, la perdita dei valori comuni, l'avidità nell'immediato, l'odio per quelli ritenuti diversi, il razzismo, porteranno necessariamente al fascismo, soluzione apparente di tutti i problemi. Come in una tragedia greca, sia per caso o per volontà degli dei immortali, la società sembra precipitare spinta dalla follia.

La memoria della società è breve. Hiroscima e Dresda sembra non rappresentino più il monito che ci deve allontanare dalla banalità del male. Anselm Kiefer conta le stelle cadute identificandole con numeri tatuati ad Auschwitz. L'uomo, unico a praticare la tortura, può impegnarsi in ricerche che indagano sulla struttura dell'universo o raggiungono vette altissime come gli Ultimi Quartetti di Beethoven.

Nei cinquecento anni che ci separano dalla morte di Lorenzo, abbiamo coniugato la ricerca della democrazia, il meno sbagliato tra i sistemi di convivenza, con i risultati della Rivoluzione Francese. Nella ombrosa e indefinita confusione di idee che ora sembrano riportarci ai discorsi delle caverne, con il terrore del fulmine, i capisaldi della convivenza devono essere ricordati. In più il Rinascimento ci ha dato la possibilità di sperare. L'Umanità si trova nel punto in cui può sprofondare in una società violenta ed intollerante, quindi stupidamente egoista, magari illuminata dalla luce di mille soli, oppure, affrontare la sfida della complessità con spirito nuovo.

Il terribile scontro in atto tra modi diversi di vivere la realtà, ciascuno con la benedizione di un dio, può aver fine se interviene un miracolo, come sosteneva il Cardinale Martini, oppure se si ricorre a concetti nuovi e coraggiosi nella composizione dei conflitti. La sfida contro la barbarie può essere vinta applicando, razionalmente e politicamente, il concetto di misericordia. Vincere è possibile, gestire la vittoria è quasi sempre impossibile.

Nella Scuola di Atene, che rappresenta l'immagine più completa del senso del Rinascimento, con Platone che indica il cielo, Aristotele tiene in mano l'Etica. E Spinoza avrebbe approvato.

Antoniazza Romano e il *Trittico del Sacro Volto* al Prado. Fra icona e ritratto nella Roma del Secondo Quattrocento

Alberto Virdis

Introduzione

La figura di Antonio Aquili, detto Antoniazza Romano, pittore attivo a Roma nella seconda metà del XV secolo, è emblematica di come la nostra moderna necessità di etichettare e incasellare opere e artisti porti spesso a lasciare al di fuori di determinati schemi – più o meno astrattamente costituiti – più di una personalità artistica le cui caratteristiche sembrano male adattarsi ai parametri comunemente considerati come “canonici” di un dato stile, movimento, temperie culturale, con conseguenze spesso negative per la loro valutazione e fortuna.

Così è stato il caso di Antoniazza Romano, un artista per il quale le etichette ‘Tardogotico’ e ‘Rinascimentale’ (comunemente adottate per la pittura italiana del Quattrocento) sembrano poco calzanti. La sua produzione infatti, lungi dall’essere avulsa dallo spirito dei tempi in cui si trovò a operare, rivela tratti di estrema modernità abbinati ad arcaismi e ricongiungimenti a una tradizione pittorica – quella romana medievale – che non è gotica ma si rifà invece alle sacre icone tardoantiche, altomedievali e medievali, le quali spesso con etichetta ancora una volta limitante e imprecisa si definiscono ‘bizantine’. Muovendosi con abilità all’interno di questa tradizione, Antoniazza, alla stregua di altri pittori (come Melozzo da Forlì, con il quale collaborò), con la sua produzione pittorica dimostra di saper rileggere e interpretare l’illustre passato a cui si rifà, accogliendo al tempo stesso molte delle novità proposte dall’arte ‘moderna’ a lui coeva, su tutte quella del ritratto¹.

¹ Per una panoramica generale sul percorso artistico di Antoniazza Romano si segnalano gli studi di Anna Cavallaro (Cavallaro 1992), il catalogo dell’opera curato da Antonio Paolucci e la recente mostra monografica tenutasi a Roma, a Palazzo Barberini (Cavallaro, Petrocchi 2013).

In questo contributo ci si propone di mettere in luce alcuni aspetti della personalità artistica dell'Aquili tramite l'analisi di una delle sue opere forse più significative da questo punto di vista, il cosiddetto Trittico del Sacro Volto, oggi esposto al Museo del Prado a Madrid: un'opera complessa, considerabile come una 'nuova icona', ricca di rimandi alla tradizione e al contempo espressione della ricezione da parte di Antoniazio delle novità rappresentate dall'arte del ritratto.

L'opera in questione era in origine un trittico, probabilmente un altare portatile per il culto privato, dipinto a tempera su tavola, che originariamente presentava quattro diverse immagini di santi, sul fronte e sul retro dei pannelli laterali che affiancavano l'immagine centrale con il Sacro Volto (fig. 1). Nella sua attuale sistemazione espositiva però, l'opera presenta i pannelli laterali ormai divisi nelle due facce interna ed esterna, separate e collocate l'una accanto all'altra (le due facce interne a destra, le due facce esterne a sinistra della tavola centrale) così da consentire al moderno fruitore di poter vedere frontalmente con un unico colpo d'occhio le diverse immagini dipinte nell'originario trittico.

Al tempo stesso, però, il visitatore moderno non riesce più ad avere la percezione della funzione e dei modi di fruizione originari della pala, che poteva presentarsi in due modi: con gli sportelli aperti o chiusi, mostrando pertanto due coppie differenti di immagini e rivelando o celando la tavola centrale col Volto Santo.

All'interno, le immagini visibili quando la pala era aperta erano quelle di San Pietro, a destra, e San Giovanni Battista a sinistra, davanti al medesimo fondo oro usato in tutti gli scomparti, e con dei cartigli con iscrizioni che attestano la divinità del Cristo: *Tu es Christus filius Dei vivi*, (Mt 16,16) per San Pietro, e *Ecce Agnus Dei* per San Giovanni Battista.

Le immagini dipinte sul retro degli sportelli, visibili quando il trittico era chiuso, sono quelle di San Giovanni Evangelista e Santa Colomba da Sens, identificabile per via dell'orsa, suo attributo iconografico; si tratta di una santa spagnola vissuta nel III secolo, il cui culto era ampiamente diffuso in Catalogna e nelle Asturie.

L'opera presenta un pannello centrale di 87x62 cm, su cui è raffigurata un'immagine del Cristo, collocata dietro una sorta di altare-balausta che taglia la figura e nasconde il resto del corpo dalle spalle in giù. L'immagine dipinta su questa tavola – su cui si concentreranno la maggior parte delle considerazioni qui di seguito presentate – solleva diversi problemi relativi alle questioni dell'icona, del prototipo e della copia, che Antoniazio seppe affrontare e risolvere brillantemente per rispondere alle esigenze dei suoi

committenti: gli ecclesiastici che amministravano la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Roma, operando in una città in cui innovazione e tradizione si combinavano².

La documentazione

La documentazione sull'opera è scarsa; il trittico è attestato in Spagna dal 1865 al Museo Nacional de la Trinidad da cui fu poi trasferito al Museo Archeologico di Madrid, per giungere infine al Prado nel 1917. Già nel 1911 l'opera fu identificata dallo storico dell'arte tedesco August Schmarsow, attribuita con certezza al pittore romano su base stilistica e collocata cronologicamente nel periodo 1475-1500 (Schmarsow 1911). Nel 1943 Elías Tormo ipotizzò che l'opera provenisse dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnoli, chiesa della nazione spagnola a Roma fino all'inizio del XIX secolo (Tormo 1943); da lì, infatti, nell'Ottocento, moltissimi arredi mobili presero la via della Spagna. In considerazione del fatto che, al momento della realizzazione dell'opera, nell'ultimo decennio del Quattrocento, nessun pittore in Spagna fosse in grado di dipingere in quel modo, Tormo confermò l'attribuzione dell'opera ad Antoniazio Romano, il pittore prediletto dalla comunità spagnola a Roma. L'opinione di Schmarsow e di Tormo fu poi universalmente accettata e l'opera è oggi accreditata ovunque come un lavoro del pittore romano. Si tratta quindi di un'attribuzione che ha seguito le vie di una particolare analisi stilistica che, prima ancora di inserire l'opera all'interno del *corpus* dei lavori di Antoniazio, ha riconosciuto come tratto specifico delle tavole dipinte il carattere 'italiano' dello stile pittorico, che, per quanto generica e poco caratterizzante possa essere tale etichetta, ha indotto i primi studiosi e convinto la critica successiva a escludere per il trittico la paternità di qualunque pittore iberico presente a Roma nel momento di probabile esecuzione.

Una copia dell'Acheropita Lateranense

Il pannello centrale del Trittico (fig. 2) si configura come una copia

² Fra gli ecclesiastici che figurano fra i testimoni dell'atto notarile, firmato il 13 settembre 1491 per la nomina dei nuovi amministratori della chiesa, figura anche un "domino Gudiele de Cervatos", abate di Santa Colomba, al quale può quindi ricondursi la richiesta di far dipingere un'immagine della santa di Sens in uno degli sportelli del trittico. Cfr. il saggio di A. Cavallaro dal titolo *Antoniazzo Romano, pittore 'dei migliori che fussero allora in Roma'*, in Cavallaro, Petrocchi 2013.

dell'icona più sacra della tradizione romana e dell'intera Cristianità: l'immagine lateranense del Volto Santo, custodita in una cappella del *Sancta Sanctorum* a Roma. Si tratta di un'icona nota per essere considerata un'immagine 'acheropita', quindi non dipinta da mano umana, legata a una leggenda secondo la quale San Luca iniziò a dipingerla, ma poiché non poteva sostenere il bagliore accecante del Volto di Cristo la lasciò incompleta finché non giunsero alcuni angeli a concludere il lavoro. L'icona è legata, come è noto, a una delle più importanti processioni liturgiche romane: l'incontro dell'immagine del Salvatore del Laterano con quella della Vergine, la *Salus Populi Romani* a Santa Maria Maggiore, ogni anno la notte del 15 Agosto (fig. 3).

Fin dall'XI secolo l'icona lateranense fu ampiamente copiata; rimangono tutt'oggi diverse icone modellate su quella del Laterano in diversi centri del Lazio, fra queste si segnalano quelle conservate a Tivoli, Sutri, Palombara Sabina e Trevignano Romano (figg. 4-5) (Zchomelidse 2010). Rimane da capire cosa poté aver condotto il committente, un cardinale spagnolo, a commissionare una copia di un'antica icona medievale romana, alle soglie dell'anno 1490.

Il dibattito sulle immagini in Spagna e a Roma

In Spagna, il dibattito attorno al culto delle immagini nel tardo Quattrocento diede origine a una ricca teorizzazione sulle icone. Numerose erano le copie delle immagini ritenute acheropite, e fra queste soprattutto le copie del *Mandylion* e della *Veronica*. Il dibattito sulla liceità del culto da tributare alle immagini sacre (in parte catalizzato dalle accuse di idolatria mosse alla Chiesa spagnola a più riprese dalle comunità ebraiche presenti nella penisola iberica) riprendeva in parte le teorizzazioni dei Padri della Chiesa greci quali Giovanni Damasceno o Teodoro di Studios, scritte in difesa del culto delle immagini nei decenni della lotta iconoclastica a Bisanzio, fra l'VIII e il IX secolo.

Il complesso dibattito teologico della Spagna del tardo Quattrocento vide opposti in particolar modo gli esponenti della cultura umanistica e i tomisti. Fra questi ultimi figurava Juan de Torquemada, uno dei committenti di Antoniazio a Roma³.

Il dibattito corrente nella Spagna di fine Quattrocento e il conseguente processo di 'bizantinizzazione delle immagini' (secondo la definizione

³ Per quanto concerne questi argomenti, qui appena accennati, si veda Pereda 2007.

conciata da Felipe Pereda nel suo studio intitolato *Las imagenes de la discordia*) può essere posto in parallelo con la coeva situazione romana in cui ebbe luogo una sorta di *revival* neo-bizantino legato alla Caduta di Costantinopoli nel 1453, all'arrivo nell'Urbe di numerosi pittori greci e alla nascita dell'*Academia Bessarionis*, un cenacolo umanistico sviluppatosi attorno alla figura del cardinale greco Bessarione, il quale si impegnò a preservare e diffondere la cultura bizantina promuovendo la raccolta e la copia di manoscritti greci, oltre che la copia o la ridipintura di tanti dipinti e immagini che negli inventari del tempo sono riportati come *yconae graecae* (Pereda 2007).

In questo contesto si colloca una parte del lavoro di Antoniazio, spesso chiamato a lavorare come 'copista di icone'⁴ (figg. 6-7): negli anni '90 del '400 l'Aquila era già un affermato pittore conosciuto anche per le sue repliche di famose icone romane e questa è una delle ragioni per cui gli fu commissionata anche una copia dell'icona lateranense del Volto Santo. Oltretutto il pittore fin dal 1470 era camerlengo della confraternita del Gonfalone, che aveva in custodia l'icona della *Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore, protagonista dell'incontro con l'icona lateranense la notte del 15 agosto.

Spetiosus Forma Pre Filiis Hominum

Uno degli elementi di originalità introdotti da Antoniazio nella sua copia dell'icona del Laterano, erede di una lunga tradizione di repliche medievali, è rappresentato dalla corporeità di Cristo. Attingendo alla tradizione romana, egli impiegò l'iscrizione dipinta sulla balaustra dell'altare per mettere in evidenza la nuova reliquia che l'immagine presentava: la bellezza ideale di Cristo. L'iscrizione recita: *Spetiosus forma pre filiis hominum*. Si tratta di una citazione tratta dal Salmo 44, solitamente interpretata negli studi esegetici come un'allusione alla bellezza del Cristo incarnato. Un'altra fonte possibile per questa iscrizione è rintracciabile nella *Lettera di Lentulo*. Questa lettera è un falso risalente al Medioevo, realizzato probabilmente nel XIII secolo. Scritta – nella finzione – da Publio Lentulo, fittizio governatore della Palestina al tempo di Cristo, contiene

⁴ Si veda Belting 1990 (per l'edizione italiana cfr. Belting 2001: 542). Le copie delle venerate icone della tradizione 'promettevano' di entrare in contatto con la forma autentica del modello, garantendo quella continuità dell'immagine sacrale che appariva minacciata dall'evoluzione della contemporanea arte rinascimentale.

una descrizione dell'aspetto fisico di Gesù Cristo:

Apparuit temporibus istis et adhuc est homo magnae virtutis nominatus Jesus Christus, qui dicitur a gentibus propheta veritatis, quem eius discipuli vocant filium Dei, suscitans mortuos et sanans [omnes] languores, homo quidem statura procerus mediocris et spectabilis, vultum habens venerabilem, quem possent intuentes diligere et formidare, *capillos habens coloris nucis avellane premature [et] planos fere usque ad aures, ab auribus [vero] circinos crispis aliquantulum ceruliores et fulgentiores, ab humeris ventilantes, discrimen habens in medio capitis iuxta morem Nazareorum, frontem planam et serenissimam cum facie sine ruga et macula [aliqua], quam rubor [moderatus] venustat; nasi et oris nulla prorsus [est] reprehensio; barbam habens copiosam [et impuberem] capillis concolorem, non longam sed in mento (medio) [parum] bifurcatam; aspectum habens simplicem et maturum, oculis glaucis variis et claris existentibus; in increpatione terribilis, in admonitione blandus et amabilis, hilaris servata gravitate; aliquando flevit, sed nunquam risit, in statura corporis propagatus et rectus, manus habens et brachia visu delectabilia, in colloquio gravis rarus et modestus, ut merito secundum prophetam diceretur: 'speciosus forma prae filiis hominum'⁵.*

La *Lettera di Lentulo* non rappresenta soltanto un riferimento alternativo per la nostra iscrizione, ma sembra anche descrivere adeguatamente l'aspetto fisico del corpo di Cristo così come appare nel dipinto di Antoniazzo: esso si discosta infatti dalla tradizione medievale, nella quale Cristo è raffigurato con un viso scuro, la barba nera e i capelli lisci secondo una tradizione fissata e tramandata da opere quali la celebre icona del Sinai (Bacci 2009).

È difficile accertare se Antoniazzo conoscesse o meno la *Lettera di Lentulo*, ma in ogni caso il suo dipinto si rifà a una tradizione ritrattistica modellata su tale lettera, che ebbe una vasta ricezione nell'Europa del tardo XV secolo. Gli studi di Alexander Nagel e Christopher Wood hanno approfondito alcuni di questi aspetti, ponendosi come pietra miliare per gli studi sui tanti anacronismi del periodo rinascimentale, in un'ottica di rilettura anti-positivistica della produzione culturale del Quattro-Cinquecento (Nagel, Wood 2010).

È nota, per esempio, una serie di monete e medaglie che riportano il ritratto di Cristo di profilo, modellate a partire da un presunto ritratto originale inciso su uno smeraldo costantinopolitano, donato a papa

⁵ Corsivo mio. L'edizione critica più importante della *Lettera di Lentulo* rimane quella curata nel 1899 da Ernst von Dobschütz (Dobschütz 1899: 308 ss.; Lutz 1975).

Innocenzo VII dal sultano Bayezid II. Tali ritratti su medaglie vennero impressi al fine di dare un'autenticità figurativa all'immagine: si riteneva infatti che monete e medaglie fossero meno soggette alla falsificazione rispetto ai testi scritti (Nagel, Wood 2010: 241-249).

Intorno al 1500 diverse xilografie cominciarono ad associare la *Lettera di Lentulo* a una raffigurazione di profilo del Volto Santo, una rappresentazione simile a quella delle medaglie, ideata al fine di abbinare un'immagine al testo: è ciò che mostra, per esempio, una stampa di Hans Burgkmair studiata da Nagel e Wood, i quali hanno mostrato come con tale operazione l'immagine e il testo della *Lettera di Lentulo* riportato in latino si conferissero reciprocamente autorità. A tal fine, l'immagine contenente il volto santo fu incisa entro un tondo avente lo stesso diametro di una medaglia bronzea di Matteo de' Pasti oggi alla National Gallery di Washington, raffigurante il 'ritratto' di Cristo di profilo, così da suggerire l'idea che l'immagine stampata fosse una traccia lasciata dall'impressione della medaglia sul foglio, piuttosto che una raffigurazione di invenzione (fig. 8) (Nagel, Wood 2010: 245 e ss; 262 e ss.; figg. 20.2 e 21.7).

Il problema dell'autenticità della *Lettera di Lentulo* fu certamente preso in considerazione dagli umanisti nel XV secolo, e nel 1440 sarà proprio Lorenzo Valla, contestualmente all'accertamento della falsità della *Donazione di Costantino*, a dimostrare come anche l'epistola di Lentulo fosse un falso. Questo fatto comunque non ne impedì la diffusione e la fortuna in tutta l'Europa occidentale. Contro la posizione di Valla, del resto, si pronunciarono altri studiosi che ritennero la lettera vera almeno in parte. Soprattutto in Spagna, essa fu considerata a lungo autentica: ancora nel 1566 si ha un'attestazione di una traduzione spagnola che ne dichiara l'autenticità⁶.

Una delle prime medaglie che servirono come prototipo per questo ritratto d'invenzione del profilo di Cristo fu disegnata probabilmente da Niccolò Fiorentino e fu elaborata a partire da un modello tridimensionale fiorentino: la statua bronzea del Verrocchio del gruppo dell'*Incredulità di Tommaso*, originariamente collocato nella Nicchia della Mercanzia di Orsanmichele a Firenze (fig. 9). I tratti del volto del Cristo del Verrocchio possono essere facilmente confrontati con quelli del Cristo dipinto da Antoniazio e con la descrizione contenuta nella *Lettera di Lentulo*: zigomi sporgenti, grandi sopracciglia e fronte spaziosa, simile resa di baffi e barba, pur con le evidenti differenze dovute alla resa pittorica, in un caso, e

⁶ La traduzione è contenuta nell'opera di Juan Huarte de San Juan *Examen de Ingenios para las Ciencias* (Dobschütz 1899: 311 e 325).

scultorea, nell'altro. Il forte impatto esercitato dal gruppo scultoreo bronzeo del Verrocchio e in particolare dalla statua a figura intera del Cristo sugli artisti attorno all'anno 1500 è stato ben evidenziato da Nagel e Wood (2010: 252), i quali hanno messo in luce come il fatto che si trattasse di una statua a tutto tondo sembrava garantire alla raffigurazione l'autorità di un ritratto veridico di Cristo, e in particolar modo la testa sembra aver esercitato un fortissimo fascino. Il diarista fiorentino Luca Landucci, infatti, nel giorno della presentazione del gruppo scultoreo riportava che si trattasse della più bella testa del Salvatore mai realizzata (*ibidem*)⁷.

Al modello verrocchiesco, di grande impatto, come si è visto, fu quindi accostato un ritratto di profilo del Volto Santo modellato sull'esemplare tridimensionale: il ritratto riportato su una medaglia forniva maggiore autenticità all'immagine e consentiva di inserire la statua del Verrocchio all'interno di una catena di opere che si rifaceva, in ultima analisi, a un originario ritratto di Cristo. Quest'operazione conferiva retroattivamente autenticità anche all'opera del Verrocchio, da tutti i suoi contemporanei conosciuta come il lavoro di un grande artista vivente ma percepita quindi come una moderna elaborazione creata a partire da un ritratto veridico e di antica tradizione.

È importante altresì osservare che dopo il grande successo riscosso dalle medaglie e dalle stampe con i ritratti di profilo di Cristo, anche queste ultime subirono un processo di sostituzione retroattiva con un ritratto frontale. Questo processo aveva quindi l'intento di ricreare un ritratto frontale originale di Cristo che ovviamente – così si riteneva – non poteva non esistere. Il ritratto di profilo, insomma, dava autenticità all'immagine grazie alla sua impressione su una medaglia o su una moneta, ma il ritratto "originale" di Cristo doveva essere stato di necessità un ritratto frontale (Nagel, Wood 2010: 251-274).

I confronti visuali finora proposti aggiungono alla copia dell'acheropita realizzata da Antoniazio attorno al 1490 un ulteriore livello di significato: esso appare, così, come ritratto ideale di Cristo, la cui bellezza era affermata sia tramite l'immagine che tramite l'iscrizione dipinta. Il dipinto rimarcava inoltre il fatto che la bellezza esteriore di Cristo si abbinasse a una presenza divina, ribadita dai cartigli retti da Giovanni Battista e da Pietro nei pannelli laterali, nei quali si legge, rispettivamente *Ecce agnus Dei* e *Tu es Christus*

⁷ «E a dì 21 di giugno 1483, si pose in un tabernacolo d'Orto Sa' Michele quel San Tomaso a lato a Giesù e 'l Giesù di bronzo, el quale è la più bella cosa che si truovi, e la più bella testa del Salvatore ch'ancora sia fatta, per le mani di Andrea del Verrocchio» (Landucci 1883: 45).

Filius Dei vivi.

Antoniazzo lavora su un doppio registro, da un lato muovendosi all'interno della tradizione romana – il che gli permise di essere abbastanza libero da reinterpretare i modelli senza infrangere alcuna regola – e dall'altro lato sposando le nuove tendenze rivolte alla raffigurazione di un ritratto ideale di Cristo. Un ritratto ideale la cui bellezza era affermata sia verbalmente nel *titulus* dipinto in basso sulla balaustra, sia in immagine, per via dei nobili riferimenti ad altre icone sacre la cui autenticità e autorità non poteva essere messa in discussione: su tutte, l'acheropita lateranense, un dipinto realizzato da mano "non umana", appunto, la cui autorità come *vera icona* non era quindi questionabile. Nel rapportarsi a questa sacra icona però, come si è visto, Antoniazzo si muove abilmente con una certa libertà pur nel solco di una consolidata tradizione: segue infatti una resa dei tratti somatici del Cristo che si avvicina a modelli testuali (come la già descritta *Epistola di Lentulo*), e a modelli figurativi più moderni come quelli seguiti dal Verrocchio, allontanandosi in questo dal modello lateranense che, anche se già all'epoca ormai leggibile solo attraverso le numerose ridipinture, appare maggiormente legato a modelli arcaici quali l'icona sinaitica del Pantocratore.

In uno studio pubblicato nel 1995, Gerhard Wolf riconduceva l'interpretazione antoniazzesca dell'icona del Laterano alla funzione di rendere incorporeo il ritratto del Cristo, sulla scia dell'"originale", poiché isolava il volto dal resto del corpo. A mio avviso, il ritratto del Cristo proposto da Antoniazzo si muove, invece, in direzione semanticamente opposta. Anziché incorniciare e separare il volto di Cristo, isolandolo così dal corpo, Antoniazzo ha posto il corpo di Cristo dietro la balaustra-altare frontale, nascondendolo dalle spalle in giù, ma lasciandolo pur sempre intuire. Qui non abbiamo a che fare con un volto di Cristo privato del corpo, come avviene nelle immagini della Veronica o nella stessa icona del Laterano (Wolf 1995: 173). La corporeità umana e divina di Cristo è infatti qui dichiarata con chiarezza, seppure in maniera indiretta.

Si è spesso ritenuto che il piano frontale sia quello di un altare. In esso si può vedere un possibile riferimento a un affresco perduto, conosciuto attraverso una copia tarda (fig. 10): si tratta di un dipinto che si trovava nell'Ospedale di San Giacomo al Colosseo, la chiesa nella quale la confraternita del Salvatore si riuniva la notte del 15 agosto prima della processione. In esso l'icona era dipinta dietro un altare. L'altare è richiamato anche nella copia di Antoniazzo, ma soltanto come allusione: su di esso non è infatti presente alcun oggetto liturgico. Esso ha principalmente la

funzione di marcare il primo piano, creando così una breve successione di piani nella quale il corpo di Cristo è letteralmente inserito tra l'altare e il fondo oro. Con due semplici accorgimenti (il piano dell'altare che suggerisce una leggera profondità e la sporgenza del volto e del collo di Cristo) Antoniazzo ha inventato uno spazio inesistente tra il piano frontale e il fondo piatto: in esso ha collocato la figura di Cristo.

In tal modo Antoniazzo allude alla corporeità non umana del corpo di Cristo, mentre, al tempo stesso, le iscrizioni dei santi ai suoi lati ne confermano la divinità, e l'iscrizione frontale afferma che la sua bellezza divina è superiore a quella di ogni altro uomo. La duplice natura di Cristo è così affermata attraverso un impiego congiunto e ingegnoso di testo e immagine.

La metafora della finestra, l'icona e il *De visione Dei* di Nicola Cusano: corporeità e visione di Dio

Il trittico di Antoniazzo, quindi, può essere letto non come una semplice e ingegnosa reinterpretazione di una venerata icona romana, ma anche diversamente perché è un dipinto che segue i canoni del ritratto rinascimentale. Il piano dell'altare, infatti, può essere inteso anche come allusione al davanzale di una finestra, e tutta l'immagine può essere interpretata, metaforicamente, come un'immagine prospettica, cioè come la finestra, metafora della scatola-prospettica, attraverso la quale l'osservatore guarda ed è guardato (Belting 2009).

L'altare-davanzale allude, infatti, a una sorta di "sfondamento" dello spazio che però è subito contraddetto dal fondo oro: l'altare diviene quindi il limite dello spazio divino al di là della finestra, rappresentando una sorta di area di confine. Lo spazio divino e lo spazio umano però non possono coincidere, perciò lo spazio nel quale si trova il busto di Cristo non può essere lo stesso spazio in cui opera la visione umana incentrata sull'occhio, uno spazio in cui finestra e linea d'orizzonte hanno una posizione fissa. È quindi il fondo oro a ribaltare il discorso e a contraddire quella scatola prospettica appena accennata dall'altare-davanzale (che allude a una finestra) e dal ritratto 'moderno' di Cristo: l'occhio umano del riguardante, collocato al di fuori del quadro, e quindi al di qua di quel confine semantico e spaziale rappresentato dall'altare-davanzale, non può correre in profondità alle spalle del ritratto divino, non ha un punto di fuga verso cui tendere, ma si schianta contro la superficie accecante e riflettente del fondo-oro,

metafora della luce divina, che attesta inequivocabilmente che lo spazio fisico dell'uomo non coincide con quello divino, e che l'occhio umano non può guardare al di là dello spazio abitato da Dio.

Il fondo oro, da consueto elemento ornamentale, dovuto a scelte probabilmente dettate dalla committenza, ribalta l'idea di spazio suggerita da una prospettiva incentrata sull'occhio: non vi è orizzonte, né punto di fuga e neanche uno spettatore umano che osserva ciò che sta accadendo oltre la finestra; al contrario, vi è solo Cristo, che invece di essere osservato rivolge il suo sguardo dal suo spazio eterno (esemplificato dallo sfondo abbagliante e uniforme) in direzione dell'osservatore situato al di là dell'altare-finestra. È quindi il personaggio ritratto, cioè Cristo, a guardare l'osservatore e lo spazio che abita piuttosto che il contrario. Lo sguardo divino non instaura un dialogo con lo spettatore, non interagisce con lo sguardo umano, semplicemente perché l'uomo, nella sua vita terrena, non può vederlo⁸. Lo sfondamento dello spazio – appena suggerito nel dipinto del Prado – offre una via verso la visione di Dio che, tuttavia, si interrompe scontrandosi contro l'abbagliante fondo oro, una sorta di superficie non riflettente sulla quale chi guarda non può vedere sé stesso ma solo constatare l'impossibilità di condividere in questo mondo terreno lo stesso spazio invisibile occupato da Dio. Il fondo oro abbagliante diviene così l'opposto dello specchio e una sorta di metafora del volto abbagliante di Dio (Kessler 2007): funge da barriera nei confronti dello spazio nel quale Dio risiede, uno spazio impenetrabile allo sguardo umano.

Queste argomentazioni, frutto di una articolata produzione teorica durata per tutto il corso del Medioevo, erano correnti anche nella seconda metà del XV secolo e trovarono nuova linfa nel trattato *De visione Dei*, scritto da Nicola Cusano nel 1453, attraverso il quale l'autore assume una posizione critica contro la nuova visione prospettica e la nuova icona del suo tempo: il ritratto. Cusano rifiutava l'autonomia dello sguardo umano impostasi con la nuova teoria prospettica e oppone lo sguardo infinito di Dio allo sguardo finito dell'uomo⁹.

⁸ Si tratta di un *topos* medievale che sta alla base di una lunga e articolata produzione teorica che ruota attorno ai problemi dell'invisibilità del divino e della sua rappresentabilità in immagini e colori. Questi temi sono stati al centro della riflessione critica dello studioso statunitense Herbert Kessler che vi ha dedicato diversi saggi; fra i tanti si segnalano Kessler, Wolf (eds.) 1998; Kessler 2005.

⁹ Si veda il capitolo VI del *De Visione Dei* intitolato *La visione frontale*: «Quanto più a lungo, Signore, Dio mio, intuisco il tuo volto, mi sembra che, con tanta maggiore acutezza tu mi penetri con i tuoi occhi. Il tuo sguardo mi spinge a considerare che l'immagine del tuo volto è stata dipinta in maniera sensibile, per cui non è stato possibile dipingerla

Il collegamento col pensiero di Cusano, che qui si introduce come mera ipotesi di lavoro, è al centro della ricerca corrente e verrà auspicabilmente approfondito e ripreso in occasione di futuri contributi critici nell'ottica della ricerca di una connessione fra i problemi teorici legati allo sguardo di Dio e alla raffigurazione del divino, sul crinale fra icona e ritratto, fra medioevo ed età moderna, nel cui solco si può collocare anche l'opera di Antoniazio, la quale – lungi dall'essere quella di un mero 'copista di icone', un pittore arcaizzante e legato alla tradizione come troppo sbrigativamente può essere (ed è stato) considerato – mostra nelle sue opere il riflesso di una produzione teorica che nella seconda metà del XV secolo era più che mai viva.

Sarà compito della ricerca futura confermare o smentire i legami col pensiero di Cusano e ricostruire il percorso che lega idealmente il Volto Santo del Museo del Prado ai ritratti-icona di Jan van Eyck prodotti attorno alla metà del XV secolo e quindi ai legami con la cultura artistica fiamminga dove l'elaborazione del genere *ritratto* aveva avuto la sua maggiore articolazione.

Fra le icone-ritratto di Jan van Eyck si cita qui a titolo di esempio quella conservata al Groeninge Museum di Bruges, datata 1440 e raffigurante il volto di Cristo (fig. 11). Anch'essa ha come modello di partenza l'icona acheropita del Laterano ed esemplifica in maniera molto evidente la commistione dei caratteri dell'icona e del ritratto: l'icona, infatti, è datata e firmata, e riporta sulla cornice (con alcune abbreviazioni) il medesimo *titulus*, tratto dal Salmo, ricorrente anche nel Sacro Volto di Antoniazio: *speciosus forma pre filiis hominum*¹⁰. Lo spazio abitato dalla figura divina sembra essere uno spazio fisico reale, e a dimostrarlo non è la presenza di un qualunque sfondo realistico, denso di oggetti o elementi riconducibili alla realtà coeva, quanto un dettaglio non secondario, benché non immediatamente individuabile: negli occhi di Cristo sono infatti dipinti i riflessi delle finestre dell'ambiente interno nel quale si trova.

senza il colore. Il colore non esiste senza la quantità. Non vedo, tuttavia, con gli occhi carnali che scrutano questa tua icona, bensì con quelli mentali e intellettuali, la verità invisibile del tuo volto che qui è significata come contratta e nell'ombra. Il tuo vero volto, invece, [...] è la forma assoluta che è il volto dei volti. [...] Così, mentre guardo questo volto dipinto dalla parte orientale mi sembra che esso parimenti mi guardi; e parimenti mentre lo guardo da occidente o da sud. In qualunque modo atteggio il mio volto, mi sembra che il tuo volto sia rivolto su di me. Allo stesso modo il tuo volto è rivolto a tutti i volti che ti guardano» (in Federici Vescovini 1972: 552 e ss).

¹⁰ Per quanto riguarda i numerosi problemi teorici posti dalle icone-ritratto di Van Eyck, firmate sulla cornice, si veda, fra gli altri, Koerner 1993: 104-105.

Grazie a questo espediente Cristo si pone, per prendere in prestito le parole di Joseph Leo Koerner, «come una specifica persona reale in carne e ossa nel qui e ora della nostra esperienza, senza mediazione di una qualche immagine»¹¹ (Koerner, 1993: 104).

Le conseguenze del dibattito teorico qui accennato riguardarono pertanto il ruolo dell'icona, del ritratto e dell'immagine prospettica, a partire dal problema dello sguardo divino e della sua rappresentazione. Muovendosi sul crinale di due categorie 'opposte', cioè l'icona e il ritratto – un ritratto ideale della bellezza di Cristo – e alludendo inoltre a uno sfondamento spaziale suggerito dall'altare-davanzale e negato dal fondo oro, il *Sacro volto* di Antoniazio diviene una sorta di emblema di questi problemi. Piuttosto che essere semplicemente un pittore medievale ancora legato a un modo antiquato di concepire l'immagine, Antoniazio rivela la crisi e i problemi che probabilmente si trovò ad affrontare nella città in cui viveva, Roma, nella quale l'antico e il moderno si mescolavano tra loro.

Conclusioni

Il genere dell'icona-ritratto che Antoniazio crea attraverso la trasformazione dell'*acheropita* in un *ritratto ideale* di Cristo implica una riflessione ulteriore sui problemi che questo nuovo tipo di immagine fece sorgere, come si è provato a suggerire richiamando alcuni aspetti del *De visione Dei* di Nicola Cusano. Il trattato – che conobbe un'ampia diffusione nell'Europa attorno al 1500 – era conosciuto anche da un pubblico più vasto in una forma più sintetica, attraverso brevi scritti di carattere devozionale. Esso solleva un gran numero di questioni, alcune delle quali vennero affrontate dalla pittura dell'epoca.

Il trittico di Antoniazio si rivela pertanto come un anello di una lunga catena composta da opere appartenenti al genere dell'icona-ritratto, diffuse soprattutto al di là delle Alpi, di cui il Volto di Cristo attribuito a Van Eyck è uno degli esempi più celebri, e che mettono in discussione i problemi, ampiamente dibattuti, della visione di Dio e della sua corporeità.

Lungi dall'essere un'opera isolata nel suo arcaismo sullo sfondo della Roma rinascimentale, il dipinto di Antoniazio non è solo la copia di una famosa icona romana, ma è anche un quadro che rielabora il venerato e antico modello dell'icona ritenuta *acheropita*, aggiungendovi svariati

¹¹ «We are meant to feel as if we encounter Christ as a real, fleshly, and specific person in the here and now of our experience, unmediated by any 'image'», così il testo originale inglese.

livelli di significato.

Nella ricerca di una mediazione fra due spazi inconciliabili e nelle ingegnose scelte formali adottate da Antoniazza Romano nell'abbinamento di un ritratto moderno alla ripresa di modelli arcaici propri della pittura di icone, nel suggerire una scatola prospettica per poi negarla immediatamente, risiede la grandezza delle soluzioni adottate dal pittore romano, in perfetto equilibrio fra tradizione e modernità.



Fig. 1 – Antoniazio Romano, *Trittico del Sacro Volto*, Madrid, Museo del Prado (da <https://goo.gl/eVNkkS>).

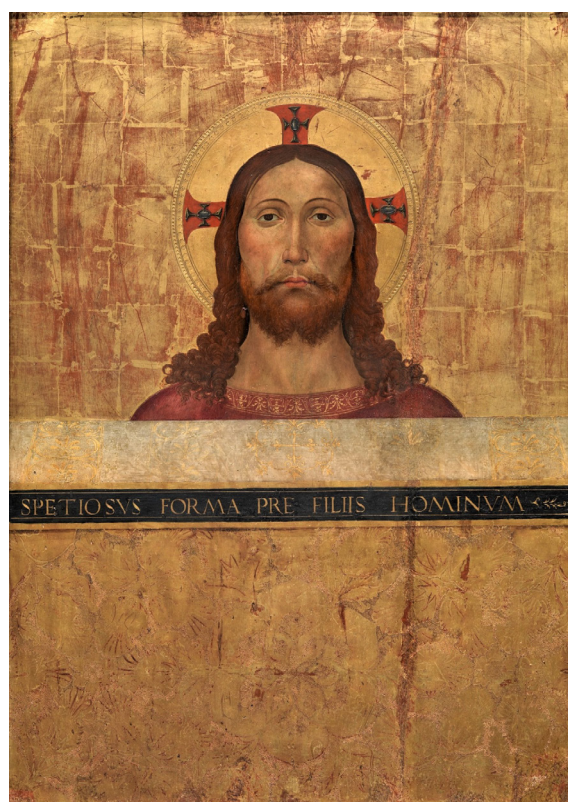


Fig. 2 – Antoniazio Romano, *Trittico del Sacro Volto* (tavola centrale), Madrid, Museo del Prado (da <https://goo.gl/Hu5JyY>).



Fig. 3 – Icona “acheropita” lateranense, Roma, Sancta Sanctorum



4



5

Fig. 4 – Icona del Salvatore, Sutri

Fig. 5 – Trittico del Salvatore, Trevignano Romano



Fig. 6 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Roma, SS. Apostoli, (da <https://goo.gl/JsvKVD>).



Fig. 7 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Velletri (da <https://goo.gl/zd1E6v>).



Fig. 8 – Hans Burgkmair, xilografia di grande formato col ritratto di Cristo di profilo, Rostock, Universitätsbibliothek (da Nagel, Wood 2010: 262).



Fig. 9 – Verrocchio, *Incredulità di Tommaso*, gruppo scultoreo in bronzo, Firenze, Museo di Orsanmichele (da <https://goo.gl/GVv36e>).



Fig. 10 – *Processione presso l'icona acheropita del Salvatore al Sancta Sanctorum*, acquerello, da un affresco perduto originariamente nella chiesa romana di San Giacomo al Colosseo (da Wilpert 1916).



Fig. 11 – Jan Van Eyck, *Ritratto-icona di Cristo*, Bruges, Groeninge Museum (da <https://goo.gl/5JGjWu>).

Bibliografia

- Bacci 2009 = M. Bacci, *L'invenzione della memoria del volto di Cristo, Osservazioni sulle interazioni fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'Iconoclastia*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, (Parma, 23 - 28 settembre 2008), Electa, Milano 2009, pp. 93-108.
- Belting 1990 = H. Belting, *Bild und Kult*, Beck, München 1990 (*Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001).
- Belting 2009 = H. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Beck, München 2009 (*I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).
- Cavallaro 1992 = A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi*, Campanotto, Udine 1992.
- Cavallaro, Petrocchi 2013 = A. Cavallaro, S. Petrocchi (a cura di), *Antoniazio Romano. Pictor Urbis. 1435/1440 - 1508*, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1° novembre 2013 - 2 febbraio 2014), Silvana, Cinisello Balsamo, Milano 2013.
- Dobschütz 1899 = E. von Dobschütz, *Christusbilder*, Hinrichs, Leipzig 1899.
- Federici Vescovini 1972 = G. Federici Vescovini (a cura di), *Nicolò Cusano. Opere filosofiche*, Utet, Torino 1972.
- Kessler, Wolf. 1998 = H. L. Kessler, G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1998.
- Kessler 2005 = H.L. Kessler, 'Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum'. *Imagining God in pictures of Christ*, in G. De Nie, K. F. Morrison, M. Mostert (eds.), *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*, Brepols, Turnhout 2005, pp. 291-325.
- Kessler 2007 = H. L. Kessler, *Christ's Dazzling Dark Face*, in A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf (eds.), *Intorno al Sacro Volto*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 231-246.
- Koerner 1993 = J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993.
- Landucci 1883 = L. Landucci, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516*, Sansoni, Firenze 1883.
- Lutz 1975 = C. E. Lutz, *The Letter of Lentulus Describing Christ*, "The Yale University Library Gazette" 50, 2, 1975, pp. 91-97.
- Nagel, Wood 2010 = A. Nagel, C. Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone

- Books, New York 2010.
- Paolucci 1992 = A. Paolucci, *Antoniazio Romano. Catalogo Completo dei Dipinti*, Cantini, Firenze 1992.
- Pereda 2007 = F. Pereda, *Las imagenes de la discordia*, Marcial Pons, Madrid 2007.
- Schmarsow 1911 = A. Schmarsow, *Un dipinto di Antoniazio Romano a Madrid*, "L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna", XIV, 1911, pp. 118-119.
- Tormo 1943 = E. Tormo, *El Pintor de los Españoles en Roma en el Siglo XV. Antoniazio Romano*, "Archivo Español De Arte", 16, 58, 1943, pp. 189-211.
- Wolf 1995 = G. Wolf, *Christ in Beauty and Pain. Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)*, in S. Scott (ed.), *The Art of Interpreting*, Pennsylvania State University - University Park, PA, 1995, pp. 165-197.
- Wilpert 1916 = J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg 1916.
- Zchomelidse 2010 = N. Zchomelidse, *The Aura of the Numinous and Its Reproduction: Medieval Paintings of the Savior in Rome and Latium*, "Memoirs of the American Academy in Rome", 55, 2010, pp. 221-262.

Tra strategie comunicative e prassi devozionali. Finalità e significati delle committenze artistiche nei centri rurali della Sardegna spagnola (secoli XVI-XVII)

Mauro Salis

Nel 1984 Maria Luisa Frongia, in uno studio dedicato alla committenza delle opere pittoriche a Cagliari tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, presentava uno dei primi tentativi di analisi sistematica della documentazione d'archivio al fine di «ricavare conclusioni o, almeno, linee di tendenze» e di comprendere se e in quale misura i committenti sardi ponessero limiti agli artisti cui si rivolgevano (Frongia 1984: 305-317). Fatta eccezione per alcune interessanti considerazioni relative alle quotazioni e al valore delle opere nel mercato in riferimento ai prezzi registrati nei contratti, il numero limitato di documenti a disposizione non offriva alla studiosa dati sufficienti per poter estrapolare conclusioni indicative della peculiarità del contesto artistico della capitale del Regno di Sardegna¹. I non pochi documenti portati alla luce da appassionati e studiosi negli ultimi quaranta anni hanno consentito di aggiungere nuovi tasselli alla conoscenza degli episodi artistici isolani durante l'epoca spagnola (opere, fabbriche, operatori e mercato) non solo riguardo alla produzione locale ma anche alle opere di importazione e agli artisti immigrati, in particolare dalla Penisola iberica e dal Meridione d'Italia². Manca ancora tuttavia una riflessione d'insieme sul ruolo della committenza al di fuori dei grandi centri urbani (le sette città regie del Regno: Iglesias, Cagliari, Sassari, Castelsardo, Oristano, Bosa, Alghero). In questo contributo verranno

¹ Le fonti utilizzate della studiosa erano i documenti pubblicati in Aru 1926; Di Tucci 1954; Zedda 1974. Altri documenti erano attinti dalla tesi di laurea di Mario Corda, *Documenti d'archivio sulla produzione artistica in Sardegna dalla seconda metà del '500 alla prima metà del '600*, a.a 1969-1970, Università di Cagliari, poi pubblicati in Corda 1987.

² Sono numerose le pubblicazioni che riportano notizie e/o trascrizioni di tale documentazione, ragion per cui si tralascia di presentarne un mero elenco; quelle chiamate in causa nel presente contributo verranno indicate volta per volta.

avanzate considerazioni sul peso dei committenti nella determinazione delle forme artistiche nei villaggi rurali e si proverà a comprendere in che modo e secondo quali strategie comunicative le opere realizzate primariamente a scopo devozionale trasmettessero messaggi di altra natura, quali l'ostentazione di un privilegio o la rivendicazione di un diritto o di un beneficio.

Nel 1410, con la pace di San Martino, la Corona d'Aragona pose fine alla conquista della Sardegna, inglobandola tra gli stati della federazione. Nel 1478, con la vittoria nella battaglia di Macomer, il governo catalano eliminò definitivamente ogni velleità di indipendenza dei ribelli sardi. Sin dai primi anni dell'invasione catalana del 1323, i territori conquistati furono divisi e assegnati dai sovrani catalano-aragonesi alle varie casate catalane, maiorchine e valenzane che sostennero le campagne belliche con finanziamenti economici e approvvigionamenti di armi e truppe. Il sistema feudale catalano generò però effetti negativi sul tessuto sociale isolano, già messo a dura prova dalla guerra, da ricorrenti carestie e pestilenze, nonché dalle scorrerie nell'entroterra dei pirati barbareschi: tale situazione fu la causa principale dello spostamento delle popolazioni dai villaggi delle pianure ai piccoli villaggi dell'interno. Solo con la fine delle ostilità, a partire dall'ultimo ventennio del Quattrocento, il sistema economico-produttivo dell'isola ebbe una graduale ripresa, favorita anche dalle importanti riforme messe in atto da Ferdinando il Cattolico (1479-1516). Accanto alla riorganizzazione delle strutture amministrative, ha avuto un ruolo non secondario nello sviluppo economico, basato principalmente sullo sfruttamento delle risorse agropastorali (produzione cerealicola e allevamento), il ripopolamento delle aree rurali, attuato per mezzo di un importante fenomeno di fondazione e rifondazione di nuovi e vecchi villaggi³. Nella gran parte dei casi i promotori di tali operazioni erano proprio i titolari dei feudi, che in tal modo intendevano porre le basi per il riavvio delle colture e dell'allevamento intensivi. Non mancano tuttavia casi in cui l'atto di fondazione avvenisse per concessione del procuratore reale direttamente ai gruppi comunitari come atto di riassegnazione e riappropriazione di luoghi e territori abbandonati decenni o secoli prima dai loro avi. In entrambi i casi, l'atto di fondazione (o rifondazione) era

³ Su questo fenomeno si vedano Salice 2012, 2015.

sempre accompagnato dalla edificazione (o riedificazione) della chiesa parrocchiale, luogo di aggregazione privilegiato, deputato oltre che alle attività liturgiche anche a quelle di natura più squisitamente politico-sociale. È all'interno della chiesa, infatti, che gli abitanti del villaggio si riunivano per celebrare quei riti devozionali a forte valenza identitaria, il principale dei quali era il culto del santo patrono, venerato come protettore della collettività, garante della sacralità e inviolabilità dei confini comunitari e difensore delle risorse del territorio da carestie e pestilenze. La chiesa parrocchiale era anche il principale elemento di definizione del tessuto insediativo: attorno alla piazza antistante, dove si tenevano le assemblee e si celebravano i riti paraliturgici, sorgevano il palazzo dell'autorità civile con tutte le sue pertinenze e il magazzino per l'ammasso del grano (istituzionalizzato nel Seicento e noto col nome di Monte granatico). L'edificio chiesastico si configurava quindi come luogo privilegiato per lo scambio e per la divulgazione di informazioni e di messaggi in entrata e in uscita tra l'autorità (civile e religiosa) e la comunità.

In un quadro così configurato, le dinamiche di emanazione, affermazione, ostentazione del potere (di ogni ordine e grado) o di reclamo dei diritti passavano anche attraverso la creazione di uno scenario visuale di immediata identificazione e comprensione, che dalla grande scala degli edifici chiesastici arriva fino a quella minima delle suppellettili e degli arredi liturgici.

Per tutta l'epoca spagnola (XV-XVII secolo), con particolare intensità dalla seconda metà del Cinquecento, nei villaggi rurali della Sardegna si registra l'avvio di nuove fabbriche chiesastiche a opera di feudatari e procuratori regi, potenti notabili (mercanti, massai, funzionari pubblici), comunità di coloni e confraternite. Non è un caso che la tipologia architettonica dominante nel paesaggio rurale sardo sia quella tardogotica di ascendenza catalana, introdotta nel XIV e XV secolo nelle prime città occupate dagli aragonesi (Cagliari e Alghero), e poi da queste diffusa nei villaggi dell'entroterra. Il linguaggio tardogotico, innestato talvolta su precedenti edifici romanici, resta in uso presso le maestranze sarde fino alla prima metà del Seicento, nonostante le forme rinascimentali e quelle manieriste siano state introdotte dalla seconda metà del Cinquecento (rispettivamente con la chiesa di Sant'Agostino nuovo di Cagliari, 1577-1580, e con la chiesa di Gesù e Maria, oggi Santa Caterina, di Sassari, 1579-1609). Similmente, la configurazione preferita per la pala d'altare fino a Cinquecento inoltrato è quella del retablo tardogotico, che viene

gradualmente sostituito da tipologie manieriste solo a partire dalla fine del secolo.

È noto che nella costruzione e nella decorazione delle chiese parrocchiali dei nuovi villaggi erano coinvolti, come promotori e finanziatori, gli stessi soggetti o istituzioni interessati nel processo di fondazione (o rifondazione) dei villaggi stessi. È anche evidente che, in generale, la committenza di un edificio o di una parte di esso, o di un altare o di altri arredi per una chiesa comportava un esborso non indifferente che presupponeva da parte del patrocinatoro (o dei patrocinatori) una consistente disponibilità di denaro, o comunque la capacità economica di far fronte a ingenti spese. Tra le varie connotazioni che vi si possono riconoscere, la committenza di tali opere è interpretabile come una sorta di investimento: a lungo termine nell'ottica della celebrazione del sacro e di supplica per l'intercessione dei santi, a medio e breve termine nell'ottica di finalità più strettamente terrene, quali appunto un'operazione politica, intendendo con questa definizione un ampio ventaglio di azioni che hanno riscontro e ripercussione concreti e immediati nella vita e nelle dinamiche sociali della comunità in cui e verso cui la committenza trova la sua realizzazione.

Un primo caso che, nonostante abbia come protagonisti due esponenti della classe feudale, può essere utilizzato per introdurre gli episodi riguardanti i centri rurali ha come scenario una delle zone a maggior vocazione agricola della Sardegna, la Marmilla, situata nella parte centro-meridionale dell'isola. Uno dei villaggi di questo territorio, Tuili, era il centro principale di un feudo che, assegnato nel 1409 alla casata De Doni, venne in seguito smembrato in diverse porzioni, rivendute poi a differenti acquirenti. Tra i discendenti del vecchio feudatario e quelli nuovi sorsero però delle contese giudiziarie in quanto non tutte le alienazioni furono condotte in osservanza delle disposizioni regie. Si è pertanto verificato che nel 1481 la villa di Tuili venisse venduta a Salvatore de Sena e, nello stesso anno, il sovrano Ferdinando II la infeudasse a Joan de Santes Creus, dottore in leggi. Egli il 7 maggio 1489 è presente alla consacrazione della chiesa parrocchiale del villaggio, che quasi certamente viene realizzata dietro sua iniziativa secondo la nuova tendenza del gusto che si diffondeva in quegli anni, ossia con le forme del tardogotico. Inoltre, egli, insieme alla moglie Yolans, ha commissionato l'imponente retablo per l'altare maggiore

della stessa chiesa, oggi conservato in una cappella laterale, realizzato dal Maestro di Castelsardo, figura di spicco del panorama pittorico sardo-catalano a cavallo dei secoli XV e XVI. Come risulta da un documento datato 4 giugno 1500 infatti, i coniugi Santes Creus accendono un censo a favore di Nicolò Gessa, feudatario e ricco mercante, «ob causam solvendi quoddam retaule quod fieri fecimus operari et depingi solempniter ut decet pro ecclesia dicte ville nostre de Tuhili». Ritengo si possa affermare che sia l'edificazione della chiesa sia la realizzazione del retablo si inseriscono in un preciso disegno che ha come fine l'affermazione sociale del Santes Creus e la definitiva chiusura della controversia sulla titolarità del feudo di Tuili. Infatti, se si osserva il suo *cursus honorum* nelle istituzioni pubbliche, che va dall'attività di semplice avvocato alla carica di giudice reale, poi a quella di assessore del viceré, poi a quella di assessore della Governazione del Capo di Cagliari e infine al conseguimento del titolo nobiliare, emerge con chiarezza che tutte le azioni volte alla conquista di un rango sociale sempre più elevato culminano proprio con questi due grandi interventi di committenza artistica⁴. Una vicenda analoga ha avuto luogo nella villa di Mara (oggi Villamar), altro piccolo centro della Marmilla situato undici km a sud di Tuili. In questo caso l'alienazione del villaggio dal feudo di Tuili e la sua vendita nel 1486 a Pietro Aymerich, esponente di una ricca famiglia di mercanti che aveva ottenuto il titolo nobiliare grazie ai servizi resi alla Corona, non venne annullata. Nel 1493 il feudo passò al figlio, Salvatore Cristoforo, che morendo due anni dopo (1495) lo lasciò in eredità al figlio, Salvatore Pietro, di soli tre anni. A costui, ancora sedicenne, nel 1508 fu concessa in via eccezionale la maggiore età: poté così amministrare il feudo senza la mediazione di tutori. Da allora ebbe inizio la sua ascesa sociale che lo portò a diventare uno dei personaggi più importanti e influenti della scena politica sarda con importanti ripercussioni anche alla corte di Barcellona. Salvatore Pietro infatti, grazie alle ricchezze accumulate dall'amministrazione del suo feudo, dall'amministrazione dei grandi feudi di altri nobili che risiedevano in Spagna e che gli avevano conferito la delega di imperio, e dai traffici commerciali, soprattutto di cereali, tra Sardegna, Spagna e Italia meridionale, divenne non solo fornitore di grano per le spedizioni militari promosse da Ferdinando II e da Carlo V, ma anche finanziatore di molte di queste e addirittura condottiero di vascelli e corpi d'armata, servendo al fianco dei sovrani,

⁴ Sulle vicende legate ai diritti sul Feudo di Tuili, sul ruolo di committenti dei Santes Creus e per la trascrizione del documento del 4 giugno 1500 si rimanda a Salis 2015: 128-141, 250-253 (doc. 8).

che gli furono riconoscenti con la concessione di benefici e privilegi per i suoi feudi e commerci. Il suo potere crebbe a tal punto che divenne leader di un partito composto dai più ricchi feudatari dell'isola che si opponevano al viceré per ottenere maggiore autonomia nella riscossione delle tasse. Una personalità così dirompente e accentratrice ma anche così lungimirante nell'intessere rapporti diplomatici con i più alti funzionari della corte barcellonese aveva necessariamente coscienza dell'importanza e delle ricadute di carattere sociale che la committenza di un'opera d'arte poteva comportare: nella sua villa di Mara, promosse l'ampliamento in forme tardogotiche della chiesa parrocchiale di San Giovanni, edificata originariamente in forme romaniche, e a coronamento di questi importanti lavori di riammodernamento commissionò al più dotato dei pittori sardi del primo Cinquecento, Pietro Cavarò, la realizzazione di un maestoso retablo ricco di decorazioni e fondi oro e recante al centro una nicchia con una statua della Madonna col Bambino proveniente da Napoli, opera del celeberrimo scultore Giovanni da Nola. L'iscrizione apposta nelle parti terminali inferiori dei polvaroli ne attesta la conclusione nel 1518 [«Anno salutis MDXVIII die XXV mensis maius / pinsit hoc retabulum Petri Cavarò pictorum minimus Stanpaci»]⁵. Salvatore Pietro Aymerich in tal modo non solo lanciava un chiaro messaggio di autocelebrazione ai popolani del suo feudo e agli altri feudatari del regno ai quali si proponeva come capo partito, ma istituiva anche una competizione simbolica diretta con Joan de Santes Creus, suo vicino di feudo, quasi a voler scongiurare qualunque eventuale pretesa di diritti sui suoi confini. In tale competizione Aymerich si distinse poiché, a differenza di Santes Creus, affinché restasse segno visibile e imperituro della sua persona, si fece ritrarre nella scena della Crocifissione.

La volontà del donatore di farsi ritrarre nei dipinti, generalmente nella scena di maggior rilievo, è un espediente collaudato nella prassi della committenza. È quanto avviene negli stessi anni ad Ardara, un piccolo villaggio del Meilogu, che in età medievale era stato sede della corte del Regno di Torres. In quella che fu la chiesa palatina, edificata in forme romaniche, si trova il grandioso *Retablo maggiore* di Ardara, concluso nel 1515 su incarico di Joan Cataholo (o Catacciolo), potentissimo arciprete dell'antica diocesi di Bisarcio. Non si conoscono le ragioni di tale commissione (alla quale parteciparono anche gli obrieri della chiesa), che vanno ricercate negli avvenimenti connessi alla soppressione della diocesi del 1503: la maestosità e la grande abbondanza decorativa del polittico

⁵ Sulla committenza Aymerich del retablo si veda Pasolini 2009.

costituiscono un messaggio di affermazione dell'arciprete, prebendato più importante e ricco dopo il vescovo, a tutela e difesa della sopravvivenza della diocesi, la cui causa era stata perorata di fronte al pontefice da Cataholo in persona. Ritengo infatti che la commissione si inserisca nella personalissima politica di ascesa sociale di questo personaggio, il quale vedendo sfumare, in quanto destinati all'estinzione, i diritti e i privilegi di cui godeva, prova ad affermare il proprio ruolo rispetto ai nuovi equilibri politico-ecclesiastici, cercando di ottenere una posizione di rilievo, per la sua sede di Ardara, nella rinnovata e ampliata provincia turritana. Indizio di questo omaggio alle gerarchie turritane è la presenza, in posizione privilegiata nella predella, di San Gavino, patrono e protettore veneratissimo della diocesi di Sassari.

Gli esempi finora illustrati riguardano i villaggi rurali ma hanno come promotori esponenti della classe dirigente del Regno: Santes Creus, Aymerich e Cataholo facevano parte del Parlamento, nel braccio militare i primi due e in quello ecclesiastico l'arciprete. Va a questo punto verificato se, nel caso di committenti di più modesta estrazione sociale, le ragioni alla base della committenza si limitassero all'aspetto strettamente devozionale o vi fossero anche altri fini. Riguardo al territorio che qui si prende in esame, il Capo di sotto (parte meridionale dell'isola dall'Oristanese e dall'Ogliastra in giù), dati utili per questo tipo di valutazione possono essere ricavati da fonti di varia natura quali i contratti notarili, le visite pastorali, i libri delle confraternite, i registri della *Causa Pia* (registri contabili delle parrocchie), i *Legati pii*, le *Respuestas* (risposte inviate dai sacerdoti alla curia vescovile sulle condizioni spirituali ed economiche delle parrocchie e relative istruzioni sui provvedimenti da adottare) e le *Relationes ad limina*⁶.

In primo luogo va rilevato che i committenti degli arredi per le chiese dei centri rurali sono qualificabili in due categorie: donatori privati e istituzioni; queste ultime potevano essere di matrice laica (municipalità e

⁶ Per il presente contributo sono stati presi in considerazione circa 450 atti notarili (Archivio di Stato di Cagliari [ASCA], fondi Atti Notarili Legati [ANL] e Atti Notarili Sciolti [ANS]), le visite pastorali della Arcidiocesi di Cagliari (Archivio Storico Diocesano di Cagliari [ASDCA], fondi Inventari [Inv.] e Visite pastorali [VP], anni 1560, 1591, 1599, 1601, 1607) e i registri dei Quinque Libri [QL] e della Causa Pia [CP] della Arcidiocesi di Cagliari (ASDCA) e della Diocesi di Ales (Archivio Storico Diocesano di Ales [ASDAL]).

gremi) o religiosa (parrocchia e confraternite). Generalmente, per quanto concerne la Sardegna spagnola, comunità parrocchiale e collettività del villaggio coincidevano dal punto di vista della composizione, ossia gli abitanti del villaggio costituivano allo stesso tempo l'insieme dei fedeli che formava la parrocchia; tuttavia esse differivano dal punto di vista giuridico: la parrocchia faceva capo all'autorità ecclesiastica, e quindi in ultima istanza al vescovo, mentre il villaggio faceva capo all'autorità civile, e quindi al feudatario (nel caso di domini feudali) o al Governatorato (nel caso di circoscrizioni regie). Ciascuna di queste entità giuridiche era amministrata da una o più persone: per la parrocchia era il sacerdote (parroco o rettore), spesso affiancato da uno o più procuratori nominati dal vescovo tra la componente laica per gestirne le finanze; per il villaggio era il sindaco, o i sindaci, rappresentanti della collettività di fronte all'autorità giudiziaria e fiscale feudale o regia. Le confraternite erano le congregazioni di fedeli aventi finalità devozionali, caritatevoli, penitenziali, catechetiche, mentre i gremi erano le corporazioni di arti e mestieri, solo occasionalmente presenti nei centri rurali. I donatori privati, esclusa la nobiltà e la alte gerarchie ecclesiastiche di cui si è detto prima, erano generalmente i più facoltosi esponenti della protoborghesia rurale con importanti interessi economici nei grandi centri urbani.

L'analisi dei dati rivela che almeno nella metà dei casi i finanziatori erano proprio la parrocchia e il villaggio, che si fanno carico delle imprese di maggiore impegno finanziario, come la realizzazione dell'intero edificio chiesastico, di alcune cappelle, o dell'altare maggiore. Spesso le due entità giuridiche si dividevano in parti uguali le spese, ma non mancano episodi in cui il lavoro veniva finanziato solo da una di esse. È interessante il fatto che quando un edificio o una cappella erano stati realizzati per volontà del feudatario ma poi venivano dotati di arredi dalla collettività, all'atto della redazione del contratto notarile la comunità rivendicava la sua parte e faceva registrare dal notaio la distinzione tra le diverse responsabilità. È quel che è avvenuto, per esempio, a Selargius, dove nel 1571 gli *obrs* della chiesa della Vergine Assunta, dietro autorizzazione del parroco e del sindaco, hanno commissionato al *fuster* cagliaritano Monserrat Corda il retablo per la cappella di San Basilio (fig. 1). Il fatto che venisse precisato che la cappella era stata fatta edificare dal conte di Quirra, feudatario del villaggio⁷, ma che la realizzazione del retablo fosse invece esclusiva competenza della comunità, sembra quasi indicare una sorta di competizione con il conte, del quale tra l'altro non veniva riconosciuta l'autorità giudiziaria in caso

⁷ ASCA, ANL, vol. 1536, c. 97r, notaio Gerolamo Orda.

di controversia tra le parti contraenti, attribuita al *veguer real* di Cagliari. Va rilevato inoltre che i committenti, chiedendo che il retablo fosse «a la romana», si dimostrano aggiornati sul nuovo linguaggio artistico della maniera, recentemente accolto in Sardegna proprio nell'ultimo trentennio del Cinquecento.

Un polittico che presentasse forme del Rinascimento maturo fu richiesto anche dal parroco e dai procuratori della chiesa di San Bernardino di Mogoro al pittore algherese Francesco Pinna, che consegnò il *Retablo del Miracolo eucaristico* (fig. 2) per l'altare maggiore nel 1607, a tre anni di distanza dalla stipula del contratto⁸.

A Gesturi invece, per l'altare maggiore della parrocchiale, nel 1678 il procuratore della chiesa commissionò al *fuster* Joan Gabanellas e al doratore Joan Galceran Sequer, entrambi maiorchini residenti a Cagliari, un tabernacolo a tempietto, che ha come lontano modello il monumentale tabernacolo in argento realizzato nel 1610 in una bottega palermitana per il duomo di Cagliari⁹. Lo stesso modello è alla base dell'imponente retablo ordinato nel 1703 al *entallador* Tommaso Recupo e allo scultore e doratore Sisinnio Lay, entrambi cagliaritari, per la cappella di Nostra Signora di Montserrat della chiesa parrocchiale di Donigala. In questo caso l'opera fu interamente pagata dal rettore parrocchiale, mentre la comunità si fece carico delle spese di vitto e alloggio dei due artigiani durante il soggiorno per il montaggio dell'opera¹⁰. Tommaso Recupo ebbe un rapporto privilegiato con diverse chiese della diocesi di Cagliari, forse dovuto al passaparola dei committenti soddisfatti per le qualità artigianali del suo lavoro. Nel 1709 la parrocchia di Villagrega gli commissionò la nicchia per la statua di San Vito per l'altare maggiore, mentre quella di Mandas gli affidò la realizzazione di due retabli: uno per la cappella di San Giacomo, ordinato dal rettore nel 1712, l'altro per la cappella di San Luigi Gonzaga, ordinato e pagato dai procuratori della chiesa nel 1715 (Messina, Pasolini 2001: 277). È evidente che dietro l'ordine di questi due retabli vi fosse un progetto di arredo delle cappelle unitario e omogeneo.

Il figlio di Tommaso, Giovanni Recupo, continuò l'attività paterna e ebbe modo di ricevere incarichi dalla medesima categoria di committenti: insieme a Sisinnio Lay, già collaboratore del padre, su incarico della

⁸ ASDAL, Registro parrocchiale di Mogoro 1589-148, cc. 80r-80v. Per l'atto notarile (ASCA, ANL, vol. 1498, c. 96v, notaio Alessio Gabriele Orda) si veda Viridis 2006: 254, 359-361.

⁹ Per il documento si veda Viridis 2006: 419-420; per il tabernacolo in argento del duomo di Cagliari: Pasolini 2008.

¹⁰ Documento in Viridis 2006: 455-457.

parrocchia di Quartu Sant'Elena realizzò tra il 1718 e il 1722 l'altare per la cappella della Santa imperatrice (Farci 1988: 94).

Numerosi altri esempi analoghi a quelli sopra menzionati mostrano che nella gran parte dei casi la parrocchia, quando non figurava come unico committente, concorreva alle spese dell'opera insieme alla comunità del villaggio. Si danno anche casi, molto rari, in cui l'impresa era finanziata insieme a un privato cittadino. È quanto si è verificato nel 1676 per il *Retablo della Vergine delle Grazie* (fig. 3) realizzato da Mattia Canopia per Masullas, al cui pagamento, oltre al procuratore della parrocchia, ha partecipato nella misura di due quinti anche il notaio del paese¹¹.

Sul versante delle confraternite, nella documentazione che le riguarda non compare alcun riferimento a episodi di autocelebrazione o competizione con altri soggetti. Tuttavia, il dinamismo di alcune di esse, a cui si deve il rilancio dell'edilizia religiosa, lascia intuire l'esistenza di altre motivazioni, oltre a quelle imprescindibili di matrice devozionale, alla base del particolare fermento edificatorio che le vede protagoniste. Tra queste confraternite si distinguono per maggiore diffusione quelle della Croce, soprattutto nel nord dell'isola, e quelle del Rosario, maggiormente attestate nel meridione. Quest'ultima in particolare, incoraggiata dall'azione dei Domenicani, conobbe ampia diffusione dalla fine del Cinquecento e per tutto il Seicento anche a seguito della battaglia di Lepanto del 1571, la cui vittoria venne attribuita all'intercessione della Vergine. Non è un caso quindi se dai verbali delle visite pastorali emerge che le cappelle di pertinenza di questa congregazione erano le più adorne dell'intera chiesa, dotate non solo del retablo e della statua della Vergine, spesso corredata di gioielli e vesti in tessuti pregiati, ma anche di almeno un Crocifisso, stendardi processionali e suppellettili necessarie per la liturgia, dagli argenti ai paramenti¹².

Rimandando a uno studio apposito l'approfondimento sull'importante fenomeno di produzione di arredi liturgici connesso all'attività delle confraternite, è opportuno rivolgere l'attenzione a uno degli aspetti più interessanti della committenza in ambito rurale, rappresentato dal ruolo dei privati cittadini. Sebbene le ordinazioni fatte da questa categoria

¹¹ Documenti in Scano Naitza 2001: 48; Viridis 2006: 418-419.

¹² ASDCA: Inv. 1 (1560), cc. 8r, 10r; VP 1 (1591), cc. 14r, 18r, 67r, 68r-v, 73r, 75v; Inv. 2 (1599), cc. 12r, 13v, 18(bis)r, 19v, 24r, 28(bis)r, 30r-v, 58v, 62v, 69r, 77r, 80r, 84r, 87v, 93r, 94v, 99v, 109v, 110r, 111r, 115v, 116r, 124v, 140v, 148v, 149r, 155v, 164r, 170v, 171v, 176v, 202r-v; Inv. 3 (1601), cc. 2r, 7r, 11r-v, 23r, 47v, 61r, 72r, 84r, 89r, 105r; Inv. 4 (1607), cc. 1v, 15r, 16v, 27r, 28r, 39r-v, 40r, 46r, 85r, 91v, 99v, 105v, 110r-v, 117r, 125v, 146r, 153r-v, 154r, 162r, 169v, 174v.

costituiscono solo un quinto delle commesse, l'analisi della stratificazione sociale e il tipo di opere finanziate consente di seguire e comprendere meglio, nella prospettiva della lunga durata, i cambiamenti della società rurale sarda, la cui componente più facoltosa andrà a formare quella nuova élite borghese da cui poi nell'Ottocento sorgerà la classe dirigente del futuro Regno d'Italia, come recenti studi in ambito storico hanno efficacemente dimostrato (Salice 2011).

Oltre a notai, medici e mercanti di paese, come per esempio il negoziante Pietro Meli, che nel 1623 commissionò al pittore napoletano Giulio Adato la *Pala delle Anime purganti* (fig. 4) per la parrocchiale di Gesico¹³, una parte importante hanno rivestito i massai, cioè i conduttori di quelle aziende agricole che hanno nelle *masies* il fulcro di tutte le attività legate alla lavorazione della terra. Nel corso del tempo e delle generazioni, i massai, in origine mezzadri per conto dei feudatari, hanno gradualmente conseguito uno status di emancipazione dagli stringenti vincoli di associazione che ha consentito loro di divenire proprietari di sempre maggiori appezzamenti di terreno, fino a divenire veri e propri possidenti in grado di fare concorrenza agli antichi feudatari. La crescente ricchezza e potenza di questa emergente classe rurale è chiaramente riscontrabile anche sul piano della committenza artistica.

Emblematico in tal senso è il caso di Nanni Fadda e della moglie Caterina Serra di Suelli, che non solo fecero una importante donazione per la ristrutturazione del presbiterio della chiesa parrocchiale di San Giorgio, che fino al 1420 era sede cattedrale, ma addirittura nel 1611 ottennero direttamente dall'arcivescovo di Cagliari l'autorizzazione a erigere a proprie spese la cappella di Sant'Antioco e a dotarla di retablo, statua e altri arredi¹⁴. Il caso dei coniugi Fadda non è peraltro l'unico: un'altra cappella, anch'essa intitolata a Sant'Antioco (fig. 5), fu commissionata nel 1618 ai *picapedrers* Sebastiano Cau e Pietro Giovanni Pintus dal massai di Assemini Gemiliano Massa (Salis 2010: 183-196). Vi è inoltre almeno un episodio documentato di riedificazione di un intero edificio: si tratta della chiesa di San Basilio nella campagna di Decimoputzu, costruita nel 1642 dal *picapedrer* cagliaritano Paolo de Andriola «per pura devoció» del possidente Giovanni Agostino Vacca¹⁵.

Tra i massai non mancano personaggi interessati alla produzione artistica extra-isolana, quali per esempio Pietro Lino di Usellus, che nel 1630

¹³ Documento in Corda 1987: 163-165.

¹⁴ Documenti in Corda 1987: 131-132; Cannas, Murgia 2000: 107-108, 144-145.

¹⁵ Documento in Corda 1987: 191-192.

fece arrivare da Napoli, tramite lo scultore napoletano residente a Cagliari Francesco Masiello, un Crocifisso processionale in legno, e Salvatore Erbì e Antioco Meli di Escovedu, che sempre nel 1630 acquistarono dallo scultore Alessandro Casola, anch'egli napoletano residente a Cagliari, una statua della Madonna del Rosario e quattro angeli in legno portati da Napoli da Francesco Masiello¹⁶.

I casi finora illustrati costituiscono un campione limitato ma rappresentativo della committenza di ambito rurale, il cui studio ritengo possa condurre a scenari ancora inediti non solo per la storia dell'arte, ma anche più in generale per gli studi storico-sociali sull'età moderna.

¹⁶ Documenti in Corda 1987: 179-180.



Fig. 1 – Selargius, Santa Maria Assunta: *Retablo del Rosario* (già di San Basilio)
(foto A. Pasolini)

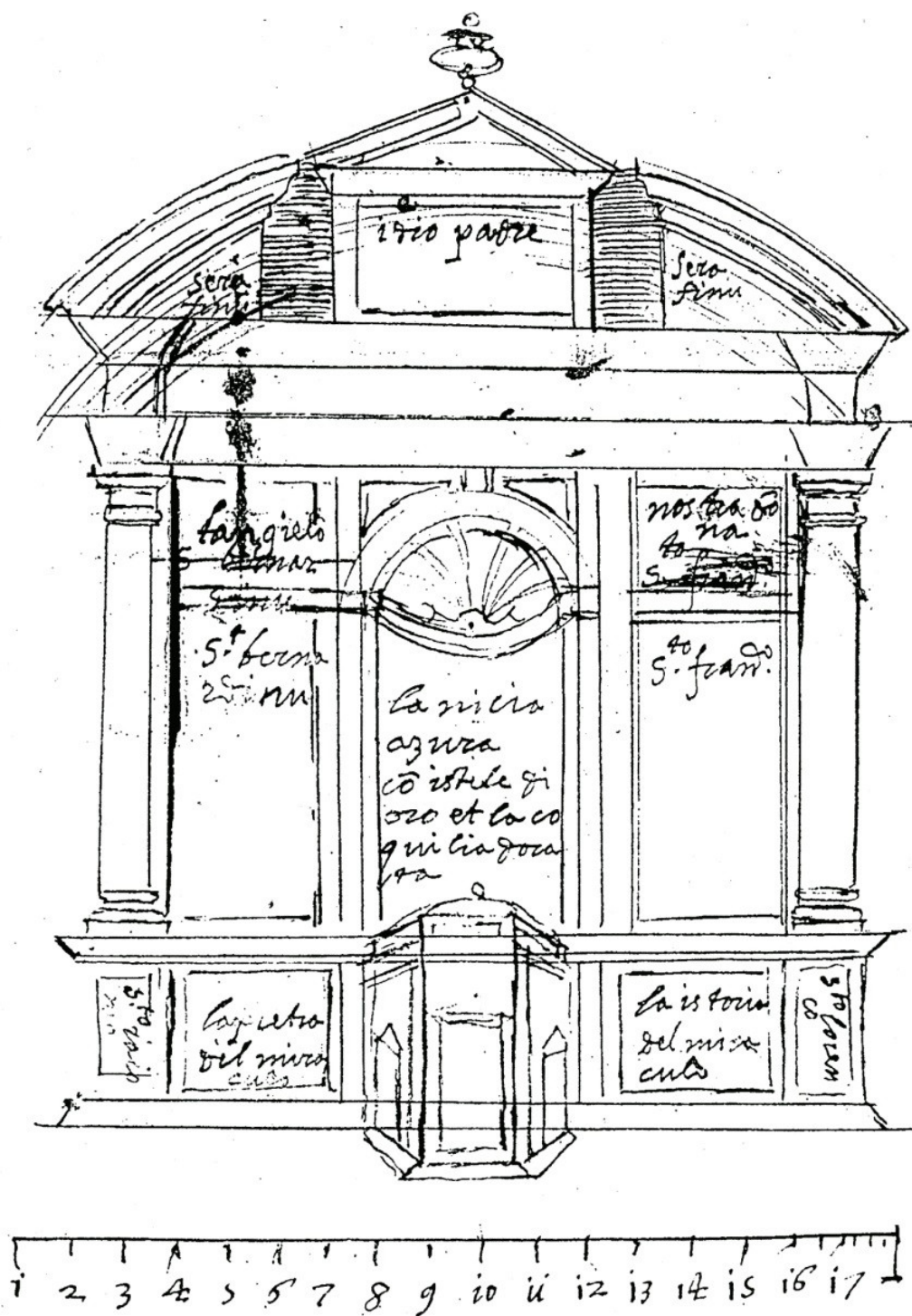


Fig. 2 – Cagliari, Archivio di Stato: Disegno di Francesco Pinna per il Polittico del Miracolo eucaristico di Mogoro (da Virdis 2006: 254).



Fig. 3 – Masullas, Beata Vergine delle Grazie: *Retablo della Vergine delle Grazie* (foto A. Pasolini).



Fig. 4 – Gesico, Santa Giusta: *Pala delle Anime purganti* (da Scano Naitza 1991: 27).



Fig. 5 – Assemini, San Pietro: *Cappella di Sant'Antioco* (foto M. Salis).

Bibliografia

- Aru 1926 = C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, II. I documenti d'archivio, "Archivio Storico Sardo", XVI, 1926, pp. 161-223.
- Cannas, Murgia 2000 = V.M. Cannas, S. Murgia, *Cattedrale di Suelli. Arte e storia*, IV. Valdes, Cagliari 2000.
- Corda 1987 = M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. I documenti d'archivio*, CUEC, Cagliari 1987.
- Di Tucci 1954 = R. Di Tucci, *Documenti e notizie per la storia della arti e delle industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*, "Archivio Storico Sardo", XXIV, 1954, pp. 155-171.
- Farci 1988 = I. Farci, *Quartu S. Elena. Arte religiosa dal Medioevo al Novecento*, Stef, Cagliari 1988.
- Frongia 1984 = M.L. Frongia, *Su alcuni problemi relativi alla committenza di opere pittoriche a Cagliari alla fine del '500 e nella prima metà del '600*, in T.K. Kirova (a cura di), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Atti del Convegno Nazionale (Cagliari-Sassari 2-5 maggio 1983), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, pp. 305-317.
- Messina, Pasolini 2001 = M.G. Messina, A. Pasolini, *Sculptori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in M.G. Scano Naitza (a cura di), *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Janus, Cagliari 2001, pp. 253-281.
- Pasolini 2008 = A. Pasolini, *Architettura in argento: il tabernacolo del duomo di Cagliari*, in F. Abbate (a cura di), *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*, Paparo, Napoli 2008, pp. 231-244.
- Pasolini 2009 = A. Pasolini, *El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, "Quintana", 8, 2009, pp. 173-211.
- Pasolini, Porcu Gaias 2019 = A. Pasolini, M. Porcu Gaias, *Altari barocchi. L'intaglio ligneo in Sardegna dal Tardo Rinascimento al Barocco*, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2019.
- Salice 2011 = G. Salice, *Dal villaggio alla nazione. La costruzione delle borghesie in Sardegna*, AM&D, Cagliari 2011.
- Salice 2012 = G. Salice, *La santa e il confine. Santa Suia, tra villaggi scomparsi e di nuova fondazione*, in C. Atzeni (a cura di), *Tra urbano e rurale. Ricerche, progetti e linee guida per nuovi habitat di margine nei centri delle aree interne della Sardegna*, Gangemi, Roma 2012, pp. 82-88.
- Salice 2015 = G. Salice, *Culto dei santi e villaggi di nuova fondazione nella Sardegna Barocca*, "Theologica & Historica", XXIV, 2015, pp. 83-106.

- Salis 2010 = M. Salis, *La chiesa parrocchiale di San Pietro in Assemini. Note per una cronologia*, "Archeoarte", 1, 2010, pp. 183-196.
- Salis 2015 = M. Salis, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2015.
- Scano Naitza 1991 = M.G. Scano Naitza, *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Collana Storia dell'arte in Sardegna, Ilisso, Nuoro 1991.
- Scano Naitza 2001 = M.G. Scano Naitza, *Percorsi della scultura lignea in Estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, in M.G. Scano Naitza (a cura di), *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Janus, Cagliari 2001, pp. 21-55.
- Virdis 2006 = F. Virdis, *Artisti e artigiani in età spagnola, Comune di Villasor*, Villasor 2006.
- Zedda 1974 = I. Zedda, *L'Arciconfraternita dei Genovesi in Cagliari nel secolo XVII*, Arciconfraternita dei Genovesi, Cagliari 1974.

Veni electa mea. L'iconografia delle Vergini nell'arte postridentina

Alessandra Pasolini, Fabrizio Tola

Il saggio, offerto con affettuosa stima alla prof. Maria Luisa Frongia, traccia un itinerario della rappresentazione delle Vergini tra medioevo ed età moderna, soffermandosi sul pregnante significato spirituale che il tema assume in epoca postridentina. Questo consente la rilettura di un ciclo gesuitico smembrato, che fu modello per numerose copie e varianti in diverse località, confermando la fortuna di questa speciale iconografia.

Un tema mistico e la sua rappresentazione nell'arte

Quantunque abbia avuto nel contesto culturale greco-romano un qualche rilievo (Sissa 1992; Burkert 1998), solamente in ambito cristiano la verginità consacrata acquisì un'importanza fondamentale nel rapporto con Dio. Solo dal IV secolo tale tradizione, ben più antica, ebbe una definizione dottrinale, poi regolamentata nell'istituzione monastica (studio fondamentale sull'argomento: Brown 1992. Anche: Carpinello 2002). L'esaltazione della consacrazione della propria vita a Dio attraverso il voto di perenne castità trovò in S. Ambrogio di Milano (339/340-397) il più noto sostenitore (Opere fondamentali sull'argomento sono *De virginibus*, *De verginitate* e *De institutione virginis* (PL 16, coll. 339-397). Soprattutto il *De virginibus* espone in maniera sistematica il pensiero cristiano sulla verginità, rifacendosi a diversi padri della Chiesa (per l'interpretazione del significato spirituale cfr. anche S. Gregorio Magno e S. Giovanni Crisostomo), in particolare a S. Atanasio di Alessandria. Di quest'ultimo si ricorda l'*Epistola alle Vergini* in cui la verginità viene sostenuta come grado più alto al quale l'essere umano può aspirare, in quanto riesce ad avvicinarsi al verbo di Dio incarnato, concepito scevro da qualsiasi macchia o contaminazione carnale nella verginità di Maria. La purezza totale del corpo di Cristo è il paradigma della verginità che poi Ambrogio delineò sull'esempio di Agnese, martire romana, che nonostante la tenera età non

esitò a testimoniare la propria consacrazione totale a Cristo fino al martirio. La castità perpetua per il regno dei cieli fu per la Santa totale rinuncia di ciò che è di questo mondo, fu morte degli istinti naturali in vista di un bene più alto: «*Habetis igitur in una hostia duplex martyrium, pudoris et religionis: et virgo permansit et martyrium obtinuit*» (S. Ambrogio, *De Virginibus*, Libro I, 2, 9, in Gori 1989: 111). Le vergini non appartengono dunque a questo mondo, ma sono più vicine agli angeli che agli uomini. Se gli angeli per natura possiedono un'essenza totalmente pura e possono stare accanto a Dio, ancor di più le sante vergini possiedono una grandezza maggiore perché quella purezza l'hanno conquistata con il sacrificio e la privazione. Il concetto viene ribadito più volte nell'omiletica medievale e ancora in epoca moderna il francescano Pedro de Tevar Aldana nella sua opera *De la excelencias de Dios, su Madre, y sus santos* (1632), tessendo l'elogio di S. Agnese, paragona le vergini agli angeli con queste parole:

Generosa prosopia, illustre parentela. Parientes son bien semejantes Virgines Angelos, y fuego. Los Angeles, porque si quando Christo predicò la parabola que oy se a cantado, el reyno de los cielos no constava de otra criaturas, mas que de Angeles, y solos espiritus puros: conparendo el reyno de los cielos con las virgines: Simile est regnum caelorum decem Virginibus, por buena consecuencia se infiere, que los Angeles, y las virgines son semejantes. (*Tratado XIII De las excelencias de Santa Ynes Virgen y martyr*, in Tevar Aldana 1632: 682-724)

Anche quando erano in vita, le sante vergini appartenevano già al cielo, palesando in terra la presenza dello stesso paradiso. La devozione verso le vergini veniva incentivata dalla Chiesa che vedeva in esse una spiraglio dell'eternità beata. Quasi fossero uno specchio in cui si rifletteva la gloria di Dio, divenivano l'esempio di quella perfezione spirituale cui poteva aspirare ogni cristiano, soprattutto le donne, coltivando la virtù della castità. Quali strumenti utili in questo processo di edificazione vennero offerti a devote lettrici da religiosi opere di larga diffusione, come la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, del carmelitano Ioseph de Iesu Maria (1601), o il *Triumphos de la castidad* del domenicano Francisco de Possadas (1698)¹. Insieme alla diffusione dell'immagine sacra,

¹ La preminenza della verginità su tutte le possibili condizioni di vita della donna viene esaltata dal francescano Juan de la Cerda nel *Libro intitulado vida politica de todos los estados de mugeres*, nel quale intende offrire una guida pratica alle donne, che fossero vergini, monache, sposate o vedove. Nel primo trattato, dedicato alla verginità, ne esalta lo stato sopra tutti gli altri attraverso l'analisi di numerosi passi scritturistici, tra cui la I

anche l'omiletica svolse un ruolo altrettanto importante. Nel sermone su S. Agnese (1612), il certosino Lorenzo Zamora esaltava le sante vergini utilizzando un versetto della liturgia: «Veni electa mea, et ponam in te thronum meum, quia concupivit Rex speciem tuam». Egli sostiene che se il cielo è il trono su cui siede Dio e la terra lo sgabello su cui poggia i piedi (Is 66, 1)², quel cielo sono le vergini in cui egli ha preso dimora:

las virgenes para tronos suyos, para tabernaculo de su gloria y asuntos de su grandeza. En todos los santos vive Dios, en todos abita, y en todos mora, todos son sillas donde tiene su manida: pero las donzellas son su corte, son el reyno de su cielos, son el trono de su gloria. (Zamora 1612: 484)

L'identificazione del regno dei cieli con le vergini deriva dall'esegesi del versetto «*Simile est regnum coelorum decem virginibus*» (Mt 25, 1), utilizzato di sovente nel XVII secolo quale punto di partenza per il panegirico di una santa (Valderrama 1607, *Sermon primero en la festividad de Santa Catalina Virgen y Martir*: 451-456. Il testo di Mt 25, 1-13 veniva letto nelle messe *Loquébar* e *Dilexisti* dal Comune delle SS. Vergini (martiri)). Le vergini del brano evangelico vegliano e attendono lo sposo Cristo per essere introdotte con lui al banchetto delle nozze eterne. Solo cinque, trovate pronte con le lampade piene d'olio ed accese all'arrivo dello Sposo, potranno entrare con lui. Un raffinatissimo esempio è la teoria di *Vergini folli e sagge*, affrescate dal Parmigianino nella volta del presbiterio delle Steccate a Parma (1531-1539). Il monito viene riproposto dal Vangelo di Luca:

Siate pronti, con la cintura ai fianchi e le lucerne accese; siate simili a coloro che aspettano il padrone quando torna dalle nozze, per aprirgli subito, appena arriva e bussa. Beati quei servi che il padrone al suo ritorno troverà ancora svegli [...]. (Lc 12, 35-38)

La grande venerazione che si aveva per queste sante risiedeva proprio nel fatto di venir considerate le spose di Cristo. Nella liturgia eucaristica il messale romano cantava «Veni Sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus praeparavit in aeternum»: la vergine saggia diventava dunque sposa di Cristo, ricevendo da lui la corona della gloria³. Già in ambito

lettera ai Corinzi (1 Cr 7, 25-35). Cfr. *Capitulo 2 de como se han de criar las donzellas, y de la excellencia de la virginidad*, in Cerda 1599: 25-56.

² «*Caelum thronus meus, terra autem scabellum pedum meorum*».

³ Il Messale Romano (1570) proponeva due messe dal Comune delle Vergini per

vetero-testamentario la corona era uno degli elementi maggiormente legati alla sfera del legame sponsale, ancora oggi presente nella liturgia nuziale ortodossa. Nell'iconografia cristiana, un costante attributo delle sante vergini e martiri è il diadema o la corona⁴, indipendentemente dall'appartenenza ad una nobile discendenza, secondo le fonti agiografiche di alcune di esse, come Caterina o Barbara. Nelle opere pittoriche e scultoree le sante si presentano coronate e sontuosamente adornate di gioielli, in analogia alle vergini amiche della sposa del Salmo 44 (45), che è rivestita di splendore:

gemme e tessuto d'oro è il suo vestito, è presentata al re in preziosi ricami; con lei le vergini compagne a te sono condotte, guidate in gioia ed esultanza entrano insieme nel palazzo del re⁵.

Il testo, intitolato *Epitalamio regale*, sarebbe un canto profano per le nozze di un re israelita (Salomone, Geroboamo o Acab), ma la tradizione giudaico-cristiana lo interpreta come un canto d'amore per le nozze del Re-Messia con Israele, figura della Chiesa (Ct 3,11). Il salmo regale e messianico in campo liturgico estende a sua volta l'allegoria applicandola alla Madonna e alle sante; in esso viene ripetuta l'idea del corteo delle vergini che vanno incontro al proprio sposo. Nell'arte occidentale questo elemento assieme alla sontuosità degli ornamenti è già presente nei mosaici della basilica di S. Apollinare a Ravenna (prima metà del VI secolo): le vergini, regali e

una santa vergine e martire: la messa *Loquébar* e la messa *Me expectavérunt*. In entrambe il tractus cantava: «*Veni, Sponsa Christi, áccipe corónam, quam tibi Dóminus praeparávit in aetérnum: pro cuius amóre sánguinem tuum fudísti. VI. Dilexísti iustítiam, et odísti iniquitátem: proptérea unxit te Deus, Deus tuus, óleo laetítiae prae consórtibus tuis. VI. Spécie tua et pulchritúdine tua inténde, prospere procéde et regna*». Cfr. *Missale romanum* 1837, *Comune Sanctorum*, p. XXVI.

⁴ La corona è segno della vittoria sul mondo e della compartecipazione alla regalità di Cristo. Il Molanus, nel suo famoso trattato sulle immagini sacre (1570), dedica diversi passi sulla necessità di rappresentarla. Al capitolo LXXXII, «*De Sanctorum quibusdam picturis communibus. Sanctis pinguntur cum corona in capite, quia perceperunt immarcessibilem coronam gloriae, et vitae: quam repromisit Deus diligentibus se. Lumen additur, et radij quidam ignei è capitibus eorum in modum circuli undequatue emicantes iuxta illud Vos estis lux mundi*». Poco dopo, soffermandosi sulle Vergini aggiunge: «*Virginum imaginibus coronam ex floribus consertam imponimus, quia Brunus et virginittatis est florem carpere, et ex cap. 16 eo favum et mel componere, de quo dicitur, favus distillans labia tua sponsa: mel et lac sub lingua tua*». Molano 1570: 149, 151.

⁵ «*Gloriosa nimis filia regis intrinsecus, \ texturis aureis circumamicta. \ In vestibis variegatis adducetur regi; \ virgines post eam, proximae aius, afferentur tibi. \ Afferentur in laetitia et exultatione, \ adducuntur in domum regis*»; Ps 45 (44), 14-16.

splendenti, affiancate dalla palma del martirio, recando in mano la corona della santità si volgono ad adorare il Cristo fanciullo che siede in grembo a Maria; anch'esse sono dunque delle spose che vengono introdotte dinanzi al loro amato. Fu coltivata nella spiritualità occidentale fino all'epoca moderna l'idea di un matrimonio mistico con Gesù, che si rifà a sua volta ad una lunga tradizione esegetica che vede Cristo-sposo unito alla Chiesa, a Maria o all'anima del fedele (fondamentale fino a tutto il medioevo ed oltre fu l'interpretazione data da Origene (II-III secolo). Origene 1976); ne sono chiare esemplificazioni gli affreschi di *Cristo-sposo* e *Maria-Chiesa* nel Monastero di S. Maria di Monteluca a Perugia o nella Cappella della Madonna, nel Sacro Speco a Subiaco, XIV secolo (Todini 1989; Cristiani Testi 2002: 95-202). Per quanto attiene in particolar modo le vergini, una rappresentazione prediletta è il *Matrimonio mistico di S. Caterina*. Martire del IV secolo, figura tra le più venerate nell'Occidente cristiano fino ad un recente passato, sovente viene presentata nel momento in cui Cristo fanciullo le fa indossare l'anello nuziale, legandola a sé per l'eternità. Nonostante le fonti agiografiche più antiche sulla vita della santa non ne facciano cenno, il matrimonio mistico di Caterina divenne famoso nel XIV secolo (Hodne 2007: 171-174; Bronzini 1960: 257-416; Bronzini 1967: 963-975); attraverso tale rappresentazione iconografica non si voleva tanto raccontare un momento preciso o realmente vissuto dalla santa, quanto avanzare il concetto che le vergini vivessero già sulla terra la più intima comunione con Dio, rappresentata nell'unione sponsale, sulla base del brano del profeta Osea: «Ti farò mia sposa per sempre, ti farò mia sposa nella giustizia e nel diritto, nella benevolenza e nell'amore, ti fidanzerò con me nella fedeltà e tu conoscerai il Signore» (Os 2, 21-22)⁶. L'intima vicinanza con Dio si ritrova nel legame d'amore esaltato nel Cantico dei Cantici, dove l'unione tra l'Amato e l'Amata viene vista come unione spirituale tra Dio e l'umanità. L'abbraccio finale del poema rappresenta il vertice dell'amore, che contiene in sé una teologia dell'amore matrimoniale, come perfetta comunione dell'esistenza tra un uomo ed una donna: essi saranno «una carne sola» (Gen 2, 24) (Barsotti 1989; Mannucci 1982; Garbini 1989: 9-24; Meloni 1989: 45-62). Il legame d'amore con Cristo porta a rappresentare le vergini in un cammino processionale al seguito del Cristo-Agnello (Ap 19, 7-11), formando la sua corte e la sua corona. Celebre è il momento della

⁶ Anche il profeta Isaia, quando descrive l'alleanza che Dio vuole instaurare con Israele, utilizza l'immagine dell'unione matrimoniale: «Sì, come un giovane sposa una ragazza, così ti sposerà il tuo Creatore; come gioisce lo sposo per la sposa, così gioirà il tuo Dio per te» (Is 62, 5).

morte di S. Chiara, quando al suo capezzale apparve una schiera di sante accorse ad accompagnare la vergine d'Assisi all'incontro definitivo con Cristo⁷. Esteban Murillo (1645-1646) dipinse la scena per il convento di S. Francesco di Siviglia: Chiara sul letto di morte viene rivestita da un ricco manto da alcune sante; la processione è guidata da Cristo e da Maria, la regina delle Vergini (fig. 1). In epoca medievale si aveva una grande venerazione in particolare per quattro sante: Caterina d'Alessandria, Barbara di Nicomedia, Margherita d'Antiochia e Dorotea di Cesarea di Cappadocia, identificate come le *Quatuor Virgines Capitales* (Weed Stanley 2010: 1065-1091). In alcune chiese locali come a Colonia, almeno dal XVI secolo, avevano ufficio e messa propria, perché invocate nei momenti più importanti della vita del cristiano⁸. Vennero spesso rappresentate accanto alla Vergine Maria all'interno di un recinto o giardino, che alludeva all'*hortus conclusus* del Cantico dei Cantici, metafora della castità. Una simile composizione iconografica, conosciuta come *Virgo inter Virgines*, venne utilizzata anche per altre sante vergini assieme alla Madonna. Dalla prima metà del '500 si diffuse per lo più in ambito fiammingo e tedesco, da dove proviene l'anonimo autore, denominato Maestro della *Virgo inter Virgines*, della celebre tavola della *Madonna con le SS. Caterina, Cecilia, Barbara e Ursula* (1475-1500) al Rijkmuseum di Amsterdam (Pumplin 2010: 306-237). In un muto colloquio, le quattro figure si presentano alla devozione dei fedeli sontuosamente vestite e ornate, sottolineando il loro stato di potenti avvocate presso Cristo che ancora fanciullo siede in grembo a Maria. Si potrebbero ancora ricordare *La Vierge entre les Vierges* di Gerard David del 1509 (Rouen, Musée des Beaux-Arts) o la magnifica *Virgo inter Virgines* (1475-1500) del Maestro della Leggenda di Santa Lucia, anonimo pittore fiammingo della fine del '400 (Bruxelles, Koninklijke Musea). Al

⁷ *Legenda Venerabilis Christi sponsae* (1272-1292): «Aveva appena completato il discorso, ed ecco quasi all'ora di mezzanotte uno stuolo di vergini fa ingresso in bianche vesti, tutte cingevano una corona d'oro sulla loro testa, e scortavano una più elegante di tutte le altre, dalla cui corona rifulgeva una gloria di grande splendore, da trasformare quella notte in luce del giorno. Nessuna delle veggenti dubitava che non fosse la madre stessa del Signore. La quale procedette con quel sacro stuolo di vergini fino al letticciolo su cui la sposa del Figlio giaceva, con grande amore si inchinò su di essa, le porse uno strettissimo abbraccio, e comandò alle vergini di stendere un velo di una mirabile bellezza, con il quale ricoprì con onore il corpo della vergine Chiara». Cfr. Boccali 2009: 188-221.

⁸ La colletta della Missa de *Sanctis quatuor virginibus capitalibus* recitava: «*Deus qui sanctissimas virgines tuas Catharinam, Barbaram, Margaretam et Dorotheam per martyrij palmam ad coelos pervenire fecisti, et beatissimae Mariae Magdalenae criminum veniam contulisti, praesta quaesumus, ut earum intervenientibus meritis castitate decori, et à peccatorum nostrorum maculis mereamur absolvi. Per Dominus*». Schulting 1599: 100.

centro della composizione, la vergine Maria è circondata dalle sante vergini più venerate dalla cristianità, ciascuna contraddistinta dal proprio attributo iconografico, prostrate ad adorare il fanciullo che porge l'anello nuziale a S. Caterina (fig. 2). Il nesso tra Maria e le sante vergini naturalmente non è casuale, ella è il paradigma di quella verginità da loro perseguita. L'artista fiammingo Hieronimus Wierix (1533 c.-1619), per esempio, raffigura la Vergine con il bambino nell'incisione *Typus Castitatis* (fig. 3), corredata da un passo del *De Virginibus* di S. Ambrogio che ne esplicita il significato: Maria è l'immagine perfetta della castità, specchio entro cui si riflette il modello perfetto di ogni virtù, quali si manifestarono nelle vergini Agnese, Lucia, Cecilia, Tecla e Ursula, rappresentate a lato⁹. Questi fogli sciolti si prestavano bene alla diffusione di devozioni e concetti teologici anche in forma allegorica. Wierix realizzò anche un'altra incisione in cui al centro della composizione il Cristo fanciullo è attorniato da dieci giovani donne che ruotano attorno a lui, dietro a loro un giardino chiuso in cui è vietato l'accesso ad un uomo. Il senso è chiaro: le dieci fanciulle sono le vergini del Vangelo che fanno corona a Cristo, come declama l'inno *Iesu corona virginum*, attribuito a S. Ambrogio, incluso nella parte inferiore della stampa (Inno LXXX, *Iesu corona virginum*, in PL 17, col. 1259) (fig. 4). Il culto verso le sante vergini e martiri della prima età cristiana ebbe ampia diffusione in epoca moderna (fondamentale sull'argomento: Vincent-Cassy 2011), perché s'inseriva perfettamente nel clima religioso post-tridentino che intendeva recuperare ed esaltare l'idea di martirio contro le posizioni protestanti, supportate anche attraverso le ricerche archeologiche realizzate alla fine del XVI secolo presso le catacombe romane. In questo contesto storico, vennero elaborate opere letterarie che permisero la conoscenza delle gesta di queste sante, come l'*Historia delle Sante Vergini romane* (1591), dell'oratoriano Antonio Gallonio, tra i primi ad interessarsi di agiografia cristiana nella Roma di fine '500. Ampia diffusione ebbe anche l'opera *Flos Sanctorum* (prima edizione del 1578) di Alonso de Villegas (1533-1603), che raccoglie la vita di numerosi santi; in particolare nella quinta parte – *Fructus sanctorum* – l'autore analizza diversi aspetti della santità e li propone alla meditazione del fedele lettore¹⁰. In particolare nel decimo discorso *De*

⁹ S. Ambrogio, *De Virginibus*, Libro II, 2, 6: «*Sit igitur vobis tamquam in imagine descripta virginitas vita Mariae, e qua velut speculo refulget species castitatis et forma virtutis*» («Dunque sia per voi la verginità, come se fosse raffigurata in una immagine, sia la vita di Maria da cui rifulge, come riflesso da uno specchio, il modello della castità e la forma ideale della virtù»). Cfr. Gori 1989: 169. Si veda anche Mauquoy-Hendrickx 1979, II: 193, 258-259.

¹⁰ La prima edizione del *Flos Sanctorum* del toledano Alonso de Villegas è del 1578,

Castidad egli, riproponendo i punti fondamentali della dottrina cristiana sull'argomento, afferma ancora una volta che la castità «*es una virtud mas Angelica que humana*», e per dimostrare questo cita le gesta esemplari delle SS. Agata, Lucia, Caterina, Barbara, Margherita ed altre vergini e martiri spagnole (Sulle sante vergini e martiri spagnole: Marieta 1594. Inoltre: Vincent-Cassy 2011, pp. 173-224). La vita esemplare dei testimoni della fede fu trattata anche dal gesuita Pedro de Ribadeneria nel suo *Flos sanctorum o libro de las vidas de los Santos* (1599), anch'esso di ampia diffusione come l'anonimo *Leggendario delle santissime Vergini*, stampato a Venezia nel 1618. Emerge con chiarezza l'importanza di questi testi, ai fini dell'edificazione nella fede del popolo, nell'intenzione che nel 1627 indusse il gesuita Giovanni Matteo Garipa (1575 c.-1640), originario di Orgosolo, a tradurre in sardo un *Leggendario* della vita di alcune sante vergini, di cui non si specifica l'autore ma identificabile in quello stampato pochi anni prima a Venezia. Nel prologo egli chiarisce l'intento del suo lavoro: offrire un testo in lingua vernacolare, facilmente comprensibile per le sue comunità di Baunei e Triei (Garipa 1627; Tola 1837: 118-119; Zucca 2014), che fornisse alle giovani sarde esempi chiari e modelli imitabili. Non va dimenticato che proprio nei primi decenni del '600 anche in Sardegna furono promosse ricerche archeologiche volte al recupero di corpi santi, che portarono alla luce diversi sacelli ritenuti sepolcri martiriali (Mureddu, Salvi, Stefani 1988: 23-88; Marrocu 1992: 166-173; Piseddu 1997: 49-59; Dadea 2014: 307-346). Numerose reliquie furono ricondotte a sante vergini e martiri locali, quali Greca (Dadea 2008: 177-202), Imbenia o Vitalia, la cui devozione s'impose nella pietà popolare isolana giungendo ancora vivo fino ad oggi (Martorelli 2006a: 39-53; Martorelli 2006b: 275-337; Martorelli 2012). Si comprende quindi come la Sardegna asburgica non fosse avulsa dal clima culturale e religioso europeo, dove dalla fine del XVI fino a tutto il XVII secolo ebbero ampia diffusione le immagini delle Sante vergini, fulgidi esempi offerti alla devozione dei fedeli.

F.T.

La persuasione attraverso il linguaggio dell'arte: un disperso ciclo gesuitico

La fortuna iconografica dall'epoca medioevale fino all'età moderna di

per i tipi di Diego de Ayala a Toledo. La pubblicazione dei quattro volumi dell'intera opera durò quasi un decennio, e fu ultimata nel 1589. Nel 1594 diede però alle stampe il *Fructus Sanctorum*, come quinta parte del *Flos Sanctorum*. Villegas 1728, pp. 72-101.

questi esempi di santità declinati al femminile derivava dalla volontà della Chiesa di offrire modelli virtuosi che i fedeli potessero imitare nel proprio cammino spirituale: l'abnegazione, il dono totale di sé fino alla morte, la rinuncia di qualsiasi bene terreno e l'intima comunione con Dio sono tutti elementi declamati nell'omiletica sacra e rappresentati nella pittura devota, che facevano di queste donne l'esempio da perseguire per poter trionfare con loro in Paradiso.

L'esemplare bellezza, la dolcezza e nobiltà d'animo divengono immagine della fedeltà di Maria, vergine in attesa dello sposo per le nozze dell'Agnello. Al di là del senso letterale, si ritenne legittimo applicare il Cantico dei Cantici al rapporto tra Cristo e la Chiesa o all'unione mistica delle anime con l'amore di Dio, come fece mirabilmente Giovanni della Croce (1542-1591) nei suoi scritti mistici. In particolare, nel *Cantico spirituale*, quasi una libera versione in lingua spagnola del testo biblico, scritto nel 1584 ma pubblicato solo nel 1618, la sposa (l'anima) ricerca lo sposo (Gesù), ed è angosciata per averlo perso; entrambi una volta riuniti sono pieni di gioia. Anche Santa Teresa, nel Castello interiore, alla fine del percorso mistico nell'ultima 'dimora' prospetta l'unione d'amore con Cristo (Benedetti 2011: 1092-1495). In quest'ottica va compresa anche l'ampia produzione di tele di questo soggetto, tra cui risalta la splendida serie di Francisco de Zurbarán (1598-1664), proveniente dall'Hospital de la Sangre di Siviglia, oggi nel Museo di Bellas Artes (fig. 5). Dipinte a figura intera in uno stile mondano, quasi fossero ritratti di donne contemporanee all'epoca del pittore, le tele erano in origine collocate, in serie una di seguito all'altra, all'interno della navata centrale; le sante si offrivano alla devozione dei fedeli, con i consueti attributi iconografici, rivolte in cammino verso la zona presbiteriale, in cui vi era la reale presenza sacramentale di Gesù. Proposte quali aggiornati modelli di santità, furono apprezzate ed ampiamente richieste dalla committenza: le nobildonne spagnole venivano ritratte nelle vesti delle sante vergini secondo una moda del tempo, definita *retratos a lo divino*, non scevra da intenti propagandistici e persuasivi (Orozco Díaz 1978: 155-197. In particolare sulle tele dello Zurbarán si veda: Vincent-Cassy 2016: 236-254; Cherry 2013: 37-52. Possiamo avere un'idea di come era disposto questo ciclo confrontando le tele, opera della bottega dello Zurbarán (1664), ancora presenti nella chiesa di S. Chiara a Carmona (Siviglia). Cfr. Vincent-Cassy 2011: 365-374). Un ruolo importante nella diffusione di modelli compositivi e iconografici ebbe certamente la stampa, quale fonte d'ispirazione per pittori e scultori. Da un'idea di Pieter Bruegel il vecchio deriva l'incisione di Phillips Gallé (c. 1560), che rappresenta la

parabola delle Vergini Sagge e Stolte (New York, Metropolitan Museum of Art) come il giudizio finale da parte di Cristo giudice, che non riconosce e non ammette all'interno della sua casa – rappresentata come un edificio chiesastico gotico – chi ha vissuto stoltamente tra svaghi e divertimenti, anziché impegnarsi onestamente nel proprio lavoro quotidiano; in basso la scritta esplicita e chiarisce: «DATE NOBIS DE OLEO VESTRO, QUIA LAMPADAE NOSTRAE EXTINGUNTUR. NEQUAQUAM, QUIA NON SUFFICIAT NOBIS ET VOBIS» (Mt 25, 1-13). Un'interpretazione in chiave allegorica e morale fu dato dal pittore fiammingo Hieronymous Francken II in un dipinto del 1616 (San Pietroburgo, Hermitage), ispirato alla parabola delle Vergini folli e delle Vergini sagge, attualizzata in epoca contemporanea al pittore: la scarsa vigilanza morale viene rappresentata con una casa sporca e disordine, in cui cinque fanciulle si divertono senza riflettere al domani, cui si contrappone un gruppo di donne che prega e veglia in attesa del premio promesso, raffigurato in cielo entro una gloria di luce. In modo analogo, lo stesso brano evangelico fu efficacemente illustrato dall'incisore francese Abraham Bosse (1602-1676), in una serie di stampe che sono preziosi documenti per la ricostruzione degli interni di età barocca: le cinque vergini sagge vegliano dinanzi al camino, ricamando o filando, tenendo ben in alto le lampade accese, mentre le vergini sciocche sonnecchiano, oziano o giocano a carte, si guardano allo specchio, si dilettono di musica ed altri futili passatempi mondani (Duplessis 1859; Valabrègue 1892; Bouvy 1914: 213-18; Blum 1914: 283-408; Corday 1929: 35-45). Richiama alla mente l'elogio biblico della donna virtuosa:

Una donna perfetta [...] si procura lana e lino e li lavora volentieri con le mani [...] Si alza quando ancora è notte e prepara il cibo alla sua famiglia [...] È soddisfatta perché il suo traffico va bene, neppure di notte si spegne la sua lucerna. (Prov 31,10-21)

In modo simile risuonano le esortazioni paoline:

chi non è sposato si preoccupa delle cose del Signore, come possa piacere al Signore; chi è sposato invece si preoccupa delle cose del mondo, come possa piacere alla moglie, e si trova diviso! Così la donna non sposata, come la vergine si preoccupa delle cose del Signore, per essere santa nel corpo e nello spirito; la donna sposata invece si preoccupa delle cose del mondo, come possa piacere al marito. (1 Cor 7, 32-35)

Tale ideale di educazione interiore alla santità e alla vita spirituale perfetta nella quotidianità fu riproposto da San Francesco di Sales (1567-1622) nell'*Introduzione alla vita devota (Filotea)*, edito nel 1608. Per rispondere alle rinnovate esigenze spirituali e devozionali, in epoca posttridentina furono predisposte e date alle stampe varie raccolte illustrate di sante vergini, che le rappresentano con alcune caratteristiche costanti: a figura intera, riccamente adornate e abbigliate, su uno sfondo paesaggistico, che evoca scene della vita e del martirio, hanno i propri attributi iconografici o iscrizioni che agevolano l'identificazione. Tra l'ultimo decennio del '500 e il primo del '600, per esempio, fu pubblicato il *Martyrologium Sanctorum Virginum*¹¹, una raccolta d'immagini di sante vergini e martiri (fig. 6), estratte dal *Martirologio Romano*¹², corredato dalle ventidue incisioni dell'olandese Adriaen Collaert (1560-1618). Analoga struttura caratterizza lo *Speculum Pudicitiae*¹³, raccolta di incisioni di Jan Sadaler I (1550-1600), e lo *Speculum illustrium Virginum*¹⁴, realizzato intorno al 1630 dall'incisore fiammingo Johannes Gallé (+1676); ne esiste anche una versione realizzata dal padre Theodor Gallé (1571-1633), su disegni di David Teniers il Vecchio (1582-1649), dalla impostazione classicistica e monumentale delle figure, ed un'altra realizzata da Cornelis Gallé I (1576-1650) su disegno del Sebastian Vrancx (1573-1649), con immagini muliebri eleganti e sinuose ancora di gusto tardo-manieristico (fig. 7). Per quanto riguarda la diffusione di questa tipologia d'immagini in Sardegna, ha attratto l'attenzione degli studiosi un gruppo di tele con monumentali figure di martiri e sante a figura intera, sontuosamente abbigliate e adornate: *S. Agata*, *S. Barbara* (fig. 8), *S. Caterina d'Alessandria* (fig. 9), in due differenti versioni, e *S. Elena imperatrice*¹⁵. Simili tra di loro sia per caratteri stilistici, qualità cromatica

¹¹ *Martyrologium Sanctorum Virginum quae in hoc saeculo: ob sanctam Fidei, sinceram Religionem, et puram castitatem, infamam mortem Martyres obierunt [...]*. Adrian Collaert excud. Serenissime Infat. D. Margaritae ab Austria Maximil. II F. religiosae S. Clarae Madriti, comm. de Laurent Beyerlinck, Anversa, s. d. (ma 1590-1610).

¹² La prima edizione del *Martirologio Romano* del 1570 fu oggetto di revisione da parte dell'oratoriano Cesare Baronio, su mandato di Gregorio XIII, che lo completò nel 1589, attraverso un attento lavoro di analisi dei documenti agiografici.

¹³ *Speculum pudicitiae, defixa in speculum virtutis lumina, cultor iustitiae, fidei, pacis, amoris, habe, lampada fac ornes: Vitetur prova Libido Virgines pridens et socier choris*, Anversa (?), s.d.

¹⁴ *Speculum illustrium Virginum quae Sanctitatis variarumque Virtutum, velut Soli oppositae scintillantes radios emittunt, et incundissima luce humanae mentis oculos pestrungunt, Auterpie*. Theodorus Gallaeus excudebat, inven. et sculp, s.d.

¹⁵ L'abbinamento della madre dell'imperatore Costantino, apparentemente incongruo, può giustificarsi in quanto il suo stato di vedova era assimilabile con quello

che per le dimensioni (cm. 170x120 c.), furono attribuite all'anonimo Maestro del Capitolo, insieme ad una *S. Cecilia all'organo*, la *Morte di San Giuseppe* e *Gesù Bambino in una ghirlanda di fiori*, custoditi nella stessa Aula Capitolare (Delogu 1933: 33; Maltese, Serra 1969: 379; Scano 1984: 291-292; Scano 1991: 47-55; Scano 2011: 707-737, nota 17). A questo corpus di tele venivano aggiunte anche una *S. Agnese*, *S. Barbara* (fig. 10), *S. Caterina* (fig. 11) e una *Immacolata Concezione* (o *Purissima*)¹⁶, oggi nella casa rettorale di Ploaghe, acquistate a Cagliari nel 1784 dal reverendo Francesco Demurtas (Spano 1861: 70-74; Paris 1999), a seguito della prima soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773. L'analisi di questo corpus di dipinti palesa variegate influenze ispano-fiamminghe ed italiane, in un'area allargata che comprende l'Emilia, Roma e l'Italia centrale, ma non lontana dalla cultura pittorica genovese della prima metà del Seicento. Questa mescolanza di influssi così diversi si giustifica con l'utilizzo di modelli incisori, tratti da disegni di autori diversi, e dalla fortuna iconografica che portò alla replica e alla produzione di copie. Alla ricerca dei possibili modelli, in contesto italiano dobbiamo ricordare il notevole influsso esercitato dalla *S. Domitilla* di Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio (Roma, chiesa dei SS. Nereo e Achilleo), autore anche di una *S. Chiara* e *S. Margherita da Cortona* (Recanati, chiesa dei Cappuccini) e di una *S. Elena e la croce* (Serra San Quirico, abbazia S. Elena). Ebbe ampia risonanza l'importante ciclo di affreschi realizzato nella chiesa romana di S. Stefano rotondo da Nicolò Circignani (1582-1583) sul martirio di S. Stefano e degli Apostoli (Degl'Innocenti 1997; Galassi 2007). In contesto gesuitico, negli affreschi che Agostino Ciampelli realizzò intorno al 1605 nella Cappella dei Martiri al Gesù di Roma, oltre al martirio di vari santi nelle lunette, entro medaglioni sono presenti le figure isolate e stanti delle vergini Agata e Lucia, Margherita e Cristina, Cecilia e Anastasia (Vincent-Cassy 2011, figg. 24-27). Per quanto riguarda la Spagna, furono importanti modelli le SS. *Caterina* e *Agnese* realizzate nel 1608 da Francisco Pacheco per la chiesa del S. Angelo a Siviglia (Prado) (*Ibidem*, figg. 159-160), ma anche la *S. Agnese* di Vicente Carducho nella collegiata di Pastrana in Castiglia (1635). Per lungo tempo l'elegante pittore seicentesco autore del ciclo cagliaritano fu identificato con il nome convenzionale di Maestro del Capitolo, in mancanza di dati archivistici sicuri (Scano 1965-1966: 138-140,

delle vergini. Sulla devozione in Sardegna: Sant'Elena 2000.

¹⁶ L'abbinamento dell'Immacolata con il ciclo di Vergini è perfettamente giustificato, in quanto Maria è la madre di Gesù ma è anche misticamente la sua sposa. Di questa tela, ispirata alla Purissima dipinta a Roma nel 1627 per Siviglia da Guido Reni, su incarico dell'Infanta di Spagna (Scano 1993: 134) si conserva copia nel duomo di Nuoro e nella chiesa di S. Roque a Lisbona. Si veda anche: Hibbard 1969: 18-32.

237-255; Scano 1984: 291-292; Scano 1991: 47-55; Scano 1993: 133-134). Recentemente il ciclo pittorico è stato posto in collegamento con un documento del 5 febbraio 1649 (Scano 2011: 709-710): il pittore messinese Giovanni Fulco (1605-1680), a quel tempo a Cagliari, si impegnava con il gesuita Giovanni Battista Olives a consegnare dodici tele di 7 palmi grandi di altezza e 4 e mezzo di larghezza, raffiguranti dodici Vergini (Virdis 2006), delle quali si impegnava a trascrivere i nomi («*qual dara en memorial los noms de aquelles pintades*»). Anche se la destinazione non viene specificata, è ragionevole fosse una chiesa gesuitica. A quel tempo, le residenze gesuitiche a Cagliari erano il Collegio di S. Croce e il Seminario dei Nobili nel Castello, il Noviziato di S. Michele Arcangelo a Stampace ed un ospedale-oratorio nel sobborgo di S. Avendrace, nella periferia occidentale della città; la Casa Professa nel quartiere della Marina si concretizzò tra il 1647 ed il 1649, ricostruendo la chiesa di S. Teresa, già esistente (sugli edifici: Elias 2010: 197-214; Pasolini 2010: 303-334; Schirru 2016: 142-151). I 'Cataloghi' della Compagnia segnalano la presenza di Giovanni Battista Olives nella Casa di Probazione di Cagliari (1642), nel Collegio di Alghero (1646, 1651), nel Collegio di Cagliari (1652), di nuovo ad Alghero (1658), dove ricopre l'incarico di *Consul. Confessor nostrorum praefectus spiritus et concionator*; dal 2 dicembre 1659 fu nominato rettore del Collegio di San Giuseppe a Sassari¹⁷. Sulla scorta del metodo d'orazione ignaziano, che prevede la contemplazione delle immagini religiose come ausilio per la meditazione, i Gesuiti utilizzavano l'arte come strumento pedagogico (Fabre 2003: 27-28. Sulle opere gesuitiche corredate di emblemi figurati: Praz 1975: 185-197): le immagini sacre dovevano formare i cristiani e suscitare in loro il desiderio di vivere le virtù. Nel suo personalissimo misticismo, S. Ignazio invitava alla 'composizione del luogo', cioè a visualizzare quello che si intende contemplare, conducendo gradualmente l'immaginazione a far gustare internamente i frutti spirituali (Zeri 1957: 55-56; Brou 1954: 124-125 e ss.). I cicli figurativi all'interno delle chiese gesuitiche furono dunque ideati per la fruizione attiva da parte dello spettatore, invitato ad una risposta individuale per mezzo della preghiera¹⁸. Com'era consueto nella cultura visuale del XVII secolo, nei loro sermoni i predicatori gesuiti facevano ricorso all'immagine come strumento efficace

¹⁷ Archivium Romanum Societatis Iesu-Roma, Sardegna 2, *CATALOGI BREVES* 1600-1772, c. 218. Gli Olives risiedevano a Cagliari nel quartiere di Castello, di fronte all'antica chiesa di S. Croce e alla fine del '500 assegnarono lasciti e censi al Collegio gesuitico (segnalazione di Marcello Schirru).

¹⁸ Favorirono il ricorso alle immagini nei libri illustrati e nei dipinti, con un immediato riscontro nella decorazione delle loro chiese (Bailey 2003: 125).

per la persuasione dei fedeli (Ledda 1989: 129-142). Tornando al Fulco, non è agevole definirne lo stile a causa del non ottimale stato di conservazione delle sue opere, tra cui la *Decollazione del Battista*, firmata, la *Nascita della Vergine* ed una *S. Orsola*, eseguita in collaborazione con i conterranei A. Catalano e A. Scilla¹⁹ (Messina, Museo Regionale), oltre a un *S. Francesco Stigmatizzato* nella parrocchiale di Villaggio Faro. Questo non consente un adeguato confronto stilistico con il ciclo cagliaritano, con il quale tuttavia sussistono caratteri comuni quale l'elegante allungamento delle figure femminili, disposte nello spazio in pose manierate con grande attenzione compositiva, in equilibrato rapporto con sfondi e ambientazioni. Di questo pittore dall'irrequieto temperamento, sappiamo che risiedette per circa dieci anni a Cagliari, forse chiamato dal potente duca di Montalto, Luis Guillelm de Moncada, che fu presidente e capitano generale del Regno di Sicilia (1635-1639) e viceré di Sardegna (1644-1649), quando ricevette la nomina per lo stesso incarico nel Regno di Valencia (1652-1658) (Pilo 2008). L'attività artistica di Fulco in Sardegna, quale emerge dai documenti, spaziò dai politici alle pale d'altare, dai dipinti ai paliotti fino all'attività di restauro e ripristino di opere, tutte perdute tranne due tele presenti nella parrocchiale di Gergei. Delle notizie, che ne attestano la presenza nell'Isola almeno dal 5 febbraio 1649 fino al 14 giugno 1659 (Virdis 2006, doc. 73: 412; doc. 74: 413-414; doc. 75: 414-416; doc. 76: 416), interessa qui segnalare un contratto del 10 gennaio 1650, in cui l'artista si impegnavo a ridipingere l'antico *retablo* di *S. Elmo* nella chiesa di S. Eulalia, riproponendo le stesse iconografie già presenti²⁰, tra cui le immagini di alcune vergini²¹. Se sono evidenti le

¹⁹ Campagna Cicala 2004: 27-28. Dopo un apprendistato a Napoli presso Massimo Stanzone, Fulco tornò in patria chiamato dall'arcivescovo Simone Carafa (1647-1676) per dipingere a fresco la chiesa dei Teatini, costruita nel 1606 ed abbellita da Guarino Guarini, distrutta nel sisma del 1908. Degli affreschi di Giovanni Fulco si conservano quelli delle Cappelle del SS. Crocifisso e di S. Gregorio taumaturgo. Dopo la rivolta antispagnola del 1674 il pittore fu costretto a lasciare la Sicilia per Roma, dove morì nel 1680 (Martinelli 1960: 226-233).

²⁰ «*renovara y fara tot de nou del que toca de son offissi de pintor de las matexas effigias que estan al present pintades, rasant y llevantne tota la pintura vella que no hi reste señal de vell y pintarlo tot de nou de las matexas effigias que al present estan pintades en dit quadro*» ASC, Ufficio dell'Insinuazione, Tappa di Cagliari, Atti Legati, notaio G.F. Lecca, vol., 1017, cc. 5-6; ringrazio Nicola Settembre per la segnalazione. Il compenso era di 65 scudi, pari a 162:10 lire; l'opera è purtroppo andata perduta.

²¹ Il *retablo* doveva raffigurare negli scomparti principali S. Elmo, la Vergine del Pilar, S. Pietro (*Sant Pere quant navegava y Christo lo crida*), S. Chiara, S. Nicola e nella predella N.S. della Pietà, S. Nicola, la morte di S. Chiara, *Sant'Elmo dins una caldera de pega ab quatre figuras* e un'altra scena del martirio del Santo; intorno al quadro centrale i

analogie tra le tele, altrettanto palesi sono le differenze tra modelli e copie derivate, con relativi scarti di qualità formale. Dobbiamo dunque ipotizzare più cicli pittorici di Sante Vergini, come farebbe pensare anche l'utilizzo di differenti cornici, entrambe contemporanee alle tele: una intagliata e dorata, con decori fogliacei in stile Luigi XIV (SS. Elena, Caterina I versione, Agata), l'altra intagliata e dipinta di nero, con motivi "a filarola" in foglia d'oro (S. Barbara e S. Caterina II versione). Il ricorso alle fonti documentarie non è purtroppo risolutivo. Nel più antico inventario di sacrestia della cattedrale (1765), infatti, sono annotati tre gruppi di quadri, tra i quali potrebbero individuarsi le opere del Maestro del Capitolo: una prima serie di 14 tele con cornici nere profilate in oro, collocate nell'aula maggiore del duomo di Cagliari; altre quattordici tele, forse di minori dimensioni, divise tra la sacrestia dei Beneficiati ed altri ambienti limitrofi; un terzo gruppo di dodici grandi quadri disposti nel coro nella chiesa, otto ai lati e due nella parete di fondo (Archivio Storico Diocesi di Cagliari, Archivio del Capitolo, vol. 251, *Libro Mayor 1765*, c. 440). In mancanza di elementi descrittivi, l'unica certezza è che il ciclo delle Vergini si trovava nell'Aula Capitolare già dal 1788, quando almeno quattro tele furono registrate in una fonte manoscritta (il documento, in corso di studio, è di prossima pubblicazione). Nel *Gesù benedicente* (fig. 12), gli angeli recano lunghi cartigli con la scritta «*Adducentur regi virgines post eam...*» (Sl 44, 14-15), cioè: con lei le Vergini compagne sono condotte; guidate in gioia ed esultanza entrano insieme nel palazzo del re. Interpretando la scritta come un invito a recarsi verso lo sposo, dobbiamo immaginare un corteo di Vergini che convergono verso la figura di Cristo, irradiante gioventù e bellezza, immagine dell'amato del Cantico dei Cantici. «La figlia del re è tutta splendore, gemme e tessuto d'oro è il suo vestito. È presentata al re in preziosi ricami»: il riferimento biblico giustifica la particolare cura del pittore alla resa delle vesti, che seguono per alcuni versi la moda spagnola, ad esempio nelle lunghe maniche di Santa Caterina, lasciate ricadere lungo i fianchi (Butazzi 1981; Cavagna, Butazzi 1995). Si tratta dunque di una pittura devozionale aggiornata al suo tempo, che si coniuga con la puntuale indagine delle stoffe (sete spollinate in oro e argento ecc.) e la rappresentazione di preziosi gioielli in perle e corallo, che richiamano quelli dipinti dallo Zurbarán ma anche quelli siciliani. La tela cagliaritana prende a modello la stampa «*PER MORTEM DESTRUXIT EUM, QUI HABEBAT MORTIS IMPERIUM, ID EST DIABOLUM* (Eb 2)» di Hyeronimus Wierix, da un'idea di Piernans (1606-1619), che raffigura Cristo vittorioso sul peccato e sulla morte (fig.

SS. Antonio, Giovanni Battista, Michele e le SS. Caterina, Barbara ed Elena.

13): ne esclude però gli elementi più drammatici (il serpente demoniaco e lo scheletro), sostituendo le nubi ed i cherubini con una corona floreale, retta da angioletti. Il gusto naturalistico del serto ricorda lo stile del pittore fiammingo Jan Brueghel 'dei fiori' (1568-1625)²² ed allude al simbolico rifiorire della Primavera, descritto con poetici accenti nel Cantico dei Cantici. Giunto dal Nord Europa, tale elemento ornamentale di grande effetto si diffuse nella pittura europea del XVII secolo, per l'influenza esercitata da pittori di grande fama come Rubens e Van Dyck, dalla penisola iberica sino in Italia. A mo' di esempio, ricordiamo la bella *S. Rosalia con ghirlanda di fiori* di Geronimo Gerardi (Palermo, Cattedrale), nome italianizzato del fiammingo Guiliam Walsgart (1595-1648). Per quanto riguarda i versetti citati nel dipinto cagliaritano, tratti dal comune delle Vergini, è interessante segnalare che il *tractus* «*Adducentur regi virgines post eam*», musicato da Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), veniva utilizzato nella liturgia del 22 novembre, in cui si rievocava il martirio di S. Cecilia, patrona dei musicisti. Di questa Santa, cotitolare della cattedrale di Cagliari (Martorelli 2010: 85-102), si conserva una tela del Maestro del Capitolo che la rappresenta intenta a suonare l'organo, mentre un bambino immette aria nello strumento con un mantice (fig. 14). Il volto dolcissimo richiama la *S. Orsola* di Zurbarán (Genova, Palazzo Doria Brignole) (fig. 15), acquistata a Parigi, all'asta della collezione del maresciallo Soult, che guidò l'occupazione francese in Spagna nel 1810. Con la *S. Eufemia* facevano parte di un ciclo di sante martiri, dipinte intorno al 1635-1640 per qualche chiesa o monastero di Siviglia. Da un punto di vista compositivo, stilistico e dimensionale vengono poste in relazione con una *S. Rufina* (New York, Hispanic Society of America), una *S. Casilda* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) e una *S. Elisabetta di Turingia* (Montreal, Collezione van Horne), realizzate da Zurbarán in pose scultoree e solenni, sontuosamente panneggiate nelle vesti. Se non abbiamo certezza che le tele cagliaritane siano proprio quelle realizzate da Giovanni Fulco per padre Olives, la loro sopravvivenza come parti di un ciclo più ampio testimonia la diffusione di questo genere iconografico anche in contesto isolano. Le tonalità dorate dello sfondo, l'inclinazione e dolcezza del volto del Bambino Gesù e analoghe figure di angeli con cartiglio che recano passi della liturgia delle vergini si ritrovano nella *S. Agnese* di Ploaghe. La frontalità della figura, la tipologia della veste liturgica e degli ornati richiamano alla mente l'antica immagine a mosaico della basilica romana di S. Agnese fuori le mura (VII

²² Soggiornò a lungo in Italia (1592-1596): a Milano, fu molto apprezzato dal cardinale Federico Borromeo. Ebbe tra i suoi collaboratori P.P. Rubens.

secolo), filtrata attraverso moderne traduzioni incisive come quella realizzata da Theodore Gallé (1571-1633), su disegno di Sebastian Vranx. Nella tela ploaghese i cartigli retti da angioletti recano la scritta: «*Xps tradidit auribus meis inestimabiles margaritas et circumdedit me vernantibus atque coruscantibus gemmis*», verso di un canto tratto da un manoscritto del 1581 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France), secondo il Breviario Romano utilizzato nelle messe del comune delle vergini²³. Esistevano dunque delle scritte didascaliche che favorivano la comprensione dei dipinti, come richiedeva il contratto del 5 febbraio 1649. Precisi rimandi compositivi si riscontrano in un *Gesù fanciullo benedicente*, recentemente passato sul mercato antiquario, assai simile a quello cagliaritano se non fosse per la diversa disposizione degli angeli nella parte superiore. In una *S. Agnese* di collezione privata romana, seppur con mano meno felice, troviamo ripetuta l'impostazione e le fattezze della stessa santa di Ploaghe. Caratteri analoghi sono a mio avviso riscontrabili anche nelle due inedite tele provenienti dalla Casa Professa della Compagnia di Gesù a Sassari, poi Convitto Canopoleno, esposte alla Pinacoteca MUS'A (sull'edificio: Casula, Della Torre, Gizzi, Rosina 2009; Derudas (in corso di stampa)): *S. Dorotea* (erroneamente individuata come *S. Agata*) e *S. Apollonia* (figg. 16-17). Le due figure isolate, avviluppate in splendide vesti, volgono al cielo sguardi oranti, accompagnate la prima da un sorridente angioletto che reca fiori, la seconda dalla palma del martirio e le tenaglie, suoi tradizionali complementi iconografici; entro il paesaggio naturale sono raffigurati i loro martiri. In modo simile Vicente Salvador Gómez rappresentò una monumentale *S. Caterina d'Alessandria* nella bella tela della Cattedrale di Valencia (Fig. 18). Curiosamente, segnaliamo che della *S. Barbara* di Ploaghe esiste una copia nella chiesa di S. Clara a Bogotá (Colombia), mentre della *S. Cecilia* di Cagliari si conserva una versione, modificata nella fisionomia, a Melbourne (Australia) (fig. 19), acquistata a Roma nel corso dell'Ottocento (<http://blogs.unimelb.edu.au/goold-arc/2017/09/30/reflections-on-st-cecilia-and-the-maestro-del-capitolo/>, web (ultimo accesso 08/02/2018)). La commissione di cicli pittorici con sante vergini era, come si è detto, comune nel contesto devozionale dell'età moderna. Si tratta di una ampia produzione a destinazione monastica o ecclesiastica in genere, ma che a giudicare dagli antichi inventari fu apprezzata anche dalla committenza nobiliare. Nella ricca quadreria di don Pedro de Larca a Ozieri, secondo l'inventario del 12

²³ Cfr. anche la Leggenda di S. Agnese: «*Ornavit inestimabili dextrochirio dexteram meam, et collum meum cinxit lapidibus pretiosis. Tradidit auribus meis inestimabiles margaritas, et circumdedit me vernantibus atque coruscantibus gemmis*» (Mueller 2010: 190).

settembre 1636, redatto dal notaio Antonio Marras e confermato il 22 ottobre 1646, risultano dodici tele con altrettante Vergini, dodici con Apostoli (*Apostolado*) e dodici con Sibille, insieme ad altri soggetti (Amadu 2004: 159). Nel successivo inventario, redatto tra 5 ottobre e 16 novembre 1658 dal notaio Francesco Apila, solo venti quadri di Vergini e di Sibille rimasero a Ozieri presso donna Isabella Tola de Larca, mentre *Su Apostoladu* fu trasferito nel palazzo di Sassari (Amadu 2004: 175, 178, 181. Risultano anche *unu telargiu de N.S. de Sa Assumpta* e due quadri di Nostra Signora). Per concludere, il tema iconografico delle *Vergini Savie e Le Vergini Stolte*, dal profondo significato spirituale e religioso, non esaurì il suo fascino neppure in tempi più vicini a noi, tanto da essere riproposto ancora nel corso dell'Ottocento da vari artisti. Il pittore nazareno Peter von Cornelius (1783-1867), per esempio, ne *Les vierges sages et folles*, 1813-19 (Düsseldorf, Kunstmuseum), operò una chiara ripresa dello stile raffaellesco. William Blake ne fornì invece una versione originale, dinamica e piena di pathos, ne *La Parabole des dix Vierges sages ou imprudentes*, 1822 (Londra, Tate Gallery) (Pugliatti 2015). Ancora, nel 1890-1891, Aristide Sartorio elaborò una raffinata composizione nell'alveo della tradizione simbolista (Roma, Galleria d'Arte Moderna), che racchiuse entro una preziosa cornice a foggia di polittico neorinascimentale; l'opera restaurata è stata esposta nella recente mostra milanese *Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra* (Mazzocca, Zevi 2016).

A.P.



Fig. 1 – Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister: Esteban, Murillo, *Morte di S. Chiara* (da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomé_Esteban_Murillo,_Der_Tod_der_Hl._Klara.jpg).



Fig. 2 – Bruxelles, Koninklijke Musea: Maestro della Leggenda di S. Lucia, *Virgo inter Virgines* (da [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_leggenda_di_santa_lucia,_virgo_inter_virgines,_1475-1500_ca._\(bruges\)_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_leggenda_di_santa_lucia,_virgo_inter_virgines,_1475-1500_ca._(bruges)_01.JPG)).



3



4

Fig. 3 – Amsterdam, Rijksmuseum: Hieronymus Wierix, *Typus Castitatis* (da <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>).

Fig. 4 – Amsterdam, Rijksmuseum: Hieronymus Wierix, *Cristo circondato dalle vergini* (da <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>).



5



6



Fig. 5 – Siviglia, Museo de Bellas Artes: Francisco de Zurbarán, *S. Caterina* (foto dell'A.).

Fig. 6 – Amsterdam, Rijksmuseum: Adriaen Collaert, *S. Barbara e S. Caterina* (da <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>).



Fig. 7 – Amsterdam, Rijksmuseum: Cornelis Gallé I, *S. Lucia e S. Agnese* (da <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>).



8



9

Fig. 8 – Cagliari, Cattedrale: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Barbara* (foto dell'A.).

Fig. 9 – Cagliari, Cattedrale: *S. Caterina d'Alessandria* (foto Ilisso).



10



11

Fig. 10 – Ploaghe, Casa Rettorale: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Barbara* (da Paris 1999).

Fig. 11 – Ploaghe, Casa Rettorale: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Caterina* (da Paris 1999).



12



13

Fig. 12 – Cagliari, Cattedrale: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *Gesù Bambino in una ghirlanda di fiori* (foto Ilisso).

Fig. 13 – Amsterdam, Rijksmuseum: Hieronymus Wierix, *Per mortem destruxit eum* (da <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>).



14



15

Fig. 14 – Cagliari, Cattedrale: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Cecilia all'organo* (foto Ilisso).

Fig. 15 – Genova, Palazzo Doria Brignole: Francisco de Zurbarán, *S. Orsola* (da <http://www.museidigenova.it/sites/default/files/field/image/sant%20orsola.jpg>).



16



17

Fig. 16 – Sassari, Pinacoteca MUS'A: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Dorotea* (foto dell'A.).

Fig. 17 – Sassari, Pinacoteca MUS'A: Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?), *S. Apollonia* (foto dell'A.).



18



19

Fig. 18 – Valencia, Cattedrale: Vincente Salvador Gómez, *S. Caterina* (foto dell'A.).

Fig. 19 – Melbourne, chiesa di S. Cecilia: *S. Cecilia all'organo* (da <http://blogs.unimelb.edu.au/goold-arc/2017/09/30/reflections-on-st-cecilia-and-the-maestro-del-capitolo/>).

Bibliografia

- Amadu 2004 = F. Amadu, *Ozieri 1550-1702. Cento documenti in sardo dell'Archivio Diocesano*, Stampacolor, Sassari 2004.
- Bailey 2003 = G.A. Bailey, *Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773*, in G. Sale (a cura di), *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Jaca book, Milano 2003, pp. 123-168.
- Barsotti 1989 = D. Barsotti, *Introduzione al Cantico dei Cantici*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1989.
- Benedetti 2011 = M. Benedetti (a cura di), *Teresa d'Avila. Tutte le opere*, Bompiani, Milano 2011.
- Blum 1914 = A. Blum, *Abraham Bosse and "classical" Engraving in France in the XVIIth century*, "Print Collector's Quarterly", XI, 1914, pp. 283-408.
- Boccali 2009 = G. Boccali, *Venerabilis Christi sponsae*, in G. Boccali (a cura di), *Legende minores latine. Sancte Clare virginis assisiensis*, Porziuncola, Assisi 2009, pp. 188-221.
- Bouvy 1914 = E. Bouvy, *L'art et la science d'Abraham Bosse*, "Gazette des Beaux-Arts", X, 1914, pp. 213-218.
- Bronzini 1960 = G. Bronzini, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria. Passioni greche et latine*, "Memorie dell'Accademia nazionale di Lincei, Classe di scienze morali", serie VIII, t. IX, 1960, pp. 257-416.
- Bronzini 1967 = G. Bronzini, s.v., *Caterina d'Alessandria, santa, martire. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1967, coll. 963-975.
- Brou 1954 = A. Brou, *Sant'Ignazio maestro d'orazione*, La civiltà cattolica, Roma 1954.
- Brown 1992 = P. Brown, *Il corpo e la società: uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, Einaudi, Torino 1992.
- Burkert 1998 = W. Burkert, *La religione greca in epoca arcaica e classica*, Jaca book, Milano 1998.
- Butazzi 1981 = G. Butazzi, *Moda: arte, storia, società*, Fabbri editori, Milano 1981.
- Campagna Cicala 2004 = F. Campagna Cicala, *Lineamenti del panorama figurativo tra Napoli e Messina nel Seicento*, in G. Barbera, N. Spinosa (a cura di), *Dal golfo allo stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, Electa editori, Napoli 2004, pp. 27-28.
- Carpinello 2002 = M. Carpinello, *Il monachesimo femminile*, Mondadori, Milano 2002.
- Casula, Della Torre, Gizzi, Rosina 2009 = A. Casula, S. Della Torre, S. Gizzi, E. Rosina, *Il Canopoleno di Sassari da casa professa a pinacoteca. Storia e*

- restauri*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo-Milano 2009.
- Cavagna, Butazzi 1995 = A.G. Cavagna, G. Butazzi, *Le trame della moda*, Bulzoni, Roma 1995.
- Cerda 1599 = J. Cerda de la, *Libro intitulado vida politica de todos los estados de mugeres en el qual se dan muy provechosos y christianos documentos y avisos, para criarse y conservarse deuidamente las mugeres en su estados (...)*, en casa de Iuan Gracian, Alcalà de Henares 1599.
- Cherry 2013 = P. Cherry, *¿Retratos a lo divino? Reflexiones sobre las santas de Zurbarán*, in B. Navarrete Prieto (a cura di), *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión*, catalogo della mostra 3 maggio-20 luglio 2013, ICAS, Siviglia 2013, pp. 37-52.
- Corday 1929 = J. Corday, *La Rhétorique des Dieux et ses illustrations par Abraham Bosse, Robert Nanteuil et Eustache Le Sueur*, "Gazette des Beaux-Arts", I, 1929, pp. 35-45.
- Cristiani Testi 2002 = M.L. Cristiani Testi, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in C. Giumelli (a cura di), *I monasteri benedettini di Subiaco*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo-Milano 2002.
- Dadea 2008 = M. Dadea, *Santa Greca la martire di Decimomannu*, in C. Decampus, B. Manca, G. Serreli (a cura di), *Per una riscoperta della storia locale. La comunità di Decimomannu nella storia*, Vulcano, Assemini 2008, pp. 177-202.
- Dadea 2014 = M. Dadea, *Jorge Aleo "buscador de cuerpos santos" in un inedito documento dell'Archivio Capitolare di Cagliari*, "Archivio Storico Sardo", 49, 2014, pp. 307-346.
- Degl'Innocenti 1997 = C. Degl'Innocenti, *Il Pomarancio: Nicolò Circignani*, Edizioni dell'Erba, Fucecchio 1997.
- Delogu 1933 = R. Delogu, *Primizie del Sei e Settecento pittorico in Sardegna. Ruoppolo zio e nipote*, "Mediterranea", 8-9, 1933, pp. 30-33.
- Derudas (in corso di stampa) = M. Derudas, *Il Convitto Nazionale Canopoleno di Sassari. Una finestra aperta su quattrocento anni di storia*, Carlo Delfino Editore, Sassari in corso di stampa.
- Duplessis 1859 = G. Duplessis, *Catalogue de l'oeuvre d'Abraham Bosse*, Imprimerie de A. Labrour et Co., Bruxelles 1859.
- Elias 2010 = A. Elias, *Il Collegio Gesuitico di Santa Croce nel Castello di Cagliari: documenti inediti*, "ArcheoArte", 1, 2010, pp. 197-214.
- Fabre 2003 = P.A. Fabre, *Elementi per una teoria gesuitica della contemplazione visiva*, in *Il Barocco nella visione gesuita. Da Tintoretto a Rubens*, catalogo della mostra, Somogy éditions d'art, Parigi 2003, pp. 27-28.
- Galassi 2007 = C. Galassi, *Niccolò Circignani il Pomarancio "prattico" e "spedito"*

- pittore", Petruzzini editore, Città di Castello 2007.
- Garbini 1989 = G. Garbini, *Il significato del Cantico dei Cantici*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Università, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, Genova 1989, pp. 9-24.
- Garipa 1627 = G.M. Garipa, *Legendariu de santas virgines, et martires de Iesu Christu. Hue si contenen exemplos admirabiles, necessarios ad ogni sorte de persones, qui pretenden salvare sas animas insoro. Vogadas de italianu in sardu per Iona Matteu Garipa, sacerdote orgosolesu (...), per Ludovicu Grinanu*, Roma 1627.
- Gori 1989 = F. Gori (a cura di), *Opera omnia di S. Ambrogio, Verginità e vedovanza*, I, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1989.
- Hibbard 1969 = H. Hibbard, *Guido Reni's Painting of the Immaculate Conception*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n. s., vol. 28 (1), 1969, pp. 18-32.
- Hodne 2007 = L. Hodne, *Sponsus amat sponsam. L'unione mistica delle Sante vergini con Dio nell'Arte del Medioevo*, Scienze e lettere, Roma 2007.
- Iesu Maria 1601 = I. Iesu Maria de, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad (...)*, por la Biuda de Iuan Gracian, Alcalà 1601.
- Ledda 1989 = G. Ledda, *Predicar a lor ojos*, "Edad de oro", 8, 1989, pp. 129-142.
- Maltese, Serra 1969 = C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Electa, Milano 1969, pp. 177-404.
- Mannucci 1982 = V. Mannucci, *Sinfonia dell'amore sponsale. Il Cantico dei Cantici*, Elle Di ci, Torino 1982.
- Marieta 1594 = J. Marieta, *Historia ecclesiastica y flores de santos de España. En lo qual se trata de todos los santos martyres que ha auido en ella, desde el tiempo de los Apostoles hasta aora, y de los santos confesores Pontifices, y no Pontifices del mismo tiempo (...)*, en casa de Iuan Masselin, Cuenca 1594.
- Marrocu 1992 = L. Marrocu, *L' "Invención de los cuerpos santos"*, in F. Manconi (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Musumeci, Quartu 1992, pp. 166-173.
- Martinelli 1960 = F. Martinelli, *Francesco Susinno, Vite de' pittori messinesi (ms 1724)*, Le Monnier, Firenze 1960.
- Martorelli 2006a = R. Martorelli, *Il culto dei martiri in età tardoantica e medievale nel Mediterraneo; l'esempio della Sardegna*, in *Le fait religieux en Méditerranée. Relations, échanges et coopération en Méditerranée. Actes du 128^{ème} Congrès du CTHS (Bastia, 14- 21 avril 2003), "Études corses"*, 62, 2006, pp. 39-53.
- Martorelli 2006b = R. Martorelli, *La diffusione del culto dei martiri e dei santi*

- in Sardegna in età tardoantica e medievale*, in M.G. Meloni, O. Schena (a cura di), *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella Penisola Iberica tra Medioevo ed età Contemporanea*, Atti del Convegno (Cagliari, 8 marzo 2000), CNR. Istituto di Studi italo-iberici, Cagliari, Genova, Torino 2006, pp. 275-337.
- Martorelli 2010 = R. Martorelli, *Il culto di Santa Cecilia a Cagliari nell'altomedioevo. Una testimonianza ignorata*, "ArcheoArte", 1, 2010, pp. 85-102.
- Martorelli 2012 = R. Martorelli, *Martiri e devozione nella Sardegna altomedievale e medievale*, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari 2012.
- Mauquoy-Hendrickx 1979 = M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Biblioteque Royale Albert Ier*. Catalogue raisonné, Bibliotheque Royale Albert Ier, Bruxelles 1979.
- Mazzocca, Zevi 2016 = F. Mazzocca, C. Zevi, *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, catalogo della mostra (Milano, 3 febbraio-5 giugno 2016), 24 Ore Cultura, Milano 2016.
- Meloni 1989 = P. Meloni, *Amore e immortalità nel "Cantico dei Cantici" alla luce dell'interpretazione patristica*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Università, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, Genova 1989, pp. 45-62.
- Missale romanum 1837 = *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi (...)*, Typographia Simoniana, Napoli 1837.
- Molano 1570 = J. Molano, *De picturis et imaginibus sacris, liber vnus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus (...)*, apud Hieronymum Wellaeum, Lovanii 1570.
- Mueller 2010 = J. Mueller, *A Companion to Clare of Assisi: Life, Writings, and Spirituality*, Brill, Leida 2010.
- Mureddu, Salvi, Stefani 1988 = D. Mureddu, D. Salvi, G. Stefani, *Sancti innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento: testimonianze e verifiche*, S'Alvure, Oristano 1988.
- Origene 1976 = M. Simonetti (a cura di), *Origene. Commento al Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1976.
- Orozco Díaz 1978 = E. Orozco Díaz, *Lo profano e lo divino en el retrato del Manierismo y del Barocco, in España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte (Granada 1973), III, Universidad de Granada, Granada 1978, pp. 155-197.
- Paris 1999 = W. Paris, *La collezione Spano a Ploaghe*, Stampacolor, Sassari 1999.

- Pasolini 2010 = A. Pasolini, *S. Michele di Cagliari: architettura e arredi di una chiesa gesuitica*, "Theologica & Historica", XIX, 2010, pp. 303-334.
- Pilo 2008 = R. Pilo, *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639)*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2008.
- Piseddu 1997 = A. Piseddu, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo XVII*, Edizioni della Torre, Cagliari 1997.
- Possadas 1698 = F. Possadas de, *Triumphos de la castidad, contra la luxuria diabolica de Molinos (...)*, por Diego Valverde y Diego Rodriguez, Cordova 1698.
- Praz 1975 = M. Praz, *Studies in Seventeenth Century imagery*, The Warburg Institute, Londra 1975.
- Pugliatti 2015 = T. Pugliatti, *Il simbolismo nella pittura Europa. Dai preraffaelliti all'Art Nouveau*, Magika, Milano 2015.
- Pumplin 2010 = P.L. Pumplin, *The Communion of Saints: The Master of de Virgo inter Virgines, Virgin and Child with Saints Catherine, Cecilia, Barbara and Ursula*, in "The Rijksmuseum Bulletin", vol. 58, n. 4, 2010, pp. 306-237.
- Sant'Elena 2000 = *Sant'Elena imperatrice nella fede e nell'arte*, catalogo della mostra, Quartu S. Elena 2000.
- Scano 1965-1966 = M.G. Scano, *La pittura del Seicento e del Settecento a Cagliari*, Tesi di Laurea, Università di Cagliari.
- Scano 1984 = M.G. Scano, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in T.T. Kirova (a cura di), *Arte e cultura del '600 e '700 in Sardegna*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1984, pp. 291-292.
- Scano 1991 = M.G. Scano, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Ilisso, Nuoro 1991.
- Scano 1993 = M.G. Scano, *La pittura del Seicento*, in F. Manconi (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, vol. II, Musumeci, Quartu 1993, pp. 124-153.
- Scano 2011 = M.G. Scano, *Marmorari e pittori: quale rapporto?*, in A. Spiriti (a cura di), "Artisti dei Laghi", I\11, rivista online, atti del convegno internazionale 'Maestri d'Europa in Sardegna' (Cagliari, 25 settembre 2009), pp. 707-737.
- Schirru 2016 = M. Schirru, *Family strategies, private investments and cult of the image in the architecture of seventeenth-century in Sardinia*, in A. Pasolini, R. Pilo (a cura di), *Cagliari and Valencia during the Baroque Age. Essays on Art, History and Literature*, Albatros, Valencia 2016, pp. 139-162.
- Schulting 1599 = C. Schulting, *Bibliothecae ecclesiasticae seu Commentariorum*

- sacrorum de expositione et illustratione Missalis et Breviarii (...), III, Typis Stephani Hemmerden, Coloniae Agrippinae 1599.*
- Sissa 1992 = G. Sissa, *La verginità in Grecia*, Laterza, Bari 1992.
- Spano 1861 = G. Spano, *Dipinti originali che si conservano nel palazzo rettorale di Ploaghe*, "Bullettino archeologico sardo, ossia raccolta dei monumenti antichi in ogni genere in tutta l'isola di Sardegna", vol. 7, n. 5, 1861, pp. 70-74.
- Tevar Aldana 1632 = P. Tevar Aldana de, *De las excelencias de Dios, su Madre, y sus santos desde la fiesta de San Andres hasta la de la Santissima Trinidad [...]*, por Sebastian y Iayme Mathevad, Barcelona 1632.
- Todini 1989 = F. Todini, *La pittura umbra*, Longanesi, Milano 1989.
- Tola 1837 = P. Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, I, Edizioni 3T, Cagliari 1837.
- Valabrègue 1892 = A. Valabrègue, *Abraham Bosse*, Librairie de l'Art, Parigi 1892.
- Valderrama 1607 = P. Valderrama de, *Tercera parte de los exercicios espirituales para todas las Festividades de los Santos. Contiene las fiestas que ay desde a del apostol Santiago, hasta la de Santa Catalina (...), en la emprenta de Iayme Cedra*, Barcelona 1607.
- Villegas 1728 = A. Villegas de, *Fructus Sanctorum, y quinta parte de Flos sanctorum. Que es libro de exemplos, assi de hombre illustres en santidad [...]*, por Iospeh Texidò, Barcelona 1728.
- Vincent-Cassy 2011 = C. Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII siecle: culte et image*, Casa de Velázquez, Madrid 2011.
- Vincent-Cassy 2016 = C. Vincent-Cassy, *Francisco de Zurbarán y el retrato del sacro: Las santas vírgines y mártires del maestro y su taller*, "Tempos modernos", 33, 2, 2016, pp. 236-254.
- Virdis 2006 = F. Virdis, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Amministrazione comunale, Villasor 2006.
- Weed Stanley 2010 = E. Weed Stanley, *Venerating the Virgin Martyrs: The Cult of the "Virgines Capiales", art, Literature, and Popular Piety*, "Sixteenth Century Journal", vol. 41, n. 4, 2010, pp. 1065-1091.
- Zamora 1612 = L. Zamora, *Septima parte de la Monarchia Mystica de la Iglesia*, por Hieronymo Margarit, Barcelona 1612.
- Zeri 1957 = F. Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957.
- Zucca 2014 = P. Zucca, *La vita, l'opera ed i tempi di Giovanni Matteo Garipa (Orgosolo 1575 c. - Roma 1640): rettore di Baunei, Ardali e Triei (1614-1625)*, ISI, s.l. 2014.

Sitografia

<http://blogs.unimelb.edu.au/goold-arc/2017/09/30/reflections-on-st-cecilia-and-the-maestro-del-capitolo/>, web (ultimo accesso 08/02/2018)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomé_Esteban_Murillo,_Der_Tod_der_Hl._Klara.jpg, web (ultimo accesso 08/02/2018)
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_leggenda_di_santa_lucia,_virgo_inter_virgines,_1475-1500_ca._\(bruges\)_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_leggenda_di_santa_lucia,_virgo_inter_virgines,_1475-1500_ca._(bruges)_01.JPG), web (ultimo accesso 08/02/2018)
<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>, web (ultimo accesso 08/02/2018)
<http://www.museidigenova.it/sites/default/files/field/image/sant%20orsola.jpg>, web (ultimo accesso 08/02/2018)

L'Albero di Iesse e Gesù Vite su una icona scolpita del XVIII secolo

Anna Saiu Deidda

Le due iconografie ricordate dal titolo si trovano in una piccola opera a carattere devozionale, lavorata ad intaglio, nella quale occupano tutta la superficie di due placche lignee circolari che sono le basi di un cilindro a cui si appoggiano, in alto e in basso rispetto alle figure centrali delle rappresentazioni, due strutture architettoniche a pianta centrale, di dimensioni diverse ma caratterizzate entrambe da una doppia fila di colonne con relativi capitelli, che reggono arcate sulle quali poggiano delle cupole ottagonali (figg. 1 e 2).

In entrambe le facce la figurazione è definita verso l'esterno da una cornice un poco rilevata e decorata da un semplice zig-zag, mentre la cornice che definisce la parte centrale è risolta in un sottilissimo rilievo non decorato. La scultura, che usa la tecnica dell'intaglio a giorno, si dispone in campi che tengono conto della forma circolare suddividendola tra una zona centrale e una ricavata nella corona circolare restante; parti definite rigidamente dalle semplici cornici appena descritte e che, al loro interno, si organizzano in circoli ottenuti dallo sviluppo dei girali di foglie e frutti di una pianta di vite. I girali terminano alternativamente con una foglia o un grappolo, ma quelli più interni sono tutti uniti fra loro da nodi che richiamano i caratteristici viticci, in un sistema decorativo che non può non richiamare una lunga tradizione figurativa che può risalire almeno al IV secolo, e che, per un fenomeno che è stato definito «dell'ellenismo perenne» nell'arte della vasta area bizantina¹, vediamo riemergere nei secoli successivi in ogni parte del mondo romano.

¹ Cfr. Cutler, Nesbitt 1986: 17: «Una definizione utile a spiegare la continuità fra generazioni e i fenomeni di rinascita dopo lunghi intervalli è quella di ricorrere alle tradizioni artigianali», ma anche, a p. 155: «un singolo motivo ornamentale può avere una storia talmente lunga e ramificata da rendere impossibile la sua attribuzione ad un meccanismo più preciso di quello espresso dal concetto di 'Ellenismo perenne'».

1. Iconografia dell'Albero di Iesse

Il motivo del tralcio di vite con i suoi frutti, dal chiaro simbolismo cristologico², che vediamo caratterizzare la struttura della composizione con l'Albero di Iesse in una faccia della nostra icona (fig. 2), ha molte significative testimonianze, dipinte o scolpite, in opere paleocristiane e bizantine fra IV e VI secolo, essendo presente molto spesso insieme ad altri motivi decorativi. È questo il caso di alcune colonnine avvolte dai girali di foglie e grappoli nel sarcofago del *Cristo seduto sopra la personificazione del Cosmo* (IV sec.)³; della cornice del mosaico sulla pietra tombale con *Uccelli, fiori e frutti in girali di foglie e grappoli* (IV sec.), ritrovata presso Kelibia in Tunisia⁴, o di quella che, insieme a motivi di nastri a spirale o geometrici, compare nella decorazione del Mausoleo di Galla Placidia nella prima metà del V secolo⁵ come, nel secolo successivo, nel nartece della chiesa post-attilana di Aquileia⁶. Quale aggiunta simbolica si trova anche alla base di iscrizioni funerarie, come si vede alla base dell'iscrizione musiva di un *Petrus*, ebreo convertito, ricordato nella basilica di Sant'Eufemia a Grado⁷, ma anche nella lapide con l'iscrizione di *Redemta Abbatissa monasterii Sancti Laurenti* ritrovata a Cagliari, entrambe appartenenti al VI secolo⁸. Tra la fine del V, o forse già nel VI secolo, il tralcio vitineo si trova nella scena di caccia scolpita su un pluteo della recinzione presbiteriale della basilica di Sant'Eufemia a Grado⁹, ma anche nella cornice di una transenna marmorea traforata in cui due tralci che formano girali nascono da un vaso sul quale poggia una croce fra due pavoni¹⁰, o tra i fregi laterali della *Cattedra di Massimiano* a Ravenna (VI sec.)¹¹. Talvolta è invece il componente necessario

² Cfr. Riccoa, Barsottelli, Balducci 1973: 196, 7 (*La vite e i tralci*), 1-11, in part. 5-6.

³ Per questa e per le altre numerose opere prese a confronto (peraltro quasi tutte molto note), non potendo essere riprodotte tutte all'interno di questo lavoro per comprensibili ragioni di spazio, ci si limiterà ad indicare per ciascuna i luoghi e i testi ai quali si può fare riferimento per un esame personale da parte di chi legge. In particolare, per questo sarcofago, che si trova a Roma nel Museo del Laterano, cfr. figg. 276 ss. (Grabar 1973).

⁴ Cfr. Fig. 263 (*Ivi*: 237); l'opera si trova al Museo del Bardo di Tunisi.

⁵ Cfr. Verzone 1968: 19-20; Ragghianti 1968: coll. 104-105; fig. a p. 150 (Mansuelli 1988: 148-150).

⁶ Cfr. Fig. 39 (L. Bertacchi in Forlati Tamaro *et alii* 1993: 59).

⁷ Cfr. Fig. 39 (B. Forlati Tamaro in Forlati Tamaro *et alii* 1993: 59).

⁸ Cfr. M. Bonello Lai in Mastino 1991: 1031-1061, in particolare fig. a p. 1032 e Tav. I.

⁹ Cfr. Fig. 405 (L. Beschi in Forlati Tamaro *et alii* 1993: 423).

¹⁰ Cfr. Fig. 176 (C.L. Ragghianti in Ragghianti 1968: 236).

¹¹ Cfr. R. Farioli Campanati in Morello 1990: 253 e fig. seguente.

di una vera e propria narrazione: è il caso della Vendemmia scolpita in Egitto su una faccia laterale del *Sarcofago di Costantina*¹²; del pergolato fittissimo del *Sarcofago del Buon Pastore* (IV sec.)¹³, contemporaneo della *Scena di vendemmia* ritrovata a Treviso¹⁴, che certo ebbero modelli simili a quelli della vivacissima Scena di vendemmia nel mosaico della volta di un ambulacro di Santa Costanza a Roma¹⁵, o anche dei pavimenti mosaicati con Scene di vendemmia ospitate in girali come accade in quello, ancora visibile tra le rovine della chiesa dei Santi Martiri Lot e Procopio (VI sec.), sul Monte Nebo, in Giordania (dove si nota anche l'alternarsi delle foglie e dei grappoli come nella nostra icona), o in quello che si conserva a Umman al-Rasas, ancora in Giordania, che apparteneva alla chiesa di Santo Stefano, dell'VIII secolo (718-756)¹⁶.

Si tratta di opere nelle quali questo antico motivo decorativo, ormai divenuto 'classico', si è prestato ad esprimere in modo semplice e chiaro il simbolismo cristologico della vite ed è certo questa la ragione per la quale lo vediamo sopravvivere anche in opere e luoghi nei quali tendono ormai a prevalere le decorazioni nastriformi o animalistiche della cultura barbarica¹⁷.

Così riemerge sia pure sporadicamente, e in un certo senso marginalmente, all'interno della decorazione di un sarcofago della fine dell'VIII secolo nella Francia sud-occidentale, in particolare in quella presente in due riquadri di una opera proveniente dall'Abbazia di Saint-Severin, con *Foglie e grappoli di vite*¹⁸, esempio al quale si può accostare quello di straordinaria qualità formale dei *Tralci di vite con foglie e grappoli d'uva* presenti nel cosiddetto *Tempietto*¹⁹ e nell'arco del Battistero²⁰ a Cividale del Friuli, monumenti nei quali, nell'VIII secolo e in piena età longobarda, ancora in alcune regioni d'Italia si subisce il fascino dell'eleganza dell'arte bizantina anche in composizioni apparentemente marginali come quelle scelte per arredi comuni come le transenne, in cui è possibile trovare come protagonista della scena figurata proprio la pianta della vite con i suoi tralci

¹² Cfr. fig. 175 (Grabar 1973). L'opera si conserva nel Museo Pio Clementino.

¹³ Cfr. figg. 286, 287, 289 (Ibidem).

¹⁴ Cfr. fig. 292 (L. Bertacchi in Forlati Tamaro *et alii* 1993: 328).

¹⁵ Gerke 1969: 110; cfr. fig. (*ivi*: 111).

¹⁶ Cfr. figg. (M. Piccirillo in Zuffi 2006: 374-375, 377, 379).

¹⁷ Si consideri il grande numero di opere decorative raccolte in un utilissimo volume di Eggers *et alii* 1965: 173 ss.

¹⁸ Cfr. fig. 66 (Verzone 1968:154-155).

¹⁹ Cfr. fig. (G. Pavan in Menis 1990: 241). Scheda di S. Tavano (*ivi*: 241-242).

²⁰ Cfr. fig. 72 (Verzone 1968: 206).

che formano girali. Allo stesso modo accade infatti, ormai nel IX secolo, in una transenna del ballatoio della chiesa di San Marco a Venezia²¹, a sottolineare il successo di un motivo decorativo e simbolico che, peraltro, allora si trovava ancora nell'arredo dell'altare della basilica di San Pietro a Roma, in quella *pergula* le cui colonne tortili decorate dai viticci simbolici possono essere viste anche oggi nelle cosiddette *Logge delle reliquie* create dal Bernini nel XVII secolo²². Il tralcio di vite con foglie e grappoli, talvolta animato da uccelli, compare ancora tra i decori dei numerosi frammenti di arredi marmorei appartenenti a diverse chiese della Sardegna tra la metà del X e i primi decenni dell'XI secolo, come si vede, per fare qualche esempio, nel San Giovanni di Assemini²³ o nella basilica di Sant'Antioco di Sulci²⁴.

Superato il millennio, il simbolico tralcio ricompare insieme a fregi arabescati nelle *Tavole delle Concordanze* dell'Evangelario di Trebisonda (XI sec.)²⁵, a ridosso, quindi, dell'epoca in cui appare più di frequente nelle miniature degli evangelari, e comincia a caratterizzare le immagini che richiamano la *Genealogia di Gesù* come oggi la conosciamo e come non era mai stata fino ad allora. Secondo gli studi di Emile Mâle, infatti, il versetto biblico «Uscirà un rampollo dal tronco di Iesse...» non presuppone necessariamente l'immagine di un albero araldico dei Re di Giuda, così come ormai siamo abituati a pensarlo. Opere che non usano questa immagine rappresentano Iesse in piedi, con una pianta accanto, oppure sulla testa, o in mano²⁶.

Una ornamentazione a girali che racchiudono fiori e foglie compare anche, all'inizio del XII secolo, nelle *Tavole dei Canonici* dei Vangeli di Melbourne, sia pure ancora all'interno di un contesto che la vede insieme a motivi ornamentali di varia provenienza²⁷. Nello stesso periodo comincia ad essere accostato al tema della *Genealogia di Gesù* in una miniatura che la vede come sfondo elegante intorno allo spazio in cui si raffigura la Natività, nel frontespizio di un *Vangelo di Matteo* scritto nel 1136 vicino a Gerusalemme, nel Monastero di San Saba, e oggi conservato alla Princeton

²¹ Cfr. fig. 470, coll. 481-482 (C.L. Ragghianti in Ragghianti 1968).

²² Del Pesco 1998: 28 ss.; cfr. fig. (ivi: 29).

²³ Cat. 1.7 (Coroneo 2000: 210).

²⁴ Cat. 13.10 (Ivi: 242); cat. 13.15 (ivi: 144).

²⁵ G. Brusa Zappellini in Zuffi: 498-499. L'opera è indicata come *Evangelario di Trebisonda*, XI secolo, Isola di San Lazzaro, Venezia, n. 1400/108 (PP. Mekhitaristi).

²⁶ Mâle 1922: 168 ss., citato in Baltrusaitis 1977: 200.

²⁷ Cutler, Nesbitt 1986: 236-237. Cfr. fig. (ivi: 238).

University Library²⁸ (fig. 5). Meno di vent'anni dopo, nel 1153, il sistema dei girali, sia pure solo come decorazione di sfondo, compare nel frontespizio di un altro *Vangelo di Matteo* in cui si vede l'immagine del Cristo al centro di una composizione che mostra agli angoli quattro tondi con i ritratti di profeti che mostrano un rotulo che allude alla loro profezia sulla sua nascita²⁹ (fig. 6). La presenza in entrambe della ornamentazione con i girali di vite rafforza l'idea di un comune contesto culturale per queste due opere, che testimoniano una analogia nelle scelte iconografiche da parte del clero provinciale in area orientale alla metà del XII secolo (Cutler, Nesbitt 1986: 287), e anche del primo accostamento fra la iconografia della *Genealogia di Cristo* e la pianta della vite.

Vale la pena di osservare che nelle due opere qui considerate il tema della genealogia di Cristo è ancora proposto attraverso una iconografia di tipo interpretativo più che illustrativo (*Ibidem*): mancano, infatti, in queste composizioni almeno due dei personaggi che caratterizzano la iconografia comunemente nota come *Albero di Iesse*, e cioè Iesse stesso e la Vergine. Occorre infatti ricordare che, nello stesso secolo XII, sono documentate rappresentazioni con l'*Albero di Iesse* che non si serve della simbolica vite.

Con una immagine ancora una volta non illustrativa del mistero della incarnazione di Cristo e della sua nascita verginale, nel lezionario eseguito nel 1140 circa per l'abbazia di Sieburg, a Colonia, Iesse è infatti rappresentato morto, in una bara appoggiata sulle robuste radici di una pianta che, crescendo, sviluppa dei rami a cui si allacciano sette tondi con immagini di simbolici uccelli. In questo caso, dunque, Iesse viene identificato come il progenitore Adamo, sepolto sotto la croce, e l'*Arbor Crucis* identificato come *Arbor vitae*³⁰.

Nello stesso periodo, in Italia, nella chiesa di Sant'Eusebio di Ronciglione, lungo l'antica Via francigena, un dipinto ad affresco, definito in alto da due spazi subtriangolari che ospitano simbolici pavoni affrontati, mostra una rappresentazione interpretabile come quella dell'*Albero di Iesse*. La sua collocazione nella parte romanica della chiesa, insieme allo stile pittorico, porta a una datazione ai primi decenni del secolo XII. A causa delle condizioni di degrado della pittura l'immagine si presenta molto lacunosa. In particolare manca la figura di Iesse alla base del grosso tronco

²⁸ *Ivi*: 285-286; cfr. fig. (*ivi*: 284).

²⁹ *Ivi*: 285-286. Il codice fa parte di un gruppo di manoscritti noto come *Famiglia 2400*; si tratta del volume più antico del gruppo e si conserva nella Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Barberini, gr. 449, fol. 8r.

³⁰ P. Bloch in Kubach, Bloch 1966: 220; cfr. fig. (*ivi*: 219).

dell'albero che, in basso, si divide in numerosi rami risolti in girali ai lati della zona centrale che si presenta come un succedersi di spazi formati dai due rami centrali che si uniscono in quattro nodi a formare 'mandorle' nelle quali si trovano i personaggi biblici che richiamano la genealogia di Gesù: il Re Davide con un cartiglio, la Vergine, Gesù benedicente, il tutto sotto un clipeo rosso che ospita la colomba dello Spirito Santo (Piazza 2012: 819-825). Lateralmente i rami che terminano in foglie, includendo fiori e frutti, sostengono le immagini dei Profeti con i loro cartigli (S. Piazza in Mannino 2015: 69-70). La sua collocazione storica nei primi decenni del XII secolo lo ha fatto considerare anteriore alla rappresentazione dell'albero di Iesse nella vetrata dell'Abbazia di Saint-Denis, del 1140, ritenuto il prototipo medioevale del tema³¹ (che sarebbe stato ripreso nei decenni successivi nelle vetrate di molte cattedrali francesi), nel quale l'albero non è una vite, così come non è certo che lo sia nella rappresentazione di cui stiamo trattando, anche se presenta la forma a volute simmetriche assunta a partire dal secondo-terzo decennio del XII secolo (Piazza 2012: 819).

All'interno di una ricerca che si propone di individuare il momento in cui nell'iconografia dell'*Albero di Iesse* si sceglie la vite, antico simbolo cristologico, come struttura dell'albero stesso, occorre certo sottolineare che nelle opere appena ricordate l'albero non è identificabile con una vite così come talvolta continua ad accadere in Europa, per esempio a Chartres, dieci anni dopo Saint-Denis, in cui si vede una generica composizione floreale (Mâle 1922: 171-172).

In quella stessa epoca, un artista 'dallo stile educato, elegante' crea, in una formella della porta bronzea di San Zeno a Verona (prima metà del XII sec.), una scena in cui Iesse, rappresentato nel suo letto, dà invece origine ad una esile pianta di vite che si innalza leggera e si dirama in girali all'interno dei quali si trovano figure di profeti, lasciando al centro uno spazio per la figura benedicente di Gesù³² (fig. 7). In quest'opera l'accostamento fra il simbolo cristologico del tralcio di vite e il tema della genealogia di Gesù appare chiaramente, anche se nell'illustrazione del racconto non compare la figura della Vergine che, invece, come discendente del Re Davide, già si trovava al centro della composizione figurata, in due immagini che le assegnano uno spazio privilegiato nell'ambito della cultura monastica cistercense caratterizzata da una particolare predilezione per il culto della Madonna anche per la grande influenza esercitata da San Bernardo di

³¹ Cfr. Mâle 1922: 168-175.

³² Secondo Maestro di San Zeno, *L'Albero di Jesse*, 1150 circa: cfr. col. 780, fig. 820 (C.L. Ragghianti in Ragghianti 1968); De Capoa 2004: 73.

Chiaravalle³³.

La rappresentazione dell'*Albero di Iesse* in quella che sarebbe stata una iconografia molto diffusa compare, dunque, molto presto in Occidente, così che se ne può ricordare l'esempio più antico nella *Bibbia di Saint Benigne* di Digione realizzata nel 1100³⁴, proprio nell'abbazia fondata nel 1098 da Roberto di Molesme a Cîteaux (Duby 1985: 68 ss.). In un ambiente che, per il contatto ripreso con l'Oriente, contribuiva al recupero della cultura classica di cui Bisanzio appariva depositaria (*ivi*: 128-129), a questa opera avrebbe lavorato un miniatore di formazione bizantina³⁵, come dimostrano le belle forme e le eleganti proporzioni della figura della *Vergine col Bambino*, in piedi, tra due Angeli, posta al culmine del breve, esile, tronco di vite che nasce dalla figura di Iesse dormiente, lasciata allo stadio del disegno e priva dei colori (fig. 8). Lo stesso artista lavora inoltre ad una seconda miniatura, da considerare anche perché vi è rappresentata *La Madonna seduta mentre allatta il Bambino* (proponendo uno dei primi esempi di questo tema iconografico in Occidente) in una composizione che comprende alcune scene bibliche riferite ai profeti che annunciarono Gesù, tra i quali, ad esempio, si individua chiaramente *Daniele attorniato dai leoni*, come accadeva allora anche nelle narrazioni scolpite che animavano i portali delle chiese³⁶ (fig. 9).

Questa miniatura è molto importante all'interno del nostro discorso che, come si è già accennato, vuole individuare il momento e l'ambito nei quali il ruolo del germoglio nascente dal corpo di Iesse viene affidato alla pianta della vite, perché il racconto della *Genealogia di Gesù* contiene tutti e due i personaggi che diventeranno i protagonisti della iconografia dell'*Albero di Iesse* come si diffonderà nel tempo. Iesse e la Madonna vi sono infatti raffigurati all'interno di due cerchi formati dall'accostamento di due tralci vitinei, e ciò accade qualche decennio prima della scultura nella porta bronzea di San Zeno a Verona, in cui come si è visto, se ne dà una versione abbreviata e sintetica, mancante della figura della Vergine.

Un esempio della innovazione iconografica proposta nell'ambito cistercense si ha in una opera un poco più tarda, e ormai in età gotica,

³³ M. Isacco O. P. 1967: 31; Duby 1982: 78; A. Vanchez in Fossier 1985: 108.

³⁴ Cfr. P. Bloch in Kubach, Bloch 1966: 208, per un disegno riprodotto l'immagine della Vergine, stante, in una veste 'classicizzante' alla fig. 10, riferita al Ms. 641, f. 40v che si trova nella Bibliothèque Municipale di Digione.

³⁵ Cfr. fig. 19 (Trivellone 2012: 91), riferita al Ms. 129 f. 4v, nella Biblioteca di Digione appena citata.

³⁶ Nel protiro del Duomo di Ferrara, accanto all'*Annunciazione* si trovano i profeti Geremia e Daniele, Isaia ed Ezechiele: cfr. S. Settis in Previtali 1979: 193-194.

nella composizione di un miniaturista emiliano del XIV secolo in cui si vedono chiaramente i personaggi che diverranno indispensabili in questa rappresentazione, da leggere come nelle vetrate, dal basso verso l'alto, secondo una linea ideale che va da Iesse a Davide, a Salomone, alla Vergine e, infine, a Gesù raffigurato benedicente, in mezzo a figure di profeti, tutti racchiusi nei girali dorati formati dalla pianta che nasce dal mantello di Iesse addormentato su un prato³⁷. Alla stessa epoca appartiene però anche un affresco in ambito campano intitolato *Albero di Jesse* (sic) attribuito al pittore Lello da Orvieto (Naldi 1992: 168) nel quale l'albero non è una vite, ma una esile pianta di difficile individuazione perché quasi nascosta dalle grandi figure di Re e Profeti che affollano una raffigurazione molto differente da quelle che abbiamo finora considerato. Gli esili rami, che si intravedono appena fra le numerose figure, sono ricchi di foglie molto piccole e fitte, la Madonna non tiene in braccio Gesù che compare invece, da adulto, inserito in alto all'interno di una mandorla³⁸.

Per i secoli successivi, in Europa, si possono indicare almeno due esempi del XV secolo, nell'*Albero di Jesse* (sic) miniato in una Bibbia olandese, databile al 1425 ca., in cui dal corpo di Iesse salgono due tralci che non si sviluppano in girali, reggono in cima una testa tra le foglie, mentre la Madonna vi è rappresentata in piedi senza Gesù³⁹; e nell'*Albero di Iesse* di Geertgen tot Sint Jans (1490 circa) in cui dal mantello di Iesse nasce un vero e proprio albero sui cui rami siedono vari personaggi abbigliati secondo la moda del tempo, ritratti come partecipanti ad una festa in onore della Vergine che compare in alto con il Figlio in grembo tra due Angeli⁴⁰. È una opera che può essere considerata insieme a quella di Matteo da Gualdo Tadino, intitolata *Albero genealogico della stirpe di David* (1497 circa) che vede nascere la Madonna dal corpo di Adamo, come un *Albero della Vita*, e in piedi (come accadeva nella Bibbia di Saint Benigne), al colmo del tronco da cui si sviluppano i girali di foglie della tradizione figurativa che abbiamo ricordato, nei quali sono racchiusi, a coppie, numerosi personaggi, certo i progenitori della Vergine, fino ai suoi genitori, Gioachino e Anna, inginocchiati davanti a Lei, individuabili perché mostrano cartigli con i loro nomi⁴¹. Si tratta di composizioni nelle quali le innovazioni iconografiche, ormai alla fine del XV secolo, evidentemente tengono conto delle forme

³⁷ La miniatura si conserva nella Biblioteca Palatina di Parma: cfr. fig. a p. 74 (De Capoa 2004: 73-74).

³⁸ Cfr. fig. 38 (Vargas 1989: 517).

³⁹ Cfr. fig. 62 (Baltrušaitis 1977: 142).

⁴⁰ L'opera si conserva al Rijksmuseum di Amsterdam: cfr. fig. a p. 75 (De Capoa 2004).

⁴¹ L'opera si conserva nel Museo Civico di Gualdo Tadino: cfr. Zuffi 2004.

contemporanee dell'arte e anche delle novità teologiche che in quegli stessi anni avrebbero portato all'elaborazione dell'iconografia dell'*Immacolata Concezione della Vergine* e all'abbandono del tema dell'*Albero di Iesse* in Occidente, anche se si può ricordare come, in pieno Cinquecento, un pittore come Giuseppe Arcimboldi (1527-1593) lo avrebbe ripreso per darne una interpretazione particolarissima, in cui l'albero è interpretato come un *Arbor Vitae* a cui Cristo viene crocifisso, e la Madonna viene ritratta ai suoi piedi come nell'iconografia della *Crocifissione*⁴².

Nelle sue forme più tradizionali, con i personaggi della storia racchiusi in tondi o nei girali l'iconografia della genealogia di Gesù resiste, invece, in quei paesi dell'Europa Orientale nei quali, tra i secoli XII e XIV, si assiste ad un programmatico ritorno indietro nella storia, nel tentativo di perpetuare la vita vissuta nell'epoca aurea della civiltà costantinopolitana mentre si tenta di mantenere la continuità con il passato anche se «non lo si copia pedissequamente così come non lo si rifiuta, ma semplicemente lo si usa»⁴³. Così accade, all'incirca nel 1347, sulla parete orientale del portico della chiesa dell'Ascensione, a Dečani in Serbia, in cui uno straordinario affresco mostra la *Genealogia di Stefan Nemanja* che, affrancandosi dall'Impero Bizantino fonda il Regno Serbo, a capo di una dinastia che durerà per due secoli in un paese che, non solo per ragioni geografiche, ha continui contatti con l'Occidente (fig. 10). Come nella tradizionale iconografia dell'albero genealogico di Gesù, alla base vi si trova la figura di Iesse con le sembianze del Re Stefano Nemanja che regge con le sue mani i tralci tra i quali si vedono i ritratti dei suoi discendenti, a figura intera o a mezzo busto all'interno di corolle di fiori, al di sotto di un Cristo *fanciullo nella mandorla sorretta da due Angeli*⁴⁴. L'albero genealogico dei Nemanja con i ritratti che certamente si ispiravano ad antiche usanze costantinopolitane⁴⁵, sembra essere stato un modello iconografico per una opera russa del 1660-1670 (Tradigo 2004: 88). Si tratta di un dipinto su tavola in cui filosofi e sapienti, cristiani e pagani, raffigurati nella cornice formano un *Tempio della Sapienza* (simboleggiato da sette cupole) all'interno del quale sono raccolte quattordici file di generazioni con personaggi a figura intera o a mezzo busto, all'interno di medaglioni (che certo vogliono ricordare i girali della raffigurazione antica e talvolta ospitano alcune scene evangeliche) disposti ordinatamente ai lati dell'*Albero di Iesse* richiamato dal titolo che si leva

⁴² Cfr. fig. 97 (M.T. Fiorio in Briganti 1987: 81).

⁴³ Cutler, Nesbitt 1986: 313, 338; cap. 6 (Zuffi 2006: 219).

⁴⁴ Fig. a p. 279 (Cutler, Nesbitt 1986: 277-278); fig. a p. 670 (M. Mandel in Zuffi 2006: 671 ss.).

⁴⁵ Ivi: 278.

come un tronco regolare a partire dal profeta Balaam inginocchiato, passa alla figura di Iesse sdraiato in un piccolo riquadro, per salire ospitando il Re Davide e i re della sua stirpe, e concludersi con *La Vergine in trono col Bambino* (fig. 11). Contemporaneamente Simon Usakov realizza una icona, intitolata *Madre di Dio di Vladimir Albero dello Stato Moscovita* (del 1668), in cui riprende il motivo antico delle foglie dei grappoli di vite e vi aggiunge le rose per realizzare un albero le cui radici, trascurando Jesse, affondano nella cattedrale della Dormizione all'interno delle mura del Cremlino, e vengono innaffiate dal metropolita Petr e dal principe Ivan Kalita, imitati dalla famiglia imperiale (*Ivi*: 66). Nei girali numerosi Santi, Principi e Vescovi, nelle pose tradizionali, aureolati e con il loro cartiglio fanno da cornice all'ovale con l'immagine della Madonna di Vladimir caratterizzata da un particolare sentimento di tenerezza⁴⁶. Le forme sono certamente aggiornate ma, come si può osservare, il pittore Simon Usakov, ormai nella seconda metà del XVII secolo, si esprime in uno stile che si richiama al passato, come fosse naturale per lui interpretare gli antichi modelli mescolando alle rose le foglie e i grappoli dell'antico intreccio vitineo. Farà allo stesso modo, addirittura con maggiore fedeltà all'antico, anche Antonios Sigalas, un religioso che, ormai nel 1786, dipinge una icona con la *Vergine fiore immarcescibile e Albero di Iesse* (fig. 12) in cui la Madonna, incoronata dagli Angeli sotto lo sguardo di Dio, regge un mazzo di rose tenendo accanto a sé il Bambino che mostra lo scettro e tiene in mano il mondo, mentre si trova alla biforcazione di vigorosi tralci, ricchi di foglie e rose, di una vite che nasce dal corpo di Iesse e si sviluppa nei girali a incorniciare i Re, i Profeti e i Santi della genealogia di Gesù, insieme a Santi cavalieri e ai quattro Evangelisti che scrivono i loro libri accompagnati dai consueti attributi simbolici (Tradigo 2004: 67).

A questi esempi dell'iconografia dell'*Albero di Iesse* che, come si è visto, sono quasi tutti di opere pittoriche, è ormai giunto il momento di accostarne alcuni altri su icone scolpite, in oggetti devozionali di diverso tipo, appartenenti ad almeno due aree geografiche diverse, come la Grecia e la Serbia, regione dalla quale si può cominciare per seguire il criterio cronologico osservato finora, dato che è stato possibile individuare almeno una opera databile alla fine del XVI secolo tra quelli pubblicati nel 1977 da Bojana Radojković. L'iconografia dell'*Albero di Iesse* compare infatti di frequente tra le sculture lignee, che l'Autrice dice di aver voluto studiare

⁴⁶ La *Vergine di Vladimir*, una immagine sempre molto venerata, è tra le opere attribuite al grande pittore di icone Andrej Rublev (1360 circa- 1430). Cfr. coll.123-125 (Lazareff 1972).

per dimostrare che nell'area serba gli artisti non avevano coltivato solo la pittura, ma anche la scultura sia pure nella piccola dimensione (che non esclude i buoni risultati sul piano formale), e prevalentemente nel legno, materiale che, malgrado la sua nota fragilità, contraddistingue la maggior parte delle opere che si sono salvate nello scorrere del tempo (Radojković 1977).

Si può cominciare da un *Albero di Iesse* che si individua in una *panaghia*⁴⁷ dell'epoca ottomana, che può essere datata tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo (Fig. 13) e in cui, secondo l'interpretazione di Dionigi di Furne⁴⁸, da Iesse addormentato si levano tre rami, i più brevi dei quali circondano quello centrale inglobando nei loro girali dieci Re di Giuda e dodici figure di Profeti, e lasciando un grande spazio alla immagine della *Vergine orante che presenta il Figlio* circondata dalle ali degli Angeli nell'iconografia dei Serafini caratterizzati dalla sola testa tra le lunghe ali⁴⁹.

La Vergine nella stessa iconografia si trova anche nella *panaghia* della prima metà del XVII secolo, appartenuta al Tesoro del Monastero di Krušedol, in cui nella fascia circolare esterna la figura di Iesse è ospitata in uno dei piccoli girali mentre dà origine ai tralci e ai girali che mostrano i Re e i Profeti che circondano lo spazio centrale, definito da girali con Angeli che si dispongono ai lati di una figura che potrebbe essere quella di Davide, posta immediatamente sotto la *Vergine col Bambino*⁵⁰.

Il sistema ricorrenti dei girali, sia pure irrigiditi e inespressivi, si vede anche nella parte destra di una altra piccola *panaghia* del XVII secolo appartenente al Museo della Chiesa Ortodossa di Belgrado, in cui, al centro della composizione con l'*Albero di Iesse*, compare la *Vergine tra due Angeli*, con le braccia aperte a mostrare il Bambino⁵¹.

L'intaglio ligneo a giorno, all'interno di una bella cornice metallica niellata e gemmata, distingue la parte destra della *panaghia* appartenuta al Monastero di Sisatovac, con la *Genealogia di Gesù* in cui mancano, però, la figura di Iesse e i profeti, i girali ospitando, infatti, solo undici Re a circondare l'elegante figura della *Vergine col Bambino* su uno sfondo

⁴⁷ Il nome, che deriva dall'epiteto «Tutta santa», rivolto alla Madonna nella liturgia della Chiesa ortodossa indica un caratteristico medaglione doppio e apribile, contenente l'immagine della Madonna che gli ecclesiastici portano sul petto appeso ad una catena: cfr. Battaglia 1984.

⁴⁸ Cfr. Didron 1845: 151-154. Sull'autore cfr. Der Nersessian 1990: 103.

⁴⁹ B. Radojković 1977: fig. 26a, scheda a p. 119. Il rivestimento è datato 1652, ha un diametro di 8,2 cm, appartiene al Museo della Città di Belgrado.

⁵⁰ *Ivi*: fig. 24, scheda a p. 119. Ha un diametro di 14 cm.

⁵¹ *Ivi*: fig. 25, scheda a p. 119. Ha un diametro di soli 5,5 cm.

ravvivato dal gioco di luci e ombre proprio della tecnica usata⁵².

Una versione molto approssimativa dell'albero e dei girali, privi dei grappoli e con rade foglie, distingue l'*Albero di Iesse* della parte destra di una piccola *panaghia* con la *Vergine col Bambino in trono* all'interno di una mandorla, in cui compare l'iscrizione *ANOTHER HOI PROPH [...]* circondata da dodici figure di profeti (fig. 38). Datata al XVII secolo, si trova nel Museo delle Arti decorative di Belgrado⁵³.

Il gruppo delle *panaghie* qui considerate si completa con un bell'esemplare, della fine del XVII o dei primi del XVIII secolo, in cui al culmine dell'*Albero di Iesse* si vede una Vergine che accosta a sé il Bambino in un gesto di tenerezza mentre è incoronata dagli Angeli, all'interno di una scena mosca e vivace, che risente evidentemente dello stile barocco, con i personaggi in girali di misure diverse che ospitano anche molte scene evangeliche⁵⁴.

A queste opere, tutte caratterizzate dalla forma circolare possono esserne accostate almeno altre due in cui la forma rettangolare permette un ordine più consueto nella rappresentazione dell'*Albero di Iesse* perché affine a quello che abbiamo osservato nelle icone dipinte. Si tratta, nel primo caso, della parte sinistra, intagliata a giorno, di un dittico dei primi del XVIII secolo il cui rivestimento porta la data del 1733, che era appartenuto al Monastero di Krušedol. Vi si vede la pianta di vite scaturire da Iesse e risolversi in due soli tralci privi di foglie che si intrecciano, al centro della scena, fino a formare e sorreggere la mandorla in cui si trova la *Vergine col Bambino*, vestita sfarzosamente e seduta su un trono riccamente decorato in uno spazio pieno di grappoli, mentre gli altri ventiquattro personaggi, tutti uguali anche negli atteggiamenti, sono disposti ordinatamente nello spazio restante⁵⁵. Così accade anche nella parte sinistra di un dittico dei primi del sec. XVIII (contenuto in un rivestimento datato al 1733), nella quale si vede l'iconografia dell'*Albero di Iesse* in una versione simile, per l'intreccio vitineo centrale che forma la mandorla dove si trova la *Vergine col Bambino* (la quale è posta eccezionalmente su uno sfondo architettonico e sotto una croce che divide l'iscrizione già vista: *ANOTHER HOI PROPHETAI [...]*),

⁵² *Ivi*: fig. 49b, scheda a p. 121. Ha un diametro di 7,7 cm, si trova nel Museo della Chiesa Ortodossa Serba di Belgrado.

⁵³ *Ivi*: fig. 52b, scheda a p. 121. Ha un diametro di 4,8 cm, e il n. 7025 di inventario del Museo.

⁵⁴ *Ivi*: fig. 66, scheda a p. 122. Si trova al Museo delle Arti decorative di Belgrado (inv. n. 2696; ha un diametro di 7,5 cm).

⁵⁵ *Ivi*: fig. 54, scheda a p. 121. Misura 8,3x 5,7 cm, si trova nel Museo della Chiesa Ortodossa Serba di Belgrado.

mentre al di sotto i girali ospitano Re e Profeti (ma non Iesse), in ritratti molto curati, alla ricerca dell'individuazione di ciascuno⁵⁶.

A conclusione dell'*excursus* sulle opere che raffigurano la genealogia di Gesù nell'area dell'Europa orientale dopo la caduta di Bisanzio, si deve tenere conto anche di un gruppo di oggetti devozionali appartenenti all'area greca, le cui riproduzioni fotografiche sono comparse nel *Catalogo d'aste di Sotheby* a Londra nel giugno del lontano 1981⁵⁷. Si tratta di opere di piccole dimensioni, di oggetti devozionali come quelli serbi di cui abbiamo appena parlato, realizzati su legno e sui quali abbiamo solo le poche notizie ricavabili dalle brevi note del catalogo, ma certo utili per una migliore definizione del campo culturale a cui riferire la nostra icona lignea, sulla quale non abbiamo alcun documento che consenta di dire come e quando sia arrivata alla famiglia a cui appartiene per via ereditaria.

Si può iniziare con una versione particolare dell'*Albero di Iesse* nella parte sinistra di un piccolo dittico ligneo protetto da un rivestimento d'argento, in cui Iesse compare, come di solito, sdraiato, la testa appoggiata su un alto cuscino. Da lui parte un tralcio centrale che crea lo spazio in cui si rappresenta l'*Annunciazione* su uno sfondo architettonico di un certo interesse perché vi si vedono due cupole che ricordano quelle presenti nella nostra icona. L'angusto spazio restante è occupato da una corona ovale di girali con *Santi e Profeti*, mentre gli angoli risparmiati ospitano quattro *Serafini* con la sola testa e lunghe ali. Il dittico è datato al XVIII secolo⁵⁸.

Allo stesso secolo viene riferito anche un trittico ligneo, riferibile ad un ambiente monastico, con terminale arcuato, scolpito a bassorilievo con *Gesù tra la Madonna e San Giovanni tra due Re*, posta al di sopra di quattro girali che ospitano vari santi, tra i quali Giorgio e Demetrio, Costantino e Elena, Pietro e Paolo, in grandi figure e in spazi ampi che contrastano con le proporzioni minuscole e lo spazio angusto riservato, invece, alla figura di Iesse addormentato⁵⁹.

L'ultima immagine utile nel *Catalogo Sotheby* riguarda il disco di legno intagliato a giorno, datato al 1800 ca., con l'*Albero di Iesse* nella iconografia più simile a quella della nostra icona ma con una differenza fondamentale nella immagine della Vergine (fig. 14). Essa, infatti, non vi

⁵⁶ *Ivi*: fig.55, scheda a p. 121. Misura 7,4x4,6 cm. L'opera era appartenuta al Monastero di Orahovica; oggi appartiene a una collezione privata.

⁵⁷ Devo alla squisita cortesia del Dott. Ennio Dalmaso l'indicazione di questo Catalogo insieme ad altre preziose osservazioni sull'arte dell'Europa orientale, per le quali tengo a ricordare almeno E. Dalmaso in Marras 1989: 117-143.

⁵⁸ *Catalogo Sotheby's*, Londra, giugno 1981, fig. 17. Il dittico aperto misura 8 x 11 cm.

⁵⁹ *Ivi*: fig. 41. Misura 9,5 x 6,5 cm. Eastern Monastic Centre.

compare incoronata e seduta su un trono ma a mezza figura, con le braccia aperte che lasciano vedere il Bambino, anch'esso di fronte, e non di profilo come nel nostro caso, in una composizione che richiama una immagine antica, confrontabile con una piccola scultura in bronzo, del XV secolo, ritrovata in Macedonia⁶⁰. Vi compare anche la iscrizione in caratteri greci che già abbiamo visto e della quale si parlerà più avanti: *ANOTHEN HOI PROPHETAI THE PRO* [...]). Nella corona circolare esterna sedici figure con un cartiglio si suddividono ai lati della linea centrale, individuata fra la figura di *Iesse addormentato* con la testa posata su un alto cuscino, e la figura di *Dio benedicente* (o Cristo?) in alto sopra la Vergine⁶¹.

Accanto a queste opere si può collocare anche il disco ligneo intagliato a giorno, con la *Madonna col Bambino* circondata da *Angeli, Profeti e Santi*, all'interno di girali vitinei abbastanza simili a quelli della icona che studiamo, e che si trova nel Museo di Capodimonte a Napoli. Già appartenente alla Collezione Borgia⁶², dalla scheda di catalogo è datata al sec. XVIII (fig. 15).

2. Iconografia di Gesù Vite

Anche nell'altra faccia della nostra icona scolpita la decorazione è distribuita su due parti, il cerchio più interno e la corona circolare, definite dalle stesse semplici cornici (fig. 1). Leggendo dal basso verso l'alto, in cui si trova la figura del *Cristo benedicente in trono*, si vede una serie di girali terminanti alternativamente in foglie e grappoli nascere da un cespo riassunto in tre sole grandi foglie da cui si levano i tralci della vite a cui si riferisce una citazione dal Vangelo di Giovanni che è puntualmente ricordata dalla iscrizione che si trova sopra la figura di Gesù: *EGO EIMI E AMPELOS UMEIS TA KL(EMATA)* (Io sono la vite voi i tralci) che spiega e commenta la scena rappresentata, in cui Gesù, con questa frase, si rivolge ai suoi Apostoli durante l'Ultima Cena⁶³.

L'iconografia di Cristo vite nasce nel XV secolo, dopo la caduta di Costantinopoli sotto l'Impero ottomano, nel 1453. Viene elaborata e

⁶⁰ B. Radojčević 1977: fig. 23, scheda a p. 119.

⁶¹ *Ivi*: fig. 33. Ha un diametro di 7,1 cm.

⁶² La scheda di catalogo, che non parla dell'Albero di Jesse, la definisce opera di artigianato greco, e la confronta con alcune croci intagliate dei Musei di Stato di Berlino, e con quelle del Tesoro della Basilica di San Francesco di Assisi e del Pontificio Collegio Greco di Sant'Atanasio, a Roma. Misura 9,9 cm: inventari Borgia, 127; I.G.M.N., 10908. Sulla Collezione Borgia cfr.: Germano, Nocca 2001; Nocca, Miarelli Mariani 2001: 28-31.

⁶³ Ricca, Barsottelli, Balducci 1973: 196, 7 (*La vite e i tralci*) 1-11, in part. 5-6.

proposta nell'isola di Creta e sul Monte Athos, ambienti ricchi di monasteri che divennero da allora in poi una sorta di 'Nazione nella Nazione' in cui fu possibile continuare ad elaborare una cultura religiosa e artistica tenacemente 'bizantina' che produsse opere d'arte che si sarebbero diffuse anche in territori di religione non ortodossa, così che, nei secoli successivi, e almeno fino al Settecento, esse continuarono a giungere anche in molte regioni italiane⁶⁴.

Per un esempio di questa iconografia in Occidente si può ricordarne una originale versione, della prima metà del XVI secolo, nel grande affresco di Lorenzo Lotto (1480 circa - 1556) su una parete dell'Oratorio Suardi a Trescore (in provincia di Bergamo) nel quale una grande immagine di *Cristo* è la vera vite da cui si diramano lunghi tralci che, in alto e in successioni ordinate, si risolvono in numerosi girali nei quali si raccontano le *Storie di Santa Barbara*⁶⁵.

Una rappresentazione più interpretativa del detto evangelico e quindi più immediatamente comprensibile, si trova invece in una icona conservata nel Museo Bizantino di Atene, databile alla seconda metà del XVI secolo⁶⁶, in cui la pianta di vite è un vero e proprio albero dal tronco possente che dà origine ai rami necessari a creare l'immagine dei tralci ricchi di fogliame sui quali siedono gli Apostoli, in ritratti a figura intera, tra i quali spicca, anche per la dimensione, la figura di Gesù con le braccia aperte e le mani benedicensi mentre tiene in grembo il Vangelo aperto (Fig. 16). Gli Apostoli vi sono indicati dalle iniziali dei loro nomi dipinte accanto a ciascuno, ma sono anche raffigurati secondo le particolarità fisionomiche che li distinguono nei 'ritratti' tramandati dalle opere d'arte fin dai tempi più antichi. Tra tutti si possono indicare almeno i *Santi Pietro e Paolo*, rispettivamente alla destra e alla sinistra del Cristo, riconoscibili perché le loro teste rimandano chiaramente a loro ritratti molto diffusi, come, ad esempio, quelli sbalzati in una *Capsella reliquiario* dell'epoca dell'Imperatore Eraclio (610-641)⁶⁷, quelli individuabili nella *Pentecoste* di Michael Damaskinos, del secolo XV⁶⁸, o quelli dipinti alla metà del secolo XVI, nella cappella di Sant'Atanasio del Monastero della grande Lavra

⁶⁴ Tradigo 2004: 111; G. Mendel in Zuffi 2006: 259-260, 267.

⁶⁵ Cfr. fig. 145 (A. Nova in Briganti 1987: 114).

⁶⁶ Tradigo 2004: fig. a p. 98. Si tratta di una icona che dovette avere un grande seguito se si considera che la si può 'riconoscere' ancora in opere che, fin quasi ai nostri giorni, sono usate per riproduzioni serigrafiche, approvate dalla Chiesa Russa di Gerusalemme, che vengono proposte ai pellegrini in Palestina.

⁶⁷ R. Farioli Campanati in Morello 1990: 142-143, scheda 53.

⁶⁸ Tradigo 2004: 152. L'icona si trova nel Museo Bizantino di Atene.

sul Monte Athos⁶⁹, opere che certo si riferiscono alle immagini antiche di questi santi, ricordate anche nella *Legenda Aurea* come protagonisti leggendarie della guarigione di Costantino dalla lebbra⁷⁰, tradizionalmente 'riconosciute' nelle due icone oggi custodite nel Museo Sacro Vaticano, e certo riflesse nei ritratti conservati in due frammenti di affresco staccato, nello stesso Museo⁷¹.

A questi esempi pittorici si possono aggiungere alcune altre opere con l'iconografia di *Cristo Vite* individuabili nelle rappresentazioni di oggetti devozionali scolpiti. È il caso di quella che si trova nella parte sinistra di una panaghia lignea già considerata per l'iconografia dell'*Albero di Iesse*, in legno, dei primi del XVIII secolo, appartenente al monastero di Šišatovac e oggi nel Museo della Chiesa Ortodossa Serba di Belgrado⁷², o anche di quella scolpita nella faccia sinistra della *panaghia* con *La Vergine e i Profeti*, anch'essa in legno, del XVII secolo (fig. 17), del Museo delle Arti decorative di Belgrado⁷³. E ancora si deve ricordare la *panaghia* appartenuta al Vescovo di Pecui, Nikanor (morto nel 1737), in legno, dei primi del XVII secolo, appartenuta al Monastero di Krušedol, e oggi nel Museo della Chiesa Ortodossa Serba a Belgrado, in cui compare *Gesù con i ritratti degli Apostoli*⁷⁴ (fig. 56). Un ultimo esempio proponibile è, infine quello che caratterizza una *panaghia* appartenuta al Monastero di Rasanica, scolpita in osso e databile al XVIII secolo⁷⁵ (fig. 18).

3. L' icona scolpita

Le due iconografie delle quali si è ricordata la genesi e l'evoluzione nel corso del tempo sono rappresentate nelle due facce della piccola icona scolpita che costituisce l'oggetto di questo studio.

Come è noto, il termine *Icona* nell'uso corrente indica le rappresentazioni di Cristo, della Vergine o dei Santi dipinte su tavole di legno o su lastre di rame, spesso su fondi d'oro e talvolta con inserti di metalli preziosi come l'oro o l'argento, o di pietre preziose. Si sa però che esistono, sia pure meno considerate e studiate, perché spesso considerate opere 'd'arte minore'

⁶⁹ *Ivi*: 111.

⁷⁰ A., L. Vitale Brovarone 2007: 84.

⁷¹ P. Belli D'Elia in Bertelli 1994: 371, figg. 485 (Paolo) e 486 (Pietro).

⁷² B. Radojković 1977: 121, fig. 49a (?), misura 7, 5 centimetri di diametro.

⁷³ *Ivi*: fig. 52, scheda a p.121. Misura 4, 8 centimetri di diametro.

⁷⁴ *Ivi*: fig. 53, scheda a p. 121. Misura 6 centimetri di diametro.

⁷⁵ *Ivi*: fig. 69b, scheda a p. 122. Oggi in collezione privata, misura 5 cm di diametro.

se non di artigianato, anche le icone scolpite su materiali diversi, come l'avorio, l'argento, o il legno, materiale usato appunto nella piccola opera, lavorata ad intaglio e concepita forse come una icona da viaggio, di cui ci occupiamo in questo lavoro⁷⁶.

Iniziando l'esame dalla faccia con l'*Albero di Iesse*, si deve innanzi tutto notare come essa sia caratterizzata, nella parte più interna della figurazione, dalla iscrizione in caratteri greci che recita *ANOTHEN HOI PROPHETAI SE PROKATI* [...] (*Anothen hoi prophetai se prokati*[ggeilan]), che riporta le prime parole di un celebre inno bizantino dovuto al melode Joannis Koukouzelis (1280 ca.-1360 ca.), cantore e teorico della musica liturgica della chiesa ortodossa del Medioevo⁷⁷. L'iscrizione sottolinea la centralità dell'immagine della *Madonna col Bambino* (fig. 2), la quale siede in trono in un punto focale della rappresentazione dell'albero che nasce dal fianco di Iesse (che si vede infatti dormire alla sua radice in un girale della

⁷⁶ Per una informazione generale cfr.: Bozzone 1969: 34-35; S. Battaglia in Barberi Squarotti 1972: 198-199, alla voce Icona, in cui si parla anche di icone portatili; più di recente cfr. Cutler, Nesbitt 1986: 86 e 93. Per esempi di icone scolpite: cfr. *Il Tesoro di San Marco* (1986), a cura di R. Cambiaghi, p.149: «*Iconam cum angelo argenti laboratam...*» per una icona con il busto dell'Arcangelo Michele, e p. 179 per una altra icona con l'Arcangelo Michele stante, opera costantinopolitana dell'XI secolo. L'opera oggetto di questo studio ha dimensioni molto ridotte, misura infatti 7,5 cm di diametro, raggiunge gli 11 cm se vi aggiungono le altezze dei due tempietti circolari, e risulta di 1,5 cm di spessore del cilindro che è anche la misura del diametro della base delle due strutture architettoniche. Conserva sulla superficie del cilindro i segni delle aperture necessarie alla lavorazione a traforo, mascherate da una decorazione a treccia disegnata con inchiostro nero, mentre lievi tracce di colore rosso e di una doratura si scorgono ancora sulle cupole dei tempietti. Non presenta alcuna base d'appoggio, né un appendino, ed è contenuta in una cassetta, lignea anch'essa, che è ricavata nello spessore di una tavola di legno, lavorata in modo da consentirne con sicurezza l'alloggiamento pur nella sua forma così particolare, e che si chiude con una sottile tavoletta scorrevole. Per questo motivo si può pensarla come una opera destinata alla devozione privata, trasportabile con facilità, destinata appunto a seguire il suo proprietario «alla volta di un accampamento, di un nuovo incarico amministrativo, ecc.» (Cutler, Nesbitt 1986: 13). Di «icone da viaggio in apposite custodie» sia pure sempre con esempi di icone dipinte, si parla anche in Tradigo 2004: 83. Sul senso e il valore espresso dell'artigianato artistico nella storia dell'arte si possono ricordare le interessanti osservazioni di Matthiae 1958: 806, alla voce Artigianato, in cui si afferma che «Ovunque nel Medioevo i centri di produzione artigiana raggiunsero livello di grande arte» ricordando come si possa parlare di «supremazia delle arti minori sulle maggiori almeno fino al Rinascimento».

⁷⁷ Devo la lettura dell'iscrizione al prof. Giulio Paulis, che ringrazio per la consueta cortesia. Il melode Koukouzelis è anche Santo della Chiesa ortodossa, festeggiato il 1 marzo insieme a San Romano il Melode, grande innografo del VI secolo, e da solo il 1 ottobre: cfr. Kazhdan 1991: 1155.

corona esterna), e passa per la figura di suo figlio Davide, re di Israele, individuabile in uno dei personaggi coronati posti immediatamente sopra di lui. Si tratta, come già si è detto, del sintetico racconto della *Genealogia di Gesù* basata, lo ricordiamo, sulla profezia di Isaia⁷⁸, che è il punto di riferimento per la genealogia proposta dai *Vangeli* di Luca⁷⁹ e di Matteo⁸⁰ i quali tengono conto di ben quarantadue generazioni. Isaia dice, infatti: «Un rampollo spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici» in una predizione che appare confermata da quella del profeta Geremia che annuncia il Regno di Davide, figlio di Iesse, con le parole: «Ecco giorni verranno, oracolo del Signore, quando io susciterò per Davide un giusto germoglio...»⁸¹. Perciò, nell'opera che esaminiamo, dall'immagine di Iesse, e attraverso suo figlio Davide (che abbiamo detto individuabile fra i tre personaggi coronati più vicini a Iesse perché inseriti nei primi girali dei simbolici tre rami che nascono da lui⁸²), si arriva a Gesù non tanto attraverso Giuseppe, secondo la tradizione ebraica e seguendo Luca, quanto invece attraverso Maria che, infatti, seguendo Matteo, viene posta al centro della composizione figurata come, appunto, discendente di Davide, seduta su un ricco trono, e con una corona regale sul capo, mentre tiene il Bambino sulle ginocchia. Sulla stessa linea, ma in alto, nella corona esterna, si trova una figura benedicente che potrebbe essere interpretata come Gesù stesso, posto al culmine del suo albero genealogico, anche come fondamento e sostegno della simbolica architettura circolare che alluderebbe alla Chiesa.

Nel cerchio interno della figurazione, la altrettanto simbolica 'mandorla' (Breudel 1944: 5-24) in cui si trova l'immagine della Vergine, formata da due tralci che si ripiegano su di essa con le foglie terminali, è circondata da diverse figure inserite nei girali, due delle quali sono *Angeli*, mentre le altre si suddividono in gruppi di cinque a destra e a sinistra di quella che si trova lungo la ideale linea centrale. Tutte queste figure portano vesti pieghettate e decorate, mostrano un cartiglio rivolto verso il centro, sono aureolate e, soprattutto, sono coronate in quanto, lo ricordiamo, devono rappresentare la lunga serie di Re di Israele che si succedono all'interno dei settecento anni in cui si svolge la genealogia di Gesù.

Allo stesso modo l'autore si comporta con i personaggi che si trovano

⁷⁸ *Isaia*, 10-11, in AA.VV. 1969: 1302.

⁷⁹ Girardet, Ronchi, Maggioni 1973: 92, versetti 3, 23-38.

⁸⁰ Tourin, Corsani, Cuminetti 1973: 101-102, versetti 1-17.

⁸¹ *Geremia*, in AA.VV. 1969: 1464.

⁸² B. Radojković 1977: 29, vedi nota 31: i tre rami rappresenterebbero gli antenati della Vergine: mosè, Aronne, Jesse stesso, secondo quanto affermato in A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934, 2 (*Virgo Moysi, Virgo Aaron, Virgo Jesse*).

nei girali ospitati nella corona esterna. Essi sono suddivisi, in due gruppi di otto, a destra e a sinistra delle immagini di Iesse in basso e di Gesù in alto. Si deve pensare che si tratti di *Figure di Profeti*, tutte aureolate, variamente acconciate nella capigliatura e nella barba, abbigliate con vesti molto simili ma, in alcuni casi, distinte da una sorta di manto dal bordo decorato, elemento che però, da solo, non può consentire la loro individuazione.

È importante anche sottolineare che, nella parte centrale della figurazione, la *Madonna in trono tra due Angeli* si colloca all'interno di una tradizione iconografica che fa capo ad opere molto antiche, come può suggerire l'icona tessile copta con *La Vergine col Bambino* (oggi nel Cleveland Museum of Art), in cui due figure alate affiancano la Vergine col Bambino seduta su un trono riccamente decorato, all'interno di una cornice in cui, su uno sfondo scuro vivacemente fiorito, si trovano dei tondi con i ritratti dei dodici Apostoli, ciascuno contrassegnato dal nome, mentre nella parte superiore si trova *Cristo in trono nella mandorla* sorretta da Angeli. Capolavoro dell'arte tessile copta, iconograficamente rapportabile a luoghi diversi e lontani fra loro (da Roma a Cipro, da Antiochia al Monte Sinai), è evidentemente legato, per la cornice a fiori e frutti, alla decorazione ellenistica e romana, mentre la disposizione casuale degli Apostoli si riscontra in tutta l'area mediterranea orientale. Ma, per la presenza degli Angeli e per la forma dei volti, questa opera viene collocata nell'ambito della cultura egiziana dei secoli VI-VII⁸³, periodo al quale appartiene anche la *Vergine col Bambino in trono fra Angeli* (visibile ormai in frammenti) nella cupola bizantina aggiunta alla antica basilica paleocristiana della Panaghia Kanakaria, a Listrangoni nell'isola di Cipro⁸⁴, in un tipo di composizione che si diffonde e dura nel tempo. Viene infatti ripresa nel mosaico della volta dell'abside di S. Sofia a Costantinopoli (variamente datato tra IX-XI e XIV secolo)⁸⁵, la si ritrova nel mosaico absidale della chiesa del Monastero di Gelati in Georgia⁸⁶ nello stesso XII secolo al cui inizio la abbiamo vista nella *Bibbia di Saint Benigne di Digione*, come nella chiesa di Monreale (1180)⁸⁷ in Sicilia, e anche tra le opere di grandi pittori dei secoli successivi, come accade nella *Maestà* bizantineggiante della chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna, di Cimabue⁸⁸, o nella *Madonna in Maestà con Angeli* di

⁸³ Cfr. figg. (Cutler, Nesbitt 1986: 11-12).

⁸⁴ *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. III, p. 674.

⁸⁵ Grabar 1964: 128.

⁸⁶ Fig. a p. 160 (Cutler, Nesbitt 1986: 160- 161).

⁸⁷ Grabar 1964: 141.

⁸⁸ Cfr. fig. XV (Bologna 1965).

Giotto (1295), nella chiesa di San Giorgio alla Costa⁸⁹.

Malgrado la quasi necessaria secchezza dell'intaglio a giorno che crea le zone d'ombra utili ad ottenere il senso del rilievo anche in un intaglio miniaturistico come questo, la figura della Madonna seduta in trono col Bambino benedicente sulle ginocchia, è particolarmente aggraziata, sia per la testa nettamente stagliata sullo sfondo della grande aureola (e nella quale si deve notare la perizia nell'intaglio del volto dalle belle proporzioni, incorniciato dai bordi decorati della cuffia che avvolge i capelli sotto il velo), sia per il raffinato e complicato panneggio delle vesti, di cui si evidenziano le sottilissime pieghe e gli orli dentellati. La figurazione si riferisce evidentemente a modelli riferibili al momento 'ricostitutivo' del patrimonio di simboli e di immagini dell'arte figurativa che si colloca tra il IX e il XII secolo, dopo l'età iconoclasta, in una 'rinascenza' da intendere come fenomeno di rinnovamento dell'arte antica e momento di massima maturità della cultura bizantina⁹⁰ in cui «L'ellenismo continua ad emergere» ed «È nata, a un passo dal suo stesso naufragio, un'arte veramente originale»⁹¹, quella a cui attingeranno nei secoli successivi gli artisti di una vasta area geografica, anche servendosi di opere importate direttamente da Costantinopoli come accade, per fare un solo esempio significativo, con l'icona con la *Madonna col Bambino* (XIII sec.), che si conserva nella cattedrale di Andria, in Puglia⁹². Si tratta evidentemente di modelli ancora presenti e vitali per il nostro autore, che nella sua scultura si serve di un insistito disegno di linee parallele che ricordano le lumeggiature dorate delle pitture bizantine, e che possono avere utili confronti, sia nella miniatura sia nel mosaico, in opere collocabili nel XII secolo, come nella *Discesa al Limbo* in una pittura murale della chiesa rupestre di Santa Barbara in Cappadocia, o nel *Cristo Pantocratore* nell'abside della chiesa di Monreale, già ricordato⁹³, ma anche, e ciò risulta più importante per il nostro caso, in immagini religiose di età moderna, come può dimostrare il fatto che un disegno simile per la resa delle pieghe si ritrovi in una icona con la *Deesis* del Museo Nazionale d'Arte della Romania, datata fra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo⁹⁴ (fig. 19). Il Bambino, anch'esso aureolato, è abbigliato secondo lo stesso stile e viene rappresentato benedicente in grembo alla Madre, che siede

⁸⁹ Cfr. fig. II (Previtali 1964).

⁹⁰ Grabar 1964: 99 ss; Der Nersessian 1989: 353-355.

⁹¹ A. Ducellier in Fossier 1985: 250-251.

⁹² Cfr. fig. 398 (V. Pace in Bertelli 1994: 301).

⁹³ *Ivi*: 21, 141.

⁹⁴ Cfr. scheda n. 56 (I. Iancovescu in Arbore Popescu 1999: 338). Proviene dalla chiesa Mihai Vodă di Bucarest.

su un grande trono provvisto di spalliera della quale si scorgono i due pilastri terminali e alcune delle colonnine intagliate sul fondale. Il sedile appare coperto da un largo cuscino che lascia in vista anche la decorazione della cornice esterna della seduta. Particolarmente espressiva è anche la figura di Iesse, addormentato su un fianco, la testa poggiata sulla mano destra che poggia su un alto guanciale, in una posa che rivela lo sforzo di renderne 'naturalisticamente' il corpo all'interno delle fitte pieghe della veste, e di cui si deve notare l'accentuazione 'espressionista' del braccio ripiegato e della grande mano sporgente dal viluppo delle pieghe della manica (fig. 3).

Osservazioni molto simili possono naturalmente essere fatte anche per la rappresentazione della parabola di *Gesù Vite* nella faccia opposta della icona che stiamo esaminando, nell'intento di trovare per essa una opportuna collocazione geografica e storica.

Anche in questa parte dell'opera la decorazione è distribuita su due zone, quella centrale e la corona circolare, definite dalle stesse semplici cornici (fig. 1). Leggendo dal basso verso l'alto in cui si trova la figura del Cristo, si vede una serie di girali, che terminano alternativamente, in foglie e grappoli, nascere da un cespo riassunto in tre sole grandi foglie da cui si levano i tralci della vite alla quale si riferisce la citazione dal Vangelo di Giovanni⁹⁵, ricordata dall'iscrizione greca che si trova sopra la figura del Cristo: *EGO EIMI E AMPELOS UMEIS TA KL[E MATA]*⁹⁶, (Io sono la vite voi i tralci [...]). Una lampada fra due grappoli pende sopra il capo di Gesù che appare, in una sorta di 'mandorla' creata dall'intreccio dei rami, seduto su un trono provvisto di cuscino, alquanto diverso da quello su cui siede la Vergine nell'altra faccia, con una spalliera meno elaborata, consistente in un solo elemento curvo le cui estremità poggiano su due alti pilastri cilindrici decorati da pochi intagli. Gesù è rappresentato di fronte, con le braccia aperte e le mani atteggiare nel segno della benedizione mentre tiene in grembo un libro aperto, in un evidente richiamo all'immagine del Cristo che abbiamo osservato nella più antica delle opere con la stessa iconografia che abbiamo considerato più sopra, quella conservata nel Museo Bizantino di Atene, datata alla seconda metà del XVI secolo. A quel modello si richiamano ancora le rappresentazioni della parabola di *Cristo Vite* scolpite in due piccole *panaghie* serbe che riconsideriamo qui per un utile confronto con la nostra icona. La prima, intagliata a traforo su legno in forme alquanto schematizzate, che lasciano appena intravedere la

⁹⁵ Ricca, Barsottelli, Balducci 1973: 195, 196, 197.

⁹⁶ *KATA IOANNEN*, 15, 5, in Merk 1964.

struttura della pianta, così indispensabile in questa iconografia, è datata al secolo XVII⁹⁷; la seconda, realizzata in ambiente monastico, è datata al secolo XVIII⁹⁸ (fig. 18). Scolpita in osso essa mostra una rappresentazione della vite più naturale e realistica nei suoi tralci, foglie e grappoli, ma una figura del Cristo quasi annullata dalle sue vesti eleganti e decoratissime, ridotta alle due mani e a un piccolo profilo inespressivo. Ciò non accade nell'opera che stiamo analizzando, nella quale, invece, il volto di Cristo, incorniciato da folti capelli e dalla barba, risalta sullo sfondo scuro dell'intaglio e appare molto curato nell'espressione intenta e meditativa. E questo malgrado la sua veste sia, come in quel caso, minuziosamente intagliata per rendere una fitta pieghettatura, con tratti verticali e orizzontali che ne segnano la complessità, accentuata dal ricorso a tratti a zig zag, che indicano i bordi dentellati a suggerire una decorazione preziosa.

Intorno alla figura di Gesù si trovano tredici figure aureolate, da intendersi certo come i dodici Apostoli con l'aggiunta di San Paolo, secondo un uso testimoniato da una antica immagine su una pittura murale in una cappella monastica a Bawît, del VI-VII secolo, in cui la Vergine compare al centro di quattordici figure, aureolate e con un libro in mano, che sono intese come i dodici apostoli con l'aggiunta di San Paolo oltre ad un santo locale egiziano⁹⁹. Nel nostro caso ciascuno dei personaggi tiene in mano un libro segnato dalla croce (fig. 4).

Malgrado le dimensioni ridottissime, anche nella icona che esaminiamo alcune figure di Apostoli sono, in una qualche misura, individuabili per dei tratti caratteristici delle loro fisionomie di cui abbiamo parlato più sopra e comunemente note, come la capigliatura folta e la barba corta di San Pietro che si trova alla destra di Gesù o, invece, la fronte alta e la lunga barba di San Paolo, che caratterizza la figura visibile alla sua sinistra. I due santi che sono da sempre considerati i più vicini a Cristo, abbastanza significativamente non portano il libro del Vangelo perché tradizionalmente sono rappresentati con i loro attributi, rispettivamente, le chiavi e la spada. Tra le altre figure si individuano anche due volti privi di barba, i cui nomi dovrebbero essere proposti sulla base dei pochi apostoli che nel corso del tempo gli artisti hanno rappresentato glabri come Filippo, Giacomo,

⁹⁷ Radojković 1977: fig. 52a, scheda a p. 121. Misura 4,8 cm di diametro.

⁹⁸ *Ivi*: fig. 69b, scheda a p. 122. È appartenuta al Monastero di Rasanica (Fruska Gora), oggi in collezione privata. Misura 5,5 cm di diametro.

⁹⁹ Cutler, Nesbitt 1986: 13. L'opera è oggi nel Museo Copto del Cairo.

Bartolomeo, Giuda¹⁰⁰, o Giovanni¹⁰¹.

Nello spazio circostante, lo schema sul quale si imposta la figurazione è lo stesso di quello osservato nell'*Albero di Iesse*. Nella corona esterna, infatti, all'interno dei circoli formati dai girali di vite, si trovano diciotto figure di *Santi*, che si differenziano negli atteggiamenti e nella foggia delle vesti: alcuni sembrano benedire, altri sembrano raccolti nelle loro vesti, pieghettate nel modo che abbiamo già visto; alcuni hanno sontuosi paramenti decorati; alcuni portano la barba altri sembrano glabri. Si tratta di Santi di difficile individuazione, dato il ripetersi degli stilemi usati per la foggia delle barbe, per gli elementi decorativi delle vesti, o per gli atteggiamenti, a proposito dei quali, però, si deve osservare una disposizione dei personaggi in vesti e atteggiamenti simili, a gruppi di due, alternati a una figura che tiene con la sinistra un libro e alza il braccio destro nel gesto della benedizione. Questo personaggio indossa paramenti particolari, caratterizzati da una grande croce che fa pensare all'*Omophorion*, una lunga striscia di stoffa preziosa decorata da croci ricamate usata dai vescovi della chiesa primitiva durante la Messa, a simboleggiare (in accordo con la preghiera recitata nell'indossarla) la pecorella smarrita recata sulle spalle da Cristo Buon Pastore, e anche la natura umana che può elevarsi a Dio solo attraverso Cristo (Battaglia 1981: 944; Tradigo 2004: 146). Si tratta evidentemente di uno schema che mira a conferire un senso di ordine e di misura, un'elegante compostezza all'insieme. Esigenza di carattere formale che non esclude, peraltro, la possibilità che non si tratti soltanto di un accorgimento stilistico e che, invece, ai tempi della elaborazione dell'opera fosse possibile ai fedeli di individuare facilmente quei sei personaggi dai paramenti segnati dalla croce in evidenza. Questo accade, infatti, nei ritratti di santi Vescovi molto venerati in Oriente, come per San Nicola di Mira, San Giacomo di Gerusalemme, Sant'Ignazio di Antiochia, San Basilio il Grande¹⁰², San Gregorio Taumaturgo o San Giovanni Crisostomo¹⁰³, figure straordinarie

¹⁰⁰ Si vedano ad esempio gli studi di Leonardo per Filippo, Giacomo, Bartolomeo e Giuda conservati nella Windsor Royal Library, in Pomilio 1967: 97-98.

¹⁰¹ M. R. Menna, *Testa dell'Apostolo Giovanni*, secolo XII, mosaico nella Basilica Ursiana di Ravenna, in Morello 1990: fig. 113; *Evangelario*, 1038 (*La mise en Croix*) in Dournovo 1960: 47.

¹⁰² Per una icona del XV secolo nel Museo di Novgorod con *Atanasio, Cirillo di Alessandria, Ignazio di Antiochia* (Tradigo 2004: 146); icona con *Giacomo di Gerusalemme, Nicola di Myra, Ignazio di Antiochia*, fine del secolo XV, nel Museo Russo di Stato a San Pietroburgo (*ivi*: 149); icona con *Papa clemente con scene della vita*, sec. XVI dell'Archangel'sk Museo di Arti figurative (*ivi*: 151).

¹⁰³ *San Gregorio taumaturgo*, mosaico, Hosios Lucasin Focide, intorno al 1000 (Grabar 1964: 49); *San Giovanni Crisostomo*, icona dell'XI secolo sul coperchio di un cofanetto, nel

di santi che potrebbero essere quelle ricordate in questa rappresentazione (fig. 20).

Come si è detto, le due architetture circolari (figg. 1 e 2), posate al di sopra e al di sotto dell'ideale linea centrale che struttura e ordina tutta la composizione, sono caratterizzate da una doppia fila di colonne con piccoli capitelli sui quali poggiano archi di sostegno per la cupola ottagonale caratterizzata da incisioni che fingono nervature, che partono dal culmine e si perdono all'interno di grandi foglie di vite, richiamandosi certamente a esempi di decorazioni simili usate alla base delle coperture, come accade di vedere in opere pittoriche fra XV e XVI secolo nelle quali questo tipo di ornamentazione ha molto rilievo: è il caso, ad esempio, della icona con la *Presentazione di Gesù al Tempio* della seconda metà del XVI secolo, del Monastero di Santa Caterina del Monte Sinai¹⁰⁴. Nella più grande delle costruzioni, che conserva tracce di una coloritura in rosso e oro¹⁰⁵, si vede anche una piccola lampada pendere al centro dello spazio circolare.

Per la sua singolare forma e per la tecnica di lavorazione, l'icona lignea che stiamo esaminando non trova facilmente confronti nel mondo dell'arte occidentale. Per quanto riguarda l'Italia, a questo punto della mia ricerca, posso indicare solo una opera, simile per la tecnica e affine per il soggetto della raffigurazione, nella già ricordata placca con la *Madonna col Bambino Profeti e Santi*, anch'essa in legno, intagliato a giorno, appartenente alla Collezione del Cardinale Stefano Borgia, e oggi nel Museo di Capodimonte a Napoli (fig. 15). È considerata opera di "artigianato greco" e datata al secolo XVIII¹⁰⁶ in forza di confronti possibili, per il tipo di intaglio e per il gusto arcaizzante, con opere diverse nella forma e nella iconografia, quali sono le due croci conservate nei Musei di Stato di Berlino, quella analoga nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi e quella del Pontificio collegio Greco di Sant'Atanasio a Roma¹⁰⁷.

Museo Sacro Vaticano (*ivi*: 199).

¹⁰⁴ Tradigo 2004: 108.

¹⁰⁵ Visibili anche ad occhio nudo, sono state rilevate e analizzate in Deidda 2014: 14-17.

¹⁰⁶ La scheda di catalogo la definisce opera di artigianato greco, e la confronta con alcune croci intagliate dei Musei di Stato di Berlino, e con quelle del Tesoro della Basilica di San Francesco di Assisi e del Pontificio Collegio Greco di Sant'Atanasio, a Roma. Misura 9,9 cm: Museo di Capodimonte, inventari. Borgia, 127; I.G.M.N., 10908. Sulla Collezione Borgia cfr.: Germano, Nocca 2001; Nocca, Miarelli Mariani 2001: 28-31. Come si può notare i confronti non avvengono con opere della stessa forma e iconografia della icona che esaminiamo, e questo certamente depone in favore della rarità di questa opera.

¹⁰⁷ Agli esempi citati al momento posso aggiungere soltanto, per una qualche affinità con il tipo di lavorazione del legno, la *Croce lignea athonita*, del 1584 che si conserva nella

Confronti più utili si trovano, invece, tra le sculture appartenenti al vasto contesto di opere 'd'arte minore', individuabile nell'Europa Orientale, mondo al quale appartengono anche i piccoli oggetti devozionali serbi, come le *panaghie*, studiati da Bojana Radojković, nei quali, come abbiamo visto, l'iconografia dell'*Albero di Iesse*, talvolta anche accostata a quello di *Gesù Vite*, come nel nostro caso, è frequente e sempre reso attraverso una pianta di vite con i suoi tralci e girali all'interno dei quali si svolge la rappresentazione. In tutte queste raffigurazioni, infatti, il tema dell'albero di vite con i suoi rami e i girali risulta "idealmente strutturale" anche quando lo si intuisce soltanto nello sfondo e se ne conserva traccia evidente solo nelle foglie, a volte disposte quasi come una cornice intorno a svariate figurazioni, e nelle quali è talvolta presente l'iscrizione con l'inno medioevale richiamato nella nostra icona, anche se solo come un cenno delle sue prime parole. Affinità notevoli si trovano anche con alcune interpretazioni dell'*Albero di Iesse* assegnate all'area greca, che abbiamo già considerato nell'*excursus* che ci ha consentito di ricostruire il processo di formazione di questo tipo iconografico.

Proprio tra queste opere si trova, infatti, quella che appare, fin da un primo esame, la più vicina alla nostra icona: si tratta della placca lignea lavorata a giorno, della stessa forma circolare, e con l'iconografia dell'*Albero di Iesse*, ispirata allo stesso inno bizantino, comparsa sul mercato antiquario nel giugno del 1981, indicata come greca e datata al 1800 ca., che è stata proposta in questo lavoro tra gli ultimi esempi di questa iconografia (fig. 14).

La fotografia disponibile sul *Catalogo d'asta* mostra, probabilmente, quello che è rimasto di una opera che potrebbe essere stata simile, per la forma, a quella che si studia in questa nota: se ne vede, infatti, solo la parte relativa all'*Albero di Iesse*, mentre non si può che supporre esistente la faccia relativa alla figura di *Gesù Vite*. Manca anche del tempio maggiore che sarebbe dovuto essere nella parte alta, residuando solo quello più piccolo posto nella parte inferiore. Nelle brevi note che accompagnano l'immagine non se ne parla, così come non si parla di una custodia che potrebbe aver contenuto anche quell'icona.

Per quel che si può capire dalla riproduzione, in quella iconografia dell'*Albero di Iesse* si deve sottolineare una notevole differenza nella rappresentazione della *Vergine col Bambino* che non porta la corona e non siede in trono; è raffigurata a mezzo busto, riprende il tipo della *Vergine*

Raccolta Cagnola a Villa Cagnola di Gazzada (Va). Una sua riproduzione caratterizzava la locandina della XIX Settimana Europea sulla *Storia religiosa della Grecia* del 2-6 settembre 1997. L'opera purtroppo non compare tra quelle considerate in Ciardi 1965.

orante col Bambino come la si vede in molte icone dipinte e anche in un avorio serbo del XV secolo¹⁰⁸. Sul piano formale si può, inoltre, osservare come il suo autore abbia portato fino al suo limite la tecnica del traforo, tanto da essere costretto a far sostenere la figura della Vergine agli enormi grappoli nascenti dai due rami che si incurvano alle sue spalle dopo aver formato la mandorla in cui essa si trova. Ciò accade in generale in tutta la raffigurazione che, a causa dello stile approssimativo nei dettagli (si noti, ad esempio, la sproporzione tra le minuscole, esili, figure dei Profeti o dei Re e i cartigli che essi mostrano) perde in qualità formale ciò che raggiunge nel virtuosismo tecnico. È una opera che, in un certo senso, riflette l'esaurirsi, e la decadenza delle possibilità stilistiche offerte da questo tipo di intaglio che, iniziando ad essere usato nella seconda metà del XVII secolo, cessa di essere impiegato proprio negli anni ai quali si attribuisce la collocazione di questa placca, datata al 1800 ca¹⁰⁹.

L'opera presa a confronto appare, insomma, per le sue caratteristiche formali abbastanza lontana dagli antichi modelli bizantini, evidentemente presenti, invece, all'autore di quella che esaminiamo, per la quale è necessario considerare un artista e un tempo diversi, sia pure sempre nell'ambito della cultura artistica della Grecia. Storicamente molto legata alla tradizione bizantina, nel momento della sua inclusione nell'Impero Ottomano, quella cultura tendeva a conservare come riferimento ideale il raffinato classicismo dell'arte costantinopolitana del periodo posticonoclasta e, attraverso la 'Scuola cretese' e l'attività delle officine artistiche del Monte Athos, avrebbe proposto la gran parte dei modelli iconografici che si sarebbero imposti nel corso dei secoli successivi¹¹⁰.

La nostra rara icona lignea scolpita, a giudicare dai suoi caratteri formali, deve dunque essere collocata nel momento della piena fioritura della tecnica dell'intaglio a giorno, considerata opera di un artista colto, espressione di una lunga tradizione artistica che, ovunque nel Medioevo, ma in particolare a Costantinopoli, aveva raggiunto nelle cosiddette 'arti minori' il livello della grande arte diffondendo ovunque, anche attraverso le opere di piccolo formato facili da trasportare, i modi stilistici dei centri di provenienza¹¹¹.

Per la migliore comprensione di questa opera dallo stile arcaizzante,

¹⁰⁸ Radojčević 1977: 119, fig. 22: *panaghia* appartenente al Tesoro del Monastero di Šišatovac, oggi al Museo della Chiesa Ortodossa di Belgrado. Misura 5, 2 cm di diametro

¹⁰⁹ *Ivi*: 31, 42, 43.

¹¹⁰ D. Konstandios in Arbore Popescu 1999: 79-85, *passim*.

¹¹¹ Alla voce *Artigianato* cfr. Matthiae 1958: 806.

così vicina a modelli antichi e così 'lontana' ai nostri occhi di occidentali (nella quale si trovano insieme l'iconografia antica dell'*Albero di Iesse* e quella molto più recente della parabola di *Gesù Vite*), è necessario, dunque, tenere conto della situazione creatasi nell'Oriente cristiano nel momento in cui esso passò sotto l'egemonia turca, e cioè dopo il 1453, anno della caduta di Costantinopoli¹¹². Si tratta di tempi dei quali gli storici parlano come 'di Bisanzio senza Bisanzio', e nei quali si nota, nel campo della cultura religiosa e dell'arte ad essa legata, una singolare predilezione per caratteri formali legati alla cultura classica e bizantina, che riprendono tradizioni millenarie che potrebbero dirsi «ancora oggi vive e piene di spirito»¹¹³, tanto che alcuni studiosi vedono queste manifestazioni artistiche come segnate da un 'atavismo estremo' che diviene la caratteristica più evidente della cultura artistica dell'Europa Orientale, in cui si tenta di mantenere la continuità con il passato anche se, come si è già ricordato, «non lo si copia pedissequamente così come non lo si rifiuta, ma semplicemente lo si usa»¹¹⁴. Per questo motivo le opere d'arte molto apprezzate e venerate sono un riferimento costante nel tempo, riferimento che porta a singolari corrispondenze sul piano tecnico e formale che fanno pensare a una concezione dell'arte che la fa apparire sempre doverosamente rispettosa di modelli ritenuti 'canonici' in quanto seguono le indicazioni del secondo Concilio di Nicea che, nel 787, aveva riammesso il culto delle immagini sulla base delle opere dei Padri della chiesa e, seguendo le tesi di San Giovanni Damasceno, chiariva che la venerazione non si deve all'immagine ma alla 'persona sacra' che essa rappresenta¹¹⁵ e, inoltre, che «Tutto ciò che è antico è degno di rispetto... e abbiamo a testimonianza l'antichità della istituzione (la pittura delle icone) e l'insegnamento dei nostri Padri ispirati... La concezione e la tradizione spettano dunque a loro e non al pittore: perché la sfera del pittore è limitata alla sua arte, mentre la disposizione compete chiaramente ai Santi Padri»¹¹⁶. Per il settecentesco autore della nostra icona lignea potrebbero, dunque, ancora valere le osservazioni fatte, nei lontani anni '60 del Novecento, da Peter Bloch a proposito dell'artista medioevale, il quale sarebbe stato «una semplice creatura e ciò che fa (...) non è che lavoro al servizio di Dio. La sua opera non è determinata dalla sua inventiva

¹¹² G. Arbore Popescu in Arbore Popescu 1999: *passim*.

¹¹³ T. Matakiewa Lilkova in Arbore Popescu 1999: 105.

¹¹⁴ Cutler, Nesbitt 1986: 313, 338; cap. 6 (Zuffi 2006: 219).

¹¹⁵ Ostrogorsky 1968: 162-163.

¹¹⁶ Cutler, Nesbitt 1986: 118. Su queste considerazioni vedi anche P. Belli D'Elia in Bertelli 1994: 369-370.

personale, dalla nota inconfondibile della sua personalità ma, piuttosto, dal suo obbediente inserirsi in una più vasta tradizione: continui ritorni ai modelli cui si deve una reverente ammirazione sostituiscono (o, potremmo dire, costituiscono?) un consapevole progresso»¹¹⁷.

¹¹⁷ Kubach, Bloch 1966: 231.



1



2

Fig. 1 – L'icona scolpita nella sua custodia. Si può vederne la faccia con l'iconografia di *Gesù Vite* (collezione privata)

Fig. 2 – L'icona scolpita, faccia con *L'Albero di Iesse*.

3



4



Fig. 3 – Icona scolpita, particolare con *Iesse dormiente*.

Fig. 4 – Icona scolpita, faccia con *Gesù Vite*, particolare con figure di *Apostoli*.



5



6

Fig. 5 – *Natività di Cristo e il profeta Isaia*, XII sec., frontespizio del Vangelo di Matteo (Princeton University Library, Cod. Garret 3, fol. 5r).

Fig. 6 – *Gesù Cristo fra quattro profeti* nel frontespizio del Vangelo di Matteo, 1153 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barberini, gr. 449, fol. 8r).



7



8

Fig. 7 – Secondo Maestro di San Zeno.

Fig. 8 – *Iesse dormiente ai piedi della Madonna col Bambino fra Angeli* (Biblioteca Municipale di Digione, Ms. 641 fol. 40v).



9



10

Fig. 9 – *Albero di Iesse con tralci vitinei* (Biblioteca Municipale di Digione, Ms. 129 fol. 4v).

Fig. 10 – *Albero genealogico della famiglia Nemaja*, 1335 ca., in un affresco della chiesa dell'Ascensione a Dečani.



11



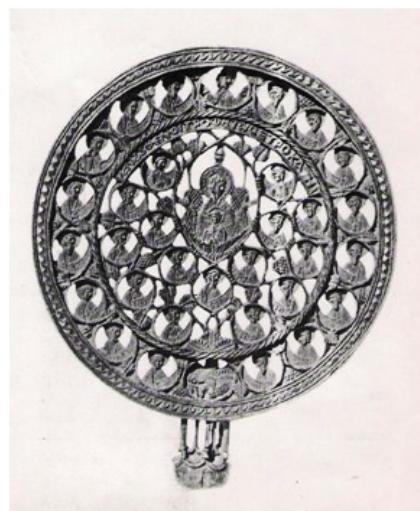
12

Fig. 11 – *Albero di Iesse*, 1660-1670, proveniente da Mosca, Palazzo delle Armi (Mosca, Galleria Tret'iakov).

Fig. 12 – Antonios Sigalas, *Vergine fiore immarcescibile e Albero di Iesse*, 1786 (Atene, Museo Bizantino).



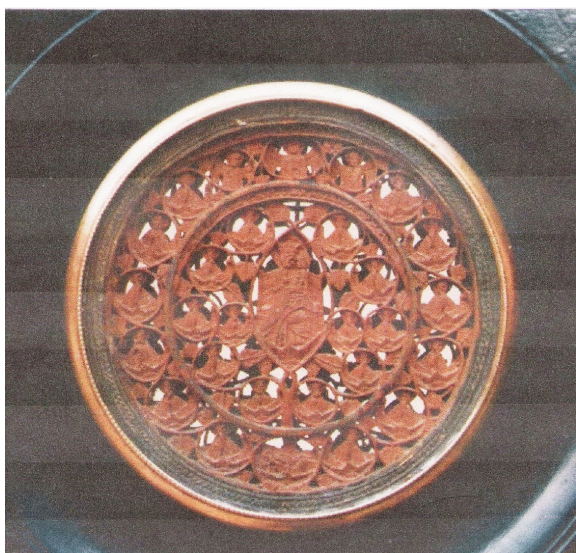
13



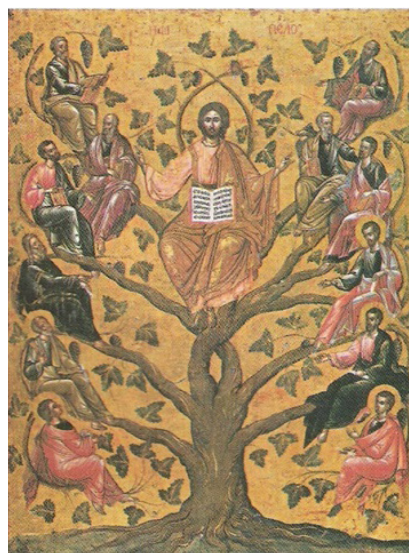
14

Fig. 13 – *Albero di Iesse* in una *panaghia* di epoca ottomana, databile fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo.

Fig. 14 – *Albero di Iesse* in un disco di legno intagliato a giorno, datato al 1800 ca. (da Catalogo Sotheby, Londra, Giugno 1981, fig. 17).



15



16

Fig. 15 – *Madonna col Bambino tra Angeli, Profeti e Santi* in una icona lignea lavorata ad intaglio, sec. XVIII (Napoli, Museo di Capodimonte).

Fig. 16 – Icona con la rappresentazione di *Gesù Vite*, seconda metà del XV secolo (Atene, Museo Bizantino).



17



18

Fig. 17 – Parte sinistra della *panaghia* con *La Vergine e i profeti*, XVII secolo (Museo delle Arti decorative di Belgrado).

Fig. 18 – *Cristo Vite* nella parte destra di una *panaghia* in osso del XVIII secolo (Collezione privata).



19



20

Fig. 19 – Icona con *Deesis*, fine del XVIII secolo, tempera su legno, cm 52,4 x 35,5 (Bucarest, Museo Nazionale d'Arte della Romania).

Fig. 20 – Icona con i *Santi Giacomo di Gerusalemme, Nicola di Myra, Ignazio di Antiochia (Teoforo)*, fine sec. XV (San Pietroburgo, Museo Russo di Stato).

Bibliografia

- A., L. Vitale Brovarone 2007 = Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone (a cura di), *Jacopo da Varazze, Legenda Aurea*, G. Einaudi Editore, Torino 2007.
- AA.VV. 1969 = Società Biblica Italiana (a cura di), *La Bibbia concordata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1969.
- AA.VV. 1981 = *Catalogo Sotheby's*, Londra, giugno 1981.
- AA.VV. 1981 = *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. III, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1981, p. 674.
- Arbore Popescu 1999 = G. Arbore Popescu, *L'identità religiosa e l'identità culturale e politica nell'Europa Orientale e del Sud-Est dopo la caduta dell'Impero Bizantino*, in G. Arbore Popescu (a cura di), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, Electa, Milano 1999.
- Baltrusaitis 1977 = J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1977.
- Battaglia 1972 = S. Battaglia, *Icona*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. VII, UTET, Torino 1972, pp. 198-199.
- Battaglia 1981 = S. Battaglia, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. XI, UTET, Torino 1981.
- Battaglia 1984 = S. Battaglia, *Panaghia*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. XII, Torino, UTET, 1984.
- Belli D'Elia 1994 = P. Belli D'Elia, *L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Electa, Milano 1994.
- Bertacchi 1993 = L. Bertacchi, *Architettura e mosaico*, in B. Forlati Tamaro et alii, *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a. C. al VI secolo d. C.*, Edizioni Garzanti-Scheiwiller, Torino 1993 (IV edizione).
- Beschi 1993 = L. Beschi, *Le arti plastiche*, in B. Forlati Tamaro et alii, *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a. C. al VI secolo d. C.*, Edizioni Garzanti-Scheiwiller, Torino 1993 (IV edizione).
- Bloch 1966 = P. Bloch, *Arti figurative romaniche*, in E. Kubach, P. Bloch, *Forme e immagini dopo il Mille*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Bologna 1965 = F. Bologna, *Cimabue*, coll. *Maestri del colore*, n. 113, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1965.
- Bonello Lai 1991 = M. Bonello Lai, *Una Abbatissa Monasterii Sancti Laurenti*

- in una nuova iscrizione paleocristiana venuta alla luce a Cagliari*, in A. Mastino (a cura di), *Atti dell'VIII convegno di studio sull'«Africa romana»*, (Cagliari, 14-16 dicembre 1990), Edizioni Gallizzi, Sassari 1991, pp. 1031- 1061.
- Bozzone 1969 = A. M. Bozzone, *Icona*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. X UTET, Torino 1969, pp. 34-35.
- Breudel 1944 = Breudel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, in "Gazette des Beaux – Arts", VI s, XXV, 1944, pp. 5-24.
- Brusa Zappellini 2006 = G. Brusa Zappellini, *La miniatura e le arti minori, codici preziosi e manufatti in Armenia*, in S. Zuffi (a cura di), *L'arte bizantina e russa*, Electa Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.
- Cambiaghi 1986 = R. Cambiaghi, *Il Tesoro di San Marco*, Olivetti Ed., Milano 1986.
- Ciardi 1965 = R. P. Ciardi, *La raccolta Cagnola, dipinti e sculture*, Edizioni di Comunità, 1965.
- Coroneo 2000 = R. Coroneo, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Poliedro, Nuoro 2000.
- Cutler, Nesbitt 1986 = A. Cutler, J. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, UTET, Torino 1986.
- Dalmasso 1989 = E. Dalmasso, *Concezione spirituale e figurativa dell'icona*, in P. Marras (a cura di), *Religiosità Teologia e Arte*, Convegno di Studio della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna (Cagliari, 27-29 marzo 1987), Città Nuova Editrice, Roma 1989, pp. 117- 143.
- De Capoa 2004 = C. De Capoa, *Episodi e personaggi della Bibbia*, (II parte), Electa-Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004.
- Deidda 2014 = C. Deidda, *La spettrometria XRF (Fluorescenza ai raggi X) per lo studio delle opere d'arte. Analisi delle tracce di colore su una icona lignea*, tesi di laurea, Università degli studi di Cagliari, Anno Accademico 2013-2014.
- Del Pesco 1998 = D. Del Pesco, *L'Architettura del Seicento*, UTET, Torino 1998.
- Der Nersessian 1989 = S. Der Nersessian, *Bizantina pittura*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. I, ed. italiana diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, Torino, Larousse Einaudi, 1989, pp. 353-355.
- Der Nersessian 1990 = S. Der Nersessian, *Dionigi di Furne (?- inizio XVIII sec.)*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. II, ed. italiana diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, Torino, Larousse Einaudi, 1990, p. 103.
- Didron 1845 = M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine avec une introduction et des notes par M. Dodron*, Parigi 1845.
- Dournovo 1960 = L.A. Dournovo, *Miniatures arméniennes*, Editions Cercle

- d'Art, Paris 1960.
- Duby 1982 = G. Duby, *San Bernardo e l'arte cistercense*, Einaudi, Torino 1982.
- Ducellier 1985 = A. Ducellier, *Gli ultimi splendori di Bisanzio (950-1070)*, in R. Fossier (a cura di), *Il risveglio dell'Europa*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985.
- Eggers et alii 1965 = H. J. Eggers, E. Will, R. Joffroi, W. Holmqvist, *Arte barbarica*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Farioli Campanati 1990 = R. Farioli Campanati, *Cattedra di Massimiano*, in G. Morello, *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, (catalogo della mostra, Ravenna 1990), Fabbri Editori, Milano 1990.
- Fiorio 1987 = M. T. Fiorio, *La pittura del Cinquecento nei territori di Milano e Cremona*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Electa, Milano 1987.
- Forlati Tamaro 1993 = B. Forlati Tamaro, *Da una colonia romana a una città stato*, in B. Forlati Tamaro et alii, *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Edizioni Garzanti-Scheiwiller, Torino 1993 (IV edizione).
- Gerke 1969 = F. Gerke, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, Milano 1969.
- Germano, Nocca 2001 = A. Germano, M. Nocca (a cura di), *La Collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, (catalogo della mostra, Velletri, Palazzo Comunale, 31 marzo- 3 giugno 2001), Electa, Napoli 2001.
- Girardet, Ronchi, Maggioni 1973 = G. Girardet, F. Ronchi, B. Maggioni (a cura di), *Evangelo secondo Luca*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.
- Grabar 1964 = A. Grabar, *Bisanzio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Grabar 1973 = A. Grabar, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Rizzoli, Milano 1967.
- Iancovescu 1999 = I. Iancovescu, *Deesis*, in G. Arbore Popescu (a cura di), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, Electa, Milano 1999, p. 338.
- Kazhdan 1991 = A. Kazhdan, *Koukouzelis, John*, in *Oxford Dictionnary of Byzantium*, Oxford University Press, 1991, p. 1155.
- Konstándios 1999 = D. Konstándios, *La Grecia dopo la presa di Costantinopoli: focolaio d'arte e di cultura*, in G. Arbore Popescu (a cura di), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, Electa, Milano 1999.
- Lazareff 1972 = V. Lazareff, *Rubleff, Andrej*, in *Enciclopedia Universale*

- dell'Arte*, vol. XII, Edizioni Sansoni, Firenze 1972, coll.123-125.
- M. Isacco O. P. 1967 = M. Isacco O. P., *Bernardo di Chiaravalle, Santo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VIII, UTET, Torino 1967, p. 31.
- Mâle 1922 = E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris 1922.
- Mandel 2006 = M. Mandel, *La Serbia tra Roma e Bisanzio*, in S. Zuffi (a cura di), *L'arte bizantina e russa*, Electa Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.
- Mansuelli 1988 = G. A. Mansuelli, *La fine del mondo antico*, UTET, Torino 1988.
- Matakiewa Lilkova 1999 = T. Matakiewa Lilkova, *L'arte cristiana della Bulgaria*, in G. Arbore Popescu (a cura di), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post-bizantina*, Electa, Milano 1999.
- Matthiae 1958 = G. Matthiae, *Occidente europeo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. I, Sansoni Editore, Firenze 1958, p. 806.
- Mendel 2006 = G. Mendel, *La caduta di Costantinopoli. L'arte bizantina in Grecia*, in S. Zuffi (a cura di), *L'arte bizantina e russa*, Electa Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.
- Menna 1990 = M. R. Menna, *Mosaici della Basilica Ursiana*, in G. Morello, *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, (catalogo della mostra, Ravenna 1990), Fabbri Editori, Milano 1990.
- Merk 1964 = Augustinus Merk S.J., *Novum Testamentum Graece et latine. Apparatu critico instructum edidit Augustinus Merk S. J.*, Romae sumptibus Pontificii Instituti Biblici, 1964 (editio nona).
- Naldi 1992 = R. Naldi, *Lello da Orvieto*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. III, ed. italiana diretta da E. Castelnuovo, B. Toscano, Larousse-Einaudi, Torino 1992, p. 168.
- Nocca, Miarelli Mariani 2001 = M. Nocca, I. Miarelli Mariani, *Il Mondo in una casa. Stefano Borgia e la sua collezione di Velletri*, "Art e Dossier", n. 167, (maggio 2001), pp. 28-31.
- Nova 1987 = A. Nova, *La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Electa, Milano 1987.
- Ostrogorsky 1968 = G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1968.
- Pace 1994 = V. Pace, *La pittura medievale in Puglia*, in C. Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Electa, Milano 1994.
- Pavan 1990 = G. Pavan, *Architettura del periodo longobardo*, in G.C. Menis (a cura di), *I Longobardi*, (catalogo della mostra), Electa Editrice, Milano

1990.

- Piazza 2012 = S. Piazza, *Genesi e fortuna dell'Albero di Iesse nel XII secolo: Sant'Eusebio prima di Saint-Denis*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et reception de l'oeuvre d'art. Melange d'histoire de l'art offerts en hommage à Xavier Barral I Altet*, Editions A&J Picard, Paris 2012, pp. 819-825.
- Piazza 2015 = S. Piazza, *Testimonianze pittoriche nella chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione: dall'alto medioevo all'età moderna*, in N. Mannino (a cura di), *Fra Tardo Antico e Medioevo: Un Santuario della via Francigena: Sant'Eusebio di Ronciglione. Approfondimenti tematici e restauri*, Gangemi Editore, International Publishing, Roma 2015.
- Piccirillo = M. Piccirillo, *I mosaici d'Arabia. Il periodo bizantino e il periodo omayyade*, in S. Zuffi (a cura di), *L'arte bizantina e russa*, Electa Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.
- Pomilio 1967 = M. Pomilio, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Rizzoli Editore, Milano 1967.
- Previtali 1964 = G. Previtali, *Giotto*, coll. *Maestri del colore*, n. 20, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964.
- Radojković 1977 = B. Radojković, *Les objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne*, Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod, Beograd, Vojvode Mišića 17, Beograd, Nemanjina 34, 1977.
- Ragghianti 1968 = C. L. Ragghianti, *Arte in Italia nel V secolo*, in C. L. Ragghianti (a cura di), *L'arte in Italia, 2: L'arte bizantina e romanica. Dal secolo V al secolo XI. Da Roma ai Comuni*, Gherardo Casini Editore, Roma 1968.
- Ricca, Barsottelli, Balducci 1973 = P. Ricca, L. Barsottelli, E. Balducci (a cura di), *Evangelo secondo Giovanni*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.
- Settis 1979 = S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'Arte italiana, 3: Materiali e problemi. L'esperienza dell'Antico, dell'Europa, della religiosità*, Einaudi, Torino 1979.
- Tourin, Corsani, Cuminetti 1973 = G. Tourin, B. Corsani, M. Cuminetti (a cura di), *Evangelo secondo Matteo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.
- Tradigo 2004 = A. Tradigo, *Icone e Santi d'Oriente*, Electa, Milano 2004.
- Trivellone 2012 = A. Trivellone, *"Styles" ou enlumineurs dans le scriptorium de Citeaux? Pour une recherche des premières miniatures cisterciennes, in Gestes et Techniques de l'artiste à l'époque romane, Actes des XLIII es Journées*

romanes de Cuxa, (6-13 juillet 2011).

Vanchez 1985 = A. Vanchez, *Nascita di una cristianità (metà del secolo X- fine dell'XI)*, in R. Fossier, *Il risveglio dell'Europa. 950- 1250*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985.

Vargas 1989 = C. Vargas, *Campania*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. I, ed. italiana diretta da E. Castelnuovo, B. Toscano, Larousse-Einaudi, Torino 1989, p. 517.

Verzone 1968 = P. Verzone, *Da Bisanzio a Carlomagno*, Il Saggiatore, Milano 1968.

Zuffi 2004 = S. Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo, 1: L'infanzia e la vita pubblica di Gesù*, Electa-Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004.

I *Santi Quattro Coronati* nel dipinto di Raimondo Contini a Santa Lucia di Oristano. Dal dipinto moderno all'iconografia medievale

Nicoletta Usai

Il dipinto. Stato di conservazione

Il dipinto, fino ad ora praticamente inedito, che si propone in questo contributo presenta la raffigurazione, non molto diffusa in Sardegna, dei santi Quattro Coronati. La tela era collocata nella cappella di destra della chiesa di Santa Lucia di Oristano¹ (fig. 1), e spostata successivamente sulla parete destra dell'aula, dov'è racchiusa da una cornice in cattive condizioni di conservazione.

All'interno della cappella, in una serie di nicchie, trovano ancora oggi posto cinque statue, di cui quattro raffiguranti i santi Quattro Coronati, collocati in due spazi di minori dimensioni, mentre nell'alloggiamento centrale si trova l'effigie di sant'Antioco. La cappella, a pianta quadrangolare coperta con volta a crociera, è completata da un altare marmoreo posto al di sotto delle statue. Queste hanno certamente il posto d'onore rispetto al dipinto, che risultava collocato in posizione più defilata (fig. 2).

Il quadro è oggi visibile a lato dell'ingresso della chiesa, nella parete destra della navata (fig. 3).

Le condizioni di conservazione dell'opera, realizzata con la tecnica della pittura a olio su tela, non sono purtroppo ottimali. L'analisi autoptica del *recto* evidenzia il suo stato precario (fig. 4). Il primo dato che salta agli occhi è la cornice, affatto pregiata e consunta in più parti. Analizzando la pellicola pittorica si evidenzia come questa sia resa opaca e presenti un

¹ La chiesa, risalente al XVI-XVII secolo, è di piccole dimensioni e si presenta oggi in forme frutto di rimaneggiamenti successivi alla sua fondazione. È sede del Gremio dei Muratori dal 1770, anno in cui la confraternita si spostò dalla cappella che la ospitava alla chiesa di San Francesco (Pillittu 2003: 172)

consistente effetto di crettatura². La fitta rete di screpolature e crepe che costellano la superficie pittorica in più punti porta a una vera e propria caduta di preparazione e di pigmento (fig. 5).

In particolare, in corrispondenza dei due personaggi di sinistra si nota una copiosa caduta che mette in evidenza la tela sottostante. Analogamente si notano due lacune, di forma circolare, nella parte destra del quadro. Anche in questo caso si arriva a vedere la tela sottostante. Le parti periferiche del dipinto risentono dello stesso problema, ma il danno più evidente è quello che sembra uno squarcio netto nella tela. Questa rottura del supporto è di forma irregolare e si irradia sia in senso orizzontale sia verticale. Si ha conferma di questa lacerazione analizzando il *verso* del quadro: in basso a destra si nota lo strappo orizzontale e verticale della tela. Sulla sinistra, appena sotto la traversa che regge il telaio, si trova una toppa di tessuto, segno di un risarcimento del supporto in epoca non documentata (fig. 6). L'intelaiatura si presenta purtroppo attaccata da insetti xilofagi in tutto il suo perimetro. In alto a destra, in corrispondenza di parte della tela e del telaio, è visibile un annerimento, forse dovuto a parziale bruciatura.

Il tema

Il dipinto rappresenta quattro figure maschili stanti in primo piano, collocate al termine di una scalinata. I soggetti ritratti sono abbigliati nello stesso modo, con una veste di colore ocra e un mantello rosso. Tutti recano nella mano sinistra la palma, simbolo del martirio. I quattro soggetti presentano una tipizzazione standard del volto, di forma ovale, con grandi occhi, naso importante e capelli lunghi con scriminatura centrale. Tuttavia, ciascuno di essi presenta caratteristiche peculiari. A partire da sinistra sono i due più giovani, rappresentati con volto imberbe, gote rosse e lunghi capelli chiari (fig. 7). Di questi solo la figura all'estrema sinistra guarda lo spettatore, mentre l'altra leva gli occhi al cielo.

Sulla destra sono invece i due più anziani, con la barba bianca, più corta nel personaggio centrale, più lunga in quello laterale (fig. 8). Entrambi hanno lo sguardo rivolto verso l'alto. Sono da evidenziare le grandi mani, sproporzionate rispetto al resto del corpo, così come fuori scala appaiono le figure stesse, innaturalmente allungate e i cui corpi sembrano più grandi

² La letteratura sulla diagnostica e il restauro pittorico è assai vasta. Si prendano in considerazione i seguenti testi per le coordinate generali dell'argomento: Romito, Romito 2001; Aldrovandi, Piccolo 2007.

rispetto alle dimensioni del volto. Come detto, i santi si trovano sulla sommità di quella che appare una scalinata. Alle loro spalle, sulla sinistra, un tendaggio scuro in parte cela lo sfondo, sulla destra un possente stilobate sostiene due basi e due colonne ciclopiche, delle quali il pittore lascia intravedere solo una piccola parte in basso. In lontananza si intravede un abitato, posto sulla sommità di un'altura dalla quale sgorga una cascata. In alto, in mezzo a nimbi di color ocra e rosso, un angelo è raffigurato in volo e reca in mano quattro corone d'alloro. Ai piedi delle quattro figure si trovano degli oggetti che rendono più agevole l'individuazione del soggetto raffigurato. In basso al centro, come sgorgante da un cantaro, si ha un cartiglio srotolato, a lato del quale sembrano esserci due fiori dalla grande corolla di colore rosso, forse due rose (fig. 9).

L'individuazione del soggetto raffigurato nel dipinto è abbastanza agevole, anche grazie agli attributi posti ai piedi delle quattro figure maschili. Partendo da destra si individua il compasso, seguito dalla squadra. Al centro si trova il cartiglio srotolato, seguito da quelli che potrebbero essere rispettivamente un piccone da cava o picchiarello e un archipendolo o archipenzolo, generato dall'unione di squadra e filo a piombo (Rockwell 1989; Biscontin, Mietto 1991: 139-149).

È agevole riconoscere una rappresentazione dei santi Quattro Coronati, protettori degli scalpellini ma più in generale da sempre associati ai lavoratori dell'edilizia. L'angelo che porta in mano le quattro corone di alloro allude al loro martirio, evidenziato anche dalla palma che sembrano recare in mano.

È arduo tuttavia individuare con certezza ciascuno dei quattro, soprattutto a causa della complessa vicenda agiografica nella quale si uniscono e confondono due distinte e diverse tradizioni che vedono contrapporsi da una parte Claudio, Castorio, Simproniano, Nicostrato e Simplicio, martiri provenienti dalla Pannonia, e dall'altra Severo, Severino, Vittorino e Carpoforo, martiri di Albano³. In mancanza di ulteriori indicazioni ci si può limitare genericamente a individuare il soggetto trattato nel dipinto, ancora più rilevante perché custodito nella chiesa di Santa Lucia a Oristano (Pillittu 2003: 172), cappella del Gremio dei Muratori.

I santi Quattro Coronati in quest'opera non sono rappresentati nel momento del loro martirio, in presenza di Diocleziano o nello svolgimento della loro attività di scalpellini, come accade nel ciclo a essi dedicato

³ Non si intende entrare nel merito della vicenda, relativamente alla quale si rimanda al contributo di Rossana Martorelli (2015: 227-256).

nell'abside della chiesa omonima a Roma⁴, ma vengono colti con gli sguardi levati in alto quasi a guardare l'angelo che porta loro le corone.

Prendendo in considerazione anche alcuni aspetti stilistico-formali, la tela presenta una spiccata vena popolareggiante e un livello qualitativo che risente delle condizioni di conservazione in cui questa si presenta. Il pigmento pittorico opaco e le irregolarità e cadute del colore non contribuiscono a una corretta percezione dell'opera. Il pittore risolve con difficoltà il rapporto tra le figure in primo piano e lo spazio circostante, pur inserendo all'interno della composizione le grandi colonne su basamento, viste di scorcio, che sembrerebbero rimandare a opere di ambito veneto a partire dal XVI secolo tra le quali si cita, solo a titolo esemplificativo, la Pala Pesaro (1519-26) di Tiziano. Le figure allungate e apparentemente sproporzionate, pur nella loro frontalità, potrebbero essere accostate a raffigurazioni di maniera assai diffuse nel XVI secolo e oltre in Italia.

Lettura del cartiglio e proposta per una datazione

Sottolineando la difficoltà di datare la tela oristanese, può forse essere d'aiuto il cartiglio ubicato nella parte bassa, del quale si deve segnalare ancora una volta il precario stato di conservazione che non rende agevole la sua lettura⁵. Questo si può trascrivere leggendo:

QUATUOR CORONATORUM
IMAGINES
RAIMUNDUS CONTINI
QUO IN STRUCTURUM
PRIMATU OB GRATI ANI
MI MEMORIAM A SACERD
OTE SALVATORE BICHI
ARBOREN CATHEDRALI
ORGANISTA ANNO MILLE [SIMO]
OCTOGENTESIMO VMO QUARTO

Le ultime due righe sono di difficilissima lettura per lo stato del pigmento pittorico, che impedisce di distinguere chiaramente le singole

⁴ Qui il pittore divide le vicende dei Quattro Coronati da quelle dei martiri di Pannonia in due cicli distinti e sovrapposti l'uno all'altro (Apollonj Ghetti 1964; Barberini 1989: 44; Barelli 2009).

⁵ Ringrazio sentitamente Bianca Fadda per la consulenza e gli utili consigli.

lettere (fig. 10). Tuttavia è possibile estrapolare una data, 1824, che collocherebbe la tela oristanese nel primo quarto del XIX secolo.

Altri elementi che si ricavano dalla lettura del cartiglio confermano questa datazione e gettano una luce parziale sulla committenza e l'autografia del dipinto stesso: vi sono infatti riportati nomi di persone a cui è possibile dare un'identità. La traduzione letterale del testo, pur con alcune difficoltà dovute all'uso del latino, aiuta a chiarire alcuni dei punti poco chiari relativi al dipinto.

Si potrebbe leggere: «Le immagini dei quattro coronati di Raimondo Contini grazie al quale, in preminenza tra i muratori, come ricordo di gratitudine da parte del sacerdote Salvatore Bichi, organista della cattedrale arborense [furono realizzate]. Anno 1824». Il primo nome che si incontra è quello di Raimondo Contini. Dal cartiglio si evince che è proprio quest'ultimo l'artefice del dipinto. Si può leggere infatti: *QUATUOR CORONATORUM IMAGINES RAIMUNDUS CONTINI*. Scorrendo le righe si individua anche il committente del quadro, certo Salvatore Bichi, sacerdote definito organista della cattedrale, che avrebbe commissionato la tela in segno di gratitudine nei confronti, presumibilmente, del Gremio dei Muratori. Ciò sembrerebbe emergere dalle righe *QUO IN STRUCTORUM PRIMATU OB GRATI ANIMI MEMORIAM*, dove si evidenzia la difficoltà di tradurre *IN STRUCTORUM PRIMATU* se non con una dichiarazione di preminenza del Gremio dei Muratori da parte del committente.

Le ultime due righe contengono le indicazioni cronologiche che, come detto, si presentano di difficile lettura a causa del precario stato di conservazione della pellicola pittorica. Nonostante ciò sembra potersi leggere, anche sciogliendo alcune abbreviazioni e omissioni, *ANNO MILLE [SIMO] OCTOGENTESIMO V[IGESI]MO QUARTO*, cioè 1824.

Una conferma della possibile data e del committente arriva dalla lettura dei Capitoli di Maestranza del Gremio dei Muratori dove, nell'anno 1829, si trova citato proprio il «Cappellano Reverendo Salvatore Bichi» cui vengono corrisposte 59 Lire e 10 soldi (Fig. 11). Anche in anni precedenti e successivi il Reverendo Cappellano Bichi viene citato, come nel 1828 e 1831, sempre per pagamenti a suo credito per le messe che celebra il medesimo Cappellano. Dunque è proprio lui, il Cappellano Reverendo Bichi, che commissiona il dipinto raffigurante i santi Quattro Coronati, forse per suggellare un rapporto di stima e collaborazione con il Gremio dei Muratori.

Purtroppo nei Capitoli non si trova traccia del dipinto, per la cui autografia ci si può basare esclusivamente sul cartiglio.

Altre raffigurazioni dipinte dei Santi Quattro Coronati in Sardegna. Dall'età moderna al medioevo

La tela dipinta di Santa Lucia a Oristano è di grande interesse e importanza non solo come oggetto d'arte, ma soprattutto in quanto rappresentante della presenza della rara iconografia dei Quattro Coronati in Sardegna. Non sono molte infatti le attestazioni di dipinti e sculture riconducibili a questa devozione. Nella chiesa di Santa Lucia sono conservati i simulacri lignei dei quattro martiri Severo, Cappoforo (in luogo di Carpofofo), Vittorio e Severiano, unitamente al dipinto. Altre due sono le tele che fino ad oggi è stato possibile reperire raffiguranti i Quattro Coronati, sottolineando che tale raffigurazione sembra del tutto assente nel Medioevo isolano.

La prima delle due opere proviene dall'atrio della sagrestia della Cattedrale di Alghero (Naitza 1992: 239; Nughes 2011). La chiesa ha una parabola costruttiva che prende avvio nel 1562 per terminare nella seconda metà del XIX secolo. L'intero edificio risente di questa lunga gestazione con un organismo che presenta un impianto riconducibile al gotico iberico, ma con innesti di opposto segno che sfociano infine nell'imponente facciata preceduta da grande pronao. Il dipinto, schedato da Luigi Agus (Casula 2012), presenta i Quattro Coronati intenti a svolgere il loro lavoro, sbizzando un blocco, lavorando a una scultura raffigurante san Pietro e a un capitello sfondo una chiesa che, è ipotizzato da Agus, potrebbe identificarsi proprio con la chiesa dei Santi Quattro Coronati sul Celio a Roma (*Ivi*: 42). La tela, attribuita a Francesco Massa e bottega e datata al 1787 circa, si presentava in precario stato di conservazione, per ovviare al quale si è reso necessario un intervento di restauro che ha portato al risanamento e ricostruzione della cornice e alla pulitura della superficie pittorica (*Ivi*: 44). Il dipinto fu commissionato dal Gremio dei Muratori per la propria cappella nel Duomo di Alghero. Una vicenda differente da quella del dipinto di Oristano, custodito nella chiesa del Gremio e per questa realizzato.

Il secondo dipinto avente come oggetto i Santi Quattro Coronati si trova nella sagrestia della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Iglesias⁶. Questa⁷, situata nel centro storico della città, è riconducibile a una fase di impianto collocata tra fine XII e inizi XIII secolo secondo alcuni (Murtas 1999: 117), o ancora alla fine del XIII secolo (Coroneo 1993: 274). In origine intitolata a

⁶ Si ringrazia sentitamente Lucia Siddi per la segnalazione.

⁷ Pili, Zedda 1985; Coroneo 1993: 274; Murtas 1999: 117-125; Coroneo 2005: 105.

san Saturno, ha acquisito l'odierna dedicazione alla Madonna delle Grazie soltanto nel XVII secolo. La facciata, realizzata in pietra calcarea squadrata in conci di media pezzatura, testimonia le prime fasi edificatorie della chiesa; zoccolo a scarpa, paraste angolari e lesene a sezione semiesagonale costituiscono l'intelaiatura del prospetto, che tuttavia è mutilo della parte terminale ricostruita in forme «baroccheggianti» (Murtas 1999: 120). Gli archetti a tutto sesto su peducci, che rimandano a quelli presenti a Santa Maria di Tratalias, così come la monofora archiacuta, denunciano il probabile inserimento della fabbrica al termine del XIII secolo. L'interno si presenta ad aula mononavata, con cappelle laterali aperte nel paramento murario. Archi trasversi a sesto acuto determinano la scansione dello spazio in campate. Numerosi rimaneggiamenti si eseguono tra XVII e XVIII secolo, con innalzamento dell'aula e allungamento del presbiterio a pianta quadrangolare con copertura a padiglione su base ottagonale, datata 1708.

Nella sagrestia della chiesa si trova il dipinto raffigurante la Vergine con Bambino insieme ai santi Quattro Coronati⁸. In quest'olio su tela di 122 cm di altezza e 99 cm di larghezza i santi sono identificati tramite i nomi dipinti in caratteri capitali quali Severo, Severino, Cartoforo (in luogo di Carpoforo) e Vittorino. Datata genericamente al XIX secolo⁹, è ricondotta in via ipotetica alla Corporazione dei Muratori, in un momento antecedente alla sua abolizione, avvenuta nel 1864.

Sono dunque tre, allo stato attuale delle conoscenze, le tele raffiguranti i santi Quattro Coronati presenti in Sardegna.

Si deve notare come manchino del tutto evidenze di questa devozione nel Medioevo. Non vi è traccia infatti né di dipinti né di simulacri lignei o litici recanti le effigi dei quattro martiri.

Nella tela di Iglesias, al netto delle differenti trascrizioni dei nomi, si trovano raffigurati Severo, Severino, Vittorino e Carpoforo, martiri di Albano. Si potrebbe ipotizzare che anche i Quattro Coronati di Oristano si identifichino con questi, anche in considerazione delle statue lignee custodite nella stessa chiesa e rappresentanti i medesimi soggetti. È quindi da sottolineare come non sembri esserci traccia, nell'isola, del culto dei santi Claudio, Castorio, Simproniano e Nicostrato la cui devozione, come detto, si mescola e confonde con quella di Severo, Severino, Vittorino e Carpoforo.

Mettendo a confronto le tre tele emergono tuttavia differenze significative, soprattutto relativamente al momento che si sceglie di

⁸ A.S.C.O., scheda OA n. 20/00044260.

⁹ A.S.C.O., scheda OA n. 20/00044260.

raffigurare e al suo significato. Nella tela della Cattedrale di Alghero è immortalato un momento della narrazione delle vicende dei quattro martiri: questi sono infatti rappresentati mentre scolpiscono effigi di diversa natura. Il quadro di Iglesias invece sembra avere lo scopo di suscitare la devozione di chi guarda poiché i Quattro Coronati sono collocati ai piedi della Madonna con il Bambino, assisi su un nimbo.

Nulla di tutto ciò è contenuto nella tela oristanese: la rappresentazione fortemente simbolica del loro martirio, cui alludono solo le corone di alloro, le palme e il mantello rosso, si unisce all'elemento ritenuto più rilevante, e per questo collocato in primissimo piano, vale a dire lo strumento di lavoro. È dunque di primaria importanza proprio la connessione tra i quattro martiri e gli strumenti del mestiere, in omaggio al Gremio dei Muratori per cui è realizzata l'opera. Proprio la professione di scalpellini, resa così evidente dagli attrezzi, potrebbe far identificare i quattro coronati di Oristano con Claudio, Castorio, Simproniano e Nicostrato martiri di Pannonia, ipotesi che tuttavia si scontra con la grande confusione che intercorreva tra le differenti tradizioni culturali.

Esaminando il luogo dove il culto dei Quattro Coronati è più importante – nel Monastero sul colle Celio a Roma – si trova un affresco di artista anonimo (fig. 12) collocato sopra l'ingresso dell'Oratorio di San Silvestro, acquistato nel 1570 dalla Confraternita dei Marmorari, come sottolinea l'iscrizione al di sopra della porta: *STATUARIORUM ET LAPICIDARUM CORPUS 1570* (Barberini 1989: 55). Qui i santi titolari sono rappresentati tra tendaggi come fossero quattro statue, con in mano la palma del martirio e la squadra (*Ivi*: 27, fig. 14). Con le dovute differenze di stile e supporto sembra di poter vedere riproposta anche nella tela di Santa Lucia una simile idea compositiva, che potrebbe rimandare, solo concettualmente, a una delle più celebri rappresentazioni dei martiri, quella realizzata da Nanni di Banco per Orsanmichele a Firenze.

La tela di Santa Lucia di Oristano è dunque di interesse sia perché rappresenta un tassello fondamentale della presenza di un culto così poco diffuso nell'isola, sia perché evidenzia ancora alcuni aspetti insoliti. Se è stato possibile individuare il committente dell'opera, il Cappellano Salvatore Bichi, e ipotizzare che l'autografia dell'opera appartenga a Raimondo Contini, risultano ancora poco chiare le effettive circostanze che hanno condotto alla realizzazione del dipinto.

Un auspicabile urgente restauro consentirebbe di recuperare i cromatismi reali, eliminando la patina che oggi impedisce di apprezzare la tela nei suoi valori originari. Gli interventi di pulitura e risarcimento

della pellicola pittorica consentirebbero altresì di leggere più agevolmente le righe finali del cartiglio. Approfondire le vicende di cui è stato oggetto il Gremio dei Muratori e la chiesa di Santa Lucia certamente possono essere d'aiuto per chiarire i punti ancora oscuri di quest'opera. Tuttavia, sembra lecito poter ipotizzare che questo dipinto sia stato realizzato essenzialmente per compiacere il Gremio dei Muratori con una rappresentazione a essi cara, quella dei Quattro Coronati, che potesse essere esposta nella loro chiesa.

Il quadro è lontano da valori di eccellenza qualitativa propri di parte della pittura isolana del XIX secolo, ma è fondamentale come testimonianza della vitalità del Gremio dei Muratori nell'800 a Oristano.

Indice abbreviazioni

A.S.C.O.= Archivio Soprintendenza BAPPSAE per le provincie di Cagliari e Oristano



1



2

Fig. 1 – *Cappella laterale destra, Oristano, Santa Lucia* (foto di A. Pala)

Fig. 2 – *Cappella laterale destra, Oristano, Santa Lucia* (foto di A. Pala).



Fig. 3 – *Collocazione odierna del dipinto, Oristano, Santa Lucia* (foto dell'autrice).



Fig. 4 – *Santi Quattro Coronati* (recto del dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto di A. Pala).

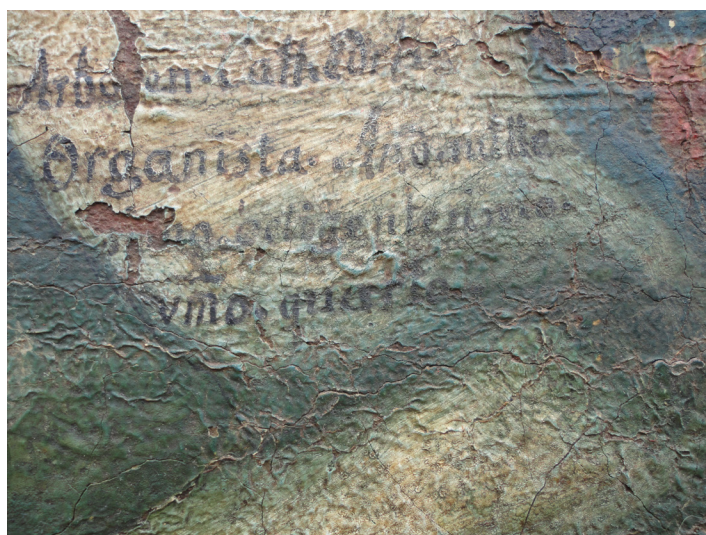


Fig. 5 – *Santi Quattro Coronati* (dettaglio della pellicola pittorica), Oristano, Santa Lucia, (foto dell'autrice).



Fig. 6 – *Santi Quattro Coronati* (verso del dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto di A. Pala).



Fig. 7 – *Santi Quattro Coronati* (dettaglio della parte alta del dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto di A. Pala).



Fig. 8 – *Santi Quattro Coronati* (particolare della parte destra del dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto dell'autrice).



Fig. 9 – *Santi Quattro Coronati* (dettaglio della parte bassa del dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto di A. Pala).



10

12



Fig. 10 – *Santi Quattro Coronati* (cartiglio dipinto), Oristano, Santa Lucia (foto dell'autrice).

Fig. 12 – Anonimo, *affresco al di sopra della porta di accesso all'Oratorio di San Silvestro raffigurante i SS. Quattro Martiri*, Roma, Complesso dei Santi Quattro Coronati (da <https://upload.wikimedia.org/>).

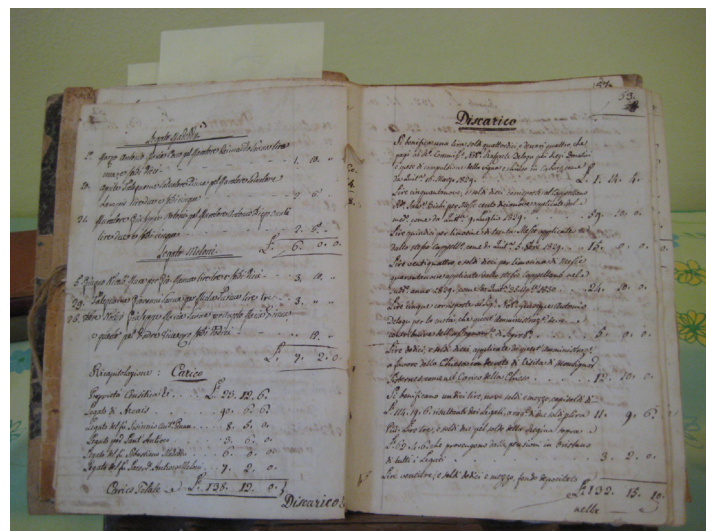


Fig. 11 – *Capitoli di Maestranza del Gremio dei Muratori*, Oristano, Santa Lucia (foto di A. Pala).

Bibliografia

- Adrovandi, Piccolo 2007 = A. Adrovandi, M. Piccolo, *Metodi di documentazione e di indagini non invasive sui dipinti*, Il Prato, Saonara 2007.
- Apollonj Ghetti 1964 = B. M. Apollonj Ghetti, *I Ss. Quattro Coronati*, Marietti, Roma 1964.
- Barberini 1989 = M. G. Barberini, *I Santi Quattro Coronati a Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1989.
- Barelli 2009 = L. Barelli, *Il complesso monumentale dei Ss. Quattro Coronati a Roma*, Viella, Roma 2009.
- Biscontin, Mietto 1991 = G. Biscontin, D. Mietto (a cura di), *Le pietre nell'architettura. Struttura e superfici*, Libreria Progetto editore, Padova 1991.
- Casula 2012 = A. Casula (a cura di), *Tesori riscoperti. Opere d'arte restaurate dalle cattedrali di Sassari e Alghero*, Mibac, Sassari 2012.
- Coroneo 1993 = R. Coroneo, *Architettura Romanica in Sardegna dalla metà del Mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993.
- Coroneo 2005 = R. Coroneo, *Chiese romaniche della Sardegna. Itinerari turistico-culturali*, Edizioni AV, Cagliari 2005.
- Martorelli 2015 = R. Martorelli, *I Santi Quattro Coronati e la Sardegna: una storia particolare*, "Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna", XXIV, 2015, pp. 227-256.
- Murtas 1999 = G. Murtas, *Chiese e Arte sacra in Sardegna. Diocesi di Iglesias*, Zona Editori, Sestu 1999.
- Naitza 1992 = S. Naitza, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Ilisso, Nuoro 1992.
- Nughes 2011 = A. Nughes, *La cattedrale di Santa Maria in Alghero*, Diocesi di Alghero Bosa, Alghero 2011.
- Pili, Zedda 1985 = F. Pili, G. Zedda, *Il Santuario della Madonna delle Grazie in Iglesias: a ricordo del 250. anniversario del Voto*, Litotipografia Concu, Sanluri 1985.
- Pillittu 2003 = A. Pillittu, *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Oristano*, Zona Editori, Sestu 2003.
- Rockwell 1989 = P. Rockwell, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, NIS, Roma 1989.
- Romito, Romito 2001 = D. Romito, M. Romito (a cura di), *Diagnostica e restauro del patrimonio pittorico*, Provincia, Salerno 2001.
- Scano 1991 = M. G. Scano, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Ilisso, Nuoro 1991.
- Scano 1997 = M. G. Scano, *Pittura e scultura del '800*, Ilisso, Nuoro 1997.

Tipo, simbolo e forma simbolica in *Imago Pietatis* e negli altri scritti panofskiani del 1927

Luca Vargiu

A tutt'oggi manca un'analisi organica che abbia per oggetto la contestualizzazione dello studio di Erwin Panofsky sull'*imago pietatis* nel quadro dello sviluppo del pensiero del suo autore. Pubblicato nel 1927 nella *Festschrift* per i sessant'anni di Max Friedländer (Panofsky 1998c), il saggio continua a suscitare interesse per l'importanza e la valenza innovativa che generalmente gli è stata riconosciuta nell'ambito degli studi sulle immagini devozionali, all'interno dei quali è considerato un classico (Cieri Via 1994 : 113; Skubiszewski: 1995). Meno interesse ha destato invece il ruolo che esso assolve all'interno delle posizioni teoriche del suo autore. È su quest'aspetto che ci si soffermerà nelle pagine che seguono, per provare a fornire qualche elemento interpretativo in vista di uno studio a più ampio respiro.

1. Nel 1927 Panofsky non era ancora giunto alla nota codificazione tripartita del metodo iconologico. Egli stava piuttosto traendo le conseguenze da quel ripensamento di un sistema di «concetti fondamentali della storia dell'arte» che, a partire da un confronto serrato con le posizioni di Wölfflin e di Riegl, l'aveva impegnato, negli anni immediatamente precedenti, in una tematizzazione-revisione della nozione di stile (Panofsky 1999c; Panofsky 1999d; Panofsky 1999e). Ciò non significa, comunque, che nel saggio sull'*imago pietatis* non sia già rilevabile la lettura iconologica nella sua complessità (Rubaltelli, Secchi 1998: 50), o che tale metodo non possa già scorgersi in lavori di poco precedenti, come *Idea*, del 1924 (Panofsky, 2006a; Carchia, 1995 pp. 87-88), o come lo scritto del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte* (Panofsky 1999e; Tedesco 2006: 21-22).

Tuttavia tali osservazioni, pur importanti, corrono il pericolo di omettere alcuni passaggi-chiave della riflessione panofskiana e di adottare una lettura dei saggi della fine degli anni Venti passibile, potenzialmente, di essere viziata da un'interpretazione modellata per lo più sui lavori di poco

successivi. Alcuni di questi passaggi-chiave sono individuabili proprio in *Imago pietatis*: un loro approfondimento, pertanto, farebbe sì che anche «l'intento di cogliere il valore simbolico, più che allegorico, dell'immagine per una comprensione del significato globale del fenomeno artistico», ravvisato in questo saggio da Luca Rubaltelli e Loretta Secchi (1998: 50), acquisisca uno spessore di significato che altrimenti rischierebbe di essere ridimensionato o frainteso.

Il saggio sull'*imago pietatis* rivela un'affinità teoretica con alcuni scritti coevi, in particolare con l'articolo dello stesso 1927 intitolato *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007). Come ha sostenuto in maniera convincente Hubert Locher (2010: 455), è proprio in *Imago pietatis* che il lavoro prospettato in quest'articolo trova la sua concretizzazione, oltre che nella prima versione dello studio sulla *Melencolia I* di Dürer, scritta insieme a Saxl e uscita nel 1923 (Panofsky, Saxl 1923)¹. Fra l'altro, oltre a tale affinità, non mancano alcune corrispondenze che vanno a interessare la stessa destinazione degli scritti in questione: Friedländer, singolarmente, non viene mai nominato in *Imago pietatis*, nonostante questo saggio fosse stato pubblicato nella raccolta di scritti in suo onore, ma viene invece menzionato nelle righe finali di *Problemi della storia dell'arte*. Per di più, alcuni passaggi di quest'ultimo testo sembrano costituire risposte o riferimenti proprio alle posizioni teoriche di quest'ultimo (Panofsky 2007: 154; Dilly 1988: 14-15).

Problemi della storia dell'arte, mai più citato dal suo stesso autore, a lungo addirittura assente dalle bibliografie e rimesso in circolazione prima nel 1988 e poi nel 2001, era apparso sul supplemento domenicale della «Deutsche Allgemeine Zeitung» il 17 luglio 1927, nel quadro di un ciclo di interventi sugli indirizzi di ricerca delle varie discipline scientifiche. In esso Panofsky continuava a portare avanti una revisione del concetto di stile che considerasse tale concetto come la struttura sovraordinata entro la quale gli oggetti della storia dell'arte possono essere trattati all'interno delle scienze dello spirito. Per Panofsky è solo attraverso la considerazione stilistica che l'opera d'arte può divenire oggetto di conoscenza storica e che la storia dell'arte può farsi scienza:

Non appena la reinterpretazione delle opere d'arte fruibili esteticamente in "fenomeni stilistici" si sia compiuta, la storia dell'arte rientra nel novero delle "scienze dello spirito", il che significa che può creare scomposizioni e collegamenti, indicare linee di sviluppo

¹ In italiano è stata tradotta l'edizione rivista e aumentata con il contributo di Raymond Klibansky: Klibansky, Panofsky, Saxl 2002.

e differenze essenziali, in breve: può tentare di comprendere i propri oggetti tramite le categorie di tempo, spazio e causalità – sempre tenendo bene a mente che qui si tratta di una *forma specificamente storica di tempo, spazio e causalità* (Panofsky 2007: 152).

Fra le trame complesse intessute in questo passo, va perlomeno accennata l'affinità, anch'essa ancora tutta da studiare e che si aggiunge a quelle rilevate da Locher, riscontrabile fra quest'articolo e un altro importante lavoro dello stesso 1927: il saggio dedicato ai diversi stili della cattedrale di Reims. È un'affinità che emerge soprattutto se si considerano le pagine conclusive dedicate al problema del tempo storico e la constatazione, lì messa in luce, di una non coincidenza fra tempo cronologico e tempo storico – e tra spazio geografico e spazio storico (Panofsky 1998a: 133-140). Nel saggio su Reims Panofsky avverte infatti che spazio e tempo «non significano per lo storico in generale primariamente null'altro che una unità di senso [*Sinneinheit*] (e per lo storico dell'arte in particolare null'altro che una unità di stile [*Stileinheit*]), che domina un determinato gruppo di fenomeni singolari e li congiunge in un complesso di fenomeni» (Panofsky 1998a: 134-135)². Un'avvertenza, questa, che trova esemplificazioni non solo nel saggio in questione, ma anche, in modo assai simile, in *Problemi della storia dell'arte*, laddove viene detto che il concetto storico-artistico di 'Toscana' non può essere definito in termini puramente geografici e che il concetto storico-artistico di 'XIV secolo', parimenti, non può essere definito in termini puramente astronomici, come mostra il fatto che uno stesso anno può assumere significati diversi, per esempio «a Firenze, a Norimberga o a Bisanzio, nell'attività di un giovane o di un anziano» (Panofsky 2007: 152)³.

Di qui Panofsky si apre la via per giungere al riconoscimento della presenza di più sistemi storico-temporali di riferimento, riconoscimento che permette alla considerazione storica di tenere insieme «tanto una capacità di apprezzare la non contemporaneità storica in ciò che è obiettivamente contemporaneo (e *vice versa*), quanto, al contrario, una capacità di scoprire la contemporaneità obiettiva in ciò che è storicamente non contemporaneo (e *vice versa*)», come scrive ancora nel saggio su Reims (Panofsky 1998a:

² Si è seguita la traduzione che del passo dà Salvatore Tedesco (2006: 27).

³ Nel saggio su Reims, similmente, si legge: «tutti sanno che “il sesto decennio del XIV secolo” [...], per come è impiegato per il linguaggio e il pensiero storico, assume un “significato” del tutto diverso a Bisanzio rispetto all'Occidente, del tutto diverso in Italia rispetto alla Germania, e ancora del tutto diverso persino a Colonia rispetto a Schwäbisch Gmünd». Poco più giù compare anche l'esempio della Toscana (Panofsky 1998a: 134).

140)⁴. In tal modo lo studioso tedesco prende posizione su un problema, quello, appunto, riassumibile nella formula della 'non-contemporaneità del contemporaneo', che negli stessi anni, per tacere di Aby Warburg e Walter Benjamin, doveva interessare Wilhelm Pinder (1926: 11-22) e Karl Mannheim (2000c: 248-252), il primo in una prospettiva storico-stilistica e il secondo in un'ottica storico-sociologica attenta anche alle posizioni dello stesso Pinder.

La questione della *Sinneinheit* aveva già ricevuto importanti chiarimenti nel saggio del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, nel quale Panofsky aveva parlato di un «principio dell'interna unità» [*Prinzip der inneren Einheit*], in base al quale «diventano comprensibili le *multiformi peculiarità di un unico e medesimo* fenomeno artistico nella loro *necessaria inerenza*» (Panofsky 1999e: 208). Essa viene ribadita in *Problemi della storia dell'arte*, in un passaggio nel quale l'interrogazione relativa al senso – e basata sul comprendere (*Verstehen*) – viene vista come *trait d'union* delle diverse scienze dello spirito, in contrapposizione a ogni determinismo e dogmatismo proprio delle spiegazioni di natura causale o teleologica. Un passaggio, questo, che tradisce una vicinanza al pensiero di Wilhelm Dilthey, oltre che a quello di Mannheim, come mostrano le considerazioni immediatamente successive, nelle quali il carattere peculiare della moderna storiografia artistica è visto nella tendenza a una '*weltanschauliche Gesamtinterpretation*, a un'interpretazione complessiva che fa leva sulle visioni del mondo (Panofsky 2007: 153)⁵.

È a partire da quest'ordine di idee che si comprende perché, sempre in *Problemi della storia dell'arte*, lo studioso tedesco prospettasse come compito futuro della disciplina storico-artistica l'attuazione di «indagini che si dedicano ad un *tema alquanto circoscritto*, affrontandolo però *con un metodo il più possibile universale*», in modo da tentare «di affrontare un determinato fenomeno particolare cogliendolo dal maggior numero possibile di punti di vista e [...] di svelarne quanto più possibile i "presupposti" (non solo in senso temporale)» (Panofsky 2007: 153). L'unità di senso, che si declina sul piano del tempo e dello spazio storico e sul piano di una causalità 'comprendente', non può non riguardare l'opera d'arte, che anzi, come già visto, soltanto attraverso la considerazione stilistica può divenire oggetto

⁴ Si è seguita, modificandola, la traduzione che del passo dà Tedesco (2006: 29).

⁵ Cfr. inoltre Panofsky 1999f: 227, con riferimento a Mannheim, 2000b (che a sua volta cita Panofsky a più riprese). La vicinanza con Dilthey è messa in luce, per il saggio su Reims, da Tedesco (2006: 33 nota 97), in relazione, però, al concetto di *Wirkungszusammenhang*.

di conoscenza storica. In quest'ottica l'opera d'arte si precisa come «unità intuitiva» (*anschauliche Einheit*), come si legge tanto in *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007: 153), quanto in *Imago pietatis* (Panofsky 1998c: 104)⁶. A partire dall'idea secondo cui «lo “stile” è [...] una forma in cui il contenuto estetico di senso dell'opera d'arte deve confluire senza venir annichilito» (Panofsky 2007: 151), la storia dell'arte diviene non più soltanto «storia degli artisti e delle opere d'arte», bensì «storia degli stili in grado di fornire caratterizzazioni morfologiche e interpretazioni adeguate al senso» (Panofsky 2007: 153). In secondo luogo si promuove un approccio che, come afferma il saggio sull'*imago pietatis*, «non è né puramente formalistico, né puramente iconografico, ma molto più cerca di comprendere la storia di quelle figure [*Gestalten*] nelle quali un particolare contenuto si è fuso con una particolare forma» (Panofsky 1998c: 104).

È questa l'«unità intuitiva» in cui consiste l'opera d'arte. Con parole simili in *Problemi della storia dell'arte* si legge:

Sembra che, a riguardo, si stia soprattutto imponendo una nuova e più alta considerazione dei momenti “contenutistici”, che per lungo tempo e del tutto erroneamente sono stati tenuti separati da quelli “formali”; quelli in realtà – già per il fatto che l'opera d'arte costituisce un'unità intuitiva – appartengono tanto quanto questi al reperto stilistico (Panofsky 2007: 153-154).

Panofsky intende così comporre e superare «la frattura, puramente dialettica, del mondo dell'arte [*Kunstwelt*]» che contrappone contenuti e forme, in direzione di un approccio che – ancora una volta le parole dei due saggi sono assai simili – non vedesse «né “forme” né “contenuti”, bensì figure [*Gestalten*] in cui entrambi gli aspetti sono congiunti», come si legge ancora in *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007: 154)⁷. Conseguentemente anche i due rami tradizionali della disciplina – analisi formale e iconografia – devono essere superati «tramite il ricorso ad una specie di “teoria dei tipi” [*Typenlehre*]» (Panofsky 2007: 154).

La costituzione di una *Typenlehre* è dunque l'esito al quale Panofsky giunge nei saggi del 1927, ed è dunque nel senso della *Typenlehre* che deve

⁶ Rispetto alla traduzione di Montinari di quest'ultimo scritto, che rende “*anschauliche Einheit*” con «unità visibile», appare maggiormente convincente la traduzione di Conte di *Problemi della storia dell'arte* («unità intuitiva»). In Panofsky l'*anschauliche Einheit* è connessa a tal punto con la *Sinneinheit* e con l'*innere Einheit* che sarebbe limitativo considerarla soltanto sul piano visivo.

⁷ Traduzione modificata.

essere inteso l'intento panofskiano di comprendere il «significato globale del fenomeno artistico», più che in senso allegorico, in senso simbolico – cioè tautegorico, del tutto interno al fenomeno artistico stesso e senza residui rispetto a esso – richiamato, come si è visto, da Rubaltelli e Secchi. Nella stessa ottica, commentando la monografia su Dürer (Panofsky 2006b), Georges Didi-Huberman (2004: 207) fa notare come la sintesi a cui perviene Panofsky si cristallizza per l'appunto nella formazione di un tipo o di un simbolo, considerando i due termini pressoché come sinonimi. Il termine di simbolo tuttavia, specie nel Panofsky di quegli anni, non può non evocare il concetto di forma simbolica, mutuato, come è noto, da Ernst Cassirer. È richiamando lo stesso Cassirer che Panofsky, nel saggio del 1924-1925 sulla prospettiva come forma simbolica, scrive che attraverso le forme simboliche «un contenuto significativo spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno» (*ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird*) (Panofsky 1999b: 50)⁸.

Come la critica ha messo in luce a più riprese, il problema della ricezione delle teorie cassireriane da parte di Panofsky non è scevro di difficoltà già nel saggio sulla prospettiva. Nella definizione che più si avvicina a quella riportata da Panofsky, Cassirer – con una formulazione di cui è stata notata l'ispirazione goethiana (Alloa 2015: 54) – afferma di intendere per forma simbolica «ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto significativo spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno» (*jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird*) (Cassirer 1992: 102)⁹. Il rimando all'«energia dello spirito» in Panofsky è assente, e ciò fa emergere una differenza rilevante: Cassirer, goethianamente, ha di mira anzitutto il processo formativo, nell'ottica di una concezione nella quale la cultura è vista come attività permanente di simbolizzazione del mondo; Panofsky invece, più che alla formazione, è attento alle forme, come simboli concreti dei diversi campi culturali (Hub 2010: 154-155, 157-158 e 168; Rieber 2012: 76-78, 84-91; Alloa 2015: 53-54). È alla luce di questa differenza generale, riguardante l'impostazione stessa del problema, che possono essere comprese anche le differenze relative alla definizione, le quali, prese da sole, rischierebbero di fermarsi a un livello di analisi ancora epidermico.

Così il riferimento di Cassirer all'energia e alla formatività e l'assenza di

⁸ Traduzione modificata. Panofsky non precisa la fonte del riferimento a Cassirer.

⁹ Traduzione ritoccata.

tale riferimento in Panofsky rendono conto sia del perché Cassirer individui una forma simbolica non nella prospettiva, ma nell'arte in generale, oltre che nel linguaggio e nel mito, sia del fatto che la prospettiva – ancor più se ristretta alla sola prospettiva centrale – non soddisfi i requisiti per essere una forma simbolica, in quanto non compare in tutte le culture e in tutti i tempi (Belting 2010: 28, 208; Alloa 2015: 66). D'altro canto è possibile sostenere che lo stesso Cassirer non avesse voluto fornire di proposito un *principium individuationis* preciso per le forme simboliche, allo scopo di non restringerne aprioristicamente il campo: tale campo, piuttosto, doveva mantenersi aperto all'apporto collaborativo di filosofia e scienze dello spirito, ed è nell'ottica di questa collaborazione che Panofsky vide la possibilità di scrivere il proprio saggio sulla prospettiva (Neher 2005: 364). Da un altro punto di vista, legato alle implicazioni del concetto in termini di filosofia della storia, occorre inoltre osservare che, al contrario di Cassirer, Panofsky non credeva che l'evoluzione del simbolo potesse giungere a un compimento. Come argomenta Silvia Ferretti (1984: 201), il simbolo in Panofsky, più che possedere «una sua intima forza evolutiva tendente a un perfezionamento di sé», è soggetto a una «necessità storica» che porta ad acquisizioni condizionate temporalmente, sempre suscettibili, in quanto tali, di disfarsi: è il caso, per esempio, della stessa prospettiva nell'arte contemporanea.

Alla luce di queste considerazioni occorrerebbe dunque comprendere, nell'ottica della *Typenlehre* introdotta in *Imago pietatis* e in *Problemi della storia dell'arte*, se e fino a che punto i concetti di *Gestalt* e di *anschauliche Einheit* possano essere visti come sovrapponibili a quello di forma simbolica, e se e fino a che punto la stessa teoria dei tipi possa essere considerata come una teoria delle forme simboliche in ambito storico-artistico. Degno di rilievo, in proposito, è il fatto che, ancora nel saggio sulla prospettiva, Panofsky affermi che la prospettiva, proprio in quanto forma simbolica, è «un momento stilistico» (Panofsky 1999b: 50). Ciò non implica, come pensa Belting (2010: 30), un appiattimento del «significato culturale dell'invenzione, per tacere del suo retroterra scientifico». Tale lettura avrebbe senso se Panofsky avesse adottato un'accezione meramente formalistica del concetto di stile, disattendendo così gli esiti del suo confronto con Wölfflin (Panofsky 1999c; Panofsky 1999d; Panofsky 1999e); egli invece, con tale affermazione, ne sta ribadendo quel carattere di struttura sovraordinata che, come si è visto, è stato teorizzato e difeso nei saggi degli stessi anni e si ritrova espresso con chiarezza in *Problemi della storia dell'arte*.

Al di là dei problemi legati alla ricezione delle teorie cassireriane da

parte di Panofsky, in questo contesto mette conto segnalare che, se è vero che nei due saggi del 1927 è tramite il ricorso al concetto di *Gestalt* che forma e contenuto finiscono per identificarsi – assecondando pertanto il significato ‘minimale’ del concetto di forma simbolica – d’altro canto in essi è assente una teorizzazione esplicita, il che fa propendere per una certa cautela interpretativa. Nondimeno, sul piano di un’interpretazione più generale, è senz’altro convincente leggere *Problemi della storia dell’arte* nel solco delle considerazioni metodologiche connesse al ripensamento cassireriano della filosofia di Kant. Come propone Salvatore Tedesco (2006: 99-100), la comprensione degli oggetti storico-artistici tramite «una forma specificamente storica di tempo, spazio e causalità» – e cioè, come si è visto, attraverso una considerazione stilistica – è da concepirsi in quest’ottica come una «lettura storica dell’a priori kantiano», nella quale una «embrionale rilettura ontologica della terza Critica [...] deve tuttavia fare i conti con le esigenze contrapposte del punto di vista storico». Da un lato, infatti, Panofsky (2007: 149-150) sottolinea il «completo *isolamento*, o meglio *l'autarchia*» dell’intuizione estetica e l’impossibilità che il contenuto di tale intuizione venga messo «concettualmente in rapporto con una qualunque rappresentazione extraestetica (sia essa di natura pratica o teoretica)» o venga collegato con contenuti simili, pena la distruzione della «forma genuina della considerazione estetica». Dall’altro lato, invece, la storia richiede «una certa *connessione*», che implica il «bisogno di suddivisione e collegamento» dei propri oggetti. La «lettura storica dell’a priori kantiano» per il tramite della nozione di stile, quindi, non solo è ciò che permette, come si è già accennato, l’ingresso della storia dell’arte nell’insieme delle scienze dello spirito, ma è anche, come scrive ancora Tedesco (2006: 100), ciò che «regola insieme il senso della storia dell’arte in quanto “forma simbolica” e gli sviluppi della sua strumentazione metodologica».

È all’interno di questo quadro concettuale che le opzioni teoriche di fondo di *Problemi della storia dell’arte* possono ricevere in *Imago pietatis* specificazioni rivolte soprattutto al piano operativo, pur se non mancano ricadute ulteriori sul piano del metodo e della teoria. Nei capoversi finali di quest’ultimo saggio, Panofsky si preoccupa così di offrire alcune precisazioni relative al confronto tra le opere, che mostra, nel lavoro concreto, il carattere parziale che gli indirizzi formalistici e contenutistici rivelano a contatto con i fenomeni artistici. In quanto unità intuitive, le opere «si impongono e differenziano», scrive, «in base a un principio di affinità [*Affinitätsprinzip*], che ora conduce insieme ciò che è imparentato per contenuto, malgrado differenze formali, ora al contrario avvicina

ciò che è imparentato formalmente, malgrado differenze di contenuto» (Panofsky 1998c: 104). Nell'attività interpretativa dello storico dell'arte, la *Typenlehre* può così permettere accostamenti di temi apparentemente del tutto diversi e verificare, d'altro canto, «una differenza nell'origine genetica, malgrado un'identità iconografica» (Panofsky 1998c: 104). Ciò è mostrato, per esempio, dal confronto tra due immagini del cosiddetto "uomo dei dolori", una che vede Cristo e Maria in piedi (ca. 1430, coll. privata, Kissingen) e l'altra, di Hans Memling, che vede Cristo a mezza figura tra le braccia di Maria, attorniato dagli *arma Christi* (1475 o 1479, NGV, Melbourne): l'esame di queste immagini sul piano storico-tipologico conduce Panofsky a una lunga serie di confronti che costituisce uno degli assi tematici portanti dell'intero suo saggio (Panofsky 1998c: 73-85, 104 e figg. I, 18 e I, 20).

Negli anni successivi Panofsky, sempre portando avanti parallelamente indagini storiche e riflessioni teoriche, continua ad approfondire le questioni affrontate nei saggi del 1927, fino a trovare un nuovo punto di sosta – certo ben lungi dall'essere definitivo – nel saggio del 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, pubblicato su «Logos» e derivato da una relazione presentata l'anno prima alla Kantgesellschaft di Kiel. In questo scritto il concetto di stile continua a essere visto come ciò che costituisce le «particolari modalità di soluzione» dei «“problemi artistici fondamentali”» (Panofsky 1999f: 221), e a questo proposito Panofsky (1999f: 231 nota 4) rimanda alle considerazioni svolte nel saggio del 1925 (Panofsky 1999e) e allo scritto di Edgar Wind dello stesso anno dal titolo *Sistematica dei problemi artistici* (Wind 2007). Nondimeno, tale concetto non sembra più godere di quel ruolo decisivo e indispensabile al fine di permettere alla storiografia artistica di entrare a far parte nel novero delle scienze dello spirito. Anche in questo scritto Panofsky (1999f: 222) si sofferma sulla teoria dei tipi, definendo il tipo come «una raffigurazione in cui un senso fenomenico determinato si è così saldamente fuso con un determinato senso del significato». Egli rimanda in merito al proprio saggio sull'*imago pietatis*, ma non a *Problemi della storia dell'arte*, articolo, come si è già osservato, mai più citato neanche dal suo stesso autore (Panofsky 1999f: 231 nota 5). Rispetto agli scritti precedenti, la teoria dei tipi non è però più vista come la via per comporre l'antitesi tra formalismo e contenutismo, né in una singola immagine, né, anzitutto, per quanto riguarda i due rami tradizionali della disciplina storico-artistica. Quest'ultimo problema non riceve in effetti una risposta esplicita; tuttavia tale risposta è ricavabile tanto alla luce della proposta

teorica che nel saggio viene esposta compiutamente per la prima volta – vale a dire, il noto metodo tripartito – quanto sulla scorta della *Prefazione a Ercole al bivio*, del 1930, nella quale la contrarietà a una considerazione scissa di forma e contenuto è ribadita nello stesso ordine di idee del saggio di due anni successivo, ma con maggiore forza e nitidezza:

Una separazione della «forma» dal «contenuto», ben lungi dal liberare «ciò che appartiene all'arte» dalle scorie di ciò che si presume non ne faccia parte, spezzerebbe piuttosto una unità di fatto secondo una disgiunzione puramente dialettica e che tale separazione non sarebbe in sostanza suscettibile di essere attuata in alcun modo: e poi bisogna ammettere che anche l'indirizzo «formalista» della scienza dell'arte non può fare a meno di sollecitare, in misura assai rilevante, una «esegesi del contenuto», oppure – ciò che dal punto di vista metodologico è lo stesso – di presupporla (Panofsky 2010: 8).

In merito alla singola immagine, poi, se è vero che nello scritto del 1932 si afferma che nel tipo si ha una fusione di «senso fenomenico» e «senso del significato», è anche vero che il campo d'azione della teoria dei tipi riguarda per lo più proprio «la scoperta del senso del significato», campo all'interno del quale essa riveste un ruolo di «istanza superiore», analogo alla conoscenza dello stile nella comprensione del senso del fenomeno (Panofsky 1999f: 222).

Sul piano di un'interpretazione più generale di quest'ultimo saggio, Tedesco (2006: 97) osserva che in esso «la questione del “senso ultimo” del fenomeno artistico non è più riproposta per mezzo delle robustissime innervature teoriche» che avevano caratterizzato i saggi precedenti, «ma viene avanzata in modo volutamente aproblematico e tutto sommato “dimesso”». È convincente, come propone ancora Tedesco (2006 p. 97), ricercare le «ragioni teoriche – forti, benché volutamente proiettate sullo sfondo – [che] inducono Panofsky a cercare la legatura [...] fra una declinazione applicativa delle questioni metodologiche e la costruzione della storia dell'arte» in *Problemi della storia dell'arte*, ma anche, per quello che si è visto fin qui, nelle righe finali di *Imago pietatis* e nella *Prefazione a Ercole al bivio*. Tuttavia occorre anche aggiungere che tale ricerca non può prescindere dalle differenze intercorse fra tutti questi lavori, ravvisabili fra l'altro, come si sta tentando di mostrare, proprio nell'impiego dei concetti di stile e di tipo. Per queste stesse ragioni, le righe conclusive del saggio

sull'*imago pietatis* possono essere considerate soltanto fino a un certo punto come «una riflessione teorica *ante litteram* rispetto all'articolo del 1932», come invece intende Claudia Cieri Via (1994 p. 74), in quanto già in quest'ultimo articolo la *Typenlehre* non assume più quel ruolo fondativo che la stessa studiosa le riconosce avere, appunto, in *Imago pietatis*. Nel 1932, piuttosto, la riflessione sulla teoria dei tipi aveva già trovato quella «continuità [...] in termini e con finalità diverse» che ancora Cieri Via (1994 p. 74) rinviene in alcuni lavori posteriori, come, esemplarmente, nel saggio del 1935 sull'*Annunciazione* della collezione Friedsam, nel quale l'analisi tipologica serve per dirimere problemi di natura attribuzionistica (Panofsky, 1935).

Anche a costo di semplificazioni, destinate a diventare *loci communes* sia nell'interpretazione del pensiero panofskiano, sia nell'applicazione concreta del suo metodo – quale quello che vuole l'iconologia come rivolta esclusivamente al contenuto e, come tale, alternativa agli indirizzi incentrati sullo stile dell'opera d'arte – restano comunque consegnate alla riflessione successiva le questioni relative allo statuto epistemologico e alla fecondità euristica ed ermeneutica del concetto di stile e alla via per comporre il dualismo metodologico tra formalismo e contenutismo. Questioni sulle quali la storia dell'arte, nonostante tutte le trasformazioni, le sue 'fini' e i suoi 'post', continua tuttora a confrontarsi.

Bibliografia

- Alloa 2015 = E. Alloa, *Could Perspective Ever Be A Symbolic Form?: Revisiting Panofsky With Cassirer*, "Journal of Aesthetics and Phenomenology 2 (1)", 2015, pp. 51-72.
- Belting 2010 = H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tradotto dal tedesco da M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino (1 edizione originale 2008), 2010.
- Carchia 1995 = G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Cassirer, 1992 = E. Cassirer, *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*, tradotto dal tedesco da R. Lazzari, in E. Cassirer, *Mito e concetto*, La Nuova Italia, Scandicci, 1992, pp. 95-135 (1 edizione originale 1921-1922).
- Cieri Via 1994 = C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- Didi-Huberman 2004 = G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris (1 edizione 1990), 2004.
- Dilly 1988 = H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, Deutscher Kunstverlag, München, 1988.
- Ferretti 1984 = S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky, Marietti*, Casale Monferrato, 1984.
- Hub 2010 = B. Hub, *Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer-Panofsky*, in "Estetika. The Central European Journal of Aesthetics XLVII (2)", 2010, pp. 144-171.
- Klibansky, Panofsky & Saxl 2002 = R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tradotto dal tedesco da R. Federici, Einaudi, Torino (1 edizione originale 1964, edizione rivista 1990), 2002.
- Locher 2010 = H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, Fink, München, 2010.
- Mannheim 2000a = K. Mannheim, *Sociologia della conoscenza*, tradotto dal tedesco da M. Gagliardi e T. Souvan, Il Mulino, Bologna (1 edizione originale 1952), 2000.
- Mannheim 2000b = K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di «Weltanschauung»*, in Mannheim, 2000a pp. 3-63. (1 edizione originale 1923), 2000.
- Mannheim 2000c = K. Mannheim, *Il problema delle generazioni*, in Mannheim, 2000a pp. 241-296. (1 edizione originale 1927), 2000.

- Neher 2005 = A. Neher, *How Perspective Could Be a Symbolic Form*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 63 (4), 2005, pp. 359-373.
- Panofsky 1935= E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*. "The Art Bulletin", XVII (4), 1935, pp. 433-473.
- Panofsky 1998a = E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in E. Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. I, Akademie, Berlin, 1998, pp. 100-140 (1 edizione 1927).
- Panofsky 1998b = E. Panofsky, *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, tradotto dal tedesco da G. Montinari, Il Segnalibro, Torino, 1998.
- Panofsky 1998c.= E. Panofsky, *"Imago pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Medicatrix*, in Panofsky, 1998b, pp. 59-107 (1 edizione originale 1927).
- Panofsky 1999a = E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, tradotto dal tedesco da E. Filippini, Feltrinelli, Milano (1 edizione italiana 1961), 1999.
- Panofsky 1999b = E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, in Panofsky, 1999a pp. 37-117 (1 edizione originale 1924-25).
- Panofsky 1999c = E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Panofsky, 1999a, pp. 145-156 (1 edizione originale 1915).
- Panofsky 1999d = E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, in Panofsky, 1999a, pp. 157-177 (1 edizione originale 1920).
- Panofsky 1999e=E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di "concetti fondamentali nella scienza dell'arte"*, in Panofsky, 1999a, pp. 178-214 (1 edizione originale 1925).
- Panofsky 1999f=E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Panofsky, 1999a, pp. 215-232 (1 edizione originale 1932).
- Panofsky, E. 2006a = E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tradotto dal tedesco da E. Cione, Bollati Boringhieri, Torino (1 edizione originale 1924), 2006.
- Panofsky 2006b = E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tradotto dall'inglese da C. Basso, Abscondita, Milano (1 edizione originale 1943), 2006.
- Panofsky 2007 = E. Panofsky, *Problemi della storia dell'arte*, tradotto dal tedesco da P. Conte, in Pinotti ed., 2007, pp. 149-154 (1 edizione originale 1927).
- Panofsky 2010 = E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici*

- dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, tradotto dal tedesco da M. Ferrando, Quodlibet, Macerata (1 edizione originale 1930), 2010.
- Panofsky, Saxl 1923 = E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Teubner, Leipzig, 1923.
- Pinder 1926 = W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlag-Anstalt, Berlin, 1926.
- Pinotti 2007 = A. Pinbotti, *Estetica e scienza generale dell'arte. I concetti fondamentali*, Clueb, Bologna, 2007.
- Rieber 2012 = A. Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- Rubaltelli, Secchi 1998 = L. Rubaltelli, L. Secchi, *Nota introduttiva*, in Panofsky, 1998b, pp. 7-57.
- Skubiszewski 1995 = P. Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*. In *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Disponibile su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) [visto il 20/4/2015].
- Tedesco 2006 = S. Tedesco, *Il metodo e la storia, "Aesthetica Preprint"*, Supplementa 16, 2006.
- Wind 2007 = E. Wind, *Sistematica dei problemi artistici*, tradotto dal tedesco da P. Conte, in Pinotti ed., 2007, pp. 105-148 (1 edizione originale 1925).

Malinconie di cristallo: il Sacro secondo Bruno Croatto

Cristina Pittau

Artista triestino di formazione mitteleuropea e, in seguito, pittore romano d'elezione, Bruno Croatto (Trieste 1875 – Roma 1948) fu apprezzato ritrattista. Accanto ai generi artistici maggiori, quali il paesaggio, il ritratto e la natura morta, nella quale fu maestro, Croatto si esprime in opere d'arte sacra, di soggetto veterotestamentario e neotestamentario. Queste costituiscono l'oggetto specifico del presente studio, che ha avuto origine quale lavoro di ricerca ai fini della elaborazione e discussione della tesi in Storia dell'Arte Contemporanea con la guida della Professoressa Maria Luisa Frongia, nel corso dell'ultimo anno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, da lei diretta.

La ampia produzione artistica di Croatto è detenuta, pressoché integralmente, dai collezionisti privati committenti o acquirenti delle opere, se si eccettuano i rari casi di proprietà di alcuni musei, tra i quali il Civico Museo Revoltella di Trieste, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e la Galleria d'Arte Moderna di Milano. Inoltre, nel 1945 alcuni lavori grafici e pittorici del Croatto erano conservati presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe del Palazzo Corsini di Roma, presso la Galleria degli Uffizi, la Galleria d'Arte Moderna di Milano e presso raccolte pubbliche inglesi, newyorkesi e collezioni private italiane. La produzione croattiana trovò prima ampia, sebbene non esaustiva, documentazione nella pubblicazione *Bruno Croatto. Pittore acquafortista* (Croatto 1940), edita a Roma per volontà di Igea Finzi Croatto, sposa del pittore, la quale intese commemorare nel 1949 la recente scomparsa del marito, unendo a un discreto numero di immagini alcuni interventi critici che avevano riguardato la sua opera. Tuttavia, alquanto prima del compendio del 1949 e, precisamente, dal 1895, un numero cospicuo di articoli apparsi su quotidiani, perlopiù triestini e romani, aveva recensito e seguito puntualmente le numerose esposizioni cui Croatto partecipava nelle città italiane, prevalentemente Trieste, Venezia, Roma e Milano, e europee. La monografia completa sul pittore data infine al 2000 (Mugittu 2000), anno in cui la studiosa Daniela Mugittu

compendia l'intera produzione grafica e pittorica croattiana, delineandone l'evoluzione sulla base dei dipinti stessi e dei documenti redatti dalle personalità vicine all'artista, dal momento che non si conservano carteggi e manoscritti vergati da Bruno Croatto.

Nell'opera dell'artista si susseguono momenti espressivi differenti, non riconducibili ad una costante stilistica o ad un'unica poetica: vi coesistono, infatti, componenti italiane novecentesche e novecentiste, ma soprattutto rinascimentali, accanto a spunti mitteleuropei afferenti al tardo Ottocento, ai realismi degli anni Venti e Trenta del Novecento.

Il presente lavoro ha indagato i riferimenti culturali alla luce dei differenti momenti formativi dell'artista, al fine di concentrare il *visus* sulle opere ispirate alle Sacre Scritture. Analisi che ha rivelato, unitamente alla molteplicità di fonti culturali cui Croatto attinse, una profonda conoscenza della cultura cristiana ed ebraica, emersa durante la lettura iconografica delle opere. La disamina della produzione del triestino ha condotto alla individuazione di un percorso, che muove dal linearismo di Andrea Mantegna, unito alle immote geometrie pierfrancescane e ai volumi di Antonello da Messina, per congiungervi le iconografie di Giovanni Bellini e i luminismi fiamminghi, e pervenire alle brillantezze cromatiche di Antonio Allegri da Correggio e di Tiziano Vecellio. Filtrati dal culto della Bellezza formulato dai Preraffaelliti, consistente nella maestria della tecnica artistica, e dalla pratica ingresiana del disegno, tali riferimenti attingono, infine, il nuovo classicismo del *rappel à l'ordre* nelle declinazioni del Realismo magico e del Novecento. Vi si rinvencono, infatti, precise assonanze con opere di Ubaldo Oppi, filtrate dalla conoscenza del realismo fotografico del pittore norvegese, di formazione monacense, Carl Frithyof Smith, mentre suggella la distanza dalla coeva corrente del Realismo magico la presenza della dimensione temporale, che «spinge l'effetto sino all'inganno del vero». Il singolo riferimento culturale viene, infine, distillato dalla nota cristallina dell'arte di Croatto.

Le figure femminili che dominano l'arte sacra del triestino sono segnate dallo stato d'animo malinconico che, unito alla sospensione della attesa, cela la solitudine umana. Consapevoli del cielo stellato che li sovrasta, le giovani modelle, e lo stesso Croatto, avvertono, infatti, la «prigionia del limite e la mancanza d'infinito»: la riflessione sulla finitezza umana è adombrata nella scelta frequente, da parte del pittore, della natura morta, genere tradizionalmente ricco di *memento mori*.

La sospensione delle figure croattiane nasce dalla lontananza, dal desiderio inappagabile di un altrove indefinito, evanescente e

indeterminato. Nella estraneità di Croatto alle avanguardie storiche interferisce, pertanto, l'espressione, da parte del pittore, del proprio portato interiore, di cui è traccia nello stato d'animo delle effigiate, così come negli autoritratti. Espressione che può considerarsi quale estrema conseguenza della riscoperta dell'interiorità effettuata in epoca romantica, interiorità violentemente liberata nelle lacerazioni esistenziali dell'avanguardia espressionista. Può forse rintracciarsi l'origine della mestizia, leggibile nei volti dipinti dal Croatto, nella idea romantica di Bellezza, che contempla la malinconia, determinata dalla potente consapevolezza del personale portato emotivo, esorbitante dai confini della razionalità. La *Stimmung* malinconica croattiana segna dunque, nella sua ascendenza ottocentesca, l'appartenenza delle opere del triestino alla pittura di quella interiorità che lambisce le raffigurazioni femminili, apparentemente così algide. Tale stato d'animo si esprime, infine, con esiti di cristallino equilibrio neoclassico, lontani da qualsiasi intento di deformazione del reale.

Contestuali alla breve formazione permeata di luminismo lagunare, appena un semestre tra il 1891 e il 1892, presso la sezione di Pittura decorativa della Imperial Scuola Industriale dello Stato in Trieste, città dell'Impero austro-ungarico, furono la frequentazione dello studio di Giuseppe Garzolini, nonché l'approfondimento della conoscenza della ritrattistica espressione del realismo borghese, dominata dalla personalità del goriziano Giuseppe Tominz e dagli artisti che ne raccolsero l'eredità.

Portando negli occhi e nel cuore la luce di Trieste, città dai copiosi capitali eppur dalla debole tradizione artistica, giovanissimo, Croatto approfondì la nuova cultura impressionista e secessionista durante un biennio trascorso dal 1892 alla Accademia di Monaco di Baviera. In città egli compì, inoltre, un apprendistato biennale presso i pittori Gabriel Hackl e Anton Aschbe. La predilezione per la vicina Monaco era dettata dalla reputazione di maggiore serietà e rigore, dal punto di vista della preparazione accademica, di cui la istituzione germanica godeva rispetto alla più vivace Parigi: a partire dai primi anni Ottanta dell'Ottocento i giovani artisti triestini la avevano prediletta sempre più frequentemente, rispetto a Venezia e a Vienna. Ritenuta «la Parigi del Centro Europa», Monaco costituiva, infatti, il polo dell'arte moderna, contrapposto al conservatorismo della scena viennese e al decadimento qualitativo dell'Accademia di Venezia. La prima decade del Novecento vide invece i giovani artisti abbandonare Monaco e rivolgersi a Parigi, nuovo luogo che questi elessero per la propria formazione.

Da Monaco l'artista fece presto ritorno alla città che gli aveva dato

i natali nel 1875: nuovamente a Trieste nel 1893, seguirono le sue mostre cittadine e l'iscrizione al Circolo Artistico Triestino, perno, insieme al Civico Museo Revoltella, della vita culturale della città. Il museo comunale, nel quale attualmente trovano espressione le differenti scuole pittoriche italiane, fu fondato nel 1872 giusta le disposizioni testamentarie di un finanziere e collezionista veneziano, il barone ebreo Pasquale Revoltella. La collezione baronale fu incrementata, nel primo decennio, mediante acquisizioni effettuate presso le mostre organizzate dalle società artistiche cittadine, dal gusto piuttosto conservatore, mentre nel decennio seguente si cercò di acquistare presso gli studi degli artisti italiani e le esposizioni di Torino, Milano, Vienna e Monaco, sostituite, dal 1895, dalla Esposizione Internazionale di Venezia, che divenne il punto di riferimento del Revoltella fino alla intera prima decade del Novecento; dal 1911, infine, il Curatorio del Museo effettuò acquisti importanti anche presso la Esposizione Internazionale d'Arte di Roma. Il Museo Revoltella e il Circolo svolsero una funzione principe nella cultura di Trieste, unitamente ad un ulteriore polo d'attrazione, costituito dal Caffè degli Specchi, luogo d'incontro di artisti tra i quali lo stesso Croatto, Arturo Rietti, Achille Tamburlini, Ruggero Rovani, Vittorio Covacich e alcuni compositori, che vi si ritrovavano per dialogare d'arte. Trieste assistette contestualmente alla diffusione del modernismo attraverso la ampia circolazione delle riviste "Jugend", "Simplicissimus", "Pan" e "The Studio".

Dal 1895 numerosi articoli apparsi su quotidiani, perlopiù triestini e romani, recensirono puntualmente le esposizioni cui Croatto partecipava nelle città italiane e europee, tra le quali emergono, quali occasioni espositive, la Biennale di Venezia e la Internazionale di Monaco.

Le prime opere di Bruno Croatto, delle quali si conserva testimonianza, datano al 1896: la sua prima maniera, memore della modalità corsiva e dei cromatismi monacensi, dissolve la struttura disegnativa mediante pennellate che sfaldano, rendendola indefinita, l'immagine. Contestualmente, il pittore approfondiva lo studio dell'opera di Andrea Mantegna e di Piero della Francesca, cui aveva unito l'interesse per l'arte dei Preraffaelliti, derivandone la dignità e verità dello stile. Da tali premesse muovono l'incisivo linearismo e il decorativismo che contraddistinsero la maniera successiva, che avrebbe accompagnato Croatto per l'intero arco dell'attività pittorica. In particolare, conobbe il disegno nitido e il colore cristallino dei Preraffaelliti inglesi, frequentando la Biennale nello stesso 1895 e leggendo i numerosi articoli che la rivista bergamasca "Emporium" dedicava loro nei numeri del 1896. Seguì tale maniera iniziale un uso del

chiaroscuro finalizzato a tornire plasticamente i volumi, unito, tuttavia, ad una pennellata fluida e 'interiore' che accomuna la produzione croattiana dello scorcio dell'Ottocento e dei primi del secolo successivo alla maniera espressiva di Munch, alla cui inquietudine esistenziale il triestino fu tuttavia estraneo, come del resto lo sarebbe stato alle sperimentazioni artistiche proposte dalle avanguardie.

Al momento della deflagrazione della Grande Guerra, non essendo riuscito a fuggire per arruolarsi nell'armata italiana, Croatto simulò un disagio psichico e fu pertanto ricoverato presso una clinica di Lubiana: evitò, in questo modo, di partecipare attivamente al conflitto quale soldato dell'armata austro-ungarica, contrapposta alla italiana.

La realizzazione del sogno irredentista, nella quale Croatto aveva sempre creduto, dopo la Grande Guerra, fu seguita, da parte della città di Trieste, dall'affermazione di una specifica personalità culturale, oltre che politica e etnica, pienamente italiana. Nell'arte di Bruno Croatto si inverò in una appassionata adesione alla pittura italiana quattrocentesca, fonte dell'arte nazionale, quale si sarebbe profilata dai primi anni Venti. La pratica vasariana del disegno, infatti, lo aveva permeato fin dalla formazione, condotta sulle opere dei ritrattisti triestini e, prevalentemente, presso l'Accademia monacense, seguita dall'approfondimento dello studio dei quattrocenteschi italiani. Rinvigorita dalle declinazioni italiane del *rappel à l'ordre*, quali Valori Plastici, Novecento e il neoquattrocentismo anti-avanguardistico di Felice Casorati e Carlo Socrate, e dalla generale diffusione delle correnti realistiche in ambito europeo, dal 1925 la padronanza del segno grafico marcò in modo univoco e singolare la produzione croattiana. Il fascino della Capitale indusse Croatto e la sua sposa a trasferirvisi nello stesso 1925: verosimilmente, non furono estranee a tale trasferimento la possibilità di avvalersi, da parte del pittore, di un più ampio circuito commerciale e l'affermazione, nella identificazione con la città, culla dell'arte nazionale, della personale ritrovata italianità politica. In tale ottica, infatti, la svolta di Croatto si pone in linea con i canoni artistici propugnati da Margherita Sarfatti e da Ugo Ojetti, personalità attive nella 'Restaurazione' dei secoli d'oro dell'arte italiana, e si concreta nell'abbandono delle modalità corsive della pittura di tocco del periodo monacense e triestino.

Pur non sospendendo la dimensione temporale e il divenire, propri dell'attività metamorfica del mondo naturale e umano, nella pittura elaborata dopo il trasferimento nell'Urbe Croatto colse le figure femminili nel silenzio cristallino della loro interiorità. Fu proprio tale visione

dell'universo femminile a collocare Croatto in prossimità del realismo, sviluppatosi negli anni Venti e Trenta: immagini dalla limpida perfezione figurativa, al cui interno risplende la tavolozza smaltata, delineano fanciulle dallo stato d'animo malinconico, che «spingono l'effetto sino all'inganno del vero». È infatti il pulviscolo atmosferico che, nella sua restituzione ottica, rende vive e illusionistiche le umanità di Croatto, determinate dalla eccellente padronanza della tecnica.

La modalità compositiva adottata dall'artista muta nel tempo, segnando la distanza tra le opere realizzate nel tardo Ottocento e le seriori, relative alla piena maturità romana. La composizione di Croatto è organica e unitaria, generalmente priva di finalità differenti dal puro compiacimento pittorico, dalla perfezione dello stile e dall'ideale edonistico. La sua vocazione di esteta si inverte nella continua indagine sulle preziosità della materia, ricerca che si contrappone all'interesse precipuo per il travaglio interiore e per le problematiche artistiche proprio della pittura a lui coeva. Croatto assegna un ruolo chiave alla composizione delle figure nello sfondo, che costruisce architettonicamente con il disegno e nella quale fonde, in una sintesi originale, le tre fonti della propria ispirazione: il Rinascimento, l'Impressionismo e Valori plastici.

Agli esordi dell'artista risalgono le prime composizioni di soggetto religioso: già nel 1895 egli espose l'opera di grande formato *L'ultima cena*, caratterizzata da una atmosfera misticheggiante che riprese venticinque anni dopo, nel 1920, nell'acquaforte *Motivo biblico*.

All'interno del periodo romano si situano, in particolare, le opere pittoriche di maggior rilievo nate dal credo cattolico di Bruno Croatto, il quale ad esso congiunse la approfondita conoscenza dell'ebraismo in seguito all'unione con Ester Igea Finzi, sua sposa nel 1919 e da quel momento ritratta, lungo tutto l'arco della produzione del triestino, attraverso il filtro della *electio*, che condusse Croatto a immagini dominate da una bellezza che trascende il dato fenomenico. All'argomento biblico afferiscono le opere oggetto del presente lavoro, tra le quali, in particolare, rileva trattare *Scene sacre evangeliche*, *Annunciazione*, *Il libro di immagini*, *Ora serena* e, infine, *Madonna*.

La prima opera di tema religioso di cui si abbia testimonianza pittorica è rappresentata dalla grande tela *Scene sacre evangeliche* (fig. 1), verosimilmente commissionata per la volta di una cappella privata. Dipinta nel 1922, è ripartita in quattro parti, corrispondenti ad altrettante vele, delimitate da festoni di frutta e fiori, memori delle ghirlande e dei putti reggifestone di Andrea Mantegna, così come della Scuola dello

Squarcione. Lo sfondo azzurro circonda la centrale accensione luministica, rappresentazione del Divino, mentre sul colore della spiritualità si stagliano quattro scene. Un angelo con le braccia levate al cielo nell'atteggiamento, di matrice paleocristiana, dell'orante, glorifica il Signore, in occasione dell'apparizione ai pastori al momento della nascita. Nella iconografia l'angelo ricorda le rappresentazioni cinque-seicentesche della Immacolata e dell'Assunta, mentre al trattamento delle grandi ali non è estraneo il decorativismo secessionista. La resa della figura è bidimensionale, se si eccettua un accenno di chiaroscuro nel dinamismo del panneggio. Colpisce, invece, la resa estremamente decorativa delle grandi ali, composte da una mirabile copiosità di bianche piume adagiate a mo' di foglie ritorte, che tanto hanno in comune, a mio avviso, con la cupola del Palazzo della Secessione Viennese di Joseph Maria Olbrich, realizzato sullo scorcio del secolo precedente. L'adozione del rigido profilo medaglistico, la composizione geometrica e la simmetria, che determinano la fissità dell'immagine, dominano l'Adorazione dei pastori, riflessa nell'atto dei Magi, ospitati nella scena speculare e rivolti verso il fulcro semantico della intera composizione, costituito dalla Vergine in trono con Bambino, improntata a modalità iconografiche e stilistiche belliniane. Vi domina una profusione di dettagli volti ad esaltare lo *status* dei personaggi, rappresentati anch'essi di profilo all'interno di una studiata simmetria. Sebbene la critica abbia concordemente situato l'opera nel solco dell'arte dei Preraffaelliti, personalmente credo che una maggiore idealizzazione, fissità e sintesi, approssimino l'angelo croattiano alle figure del simbolista scozzese John Duncan. Alla filosofia preraffaellita il triestino si accosta, invece, nel continuo anelito alla realizzazione della Bellezza intesa quale valore primario, attingibile attraverso la maestria della tecnica artistica. All'interesse nutrito nei confronti di tale estetica non era estranea la conoscenza della produzione grafica e pittorica di Max Klinger, poiché Croatto frequentava a Trieste Villa Hummel, galleria privata sostenuta dall'architetto triestino Alessandro Hummel, mecenate e collezionista, il quale individuava nel Rinascimento, analogamente a Klinger, un ineccepibile modello. La poetica del pittore di Lipsia, cui Trieste avrebbe dedicato una retrospettiva nel 1914, si sintetizzava infatti nell'espressione 'arte dello stilo', un'arte basata sulla padronanza tecnica del disegno quale essenza primaria che, nel trascorrere degli anni, anche Croatto avrebbe teso a raggiungere nella propria cristallina perfezione figurativa. La diffusione dell'estetica dei Preraffaelliti a Trieste era stata veicolata dall'opera di Gino Parin, il quale la aveva conosciuta, importandola in città, durante un viaggio in Inghilterra avvenuto prima

del 1908: gli artisti preraffaelliti veneravano una nuova Bellezza, permeata di ambiguità e sensualità, libera dai canoni classici e diametralmente opposta alle convenzioni accademiche dettate dalla *Trasfigurazione* del Sanzio. In tale estetica rinnovata si affermava la maestria della tecnica artistica, dettata dai tempi e dalla manualità della pratica artigianale, che si inveravano nel principio dell'Arte per l'Arte, rivolto alla realizzazione della Bellezza intesa quale valore primario. L'ideale perseguito divenne dunque la precisione e l'esattezza dello stile, capace di trasfigurare ogni soggetto unicamente per la forza della maestria tecnica. Non poté perciò più essere concepita Bellezza che non fosse opera d'artificio e gli artisti rifiutarono le imperfezioni mostrate dalle creazioni della Natura, che «è abitualmente sbagliata». In opposizione al mondo industriale inglese, al capitalismo borghese e alla alienazione dell'essere umano nel procedimento seriale della produzione industriale levavano la propria voce, insieme ai Preraffaelliti, John Ruskin e Augustus Welby Pugin, artefici del ritorno al paziente lavoro artigianale dell'epoca medioevale e quattrocentesca, dal quale scaturiva una Bellezza che recava in sé l'impronta divina, bellezza che si rinviene anche nelle *Scene sacre evangeliche* di Croatto. L'esempio rappresentato dalla prassi operativa medioevale si spinse fino alla costituzione di una struttura corporativistica, la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, fondata nel 1848 al fine di perseguire la Bellezza di Dio, intesa quale Amore. Gli artisti affiliati infondono alle proprie atmosfere mistiche una velata sensualità, che ne contraddistingue, insieme alla nostalgia malinconica, le figure femminili.

Nella successiva opera *Annunciazione* (fig. 2), Croatto mostra la propria fonte cinquecentesca nel giallo corposo e brillante della campagna emiliana, rappreso nel manto della Maddalena dipinta dal Correggio nell'opera *Il Giorno*, evocato dalla brillantezza materica del drappo rinascimentale che domina cromaticamente la tela.

Dipinta a olio nel 1927, l'*Annunciazione* fu acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nelle cui sale attualmente si trova. L'opera fu per la prima volta esposta nel 1928 alla XCIV Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma e nel 1930 nella monografica romana presso La Camerata degli Artisti in Palazzo Doria, ove nel mese di marzo fu acquistata dalla G.N.A.M. Tra le migliori creazioni di Bruno Croatto, la tela fu commissionata da Stefano Petta quale ritratto della figlia Emma Anna, secondo quanto riferito dall'avvocato Fabrizio Lemme, figlio di Emma Anna. Non ottenuta l'approvazione del Petta, Croatto tenne l'opera nel proprio studio e mutò il colore del manto, ma lasciò invariati titolo e iconografia, che alluderebbero pertanto non all'evento sacro bensì al futuro

della fanciulla diciottenne. Ad ogni modo, l'adozione della modella Emma Anna, procedimento tipico nell'arte che si avvale di persone esistenti quali modelle, non inficia a mio avviso il carattere religioso dell'opera.

L'opera costituisce la rievocazione in termini attuali della vicenda sacra, alla quale si riferiscono alcuni particolari iconografici, quali l'atteggiamento pudico della fanciulla, la rosa e il libro aperto. Alludono alla regalità divina e alla Immacolata Concezione di Maria i colori dominanti giallo e bianco, che risplendono all'interno della casa di Maria a Nazaret, secondo il Vangelo di Luca 1, 26-38. Il vano che attualizza l'interno della casa è modernamente arredato e aperto alla luce verosimilmente attraverso una finestra, collocata sulla parete in posizione molto elevata. La inclinazione alta e laterale del fascio di luce che irrompe nella oscurità ricorda le opere di Vermeer, che paiono riprese nel Novecento dalle fotografie di August Sander e, in particolare, da *Donne al telaio*, eseguita appunto nel 1927.

Il giallo, in quanto colore dell'oro e del Sacro, è il colore riservato ai re e sottolinea, pertanto, la regalità divina di Maria. Allude inoltre al luminismo spirituale e, in particolare, rappresenta la luce divina che arriva sulla Prescelta. Nel manto, più simile a un drappo rinascimentale, si coglie la pastosità del giallo e la resa della corposità della pesante stoffa. La modella porta una camicia anni Venti di colore bianco, colore affine al giallo, di indubbia valenza simbolica, in quanto il bianco è simbolo del timore virginale, della natura spirituale, della luce, della purezza, della maestà, della divinità. In vista della maternità divina, infatti, Maria è creata Immacolata dal peccato originale e arricchita dei doni della santità, perciò nella iconografia tradizionale dell'Annuncio viene apostrofata quale *Gratia plena*.

Rimandano alle preziosità e al naturalismo dei luminismi fiamminghi l'inclinazione del simbolico fascio di luce, che irrompe lateralmente nella scena, e lo studio dei riflessi sul vetro del bicchiere. Maria, *Rosa Mistica*, è colta nella lettura della profezia di Isaia 7, 14, che annuncia la nascita dell'Emmanuele, rivelata dal Vangelo di Matteo 1, 22-23. Le mani di Maria, quasi giunte in preghiera, e l'espressione del volto inverano il timore virginale e la sospensione della attesa, che permeano la composizione. La scena, resa come un *trompe l'oeil*, analogamente a quanto sarebbe avvenuto nel decennio successivo nel *Ritratto di Pietro Mascagni*, è dominata dalla presenza del pulviscolo atmosferico, che ne suggella la distanza dalla coeva corrente del Realismo magico.

Nella congiunzione della prospettiva ai valori luministici la tela mostra, inoltre, la propensione del pittore per l'arte di Antonello da

Messina. In particolare, secondo alcuni studiosi costituirebbe una precisa derivazione dalla *Velata* conservata al Museo di Palermo. L'equilibrio tra Realismo magico, Novecento, tecnica fotografica e Rinascimento, è attinto dal Croatto nella resa dell'ovale del volto e della capigliatura della fanciulla, così come nel drappo e negli oggetti che popolano la stanza. Il trattamento dell'ovale e la precisione della linea d'attaccatura dei capelli ricordano infatti, a mio parere, il Realismo magico di opere di Antonio Donghi e di Cagnaccio di San Pietro. Ma la definizione algida e tagliente, talvolta anti-atmosferica, tipica di tale maniera pittorica italiana, così come della dura *Neue Sachlichkeit*, è immediatamente superata in Croatto, il quale per questo motivo si distanzia nettamente dalla particolare corrente artistica, da una maggiore analogia della figura, più che con il Realismo magico, con le opere del veronese Antonio Nardi, autore del sintetico e efficace, ma morbido, *Ragazza o Donna con uova*, esposto nel 1927 alla Triveneta di Padova, opera in equilibrio tra Realismo magico e Novecento italiano. Nella attualizzazione della scena in un interno reso con studiata cura prospettica si può pensare alla Maternità che nel 1927-29 fu dipinta da Cagnaccio di San Pietro, così come a *Il figlio del falegname* dipinto da Carlo Sbisà nel 1928, quale contestualizzazione in epoca contemporanea del lavoro di un giovane Gesù, figlio del falegname Giuseppe. L'iconografia del Cristo di Sbisà, come l'iconografia e l'ambiente descritti da Croatto, attualizzano la rappresentazione.

Domina l'*Annunciazione* la maestria tecnica di Bruno Croatto, mirante al raggiungimento della perfezione nella mimesi di un reale vagliato attraverso la electio.

Simbologia del tutto differente mostra *Il libro di immagini* (fig. 3), dipinto nel 1931, chiara evocazione di un ambiente dalle precise connotazioni ebraiche, tributo al credo di Ester Igea. L'opera è dominata dall'espressione mesta, ma molto intensa, della fanciulla, dal suo stato d'animo malinconico che, unito alla sospensione della attesa, cela la solitudine. Il fulcro semantico della composizione è costituito dal libro aperto (fig. 4), ricco di immagini dalla lettura ardua. Credo che il libro sia un *haggâdâh*, commentario-racconto della Scrittura volto all'edificazione. Più precisamente, dovrebbe trattarsi dell'*haggâdâh* di Pasqua, libro adottato dal padre di famiglia quale fonte di temi funzionali a istruire la prole, rispondendo alle sue domande, illustrando la motivazione dei riti e delle modalità di comportamento da adottarsi, e raccontando l'Esodo, la liberazione di Israele dalla schiavitù d'Egitto. La pagina del libro risultata maggiormente leggibile raffigura, a mio avviso, immagini relative alla Pasqua ebraica: nel cerchio più grande,

infatti, sono dodici medaglioni, che ospitano altrettante raffigurazioni, probabilmente, dei dodici figli di Giacobbe-Israele (secondo Genesi 35, 10), origine delle dodici tribù di Israele (come è in Genesi 35, 22), liberato dalla schiavitù come si legge nel racconto del Libro dell'Esodo. Nel cerchio interno, di diametro minore, si trovano sei medaglioni, che potrebbero indicare i sei giorni nei quali all'uomo è permesso lavorare: egli deve necessariamente osservare e santificare il giorno del sabato, secondo quanto il Signore ordinò a Mosè, dopo aver tratto in salvo il Suo popolo dalle ire del faraone. Il sabato, infatti, corrisponde all'unico giorno nel quale il Signore riposò, dopo aver creato cielo e terra, e vuole essere simbolo dell'alleanza stipulata sul Monte Oreb tra Lui e il Suo popolo, dopo l'attraversamento del Mar Rosso (secondo Esodo 20, 8-11 e Genesi 2, 1-4).

Quattro figure alate dalla veste purpurea stanno ai quattro angoli della pagina del libro, in cui sono i cerchi: potrebbero essere angeli e suggerire, pertanto, la presenza del Sacro. Il numero quattro indica il mondo materiale, terreno, creato da Dio. Credo che il rosso delle loro vesti, così come della tenda alle spalle della fanciulla, possa alludere al sangue degli agnelli, usato per marcare stipiti e architravi delle case del popolo di Israele in Egitto, oltre le quali il Signore sarebbe passato durante la notte nella quale avrebbe ucciso ogni primogenito.

Sull'altra pagina del libro sono immagini dalla ancor più ardua lettura: mi pare di intravedere una forma triangolare o piramidale immersa nel blu, che potrebbe essere una raffigurazione dell'Oreb, sormontata dalle due Tavole della Legge.

Accanto al libro, posto su un piano, sono posate due melagrane: alludono alla fecondità, o meglio, a mio avviso, alla discendenza numerosa della stirpe del patriarca Abramo, promessa dal Signore (secondo Genesi 15, 5) e riecheggiata nelle infinite stelle che solcano la volta stellare della sinagoga, ove è ambientata l'opera. Alla fecondità alludono anche l'albero ricco di frutti, probabilmente mele, situato sullo sfondo, all'esterno della sinagoga, e la floridezza della fanciulla dall'ampio *decolleté* e dalle rosse labbra carnose, in contrasto con le piante aride e grasse nei vasi, che hanno un parallelo nello scialle nero, le cui frange paiono richiamate dai rami secchi. Il frutto è, inoltre, simbolo ebraico di giustizia e correttezza, poiché conterrebbe all'interno un numero di semi, 613, che è il numero delle prescrizioni della *Torah*, legge ebraica contenuta nel Pentateuco. È segno, inoltre, della copiosa benedizione di Dio in occasione dell'Alleanza con Israele.

La scena è ambientata in una sinagoga, come si evince dal cielo stellato

e dalle chiavi di volta, che mostrano, a sinistra, il sigillo di Salomone, a destra, il nodo di Salomone. Figlio di David e terzo re di Israele, Salomone mutò la compagine tribale in un regno saldo e centralizzato e, soprattutto, ricevuta da Dio la capacità di discernere la giustizia e il bene dal male, Salomone promosse la costruzione del Tempio di Gerusalemme edificato dall'architetto Hiram, sede dell'Arca dell'Alleanza. Il sigillo di Salomone, o scudo di David, è l'esagramma, o stella a sei punte, emblema di Israele: compare, infatti, all'interno del rosone nei tre prospetti della sinagoga di Trieste, inaugurata nel 1912 con l'ingresso sulla via Donizetti, strada nella quale avrebbero abitato Bruno e Igea Croatto dal 1919 al 1925.

Composto da due triangoli equilateri incrociati, indica il Sacro per eccellenza, per la duplicazione del numero tre. Indica, inoltre, i quattro elementi costitutivi dell'universo: fuoco, acqua, aria, terra, la cui varia combinazione costituisce gli esseri materiali. Il sigillo di Salomone significa, perciò, l'insieme degli elementi dell'universo, l'unione di spirito e materia e la sintesi degli opposti nella unità cosmica. Nella chiave di volta dell'arco destro compare, invece, il nodo di Salomone: in quanto nodo, il simbolo indica un legame forte e la sua chiusura potrebbe alludere all'eternità, alla ciclicità e circolarità del tempo. Il nodo di Salomone sarebbe, pertanto, simbolo dell'infinito.

Le due arcate sullo sfondo del dipinto dovrebbero, invece, ricordare le due Tavole della Testimonianza, che Mosè ricevette dal Signore sul Sinai, secondo Esodo 24, 12 ma, soprattutto, 32, 15-16.

Infine, sui fronti dei due capitelli negli intradossi si nota, in posizione centrale, un simbolo composto da due angoli sovrapposti: si tratta della stilizzazione di compasso e squadra, simboli afferenti alla Libera Muratoria. Ulteriori elementi all'interno della rappresentazione, non ultima la presenza e la funzione della luce, sono a mio avviso relativi alla mistica ebraica.

A Roma nel febbraio 1932 presso La Camerata degli Artisti Croatto espose due ulteriori opere sacre: *Ave Maria*, della quale non si conservano immagini e *Madonnina*, nuovamente proposta nel gennaio 1934 a Livorno.

Grande valore ai fini della trattazione delle opere croattiane di soggetto religioso riveste l'opera *Ora serena* (fig. 5), olio su compensato del 1933, ove l'inserimento dell'aureola connota esplicitamente la figura di Maria, rappresentata, a mio avviso, nell'atto di ricevere l'Annuncio. Tuttavia, l'immagine esprime una spiritualità meno profonda rispetto alla tela *Annunciazione*: il sorriso, francamente ambiguo, domina, infatti, la rappresentazione lievemente conturbante della figura femminile, amplificata dal colore blu notte del manto. Mi pare che in *Ora serena*

vigano puntualmente quella serenità e quell'ottimismo, quella sana (e io aggiungerei italica!) visione del mondo, quel culto della bellezza e della bontà, decantate dai critici a proposito della pittura croattiana.

Maria è avvolta nel *maphorion*, un manto di colore blu intenso, che ne indica la divinità. La sua triplice verginità *ante partum, in partu, post partum*, secondo la definizione del Concilio Lateranense del 639, è simboleggiata dalle tre rose, che alludono, inoltre, alla Trinità. La mano destra di Maria appare nella positura che indica attenzione all'Annuncio e, portata al petto, esprime l'accettazione della Parola.

Il trono, sul quale ella è assisa, simboleggia Maria stessa, che i Padri della Chiesa e la liturgia celebrano quale Trono di Dio-Uomo: Maria è, infatti, l'Arca della Nuova Alleanza sigillata dal sangue di Cristo e prefigurata, nell'Antico Testamento, dall'Arca dell'Alleanza contenente le Tavole della Legge.

L'ambiguità, che allude ad una religiosità decadente e simbolista, è concentrata nel sorriso della fanciulla, il cui sguardo, al contrario dell'atteggiamento pudico delle mani, non evoca la purezza: la sensualità era già comparsa nella *Pre-Raphaelite Brotherhood* all'arrivo di Jane Burden e di Elizabeth Siddal nelle vite, rispettivamente, di William Morris e di Dante Gabriel Rossetti, dei quali le due fanciulle furono le muse ispiratrici a partire dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento.

Nella *Virgo* di Croatto è evidente un modello femminile che nega l'iconografia mariana, benché, mediante l'ambientazione della scena e l'adozione del tema sacro, si situi nel solco della tradizione. Credo, infatti, che la presenza dell'altare sia una prefigurazione del sacrificio di Cristo, analogamente a quanto accadeva nella pittura di Giovanni Bellini e di Antonello da Messina. Tale interpretazione è avvalorata dalla dicitura ECCE VIRGO, che appare ben leggibile sulla pagina del libro aperto e che presenta la fanciulla alla volontà del Padre. La scena sembra ambientata nel tempio: la casa di Maria viene, infatti, identificata con la basilica costantiniana di Nazaret, eretta sulla grotta dell'Annunciazione.

Il paesaggio alberato, sul quale si apre l'ambiente, allude, probabilmente, all'*hortus conclusus* e indica la castità; ricorda, inoltre, lo sfondo di opere veneziane e fiamminghe del Quattro-Cinquecento. La figura di Maria non è collocata al centro, bensì occupa la porzione destra della scena, evitando la simmetria; accanto a lei l'imposta di una finestra o un pesante portone mostrano l'immagine della cerva, che si disseta alla fonte giusta il Salmo 41.

L'impaginazione dello spazio si mostra analoga a *Annunciazione* e

a *Il libro di immagini*, così come analoga è la ripresa della pittura veneta quattrocentesca e del disegno ingresiano. Gli oggetti sono situati all'interno di un ambiente strutturato prospetticamente: vi compaiono due spazi distinti, quasi due ambienti diversi collocati in differenti piani prospettici, quali sono i piedritti dell'arco appena accennato sulla sinistra, che cela una libreria e, sul lato opposto, l'anta di un mobile, o di una porta o l'imposta di una finestra, con un piccolo davanzale marmoreo.

L'opera denota, secondo gli studiosi, una perfetta conoscenza della forma e un acuto senso della materia, che convergono nel virtuosismo dell'artista; mediante il colore e la luminosità espliciti nel chiaroscuro Croatto restituisce la profondità dello spazio e la trasparenza dell'atmosfera, ai quali unisce una nota decorativa. Il dipinto fu esposto nel febbraio 1934: la sua immagine compare, infatti, in un articolo che recensisce i numerosi ritratti, le cui pose e espressioni riconducono ai romantici, e le nature morte, esposte nel 1934 alla personale presso le Sale dei Cultori d'Arte in Palazzo Doria a Roma.

Il vaso vitreo di *Ora serena* e il bicchiere della *Annunciazione*, contenenti una o più rose, derivano probabilmente dalla tavola *Vetri di Murano*, dipinta da Ubaldo Oppi nel 1925 e esposta nello stesso anno alla mostra del Gruppo Artisti Combattenti presso la Galleria Pesaro di Milano, ove fu acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna della stessa città. È documentata la presenza a Milano di Bruno Croatto alla Prima Mostra di Novecento nel 1926, presenza reiterata nel 1927 e negli anni successivi. È pertanto piuttosto verosimile che egli abbia veduto, tra le altre opere, proprio *Vetri di Murano* di Oppi. Più in generale, ritengo che il carattere fotografico della pittura croattiana abbia avuto tra i suoi antecedenti l'opera di Carl Frithyof Smith, norvegese formatosi a Monaco di Baviera nel 1880-1884 e insegnante a Weimar dal 1890 al 1917, anno della morte. In particolare, rileva segnalare la tela *Dopo la prima comunione*, dipinta a Weimar nel 1892 e esibita a Monaco alla Esposizione Internazionale, presso la quale fu acquistata nello stesso anno dal Museo Revoltella. *Dopo la prima comunione* presenta il distillato di un accurato studio sul ritratto condotto in *atelier*. È attestata la presenza di Bruno Croatto nella città bavarese proprio nel 1892, anno in cui si iscrive alla *Akademie der Bildenden Künste* e anno in cui Smith esegue, e espone alla Esposizione Internazionale monacense, *Dopo la prima comunione*, acquisita immediatamente dal Revoltella. Croatto poté pertanto vedere l'opera a Monaco, oppure direttamente a Trieste.

Nel 1934-1935 Croatto realizzò una *Ultima Cena* e un *San Francesco*, esposti nel 1936 nella personale in Palazzo Doria. Nella *Ultima Cena* la

critica ravvisò una semplificazione nella prospettiva dell'ambiente, insieme a una resa non riuscita della umanità dei personaggi, non inseriti in una composizione unitaria, ma dotati di spigliatezza nel disegno. Grande umanità fu invece rilevata nella resa dell'ambiente, ove un cielo plumbeo domina una piana innevata, nel *San Francesco*, figura non comunicativa benché ben disegnata. Nella stessa occasione espositiva del 1936 venne esibita anche una *Madonna*, rievocazione dei modi di Antonello da Messina nella prospettiva del libro in primo piano, che costruisce lo spazio insieme alla plastica e geometrica figura, dai volumi sintetici. La Vergine mostra insolitamente una espressione ieratica, che non compare nelle altre opere del pittore e che Bianchi ritiene comunque debitrice dell'arte antonelliana. Torna invece, a mio avviso, in altre occasioni la semplificazione geometrica della figura, che ricorda alcune immote geometrie pierfrancescane e che l'opera di Croatto *L'Anforetta*, esposta nel 1930, esibisce nella costruzione mediante figure triangolari e trapezoidali, tali da far propendere chi scrive per una datazione non distante da quella della *Madonna*, opera certamente eseguita entro il 1936 ma, probabilmente, già intorno al 1930.

Nel *milieu* romano della committenza di Croatto, verosimilmente destinataria delle opere di soggetto religioso finalizzate alla devozione privata, si individuano personalità di spicco del mondo culturale e politico del regime: benché non esistano carte d'archivio che possano attestare un legame ufficiale del pittore col fascismo, si conserva una missiva nella quale Croatto chiede al fratello una accurata documentazione, in grado di dimostrare le origini ariane della famiglia. Tale dato rende plausibile l'ipotesi che Igea abbia evitato la deportazione in virtù delle conoscenze altolocate del marito.

Ai valori della alta società romana e dell'arte italiana corrisposero le creazioni di Croatto, strenua ricerca della perfezione tecnica nella mimesi del reale. E a Roma Bruno Croatto si spense, a settantatré anni, nel settembre 1948, accomiatandosi dai due amori di una vita: Igea e l'Arte.



Fig. 1 – *Scene sacre evangeliche*, 1922, olio su tela. Trieste, Collezione privata (da Mugittu 2000).



Fig. 2 – *Annunciazione*, 1927, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (da Mugittu 2000).



Fig. 5 – *Ora serena*, 1933, olio su compensato. Trieste, Collezione privata (da Mugittu 2000).



Fig. 3 – *Il libro di immagini*, 1931, olio su tela. Trieste, Collezione privata (da Mugittu 2000).



Fig. 4 – *Il libro di immagini: particolare*, 1931, olio su tela. Trieste, Collezione privata (da Mugittu 2000).

Bibliografia

- Benco 1946 = S. Benco, *Un tuffo nei ricordi. "Vernice. Cronache d'arte"*, I, (5).
- Borgna 2004 = E. Borgna, *Il volto senza fine*, Le Lettere, Firenze 2004.
- Borgna 2007 = E. Borgna, *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Fagiolo dell'Arco 1988 = M. Fagiolo dell'Arco, *Realismo magico: pittura e scultura in Italia 1919-1925*. Catalogo della Mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 2 aprile 1989).
- Fasolato 1999 = P. Fasolato, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: figure femminili tra significati allegorici, declinazioni familiari ed echi esotici. "Panorama Economico del Nord-Est"*, 6, 1999.
- Firmiani, Molesì 1970 = F. Firmiani, S. Molesì, *La Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1970.
- Frongia 1970 = M.L. Frongia, *Appunti per un riesame dell'opera di M. Grigoletti*, in "Annali delle Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", XXXIII, parte II, 1970.
- Masau Dan anno = M. Masau Dan, *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*. Catalogo della Mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 7 maggio – 5 giugno 1999).
- Mertelli 1979 = C. H. Martelli, *Artisti triestini del Novecento*, ADA, Trieste 1979.
- Montenero 1968 = G. Montenero, *Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica* in L. Mazzi ed. Quassù Trieste, Cappelli, Bologna 1968.
- Mugittu 2000 = D. Mugittu, *Bruno Croatto*. Fondazione CRTrieste, Trieste 2000.
- Strinati 1930 = R. Strinati, *La Camerata degli artisti presenta Bruno Croatto, pittore triestino*. Catalogo della Mostra (Roma, La Camerata degli Artisti, 15 febbraio – 1 marzo 1930), Roma: Stabilimento Tipografico Via Mario dei Fiori, 1930.
- Strinati 1939 = R. Strinati, *Pitture di Bruno Croatto. Il Regime Fascista*, 1939.

La Scuola d'arte di Oristano e i bozzetti per *La Jura* di Gavino Gabriel

Francesca Piano

Gli anni Venti del XX secolo rappresentano per la Sardegna un periodo di lustro culturale e artistico, suscitando la nascita di un grande interesse di pubblico e di critica, non solo verso i grandi scrittori e i grandi artisti a cui l'Isola diede i natali, ma anche nei confronti delle arti minori e delle tradizioni popolari. Gli artisti isolani divulgarono l'immagine ideale e cristallizzata della loro terra, attraverso la partecipazione alle Esposizioni, che il Regime utilizzava per propagandare la sua immagine.

A questo proposito è utile inserire la presentazione, nel 1907, del gesso *La madre dell'ucciso* di Francesco Ciusa, alla Biennale di Venezia, che pur non inserendosi nelle manifestazioni fasciste degli anni Venti rappresenta un antecedente imprescindibile. Fu infatti Ciusa a promuovere per primo l'immagine di una Sardegna arcaica e primitiva, insieme a Grazia Deledda e Sebastiano Satta.

Le occasioni espositive fuori dall'isola coinvolsero un numero sempre maggiore di artisti, che, talvolta in forma organizzata, esportavano l'immagine di un popolo e delle sue tradizioni, rilette tramite l'ausilio di una tecnica sapientemente appresa. La partecipazione alle mostre autocelebrative organizzate dal Regime, erano veicolo di scambio tra le regioni italiane. La necessità di conoscere e di confrontare il bagaglio culturale della Sardegna con una nuova Italia, che doveva risorgere dalla Grande Guerra, fu resa possibile anche da una maggiore facilità nel raggiungere il continente.

La nascita di scuole d'arte su tutto il territorio nazionale, di cui l'esempio più longevo è l'ISIA di Monza la cui prima Biennale è del 1923, crearono i presupposti perché si rivolgesse l'attenzione verso la rinascita dell'arte nazionale, cogliendo nelle tradizioni regionali nuova linfa creativa. La partecipazione della Sardegna all'esposizione del 1923, in cui venne allestito un padiglione, segnò l'inizio di un proficuo legame tra Monza e gli artisti isolani anche delle generazioni successive.

L'esempio dell'ISIA e la volontà del Governo di recuperare le

tradizioni artistiche e artigianali trovarono espressione in Sardegna nella nascita nel 1925 della Scuola d'Arte applicata di Oristano. Il direttore della Scuola, Francesco Ciusa, auspicava la rinascita dell'artigianato, della ceramica e della tessitura: attraverso l'apprendimento delle tecniche si intravedeva il disegno più grande di dare ai giovani l'opportunità di elevarsi dall'ignoranza.

La scelta di Oristano affonda le sue ragioni nelle tradizioni artigianali della zona come quella della ceramica e della lavorazione del legno, ma anche dalla sua centralità geografica. L'idea di istituire una Scuola capace di recuperare il sapiente lavoro artigianale locale si coniugava con la necessità di formare dei giovani e consegnar loro delle abilità per cui oltre alla valenza estetica, culturale e artistica si affiancava una necessità sociale e politica. Paolo Pili, politico impegnato nelle file del sardo-fascismo, originario di Seneghe, fu il primo sostenitore della Scuola utilizzando gli strumenti che il partito – governo gli dava, per determinare sia una rinascita economica dell'isola, sia una maggiore autonomia regionale.

Nelle pagine introduttive del Programma si chiariscono diversi punti focali della missione della Scuola e delle motivazioni che hanno permesso nel 1925 l'apertura dell'Istituto, sito prima in via Parpaglia e successivamente nei locali delle Missioni. Si fa riferimento in queste pagine alla tradizione oristanese dei Figoli, proponendosi di integrare l'operosità e lo spirito di associazione dei ceramisti con un indirizzo moderno di nozioni tecniche ed una vera e propria educazione artistica. Si fa inoltre riferimento alle esposizioni di arti decorative di Monza e di Parigi, chiarendo bene quali erano i prototipi a cui si faceva riferimento. Il corso, che equivaleva a quelli delle altre scuole complementari post elementari, si divideva in un quadriennio e prevedeva i primi due anni gli insegnamenti delle Materie Artistiche, a cui veniva abbinata la pratica del laboratorio, e delle Materia di Cultura Generale; a questi due anni succedevano 1 anno di Corso Speciale in cui si poteva scegliere la sezione di riferimento, (in tutto cinque: Decoratori, Ebanisti, Ceramisti, Ferro Battuto e Cuoio Istoriato) e infine l'anno finale di Perfezionamento.

Il direttore della scuola, Francesco Ciusa, aveva il carisma necessario per chiamare personalità di nota importanza nel panorama artistico isolano: Carmelo Floris ebbe la vicedirezione, Gaetano Ciuffo, nonostante i suoi trascorsi politici, venne richiamato dallo stesso onorevole Pili per ricoprire il ruolo di professore d'Artigianato, Giovanni Sanna ottenne la cattedra di Ceramica, la cattedra di pittura fu di Giovanni Ciusa Romagna, all'epoca giovanissimo. Anche Paolo Pili tenne una cattedra, quella di

Scienze, partecipando attivamente ai programmi e alle lezioni impartite.

L'importanza che la scuola ebbe nel panorama culturale sardo fu soprattutto nella veicolazione di un linguaggio artistico/artigianale comune a tutta la Sardegna, proponendosi come momento cruciale e aggregativo.

Sono, infatti, riferibili a quegli stessi anni commesse esterne come la decorazione dell'Aula consigliare del Comune di Iglesias sotto la direzione di Francesco Ciusa o i dipinti di Giovanni Ciusa Romagna e Carmelo Floris dell'Altare del SS Sacramento della Chiesa Parrocchiale di Seneghe.

L'importanza delle scuole locali, sorte durante il Ventennio, con poche risorse e mezzi modesti, è indubbio per la formazione di una classe sociale definita, a cui veniva data la possibilità di imparare un mestiere, gettando le basi per la formazione dell'artigianato sardo, espresso poi dall'Ente regionale ISOLA, nata da una costola regionale dell'ENAPI, ma che vedeva anche l'impegno di importanti figure artistiche.

La Scuola d'Arte Applicata di Oristano è l'esempio più emblematico di esperienze simili che videro protagoniste altre località della Sardegna, e altre personalità comunque legate da un filo conduttore, che è quello di una forte caratterizzazione regionalistica: quali la Scuola Industriale di Cagliari; la Scuola Artistica Decorativa di Iglesias, che a partire dal 1926/27 venne fortemente voluta da Remo Branca, esponente di spicco della xilografia isolana insieme a Mario Delitala e a Sanis Dessy; ancora la Bottega d'Arte Ceramica, aperta ad Assemini dal Federico Melis, trasferitosi poi a Cagliari nel 1927; ed infine, ma non per importanza, la Scuola d'Arte Serale di Disegno ed Incisione, legata a doppio filo alla personalità di Stanis Dessy, docente di Disegno e Incisione, nata nel 1934 come Scuola Comunale Sassarese, divenuta, dopo solo un anno, statale grazie ai risultati assai promettenti.

In questo vivace panorama culturale si inserisce la personalità poliedrica di Gavino Gabriel figura emblematica e poliedrica di una Sardegna che cercava un posto importante nel quadro artistico culturale italiano e internazionale, proponendosi come portatrice di valori veraci e unici; nacque nel cuore della Gallura a Tempio Pausania nel 1881, e morì dopo una vita quasi centenaria nel 1980 a Roma.

Musicista e musicologo, compositore e pioniere dell'etnomusicologia e dell'etnografia europee e africane, ideatore e fondatore della Discoteca di Stato, professore di lettere teso verso l'innovazione delle metodiche attraverso l'utilizzo del grammofono, abile oratore con uno spirito poetico, ed ancora giornalista, inserito nel cenacolo della "Voce" di Prezzolini di cui fu stimato amico: tutto questo si racchiude in un uomo che dedicò la

sua intera esistenza allo studio e alla diffusione dell'arte e della cultura; un uomo che portò avanti l'ideale di unificare l'Italia attraverso l'esaltazione e il mantenimento delle espressioni regionali.

Prezzolini, suo amico e con lui impegnato nel cenacolo vociano, lo descrive come un uomo preistorico, ma al tempo stesso moderno, definendo in maniera così incisiva il mondo che si celava dietro Gavino Gabriel, poiché proprio attraverso il recupero del passato più lontano si poteva capire un mondo in frenetico cambiamento come quello del XX secolo, in cui, mai come allora, ci si affiancava a culture sconosciute e nuove iniziando quel percorso che oggi chiamiamo globalizzazione.

Prezzolini ancora gli rendeva il merito di non piegarsi ai compromessi, che allora come oggi erano compresi nel costume italiano, e anche questo faceva parte di quel modo d'essere vociano, ma anche sardo, costringendolo, a causa di questa sua purezza, a non riuscire mai a trovare una posizione.

Gabriel faceva parte della 'generazione dell'Ottanta', quella generazione che consegnò all'Italia con impulsi forti e contrastanti la modernità che taglia i ponti con il romanticismo nazionale di fine Ottocento, promuovendo la cultura moderna ma anche la riscoperta di una tradizione immaginaria, lo studio di un autoprimitivismo inteso come cifra sincera di italianità. Ed in questo senso che la Sardegna, soprattutto la parte più interna, si propose alla ribalta nazionale in maniera importante con personaggi quali la Deledda, Nobel per la letteratura, Sebastiano Satta o ancora Francesco Ciusa; i quali presentavano una terra primitiva, con un codice morale preciso e con un senso dell'onore e dell'orgoglio immutato, ma con la precisa volontà di inserirsi nella Nazione Italiana in cui si credeva più che in qualsiasi altro periodo storico. Gavino Gabriel, in tutta la sua attività, così poliedrica e varia, non fa che portare avanti con passione, tramite diverse esperienze, un unico ideale: l'Italia diveniva unita solo attraverso il riappropriarsi da parte delle regioni delle loro tradizioni popolari più profonde, metabolizzate per poi promuoverle in tutta Europa. L'intellettuale tempiese indicava nella cultura musicale regionale il cuore da cui far sorgere una cultura nazionale robusta.

Laureatosi in Lettere presso l'ateneo Pisano, collaborò con la "Voce" inserendosi nel salotto letterario di via della Robbia, casa di Prezzolini, dove spesso intonava canti galluresi, la tasgia, che piacquero molto ai musicisti del gruppo vociano: Bastianelli, introdusse in una sua sonata per Pianoforte un tema Gallurese, e Pizzetti, in seguito ad un viaggio in Sardegna, ebbe l'idea di scrivere un'intera opera ambientata nell'Isola, ma presto cedette l'impresa a Gabriel, poiché la specificità dei suoni e delle

caratteristiche musicali rendevano ardua l'impresa per un musicista non nativo in terra sarda. Proprio l'ambiente vociano fece da *humus* fecondo per la nascita della prima opera lirica d'ambientazione sarda, scritta in lingua italiana: *La Jura*. L'opera nacque, dopo cinque anni di lavoro, e venne dapprima eseguita sotto forma di concerto a Milano e a Torino nel 1914. *La Jura*, ovvero, il Giuramento, aveva tutte le caratteristiche di un'opera lirica italiana nella cornice, con un cuore sardo sia nella trama, legata ai modi e agli usi sardi, sia nelle monodie e polifonie utilizzate, sia nell'allestimento.

La nascita de' *La Jura* non può prescindere dal fatto che Gabriel portasse nei teatri italiani testimonianza dei canti sardi accompagnando con la chitarra i tasgiadori di Gallura; la passione folkloristica e la volontà di conoscere l'ignoto di una remota regione d'Italia portava questo gruppo ad avere una fama risonante, risvegliando nelle platee un ricordo di un passato remoto sopito nell'anima. Egli portava testimonianza chiara della vita spirituale dell'isola dinnanzi ad un pubblico sempre più variegato. Il canto sardo diveniva in questo senso una confessione intima che molto aveva a che fare con i sentimenti più importanti: il dolore e l'amore.

Al compositore spesso venne rimproverato l'estraniamento dei canti galluresi, perché presentati come frammenti archeologici di un lontano passato, spogliati della loro cornice geografica. Il canto era, e forse lo è ancora, l'unica manifestazione culturale che viene riconosciuta dai sardi come propria e Gabriel lo considerava un veicolo affinché venisse trasmessa l'immagine più pura e più vera della Sardegna.

Dalla volontà di dare immagine e corpo ai canti sardi nacque l'idea di una vera e propria opera lirica. Il proposito di dare una cornice armoniosa, di donare i colori adatti ad accogliere i canti sardi fra la cerchia delle rocce calcaree della Sardegna e il mare, crea la fusione fra l'azione e la musica, fra la poesia e i costumi.

L'ispirazione de *La Jura* deriva da una canzone che il poeta lirico gallurese Ciccittu Jaconi, del primo Ottocento, fece ad Aggius in occasione di una festa di matrimonio finita tragicamente. L'opera si presentava priva di accademismi, ma aderente al reale, proponendo un rapporto perfetto tra l'uomo sardo e la sua rappresentazione scenica, presentandosi come frutto della terra stessa. In effetti, Gabriel aveva la volontà e la necessità di presentare la Sardegna, il popolo sardo in maniera schietta e scevro da appesantite idealizzazioni, secondo un sentimento comune nell'ambito artistico culturale sardo. D'altra parte Ciusa portava avanti proprio in quegli anni la Scuola d'Arte Applicata di Oristano che si proponeva di riappropriarsi e di valorizzare l'arte rustica sarda, attraverso l'insegnamento

delle tradizioni manuali alle nuove generazioni e la divulgazione dei manufatti e delle opere d'arte sarde nei vari saloni d'esposizione. Ed è con lo stesso sentimento che Gabriel dichiara più di una volta d'aver appreso la musica negli Stazzi e non nei Conservatori, ed è per questo che regala un'opera interessante, non solo dal punto di vista musicale, ma anche da un punto di vista etnologico e storico.

Tramite *La Jura*, si possono comprendere sia l'ambito vociano in cui nacque l'idea di un dramma lirico così fortemente caratteristico, ma altrettanto a fondo si può leggere l'ambiente culturale isolano degli anni Venti. L'opera è infatti figlia di fermenti nati in Toscana, ma è fortemente legata alla Sardegna sia come soggetto ma anche come concezione vera e propria, e come organizzazione materiale dell'opera.

La cronaca della rappresentazione de *La Jura* al Politeama Margherita di Cagliari trova spazio nelle pagine de' "L'Unione Sarda" del periodo. Il 19 aprile del 1928, sotto la sezione dedicata ai 'Problemi e cronache di Cagliari', viene pubblicato l'annuncio che il sabato successivo, alle 21, precise si sarebbe tenuta la prima rappresentazione dell'opera di Gavino Gabriel. Era quindi un vero e proprio appuntamento mondano. In questo primo annuncio scarno si fa subito riferimento alla presenza della cantante, soprano, Carmen Melis, allora molto amata dal pubblico italiano come cantante d'opera. Questo fatto avvalorava la tesi secondo la quale Gavino Gabriel fosse inserito nell'ambiente culturale italiano, e secondo la quale la rappresentazione de *La Jura* non fu certo un evento di secondaria importanza nell'ambiente lirico del tempo. Il proposito di dar vita in un teatro dell'opera del Gabriel fu dell'onorevole Paolo Pili, che fece da collante tra il mondo culturale e artistico dell'epoca e il mondo economico e politico. D'altra parte fu sempre l'onorevole a rendere possibile la nascita della Scuola d'Arte Applicata oristanese nel 1925, segno evidente che il politico fosse realmente interessato a creare i presupposti economici per favorire la rinascita dell'arte sarda.

Secondo la cronaca pubblicata in "Fontana Viva", Cagliari era sprovvista della attrezzatura teatrale indispensabile per l'esecuzione dell'opera, ed è semplice arguirlo dato che Cagliari era una città comunque marginale del Regno d'Italia. Inoltre Gabriel non era un maestro concertatore, dato che come più volte lui stesso dichiarava, non era diplomato in nessuna scuola di musica. Queste furono le difficoltà che si dovettero abbattere per la rappresentazione dell'opera e che vennero eliminate tramite un sapiente utilizzo delle risorse isolate e la conoscenza da parte di Gabriel di ambienti influenti in campo artistico oltre mare.

L'opera venne rappresentata grazie a un finanziamento erogato da contributi di privati costituenti un comitato, alla cui presidenza onoraria erano il prefetto Enrico d'Arienzo e il segretario federale del Partito Nazionale Fascista, l'onorevole Giovanni Cao di San Marco, mentre il presidente effettivo era l'ingegnere Giovanni Battista Bosazza. Inoltre, la prima dell'opera si avvaleva della collaborazione della stampa locale tra i quali si può ricordare Nicola Valle, all'epoca giovanissimo, Nino Fara, e del vice podestà Enrico Endrich. Alla messa in scena dell'opera contribuì Gino Boero, che in qualità di maestro concertatore diresse l'orchestra, mentre Enrico Dessì diresse il coro e Mario Doglio fu il maestro rammentatore.

Nell'opera vennero introdotte anche frammenti originali del folklore sardo tra cui la partecipazione di 4 danzatrici di Aggius con il costume originale, quasi a voler rendere la finzione teatrale ancora più verosimile. Per lo stesso motivo intervennero anche i tasgiadori di Gallura, con la formazione composta: da G. A. Peru, Pietro Paolo Peru, P. Sanna, Anton Pietro Cannas, Stefano Stangoni, soprannominato da d'Annunzio, che aveva avuto modo d'ascoltarlo al Vittoriale, 'il galletto di Gallura'.

Gavino Gabriel si rivolse alla Scuola d'Arte di Oristano per la realizzazione delle scenografie, trovando in Francesco Ciusa un ottimo interprete dei suoi ideali, d'altra parte i due personaggi collaborarono precedentemente nell'edizione del 1923 dei *Canti Sardi* di cui Ciusa curò le stampe.

I bozzetti furono realizzati da Giovanni Ciusa Romagna, che diresse i suoi allievi nella realizzazione delle scenografie di cui si è persa traccia successivamente allo smantellamento del politeama Margherita a seguito dell'incendio del 1942. Le illustrazioni del libretto d'opera furono ideate da Melkiorre Melis, anch'egli collaboratore della scuola oristanese. Il fatto che le scenografie fossero state commissionate alla Scuola d'Arte oristanese, conferma che *La Jura* sia stata un'espressione dell'*humus* culturale artistico isolano, di cui erano esponenti artisti quali, Francesco Ciusa, Giovanni Ciusa Romagna, Melkiorre Melis, e che in quell'ambito si inserisce anche la figura di Gavino Gabriel, il quale, evidentemente, era partecipe delle idee che sottendevano l'arte e la cultura isolana dell'epoca.

I bozzetti di Giovanni Ciusa Romagna vennero pubblicati nel numero di "Fontana Viva", interamente dedicato a *La Jura*, di Aprile – Maggio del 1928, e ci permettono di possedere un elemento fondamentale per l'indagine della rappresentazione avvenuta al Politeama. Un ulteriore elemento è rappresentato dalle stampe del Melis inserite nel libretto dell'opera, che, se analizzate e comparate ai bozzetti del Ciusa Romagna, ci danno ulteriori

elementi scenici, poiché, oltre ai fondali, vengono delineati anche i costumi e i volti dei personaggi principali.

L'opera si divide in tre atti; i primi due si suddividono a loro volta in due quadri ciascuno ed infine il terzo atto è rappresentato dall'epilogo della vicenda amorosa tra i protagonisti, che, contrariamente a quanto accade nei melodrammi, soliti a un finale proprio delle tragedie, è un lieto fine.

Il Primo quadro (fig. 1) si apre con la descrizione della Festa della Madonna del Rimedio, che si celebra in una chiesetta campestre, ancora esistente, a lei intitolata, situata tra il comune di Santa Maria di Arzachena e Luogosanto, e si data tra il 1820 e il 1830. Nel libretto si chiarisce anche il costume che viene indossato dai figuranti, ovvero il costume di Aggius. Le feste campestri, venivano organizzate da una o più famiglie di pastori, proprietari delle terre circostanti le chiese intitolate al santo o, come in questo caso alla Madonna, a cui erano devoti. In genere queste feste, di cui si tramandano le tradizioni anche oggi, si svolgono o in tarda primavera o al termine dell'estate, e rappresentano occasione di conoscenza tra le diverse famiglie. Erano chiaramente, oltre che delle vere e proprie fiere, occasione di incontro tra i giovani: infatti, vi si contrattavano anche le promesse di matrimonio; le giovani fanciulle, in occasione della Missa Manna si vestivano con l'abito della festa. Questi eventi duravano più giorni, solitamente dal pomeriggio della vigilia, in cui si era soliti sostare per pochi giorni in capanne costruite intorno alla chiesetta, per adempiere ai preparativi della festa domenicale.

Ciusa Romagna crea un fondale che riproduce fedelmente la chiesetta, scarna, con la facciata bianca, in stile romanico, che, silenziosa, si staglia dinanzi a una collinetta. Ai lati si intravede il termine del boschetto di lecci, recintato da un muretto a secco che lo delimita scomparendo e riapparendo tra gli alberi. La luce è serena e chiara, e questo bozzetto descrive un luogo pronto ad accogliere i popolani in festa; dalla porticina della chiesa sgorga un esplosione di colori, di musica e di balli sul palco del politeama, un pittoresco quadro di donne in costume di festa e uomini e bimbi festanti attorno ai banchetti posticci dei torronoi e dei rivenduglioli. Le scenografie originali vennero riprese in occasione della messa in scena dell'opera nel Novembre del 2015 presso il Teatro Lirico di Cagliari.

Ed è proprio in questo tripudio di colori che Anghilesa, cara amica di Anna, le comunica l'appuntamento che le chiede Jaconi, suo innamorato ricambiato. La musica esprime bene questo amore puro e impossibile, perché Giompaulo aveva già promesso la sua figliola al Buredda, pastore più ricco. L'opera si apre al termine della Missa Manna, ovvero all'uscita

dalla messa solenne, tramandataci dalle note di una tasgia, cantata dal coro di Aggius.

È sicuramente il momento più sereno e gioioso della Festa, e il bozzetto lo comunica con la sua placida luce, e, nonostante sia in bianco e nero, poiché chiaramente la rivista da cui è tratto è antecedente all'uso delle fotografie a colori, si può indovinare un cielo terso e limpido, d'una mattinata di settembre. La chiesa viene posizionata in diagonale, per lasciare la centralità della scena ai popolani in festa, che si dispongono in diagonale verso il proscenio. Escono fuori dalla Chiesa prima gli uomini, che si posizionano ai lati della porta d'ingresso con la berretta di lana, e poi le donne in gruppi, ingonnellate sul capo, come si vede dalla prima stampa del Melis del libretto. La stampa del Melis riproduce anch'essa la chiesetta della Madonna del Rimedio, dalla cui porta escono le donne in processione ingonnellate, mentre ai lati della porta si dispongono gli uomini. A differenza del bozzetto si inseriscono dinnanzi alla staccionata i capanni dei torroni, che nella rappresentazione dell'opera sicuramente vennero ricostruiti dinnanzi al fondale eseguito dagli allievi del Ciusa Romagna. L'atmosfera è serena, delineata dal cielo limpido, quasi scevro da nubi. La chiesetta si staglia isolata tra i campi ordinati, al di là della staccionata si intravede il boschetto di lecci.

Da un confronto tra il bozzetto e la stampa in bianco e nero, nonostante vi sia una differenza stilistica e tecnica, si comprende che la localizzazione dell'opera aveva dei connotati molto precisi; la natura scarna in cui si inserisce la chiesa è resa in maniera semplice e ordinata per poter accogliere la festa rappresentata.

Il secondo bozzetto, che fa da sfondo al secondo quadro, rappresenta il boschetto di lecci che fin da subito si connota in maniera ambivalente: se da un lato accoglie il convegno amoroso tra Anna e Jaconi, due giovani innamorati e leali, dall'altro gli alberi del fondale sono testimoni del giuramento diabolico che Giompaulo impone a Jaconi, una Jura che prevedeva l'assassinio di Peppe Medonna, vicino e nemico del padre della ragazza. Il boschetto di lecci e sughere attornati da cespugli di rovi, felci e caprifoglio, lascia intravedere sul fondo la chiesetta, bianca e solitaria; mentre sulla sinistra troneggia un enorme ammasso di pietroni ciclopici di granito che formano grosse conche e grotte.

Nonostante il bozzetto qui riprodotto sia in bianco e nero, si possono indovinare i colori delle foglie, dato che si intuiscono diverse tonalità più o meno accese, si può confermare l'ambientazione autunnale della scena, momento dell'anno in cui le campagne iniziano ad avere diversi colori.

Il bozzetto del fondale di Giovanni Ciusa Romagna descrive una natura mediterranea realistica, che ricorda in parte le tele di Cézanne, anche se con un minore rigore per le forme geometriche. L'immagine del bozzetto è in bianco e nero per cui è di difficile valutazione la resa coloristica e il chiaro scuro, tuttavia sembrerebbe verosimile un avvicinamento con il "boschetto" di Cézanne, tema caro al pittore francese, in cui la gamma coloristica spazia dal verde brillante all'arancio più acceso, passando attraverso le terre bruciate e i gialli più caldi.

Il giuramento si svolge in pochissime battute di grande impatto teatrale: gesti e parole che affondano le proprie origini nelle tradizioni e nei codici ancora presenti in Gallura al tempo in cui venne scritta l'opera. Nel libretto viene descritto il giuramento in maniera meticolosa e precisa: nulla viene lasciato all'immaginazione del pubblico, ma tutti gli atti vengono riportati, fino a trovare il culmine nella frase di chiusura di Giompaulo.

La stampa (fig. 2) di Melkiorre Melis, nel libretto, si concentra invece nel personaggio secondario di Pasca Ucchitta, indispensabile per la trama e interessante per il pathos in un cammeo molto intenso: ormai pazza per la scomparsa della piccola Salvatora, figlia illegittima avuta da una relazione amorosa clandestina con il Buredda, vaga per il boschetto di lecci in cerca della piccolina. L'incisore si concentra volutamente sul viso della povera Pasca carico di quella tragica pazzia, che tante volte abbiamo letto nelle pagine della Deledda o intravisto nelle espressioni artistiche di questi anni. Ancora una volta in lontananza si vede la Chiesetta bianca, giudice e testimone di ciò che accade in questo quadro centrale dell'opera.

La xylografia del Melis, carica di forza espressiva la scena cruciale dell'opera, e sta a significare che il tradimento dei valori porta al male, così come l'amore sbagliato di Pasca e Buredda hanno portato alla pazzia la donna e alla morte della piccola innocente. Ancora una volta, siamo testimoni di una espressione figurativa che cela quella morale ancestrale e pienamente sarda che solo in terra sarda poteva essere veicolata e compresa fino in fondo. Non a caso l'incisore sceglie di utilizzare una tecnica incisoria fortemente espressionista, con solchi profondi e deformazione espressiva del volto. L'utilizzo del nero, della linea rigida e spezzata, priva di fluidità fa in modo che emerga una carica emotiva, morale e psicologica di grande impatto visivo.

Il secondo atto, formato a sua volta da due quadri, si apre in un luogo centrale per lo svolgimento della vita quotidiana agro-pastorale sarda: la fontana. Le sorgenti naturali erano fondamentali per la vita agreste per cui i pastori si affrettavano a costruire un riparo per difenderle dal sole

e dal passo degli animali. La costruzione in muratura a modo di nicchia profonda, ha un'architettura del tutto simile ai tholos greci, e rappresentava un punto d'incontro dei pastori e dei viandanti, tanto che spesso i sentieri convergevano verso la sorgente. Accanto alla costruzione o sopra di essa si collocava un recipiente di sughero utilizzato per dissetarsi e trovare ristoro.

La fontana è anche luogo dove venivano scambiate le notizie, e proprio questa funzione svolge all'interno dell'opera.

Nel bozzetto di Giovanni Ciusa Romagna viene rappresentato un tardo pomeriggio autunnale, da cui traspare la serenità del paesaggio montano appena increspato dalle nuvole sul fondo. Dinnanzi alla montagna si erge la fontana, che pare quasi un tempietto, al cui fianco destro vi è una panchina in pietra per dare ristoro ai pastori. La località si trova fuori paese. Il cielo dipinto dal pittore sardo, incute due sentimenti da un lato la serenità di un pomeriggio eguali agli altri, dall'altro l'ansia del ritorno di Jaconi dopo un anno di vagabondaggio causato dall'assassinio di Peppe Medonna commissionatogli dal padre della sua amata. Il terzo quadro è scarno e l'azione scenica si svolge interamente intorno alla fontana. Qui si incontrano alcuni pastori tra cui il Buredda, e Jaconi: quest'ultimo apprende dallo stesso Buredda, che il giorno successivo avrebbe festeggiato il suo fidanzamento con Anna, l'amata di Jaconi, per volontà di Giompaulo stesso. Il promesso fidanzato, all'oscuro del giuramento avvenuto l'anno precedente, invita Jaconi, che era poeta-cantore, ad esibirsi per allietare gli ospiti con le sue poesie e i suoi canti, il giorno della Pricunta. È un momento cruciale dell'opera, perché Jaconi viene a scoprire del grave tradimento, che secondo un codice locale, doveva essere necessariamente ripagato. L'unico modo per pareggiare i conti era uccidere colui che aveva tradito un giuramento dinnanzi a Dio: Giompaulo Filianu. La stampa di Melkiorre Melis, inserita nel III quadro rappresenta un primo piano di Jaconi. Focalizza, infatti, l'interesse sul personaggio principale, che proprio durante gli eventi attorno alla fontana ha come un'illuminazione. Tradito da Giompaulo, che aveva mancato alla sua parola, al suo giuramento, egli inizia un repentino percorso che lo porterà al necessario assassinio, vissuto quasi come una catarsi, di chi non aveva mantenuto la parola data. Così come dall'opera viene proposta la tradizione sarda, la vendetta che deve necessariamente scaturire dal tradimento di un giuramento, e così come dal bozzetto del Ciusa Romagna si delinea il luogo dove accadono i fatti; nella stampa (fig. 3) del Melis in maniera assolutamente ieratica si propone il viso di Jaconi, scavato ma determinato su un ramo accanto a Jaconi, poeta cantore, c'è un piccolo uccellino, probabilmente l'assiolo, uccellino notturno

che col becco spalancato canta. Sembra quasi una citazione della stampa del 1914 di Delitala, nella rivista "Sardegna", entrambi i disegni raffigurano un pastore immerso nella arcaica bellezza naturale della Sardegna. La grafia di Delitala, per quanto anch'essa stilizzata, adotta delle linee più morbide e più inclini alla Secessione viennese, mentre Melkiorre Melis mostra tutta la ruvidezza del volto del pastore tramite l'utilizzo di linee spezzate, e l'enfatizzazione dei tratti somatici del viso. Gli occhi divengono espressione della consapevolezza, le gote sono spigolose e coperte dalla barba scura: anche questa si presenta come immagine arcaica e dura di una Sardegna idealizzata, balente ma fortemente reale.

Dalla cupa serenità del bozzetto della fontana si passa alla Pricunta, il quarto quadro, in cui si rende uno sfolgorio di luci e di colori, un movimento di persone, di canti e di danze: ed ecco che il bozzetto del pittore ci presenta un ambiente festante, fatto di luce chiara e colori accesi. *La Pricunta*, ovvero la domanda di matrimonio che si concludeva con *l'abbracciu*, cioè il fidanzamento ufficiale, avvenivano nello stazzo, che è la casa rustica in cui abitava tutto l'anno il pastore insieme con la famiglia e i servi, e che includeva anche tutta la proprietà di boschi e di radure. È sicuramente una delle immagini che più di ogni altra regala importanti spunti scenografici, tant'è vero che nella messa in scena del 2015 si è potuto assistere allo sfoggio di meravigliosi abiti tradizionali impreziositi da pizzi, tessuti colorati e gioielli, così come di cestini e gli arredi che derivano dalla ricerca artigianale iniziata nella scuola oristanese.

Il bozzetto del maestro della Scuola d'Arte rappresenta bene questo concetto: è infatti diviso in due parti. Sulla destra, in primo piano viene rappresentato l'interno dello stazzo di Giompaulo, dove avviene la festa, mentre sulla sinistra vi è il cortile alle cui spalle un muretto a secco e un cancelletto di legno delimitano la radura di querce di proprietà del Filianu, dove avviene l'assassinio del padrone di casa. Nello sfondo, in lontananza, la selva e i monti di Aggius ancora una volta testimoni silenziosi. L'interno dello stazzo è volutamente lasciato scarno, e verosimilmente gli arredi e le suppellettili descritti nel libretto dell'opera vennero messi nel palco, frutto del lavoro degli allievi della scuola. Il tetto fatto di canne sorretto da travi in legno e le pareti annerite sono riconducibili ai luoghi realmente abitati dai pastori. Si apre tramite questa scena uno spaccato di vita vissuta, si squarcia l'interno di una abitazione e si ripropone su un palcoscenico, portando in scena l'interno familiare nel momento di festa che si chiude in tragedia, ma necessaria per il ristabilirsi dell'equilibrio morale.

Il paesaggio descritto dal bozzetto rappresenta in maniera

assolutamente realistica un ambiente vissuto e riconoscibile della Sardegna settentrionale, così come l'artista negli anni successivi non abbandonò questa vena descrittiva paesaggistica di cui si conservano numerosi oli, e che concorrono a determinare la sua cifra stilistica. La Stampa di Melkiorre Melis concentra invece l'attenzione sul luogo buio in cui avviene l'omicidio, in primo piano il muretto a secco e il cancelletto al centro e alle sue spalle i monti che incutono quasi timore. L'omicidio avviene nella radura che viene delimitata dal cancelletto, presente sia nel bozzetto che nella stampa di Orani, quasi che questo delimitasse la zona dei festeggiamenti da quello in cui avviene la resa dei conti. Il quarto quadro è sicuramente il più incline al folklore sardo: dai canti e balli felici della prima parte si passa al canto ritmico funebre dell'ingresso della salma, con la straziante chiusura del canto insistente e pauroso della pazza Pasca, ancora alla ricerca della figlioletta scomparsa. Il rimando quasi necessario è sicuramente a Ballero che in *Sa Ria* descrive nel 1908 l'interno domestico della realtà agro-pastorale sarda, costituendo un precedente di questa scenografia.

Alla tragica chiusura del quadro appena descritto, si contrappone la calma dell'epilogo che ridona l'armonia ai personaggi dell'opera: Anna, disdette le nozze con il Buredda, il quale si sposa con la sua sorellastra Matalena, di cui era in realtà innamorato, si chiude in silenzio, nella sua casa in seguito alla morte del padre. Irrompe in questo mutismo Jaconi, grazie alla complicità di Anghilesa, che scioglie Anna e la convince a sposarlo.

La scena (fig. 4) si svolge all'interno della stanza rustica principale attorno alla *zidda*, tipico focolare sardo, che stava al centro della stanza. È formata da una lastra di pietra levigata, incastrata nel pavimento su cui si accende e si conserva il fuoco; il fumo che si liberava dalle fiamme dava un caratteristico color nero lucido alle pareti, mentre il soffitto era composto da un tetto di canne con travi di legno. Sopra il focolare, spesso si metteva anche una grata di canne, il cannucciu, dove si facevano affumicare i salumi e i formaggi. Qui Anna filava, ancora con indosso le vesti del lutto, per l'assassinio del padre, mentre fuori si svolgeva la vendemmia, sono quindi passati due anni dalla festa presso la Chiesetta della Madonna del Rimedio dove Anna e Jaconi si dichiararono amore eterno. Ciusa Romagna, ancora una volta, rende la scena con estrema aderenza alla realtà, descrivendo la spoglia stanza in maniera semplice, e lineare, a cui certamente vennero aggiunti gli arredi e i suppellettili artigianali. La prospettiva converge nell'unica porta aperta da cui entra una luce chiara, in contrasto con il nero dell'interno, quasi a voler indicare la fine dell'*ora mala*, la fine del tempo delle sofferenze, anche questa, credenza radicata nella regione settentrionale e

tipicamente sarda, per cui ancora una volta ci si trova dinnanzi a un'opera intimamente sarda. La descrizione della stanza madre, dove Anna filava chiusa nel suo dolore, spazzato dall'ardore di Jaconi, è scarna e annerita, addolcita dalla luce autunnale che proviene dalla porta aperta.

La scelta di Melis (fig. 5) ancora una volta si concentra sul volto del personaggio più rappresentativo della scena: il volto di Anna, triste e mite, orgoglioso ma pacato, mentre fila manifesta la figura del matriarcato sardo; si deduce una donna stabile, forte e incorruttibile, che decide i tempi del perdono e che fa proprio un codice morale legato alla sua terra. Ai lati dalle finestre si intravedono le donne intente a vendemmiare. Anche questa stampa, mantiene un legame intimo con le tradizioni e gli usi sardi, soprattutto della Sardegna più interna e settentrionale. Il volto di Anna contribuisce a chiarire la calma successiva alla tragedia, un tranquillo oblio, che la stessa protagonista chiama 'dolce', preambolo del perdono verso l'amato. In questo volto si vede chiaramente la cifra stilistica del Melis, le linee incisive che seguono una logica geometrica comunicano la serenità ritrovata. Per cui non vi è più la linea spezzata e tortuosa del viso di Jaconi del III quadro ma la solennità della pace ritrovata.

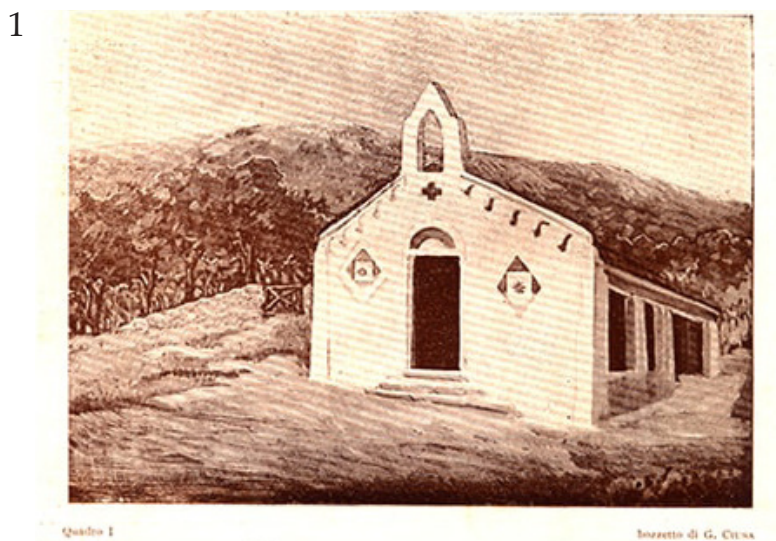


Fig. 1 – Giovanni Ciusa Romagna, *bozzetto della I scena*, 1928.

Fig. 2 – Melkiorre Melis, *Stampa del II quadro scenico*, 1927, (da libretto de *La Jura*).

Fig. 3 – Melkiorre Melis, *Stampa del III quadro scenico*, 1927, (da libretto de *La Jura*).



Fig. 4 – Giovanni Ciusa Romagna, *bozzetto della V scena*, 1928.



Fig. 5 – Melkiorre Melis, *Stampa del V quadro scenico*, 1927, (da libretto de *La Jura*).

Bibliografia

- Gabriel 1923 = G. Gabriel, *Canti di Sardegna*, Milano 1923.
- Ciusa 1925 = F. Ciusa, *Programma della Scuola d'Arte Applicata*, Oristano 1925.
- Gabriel 1927 = G. Gabriel, *La Jura. Cinque quadri di vita gallurese per commento musicale*, Milano 1927.
- Costa 1928 = A. Costa, *La Jura vista da Carmen Melis, "Fontana Viva"*, 1928, Anno III, Cagliari.
- Uras 1928 = D. L. Uras, *Le impressioni di Arturo Bonucci, "Fontana Viva"*, 1928, Anno III, Cagliari, pp.
- Gabriel 1928 = G. Gabriel, *Mea Culpa, "Fontana Viva"*, 1928, Aprile - Maggio, Anno III, Cagliari.
- N. Valle, *La Musica della Jura*, in *"Fontana Viva"*, 1928, Aprile - Maggio, Anno III, Cagliari.
- Prezzolini 1971 = G. Prezzolini, *Gavino Gabriel*, in G. Gabriel (a cura di), *La Sardegna di Sempre*, Cagliari 1971.
- Frongia 1999 = M. L. Frongia, *Catalogo della mostra del MAN*, Nuoro 1999.
- Uras 2004 = L. S. Uras, *Musica, Scuola e Nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini, e altre lettere inedite*, Lucca 2004.
- Frongia 2004 = M. L. Frongia, *Giovanni Ciusa Romagna, Ilisso*, Nuoro 2004.

Il mondo visionario di Salvatore Fancello

Francesca Ghirra

Le giornate di studi in onore della professoressa Maria Luisa Frongia sono state l'occasione per incontrare tanti colleghi e salutare la professoressa con il ricordo di un artista brillante ed estremamente prolifico, seppur estremamente sfortunato e prematuramente scomparso. Questo piccolo saggio non ha alcuna pretesa di carattere scientifico, ma si propone come testimonianza della vita di un uomo che tanto avrebbe potuto dare all'arte se non fosse caduto vittima delle vicende belliche che sconvolsero il nostro pianeta nella prima metà del secolo scorso.

Salvatore Fancello è un artista poco noto, la cui parabola creativa si è svolta nell'arco di appena un decennio. Nato nel 1916 a Dorgali, un piccolo paese della Provincia di Nuoro, è il penultimo di dodici figli di una famiglia contadina in condizioni economiche disagiate. Viste le sue spiccate doti di disegnatore, dopo aver conseguito il diploma alla scuola professionale nel 1929 viene mandato a bottega da Ciriaco Piras, un noto artigiano formatosi alla scuola cagliaritana di Francesco Ciusa che nel 1922 apre a Dorgali un piccolo laboratorio di ceramica artistica e pelletteria dove realizza opere ispirate alla cultura e tradizione sarda. Il giovane Fancello inizia a cimentarsi con l'argilla e manifesta sin da subito, oltre alla nota perizia nel disegno, il possesso di un ricco immaginario creativo. Purtroppo, non si conservano opere di questo periodo.

Nel 1930 parte per Monza grazie alla vittoria di una delle due borse di studio messe a concorso dal Consiglio dell'economia corporativa di Nuoro per l'iscrizione all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA). Inizia questa avventura insieme all'amico Giovanni Pintori, nato a Tresnuraghes ma di origine nuorese, vincitore della seconda borsa messa a concorso che, terminati gli studi, nel 1936 inizierà a collaborare con l'Ufficio Tecnico Pubblicità della Olivetti di Ivrea, di cui diventerà il responsabile nel 1940. Nel 1931 li raggiungerà Costantino Nivola, nato a Orani e formatosi nella bottega di Mario Delitala. A soli 14 anni Fancello, già orfano di padre, ha l'opportunità di frequentare una scuola all'avanguardia nel panorama

della didattica italiana dove insegnano docenti di prim'ordine, tra cui Mario Marini, Arturo Martini, Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Pio Semeghini. Le sfortune familiari non lo abbandonano neanche una volta raggiunto 'il continente': al suo arrivo a Monza scopre, infatti, che anche sua madre è venuta a mancare.

Una volta frequentato il corso preliminare, accede alla sezione di Ceramica rivelando a docenti e colleghi le sue rapide doti di apprendimento e le straordinarie capacità nel disegno e nel modellato.

Tra il 1932 e il 1933 inizia a esporre i suoi lavori: le opere di Fancello figurano con successo ai Littoriali e alle mostre cui la scuola partecipa. Nel 1933 espone due terrecotte alla IV Mostra Sindacale Interprovinciale delle Belle Arti della Sardegna a Cagliari. Nel 1934 partecipa alla V Mostra dell'Artigianato e Piccole Industrie della Sardegna alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari, dove viene premiato per un cinghiale, e alla V Mostra sindacale di Nuoro, esponendo le sue ceramiche. Nel 1935 partecipa alla VI Mostra Sindacale sarda a Nuoro con due animali in terracotta.

I contatti con la Sardegna non vengono, quindi, mai interrotti, non solo per la frequentazione di Nivola e Pintori, ma anche per la costante partecipazione alle mostre organizzate nell'isola. Durante le vacanze estive del 1934 organizza con Nivola e Pintori una mostra in un locale di Nuoro, nel corso Garibaldi, che seppur recensita da Carmelo Floris sul "Giornale d'Italia" (Floris 1934), non riscuote alcun successo di vendita. I periodi estivi sono un'occasione per riprendere i contatti con il maestro Ciriaco Piras, ma anche con il ceramista Simeone Lai, al quale fornisce disegni preparatori e supporto per la realizzazione di forme in rilievo per la produzione in serie e la costruzione di un forno.

Le prime testimonianze del suo lavoro sono del 1933/1934: si tratta di disegni per piccole decorazioni, progetti, studi di nudo, figure per bassorilievi, segni zodiacali realizzati con varie tecniche in cui dimostra uno stile del tutto personale, profondamente diverso e distante dal tratto decò di Ciusa. Sono gli anni in cui inizia a prender vita il bestiario, un ricco repertorio di animali (disegni e terrecotte) frutto dei ricordi della fauna isolana, delle copie dal vero dei daini fatte per le lezioni dell'ISIA, delle suggestioni dell'iconografia coloniale (giraffe, zebre, leoni) e della sua fervida immaginazione. Queste rappresentazioni fantastiche caratterizzano tutta la produzione artistica di Fancello, che riesce a coniugare magistralmente nei suoi lavori grande delicatezza e poesia con un tratto ironico e spesso scanzonato. I risultati travalicano il dato visivo e mostrano la sperimentazione tecnica e iconologica del giovane dorgalese. Con la

ceramica mostra tutta la sua perizia e capacità di sperimentare la terracotta graffita, colorata solo in alcuni punti e smaltata, ceramiche policrome, formelle piane, bassorilievi, mosaici in piastrella, piatti. I disegni dei piatti, in particolare mostrano il grande dettaglio posto anche nelle indicazioni per l'esecuzione, con l'indicazione del marchio 'Creazioni Fancello'.

Nel 1934 consegue il diploma di Capo d'Arte per la composizione e la lavorazione della ceramica. Alcuni suoi disegni vengono pubblicati su "Domus", l'importante rivista milanese di tendenza diretta da Gio Ponti. Tra il 1934 e il 1935 inizia a frequentare il laboratorio di Virgilio Ferraresso a Padova, sperimentando con il maestro nuovi materiali, frutto di preziose ricerche in ambito nazionale, e probabilmente a respirare i primi umori antifascisti. Rientra a Monza per il biennio di perfezionamento, avendo come docente di Composizione Umberto Zimelli, tra i fondatori del cenacolo artistico forlivese, trasferitosi a Milano nel 1924. I suoi lavori, segnalati dalla Direzione tra gli esiti migliori della produzione dell'ISIA, vengono esposti alla mostra permanente degli elaborati della scuola e compaiono tra i pieghevoli pubblicitari. Nel 1935 consegue a Monza il diploma di Maestro d'Arte per la sezione Ceramica e nell'autunno, ospite a Padova di Virgilio Ferraresso, già suo docente, realizza un vasto *corpus* di ceramiche (gran parte dei lavori sono andati perduti nel periodo bellico) mettendo a frutto ogni suggerimento del maestro e perfezionando ulteriormente le tecniche di smaltatura. Nel 1935 collabora alla realizzazione di sculture in gesso a soggetto di animali per la Mostra della Montagna a Torino, accanto a Zvetteremich e Nivola (l'installazione riporta le tre firme).

Nel 1936 si trasferisce a Milano con Costantino Nivola e Giovanni Pintori. Partecipa alla VI Triennale, sia nella sezione dell'Isia, all'interno della Mostra delle Scuole d'Arte curata da Ferruccio Pasqui, dove espone una serie di animali in terracotta, sia nella Galleria delle Arti Decorative e Industriali curata da Renato Camus, dove con Nivola realizza una grande parete graffita a soggetto coloniale: dodici piastrelle ceramiche raffiguranti i dodici mesi dell'anno e dodici segni zodiacali, un mosaico di piastrelle litoceramiche (firmato con Nivola), vasi e numerosi pezzi da vetrina. Ai Segni zodiacali è assegnato il Gran premio della Triennale. Pagano lo segnala in uno dei "Quaderni della Triennale", accanto a Nivola, come uno dei giovani artisti italiani più promettenti (Arte decorativa italiana 1938).

Il giovane dorgalese si inserisce nel clima della grande metropoli proponendosi per collaborazioni con alcune riviste. Attraverso Saul Steinberg, collaboratore del foglio satirico "Il Bertoldo", propone i propri disegni alla casa editrice Rizzoli che rifiuta ritenendo il materiale troppo

raffinato per i propri lettori. Entra in contatto con il ceramista di Albisola Giuseppe Mazzotti, con cui instaura una proficua collaborazione. Conosce Giulio Carlo Argan, funzionario del Ministero dell'Educazione Nazionale, che acquista alcune sue opere e lo incoraggia a far domanda al Ministero per una borsa per frequentare l'Accademia. Conosce Cesare Brandi, soprintendente per le Belle Arti a Rodi, e Giorgio Rossi, sovrintendente alle antichità di Torino. Collabora con Pagano e Bianchetti agli allestimenti della Mostra del Tessile Nazionale di Roma. Saltuariamente collabora con la Olivetti. Nel dicembre 1937, richiamato alle armi, si reca alla Scuola Allievi Ufficiali di Modena, 36° Reggimento Fanteria. L'estate del 1938 è in licenza a Milano, in gravi difficoltà economiche. Lavora con passione e produce i suoi primi disegni su carta per telescrivente.

Al 1938 risale la sua collaborazione con il "Settebello", il settimanale umoristico illustrato fondato a Roma nel 1933 da Egeo Carcavallo, Bepi Fabiano e Pio Pizzacaria, per cui realizza vignette satiriche, e prosegue la collaborazione con la famosa bottega di ceramiche di Mazzotti ad Albisola, dove lavora in quel momento anche Lucio Fontana. È un periodo molto produttivo in cui entra in contatto con diversi artisti (Martini, il gruppo futurista, Sassu). Realizza oltre un centinaio di pezzi di alto livello tecnico e profonda maturità: un bestiario in maiolica colorata, piatti e vasi riflessati in oro e colori metallici, un presepe in duplice copia (esposto nel 1940 a Torino, nel 1942 a Milano e in parte al Museo di Brooklyn nel 1950). Il lavoro albisolese di Fancello e di Fontana viene spesso documentato dalla macchina fotografica di Giovanni Pintori.

Giulia Veronesi gli dedica un articolo sulla rivista "Corrente", mentre le opere eseguite per la VI Triennale del '36 vengono pubblicate da Giuseppe Pagano nel libro *Arte decorativa italiana* di Hoepli (Pagano 1936).

In occasione del matrimonio dell'amico Costantino Nivola con Ruth Guggenheim (4 agosto 1938) realizza il *Disegno ininterrotto*, suo straordinario dono di nozze eseguito a china e acquerello su un rullo di carta da telescrivente, donato dalla stessa Ruth al Comune di Dorgali nel 1988. Il *Disegno ininterrotto* rappresenta la *summa* dell'immaginario di Fancello, una sorta di paradiso terrestre in cui uomini e animali fantastici convivono pacificamente.

Sono anni bui per il nostro Paese e l'unione con Nivola non sarà sufficiente a tutelare la giovane ebrea dalle leggi razziali. I novelli sposi saranno, infatti, costretti a scappare a Parigi e poi a New York per fuggire alla follia antisemita del fascismo. Si tratta di una vicenda che segnerà profondamente l'animo di Fancello, legato, oltre che a una forte amicizia

con Nivola, alla sorella di Ruth, Renata, rifugiata a Basilea e poi a New York. I giovani manterranno contatti epistolari, ma la separazione causata dall'esasperata guerra del fascismo contro gli ebrei incrinerà il credo del dorgalese.

Nel 1939 Fancello viene nuovamente richiamato alle armi. Da Ivrea è trasferito a Susa Molaretto. Nel marzo del 1940 è in licenza a Milano, dove ritrova Pintori e lavora a un allestimento per la Olivetti per la VII Triennale. Espone anche alla Mostra della Ceramica insieme a Leoncillo Leonardi aggiudicandosi il Diploma d'onore.

Dall'aprile 1940 al gennaio 1941 è a Milano in licenza straordinaria illimitata. Su incarico di Giuseppe Pagano, progettista dell'edificio dell'Università Bocconi di Milano, esegue un importante apparato decorativo e un bassorilievo in ceramica smaltata per la sala mensa. Sono lavori imponenti per qualità e dimensioni: il complesso maggiore è un mosaico ceramico a bassorilievo, modellato e cotto nelle fornaci Ilva ad Albisola nel 1939, collocato in opera nel 1941 a spese dello stesso autore. Il ciclo di questi lavori è purtroppo oggi incompleto: comprendeva, infatti, anche quattro piccoli rilievi e diciotto formelle decorative per il pilone portabandiera, oggi perduti. Il bassorilievo in ceramica colorata raffigurante *La Giovinezza* e destinato alla sala mensa (oggi segreteria) è ancora visibile. La sua attività non si ferma: esegue un nucleo di disegni a graffito raffiguranti nudi femminili e costellazioni, intraprende nuove ricerche plastiche, rimaste sfortunatamente allo stadio di abbozzo.

All'inizio del gennaio 1941 è chiamato al reggimento presso Ivrea. Alla fine del mese è imbarcato a Bari per il fronte albanese. L'ultima lettera ai familiari è datata 20 febbraio. Salvatore Fancello muore a Bregu Rapi il 12 marzo, a soli 25 anni. Viene sepolto nel cimitero di guerra. Nel dicembre 1941, pochi mesi dopo la morte dell'artista, la prestigiosa rivista "Domus" gli dedica la copertina e l'anno successivo verrà stampata una pubblicazione monografica, in occasione della sua prima retrospettiva allestita dal Centro di Azione per le Arti presso la Pinacoteca di Brera a Milano: sono oltre 81 i pezzi esposti, tra cui sculture, ceramiche e disegni provenienti dalle collezioni Argan, Labò, Mazzotti, Mussolini, Pagano, Palanti, Pintori, Podestà (catalogo a cura del Gruppo Editoriale Domus). Nel 1947 viene conferita alla memoria di Fancello la medaglia d'argento al valore militare. Nel 1948 Gian Alberto Dell'Acqua dedica all'artista una piccola esposizione nella Sala XXVI della XXIV Biennale di Venezia, in cui espone tre pezzi in ceramica del suo bestiario appartenenti alle collezioni private di Giovanni Pintori e Guglielmo Pacchioni. Nel 1954 la sorella

richiede il rimpatrio delle spoglie, che nel 1962 vengono riportate in Italia e tumulate nel camposanto di Dorgali.

Ancora prima che nella produzione ceramica, Fancello si è distinto come abile e originale disegnatore, pratica che non abbandona mai nel corso della sua breve vita, durante la quale realizza moltissimi bozzetti, schizzi preparatori, ma anche vere e proprie pitture su carta, a cui oggi viene riconosciuto un valore significativo in virtù della grande fantasia, dello stile unico, del segno grafico audace e per le soluzioni formali libere e raffinate. L'opera di Fancello è paragonata a quella di Lucio Fontana come modello di superamento di confini tra le tecniche: disegno, pittura e scultura sembrano identificarsi, la sua tendenza alla dilatazione spaziale accenna a superare i confini dell'opera per diventare ambiente.

In occasione del centenario della nascita dell'artista (8 maggio 2016), il Museo d'Arte della provincia di Nuoro (MAN) ha deciso di esporre, riunendoli per la prima volta in un unico percorso di visita, il corpus completo dei disegni dell'artista dorgalese conservati all'interno della collezione del museo. Si tratta di un nucleo di oltre cinquanta opere, rappresentativo dei diversi filoni della ricerca grafica di Fancello, a cui è stato affiancato un ulteriore gruppo di disegni, recentemente ottenuto in comodato e mai esposto in precedenza. Oltre alle raffigurazioni del mondo animale, ampiamente descritte dal nucleo di disegni della collezione del MAN, la produzione grafica di Fancello vede la presenza di altri soggetti, rappresentati all'interno del percorso espositivo: nudi femminili, di cui sono stati esposti alcuni degli esemplari più importanti, e alcuni significativi paesaggi, campestri e urbani. Oltre a evidenziare l'eterogeneità dei soggetti raffigurati da Fancello, la mostra è stata rappresentativa anche delle diverse tecniche grafiche adottate dall'artista: disegni a inchiostro o china, acquerelli, carboncino, chine colorate, graffito.

La parabola artistica di Salvatore Fancello, nonostante la sua brevità, è estremamente rappresentativa del climax culturale dell'epoca. Gli studi a Monza, la vita milanese, i contatti con le principali riviste del tempo ("Casabella" e "Domus"), i lavori per Olivetti, la frequentazione dei laboratori Mazzotti e delle fornaci dell'Ilsa sono emblematici dei rapporti e delle frequentazioni costruite dal giovane sardo nella penisola. La stima e l'affetto delle persone con cui venne a contatto sono testimoniate dalle parole di Pagano, che nel discorso inaugurale della retrospettiva del 1942, lo ricorda come un italiano esemplare, un artista genuino e geniale, modello di onestà, rettitudine e coerenza, un uomo caratterizzato da aristocratica modestia unita a pudore contadinesco.

Lo spirito semplice e primitivo che caratterizza i suoi lavori si rispecchia nell'animo di Fancello, la cui morte prematura e la celebrazione all'interno della retrospettiva diventano strumento, ancor prima della caduta del fascismo, di mitizzazione dell'ambiente culturale dell'avanguardia milanese tra le due guerre e lo smarcamento dal regime. Un clima, quello milanese, in cui anche chi aveva inizialmente abbracciato il fascismo come trasformazione modernista della società cominciava a manifestare segni di insofferenza che si trasformeranno rapidamente in aperto dissenso. Lo stesso Pagano, infatti, da lì a pochi mesi abbandonerà la Scuola di Mistica Fascista e lo stesso Partito per entrare nella Resistenza. Persico, nume tutelare dell'avanguardia milanese e figura carismatica, è antifascista. Come probabilmente sarebbe diventato anche Salvatore Fancello: Argan, che lo conosceva personalmente, scrisse che era morto per un'idea non sua a ragion veduta.

L'opportunità di scrivere questo piccolo contributo a ottant'anni dalla promulgazione delle leggi razziali fasciste consente di fare qualche piccola riflessione sull'oggi. A settant'anni dall'entrata in vigore della nostra straordinaria Costituzione repubblicana assistiamo a un inquietante fenomeno di disseminazione della paura e della violenza (verbale ma purtroppo spesso anche fisica) verso lo straniero, verso il diverso. Nel nostro civilissimo Paese cattolico si predica l'odio verso chi fugge da guerre e miserie, in barba a tutti i principi di fratellanza ed equità predicati dalla nostra carta fondamentale oltre che dalla religione prevalente nel nostro Paese. Quel cattolicesimo che dice di amare il prossimo tuo come te stesso.

Confido che la memoria dei fatti della nostra storia 'recente' possano contribuire a renderci persone migliori. E voglio ricordare attraverso il gesto di un grande sardo costretto ad abbandonare il nostro Paese per la follia xenofoba del fascismo l'amicizia e la stima che lo legavano al giovane artista precocemente scomparso. Quando nel 1985 Costantino Nivola ricevette dal Presidente del Consiglio Regionale Emanuele Sanna l'incarico ufficiale per la decorazione del nuovo Palazzo del Consiglio regionale, già in fase avanzata di realizzazione e di cui ridisegnò completamente l'identità, volle realizzare sul corpo centrale un graffito, un omaggio a Salvatore Fancello, di cui l'artista oranese riporta la firma. L'intervento rimarrà incompiuto a causa della morte di Nivola il 6 maggio 1988.

Bibliografia

- Altea, Magnani 2000 = G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro 2000.
- Altea, Stringa 2016 = G. Altea, N. Stringa, *Fancello, lo spazio della metamorfosi*, Ilisso, Nuoro 2016.
- Cassanelli 2004 = R. Cassanelli, *Alla periferia del paradiso. Il «Disegno ininterrotto» da Salvatore Fancello a Costantino Nivola*, Jaca Book, Milano 2004.
- Cassanelli, Collu, Selvafolta 2003 = R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta (a cura di), *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno*, Jaca Book, Milano 2003.
- Crespi 2005 = A. Crespi, *Salvatore Fancello*, Ilisso, Nuoro 2005.
- Naitza 1988 = S. Naitza, *Salvatore Fancello*, Ilisso, Nuoro 1988.

Il '58 da Franz – I primi ribelli

Efisio Carbone

“Un uomo senza utopia sarebbe un animale di solo istinto e raziocinio, come un cinghiale laureato in matematica”

(Fabrizio De André)

Una mostra per ricordare

“Il '58 da Franz – I primi ribelli” è il titolo di una mostra allestita presso lo Spazio (In)visibile, luogo posizionato nel cuore del quartiere della Marina, contenitore e presidio di arte e cultura tra i più attivi della città.

La mostra intendeva riproporre la prima esposizione del gruppo Studio 58 organizzata presso l'ottico Franz in via XX settembre a Cagliari il 2 febbraio 1958.

Attraverso parte delle opere presenti in questa prima collettiva, ed altre comunque appartenenti alla produzione coeva degli artisti del primo nucleo di Studio 58, si intendeva ricreare quel clima di ricerca, sperimentazione, ma soprattutto di libertà di linguaggio, che resero irripetibile un momento fondamentale della storia dell'arte contemporanea sarda. Nonostante gli orientamenti eterogenei e i dislivelli qualitativi, la rassegna «nasceva in nome di qualcosa contro qualcos'altro che non andava bene, per una vita artistica basata sull'autenticità delle proprie scelte, contro uno stato di fatto considerato opprimente e conformista» (Naitza 1977) “Il '58 da Franz – I primi ribelli” è stata una mostra nata come atto dovuto ai nostri artisti storici la cui opera deve essere costantemente tutelata e valorizzata anche come esempio per le giovani generazioni di artisti affinché trovino ancora la forza e l'entusiasmo per unirsi contro un sistema che può cambiare solo quando si persegue un sogno comune.

Un racconto che nasce dai ricordi di Franz

Ottobre 2015. Un insolito caldo muove le tende dell'elegante salotto di casa Vespa, l'estate non vuole proprio lasciare la strada all'autunno in questa soleggiata città di Cagliari. Franz ci accoglie con i suoi 87 anni portati in splendida forma e subito ci mette a nostro agio scherzando con Thomas Lehner, anima e cuore dello Spazio (In)visibile di Cagliari, in lingua tedesca. La stessa cosa faceva con Gaetano Brundu, il quale non perdeva occasione di rinfrescare con lui anche l'amato francese.

Franz Vespa nacque a Zurigo il 22 gennaio 1928, da madre svizzera e padre italiano. Della sua giovinezza non diremo se non che fu avventurosa e densa di chiaroscuri come del resto quella di chi, come lui, visse la Seconda Guerra mondiale. Il suo primo mestiere fu quello di compositore tipografico per una piccola tipografia e poi per diversi giornali di Lucerna. Nel 1950 si trasferì a Biel per curare la redazione dei cataloghi della famosa fabbrica di orologi Omega. Dopo due anni il nostro si trasferì a Ginevra per lavorare nella redazione di un giornale di lingua tedesca. L'amore per la Sardegna, sbocciato in un clima vacanziero, non tardò a fargli mettere radici. Le sue scarse conoscenze dell'italiano gli precludevano però la possibilità di proseguire il lavoro in una tipografia come correttore di bozze, così, vedendo che a Cagliari il mestiere di ottico era poco presente, decise di intraprendere questa nuova strada. La scelta cadde sulla Scuola di Ottica di Acetri a Firenze, la migliore d'Italia. La scuola gli avrebbe permesso anche di trattare la fotografia, sua più grande passione.

Così nel 1956 partì per Firenze avendo chiaro quale sarebbe stato il suo futuro. Conclusi gli studi Franz tornò a Cagliari con l'automobile carica di tutto il necessario per aprire l'attività. A Roma acquistò l'attrezzatura fotografica. Tutto era pronto per fondare la ditta i cui locali in via XX settembre vennero inaugurati nel 1957, a fianco al nuovo e più ampio negozio tuttora esistente. Suggellò questa lunga parabola l'amore per una bella ragazza sarda, il matrimonio, la famiglia, i figli che ancora oggi tengono vivo con grande passione il negozio di ottica sempre al passo con i tempi.

I mobili di Marino Cao profumavano ancora di nuovo nel negozio appena aperto di via XX settembre quando fece il suo ingresso Axel Shmidt Walguny, professore, restauratore tedesco che, come molti compatrioti, trovò in Franz un punto di riferimento in assenza di un consolato. Amico di Pantoli, il cui studio era un porto aperto per artisti, intellettuali o semplice gente di passaggio, si trovava a costituire, insieme a un gruppo di giovani

artisti, un circolo culturale che prese il nome di Studio 58 per divenire il primo importante cenacolo artistico del contemporaneo in Sardegna. La reazione diffidente e respingente della cittadina (gli spazi culturali erano pochi e gestiti con altri interessi) venne superata dalla generosità di Franz che offrì i locali del retrobottega del suo negozio sposando la causa del gruppo con lo stesso entusiasmo e curiosità per l'arte che aveva appreso fin da bambino grazie a una sensibilità didattica nettamente superiore a quella del Bel paese.

Lui, un ottico, ci aveva visto bene e ciò che prima fu apertura fiduciosa presto divenne grande amicizia. Uno scorcio molto bello, con gli alberi blu, di Rosanna Rossi e dedicato a Franz sul retro della tela, mantiene i colori vividi come i ricordi. Le mostre negli spazi di Franz furono numerose, forse un po' strette in quel retro bottega che ben presto fu chiamato dalla stampa galleria, le giornate finivano spesso in pranzi e cene nella casa sotto il faro di Calamosca che Franz apriva ai nostri i quali, in cambio, lo omaggiavano di opere e ritratti. "Eravamo felici, pieni di un fortissimo spirito di libertà" ricorda Franz, «ma poi la politica intervenne a marcare la nostra visione e lo scioglimento fu inevitabile». Restano gli omaggi, le fotografie, i vecchi articoli di giornale e la memoria, quella che strappa ancora un sorriso mentre lo sguardo torna al passato.

I primi ribelli

Il primo nucleo di Studio 58 era costituito da Italo Agus, Antonio Atza, Gaetano Brundu, Anna Cabras Brundo, Biagio Civale, Mario Curreli, Giuliano Filomeni, Giovanni Fiori, Foiso Fois, Hoder Claro Grassi, Heros Kara, Marcello Lucarelli, Mirella Mibelli, Primo Pantoli, Luigi Pascalis, Rosanna Rossi, Axel Schmidt Walguny, come si evince dal pieghevole arancio che annuncia la prima esposizione¹. Possiamo notare un gruppo eterogeneo di artisti accomunati dal desiderio di perseguire la libertà di espressione attraverso lo scambio di idee, in costante atteggiamento critico

¹ Testo della prima brochure di Studio 58: «Numerosi giovani, artisti, musicisti e poeti, spinti dallo stesso bisogno di un lavoro comune, desiderosi di creare un ambiente culturale libero e spregiudicato, indispensabile strumento di progresso, hanno dato vita al gruppo Studio 58. Questa collettiva di artisti è la prima manifestazione in cui questi giovani si presentano insieme per porre in una cerchia più vasta il peso di una presenza. Il visitatore nel ritrovare uniti pittori e scultori che gli sono più o meno familiari, potrà cogliere facilmente un significato che, al di là delle differenze di linguaggio e di gusto, gli propone la presenza di Studio 58 nel campo dell'arte in Sardegna».

verso il clima passatista in cui versava lo stato dell'arte in Sardegna. Queste idee non caddero certo dal cielo. Gli artisti operanti nell'isola galleggiavano in un limbo atemporale fatto di stanche rivisitazioni di temi e stilemi ereditati dalle generazioni precedenti. La scuola biasesca, ma anche Filippo Figari, Carmelo Floris, Mario Delitala, Antonio Ballero. La Regione Sardegna aveva assunto un atteggiamento distratto ma paternalistico nei confronti della cultura e in particolare dell'arte. Qualche mostra regionale curata da onestissimi intellettuali come Melis Marini e Ciusa Romagna, alcuni acquisti per le sedi di rappresentanza romane. Ma niente di più. «Senza pensare di scrivere un giudizio particolarmente azzardato e coraggioso si può correttamente affermare che la Sardegna presentava un quadro in linea di massima provinciale, periferico e al di sotto delle aspettative medie che una situazione culturale mutata esprimeva già chiaramente» (Naitza 1977). Vanno comunque ricordate le forti personalità e il valore dell'opera di Felice Melis Marini, Stanis Dessy, Hoder Claro Grassi ma soprattutto Foiso Fois e Giovanni Ciusa Romagna, impegnati negli anni Cinquanta ad inserire il proprio lavoro nell'ampio movimento italiano dell'impegno sociale, il quale prevedeva l'utilizzo, da parte degli artisti, di una tecnica pittorica rapida ed espressionista e la scelta di tematiche legate alla situazione socio-economica del dopoguerra. Illuminante appare, a riguardo, l'articolo di Mario Ciusa Romagna apparso sulla *Nuova Sardegna* in occasione della Mostra Regionale del 1953, dove l'intellettuale si lamenta per lo stato dell'arte contemporanea in Sardegna:

I nostri artisti, se vogliono veramente essere tali, devono farsi "popolo" per vivere con questo le ansie e le fatiche; devono contribuire non solo a migliorare il proprio mondo, ma quello degli altri. Il loro fine non è egoistico ma eminentemente "sociale". Se tale non fosse l'arte non avrebbe neanche ragione di essere. Potremmo farne benissimo a meno. La teoria del bello come diletto è ormai troppo vecchia anch'essa. Tutt'al più potrà servire ancora a delle chiuse ed inutili conventicole. Noi vogliamo che l'arte divenga "storia" e non passatempo. Fatica e non riposo per l'evoluzione del nostro spirito. E proprio per questo possiamo darle, in senso lato, l'attributo di educativa.

Non va inoltre dimenticato che nel 1957, Mauro Manca, figura di spicco nel panorama culturale isolano, aveva vinto il Premio Sardegna con l'opera aniconica *L'ombra del mare sulla collina* per le seguenti motivazioni:

opera felice per intensità emotiva di evocazione lirica di un paesaggio severo e affettuoso insieme, che la memoria ha conservato come una

rimembranza di cari luoghi e di lontani giorni, e ora restituita da una meditata cultura figurativa moderna, intimamente legata per radici di sentimento a una realtà della vita e della natura. (La giuria: Elena Baggio, Mario Delitala, Marco Valsecchi, Marco Caria).

Ma torniamo agli artisti di Studio 58. La loro provenienza era varia come la loro ricerca ma erano accomunati dall'operare a Cagliari e dall'incontrarsi in uno studio (meglio diremmo garage) situato nel grande cortile di un vecchio edificio in viale Diaz. Il romagnolo Pantoli proveniva da una robusta formazione toscana come Civale, romano, con alle spalle lunghi soggiorni studio a Parigi e Londra; Rossi e Mibeli erano appena rientrate da Roma dopo aver studiato presso l'Istituto d'Arte Zileri, Schmidt-Walguny si era formato a Wiesbaden alla Scuola di ceramica, Italo Agus arrivò in Sardegna nel 1954 dalle Marche per insegnare, professione che accomunava molti artisti del gruppo, Heros Kara lavorò per diversi anni a Roma dove realizzò manifesti per celebri film, Marcello Lucarelli, pistoiese, formatosi a Firenze, si trasferì per insegnare in Sardegna nel 1950, già presente con i suoi paesaggi in mostre regionali, personali e collettive, nel 1958 espose alla Galleria "Il Cenacolo" parte delle vedute che ritroveremo da Franz. Gaetano Brundu rientrava in Sardegna folgorato dalla mostra romana della Collezione d'arte astratta Cavellini. A questi si aggiungano Anna Cabras Brundo scultrice talentuosa che studiò con Francesco Ciusa, Antonio Atza appena trasferitosi da Sassari, già riconosciuto ed apprezzato artista, che sposò la causa insieme ai ben più noti nomi di Hoder Claro Grassi e Foiso Fois, questi ultimi aderirono al gruppo nella fase iniziale, nonostante la fama già raggiunta, a testimonianza di uno spirito profondo e solidale verso le istanze giovanili. I loro incontri si caratterizzavano per le continue discussioni sull'arte e la politica: i membri del gruppo ritagliavano dai giornali articoli e fotografie dedicate alle correnti artistiche internazionali, le sottoponevano a giudizio e a continui confronti con la situazione artistica locale; questi ritagli venivano incollati in preziosi quaderni purtroppo smarriti. Restano comunque gli inviti alle mostre con i testi introduttivi che riassumono efficacemente studi e dibattiti fecondi, sintetizzati dalla mano felice di Brundu, ai quali parteciparono musicisti e poeti e un pubblico che si fece sempre più numeroso. Non mancarono mostre organizzate per artisti invitati dalla Penisola come le pittrici romane Carla Binato, Giovanna Cadolino e Giuliana Fanelli, compagne e amiche di Rosanna Rossi e Mirella Mibelli o la ceramista Emma Savanco, artista di fama internazionale che partecipò alla X Triennale di Milano. Il malessere degli artisti di Studio 58 si legava soprattutto alla gestione dell'arte che

da 'cosa pubblica' era in realtà divenuta passatempo elitario condotto da pochi. Per entrare nelle sale votate alle mostre bisognava fare carte false, compromettersi per allinearsi al gusto perbenista di circoli, associazioni, politici, giornalisti e critici benpensanti. Tutto ciò lo possiamo evincere dagli articoli pubblicati sulla quinta pagina de *Il Tempo*, dedicata alla provincia di Cagliari. In particolare ci riferiamo all'articolo del 19 febbraio 1958 a firma Kon (su probabile intervento di Brundu) intitolato "I ribelli" a cui è destinato lo spazio "Un giorno a Cagliari". Mentre la stampa nazionale riconosceva di volta in volta le operazioni realizzate dal gruppo, la stampa locale, in un primo momento, non dette peso a questo *Salon des Refusés* riservandogli la peggiore delle reazioni: il silenzio. Il gruppo reagì con un interessante relazione sui rapporti tra intellettuali e artisti in Sardegna, vero e proprio manifesto che suona quasi come una dichiarazione di guerra, realizzata in occasione della partecipazione al Primo Convegno regionale della cultura sarda tenutosi a Nuoro e pubblicata sulla rivista *Ichnusa*. La stessa è preceduta dal testo di Mario Ciusa Romagna recante lo stesso titolo! Le esposizioni del gruppo, dopo la prima mostra da Franz, proseguirono a San Gavino Monreale nei locali messi a disposizione dall'amministrazione comunale; in questa circostanza esposero per la prima volta Tonino Casula e Miriam Scasseddu. Va comunque ricordato che agli "Amici del Libro", luogo deputato alle mostre degli artisti 'storicizzati' e perciò interdetto al gruppo, furono ospitate personali di Biagio Civale e Marcello Lucarelli oltre che di Maria Lai in quel periodo residente a Roma.

La stampa non tardò a spezzare il silenzio e, in occasione di una nuova mostra dall'ottico Franz, Francesco Masala dedicò una lunga recensione sul quotidiano *L'Unione Sarda*. Da questo momento fu lui, in particolare (spesso con critiche eccessivamente dure), a seguire la vita del gruppo fino al suo naturale scioglimento a circa un anno di distanza dalla costituzione e dopo altre interessantissime esposizioni culminanti nella celebre mostra del Portico di Sant'Antonio del '60 dove comparirono figure di spicco quali Ugo Ugo e Ermanno Leinardi. Studio 58 aveva ormai fatto la sua storia ma gli esiti informali di Pantoli e Atza, presto abbandonati, e quelli spazialisti dei sacchi di Brundu, per fare solo alcuni esempi, furono punte altissime difficilmente superate che dimostrarono quanto quel cenacolo di ribelli avesse fertilizzato e rapidamente evoluto poetiche e ricerca di ogni singolo artista.

1958 Dentro e fuori il magazzino di Franz: le mostre collettive

La prima mostra, come abbiamo già avuto modo di raccontare, si tenne presso l'ottico Franz dal 2 al 22 febbraio 1958. Si trattava di una collettiva a cui parteciparono Italo Agus, Antonio Atza, Gaetano Brundu, Anna Cabras Brundo, Biagio Civale, Mario Curreli, Giuliano Filomeni, Giovanni, Fiori, Foiso Fois, Hoder Claro Grassi, Heros Kara, Marcello Lucarelli, Mirella Mibelli, Primo Pantoli, Luigi Pascalis, Rosanna Rossi, Axel Schimdt Walguni; la stessa mostra, in parte arricchita, ampliata e con una presentazione di Giuseppe Amato, venne portata al palazzo Municipale di San Gavino Monreale con l'obiettivo di sottrarre ai centri maggiori dell'isola il monopolio culturale giustificato da sole esigenze di mercato². Intanto, presso i locali di Franz, veniva allestita la mostra a tre dei pittori di formazione toscana Biagio Civale, Marcello Lucarelli, Primo Pantoli ognuno dei quali espose circa dieci opere: i sentimenti urlati dai colori espressionistici di Pantoli, gli intensi Crocifissi di Civale, i luminosi paesaggi di Lucarelli ottennero consenso di pubblico e di critica se pur con le dovute riserve. Conclusa l'8 marzo la mostra dei tre artisti, una settimana dopo, si inaugurò da Franz un'originale 'mostra dei ragazzi' che prevedeva l'esposizione di opere dipinte da giovanissimi; la mostra si offriva come riflessione pedagogica, artistica e umana, ponendo un accento sulle nuove metodologie didattiche da applicarsi alle scuole:

Tutti noi abbiamo molto da imparare dai ragazzi, imparare a guardare, a capire ed amare la vita; altrimenti tutto il nostro bagaglio

² «Studio 58 a S. Gavino. Generalmente le manifestazioni culturali ed artistiche restano monopolio dei centri maggiori: le ragioni sono molte e diverse, non ultima (per ciò che riguarda le arti) la brama di danaro che è propria di certi artisti che si autodefiniscono affermati. Costoro, essendo sordi al minimo interesse culturale, non pensano a presentarsi in centri minori in cui, evidentemente, le possibilità di guadagno sono ridotte al minimo: questi mercanti camuffati da intellettuali si sottraggono così ad un preciso dovere sociale. "STUDIO 58" centro culturale cagliaritano organizzato ed animato da giovani, ha voluto portare a S. Gavino la "I mostra collettiva" che presentò a Cagliari dal suo al ventitrè febbraio; tenuto in oltre conto dei fini che ci si proponeva, sono state aggiunte alcune opere che possono contribuire a dare un'idea più precisa del lavoro dell'ultima generazione. La presenza di STUDIO 58 nell'ambiente culturale sardo è un fatto che non può essere sottovalutato, in particolar modo per la ventata di aria nuova che il gruppo già va portando nell'irrespirabile atmosfera della cultura in Sardegna: sarà un'aria salutare e risanatrice. Un ringraziamento particolare è dovuto all'Amministrazione Comunale di S. Gavino che ha voluto concedere la sala delle esposizioni. Giuseppe Amato» (dall'invito alla mostra).

di conoscenza, esperienza e razionalità, sarà soltanto zavorra inutile e superficiale che ci terrà irrimediabilmente legati alla nostra presunzione di ciechi ormai incapaci di capire la verità di un cielo, di un albero, di un viso umano, cioè delle cose che dovrebbero essere nostre a cui noi abbiamo rinunciato in cambio di una presunta maturità³;

quasi ispirati dalla lezione rothkoniana che prevedeva di organizzare mostre degli studenti incoraggiando la loro autostima, come possiamo leggere nel saggio *New Training for Future Artists and Art Lovers* del 1934.

Il 23 aprile negli stessi spazi si allestì la seconda collettiva del gruppo dedicata al bianco e nero, che apparve alla critica locale più omogenea rispetto alla prima; vennero presentate opere di Gaetano Brundu, Tonino Casula, Biagio Civalè, Mario Fallani, Giovanni Fiori, Mirella Mibelli, Primo Pantoli, Luigi Pascalis, Rosanna Rossi⁴. È dei primi di giugno la mostra di quattro pittrici romane, Margherita Agostinelli, Carla Binato, Giovanna Cadolino, Giuliana Fanelli, a cura di Gaetano Brundu, a sottolineare il carattere nazionale del gruppo che dedicò, a seguire, una mostra alla pittrice e scultrice Emma Savanco; sue opere oggi appartengono alle Gallerie d'arte moderna di Roma e di Torino. Mentre volgeva al termine il 1958, i primi di dicembre i nostri artisti ottenevano successo di pubblico e di critica per la "Prima Mostra della Figura e del Nudo", organizzata presso il Gabinetto delle Stampe, in via Università a Cagliari, che si caratterizzò per un'introduzione "storica" lasciata alle opere di Giuseppe Biasi. La presentazione della mostra, più una suggestione poetica, venne affidata

³ Dal testo di presentazione della mostra, probabilmente redatto da G. Brundu. Album I, Archivio Pantoli, Poggio dei Pini (Ca).

⁴ «A due mesi dalla formazione del gruppo gli artisti di "Studio 58" si ripresentano al pubblico cagliaritano in una esposizione dedicata al bianco e nero. In due mesi di vita l'attività del gruppo è stata intensa ed impegnata ed ancora maggiormente lo sarà in seguito. Da qualche parte ci si accusa di voler essere polemici a tutti i costi: a questa luce taluni hanno voluto vedere anche la relazione "Rapporti intellettuali – artisti in Sardegna", presentata dal gruppo al recente convegno degli intellettuali organizzato a Nuoro dalla rivista "Ichnusa". Non vogliamo dare troppo peso al giudizio (interessato) di persone che vedono le manifestazioni culturali sotto un ordine di idee estraneo alla nostra esigenza di libertà e "verità". Vogliamo comunque ribadire che l'azione di "Studio 58" nel campo dell'arte e della cultura in Sardegna scaturisce da uno stato di cose che è giunto all'esasperazione e che non può durare a lungo. Quando in un ambiente che vorrebbe essere di cultura si tende a soffocare ogni voce che si levi a criticare, quando la ricerca di verità non è più compresa come esigenza di vita e viene sopraffatta da esigenze egoistiche ed antisociali, allora vuol dire che dovremo cercare altrove la cultura. La mostra è allestita nei locali dell'Ottico Franz, via XX settembre 14» (Invito alla mostra pubblicato dal gruppo).

alla penna di Gaetano Brundu: «Il nudo è verità. Al di là dei paludamenti, superato il disagio ipocrita, io ritrovo l'uomo nella sua apparenza più sincera. Intorno a me c'è gente che mi chiama perverso. Ma quale danno può arrecare agli altri la mia sete di verità? Amo il corpo nudo perchè amo la verità». Parteciparono alla mostra numerosi artisti: Carlo Argiolas, Antonio Atza, Giuseppe Biasi, Gaetano Brundu, Bramante Busignani, O. Vindice Cara, Biagio Civale, Mario Fallani, Dino Fantini, Salvatore Fara, Giovanni Fiori, Lensi Forese, H. Claro Grassi, Vincenzo Manca, Milo Melani, Vasco Melani, Mirella Mibelli, Primo Pantoli, Luigi Pascalis, Rosanna Rossi, Raffaello Scianca, Giovanni Thermes, Rita Thermes, A. Shmidt Walguny. La mostra venne inaugurata alla presenza del Sindaco Palomba e arricchita da una lezione sul tema "Razionalità e irrazionalità nell'arte moderna" del professor Corrado Maltese, insigne docente dell'Università di Cagliari che seguì e contribuì in forma sostanziale allo sviluppo e la ricerca dell'arte contemporanea in Sardegna. Francesco Masala su *L'Unione Sarda* del 7 dicembre sembrerebbe esprimere alcune parole di apprezzamento anche se non ancora convinto dall'operato del gruppo che continua a sembrargli privo di unità di linguaggio. Le critiche di Masala portarono a reagire il gruppo di cui si fece portavoce Primo Pantoli, il quale l'11 dicembre del 1958 intervenne su *L'Unione Sarda* con una nota in cinque punti nella quale si affermava che gli intenti di Studio 58 non erano rivoluzionari ma libertari: «un ambiente in cui sia possibile una discussione assolutamente libera e spregiudicata, una ricerca di verità in cui non ci si debba arrestare quando lo sviluppo di un'idea va a cozzare contro una verità preconcepita».

Tra le opere della mostra ricordiamo i nudi in acquerello di Mirella Mibelli scelti da Oskar Kokoschka in persona, perchè realizzati alla sua scuola di Salisburgo, e il Cristo di Primo Pantoli *Eli, Eli, lamà sabactàni?* così umano nel suo volto bloccato dal dolore.

1959 Ricerca, contenuto, forma, unità: le mostre personali

La Prima Mostra Regionale delle arti figurative in Sardegna, iniziativa assunta dal Liceo Artistico di Cagliari, allestita e inaugurata nella suggestiva chiesa di San Saturnino nell'aprile del '59, venne aperta non senza polemiche. Le opere avevano subito una 'supervisione' ecclesiastica, per dirla con Vittorino Fiori che firmò un articolo per *L'Unione Sarda*; erano perciò stati banditi diversi lavori. Alla mostra presero parte settanta artisti con centoquaranta opere. Sull'altare maggiore un Crocifisso di Franco

d'Aspro, tutte le altre sculture al centro della basilica mentre ad anello vennero esposte le pitture. Presenti gli artisti di Studio 58 che subito si fecero notare dalla critica per freschezza e vitalità. Axel Schmidt Walguny era presente sia come artista sia tra gli organizzatori insieme ai professori Foiso Fois e Sabino Iusco. Di Pantoli sappiamo che gli fu censurata una notevole *Crocifissione* perchè uno dei ladroni offriva in primo piano le natiche ritenute poco consone alla 'sacralità' del luogo. «Gridare l'amore verso l'uomo vivo», con queste parole Francesco Masala dichiarò finalmente la sua fiducia verso i giovani artisti per descriverne con rapide pennellate le opere sulla pagina de *L'Unione Sarda* del 24 aprile del 1959. Anche *Il Tempo* con Valerio Fantinel intervenne con un articolo dedicato alla mostra di San Saturnino, dedicandolo quasi esclusivamente agli artisti di Studio 58; egli individuò i lavori più forti in Pantoli, Brundu, Pascalis, Rossi e Walguny. Ma introdusse il pezzo scrivendo esattamente: «Le opere degli artisti che fecero parte di Studio 58»; da ciò probabilmente possiamo affermare che in occasione della mostra regionale il gruppo si fosse già sciolto pur mantenendo una formazione ancora riconoscibile al pubblico e alla critica e strette connessioni tra gli artisti che ne fecero parte.

Il 1959 vide ancora gli artisti di Studio 58 presentarsi con alcune personali al Gabinetto delle Stampe di Cagliari. In febbraio fu allestita la personale di Gaetano Brundu con opere del biennio '57-'58; una mostra pantagruelica con cento dipinti, cinquanta disegni e una straordinaria serie di disegni dedicati ai *Pisan Cantos* di Ezra Pound su cui aleggiava la lezione kleeliana. Poesia come ispirazione, cinema come linguaggio, Paolo Sanna sulle pagine de *Il Tempo* individua due poli della produzione di Gaetano Brundu riconoscendo nel disegno più che nel colore le doti manifeste del giovanissimo artista in futuro padre dei vertici pittorici di quest'isola. Primo Pantoli espose subito dopo trenta olii prodotti dal suo arrivo in Sardegna, in parte autobiografici, ma come scrisse l'artista presentandosi: «ogni sentimento, per quanto individuale, se vissuto con intensità e onestà, trova immancabilmente una rispondenza, non dico in una società, ma almeno in tutta una generazione, ed è per questo capace di inserirsi in una validità storica». Biagio Civalè, ormai partito gli indirizzò un telegramma d'augurio: «Felice ricerca, contenuto, forma, unità – affettuosamente , Civalè». Francesco Masala su *L'Unione Sarda* non spese parole troppo lusinghiere sulla mostra, anzi si prese gioco dell'artista che aveva dato titoli complessi ad opere che dovevano comunque essere risolte nella pittura; comunque siamo certi che non abbia potuto resistere alla poesia dei bianchi amanti su papaveri rossi la cui 'atmosfera alla Chagall' fa sognare chiunque

lo guardi. In occasione della mostra personale, Hoder Claro Grassi dedicò a Primo una poesia che sembra ergersi a difesa dell'operato del caro amico:

Rapsodo ingenuo/ che canta./ Un canto pieno di idee/ forti e di tormento;/ un canto insoddisfatto;/ un grido di gioia/ soffocato dal pianto/ un tormento./ Un canto/ fatto di sinfonie,/ gridate a un muto,/ ascoltate da tanti sordi,/ udite da pochi cantori/ che corrono con lui,/ la mano nella mano,/ incontro alla luce. (H. C.Grassi/ giugno 59)

1960 L'arte è viva: il Portico di Sant'Antonio

Domenica 7 febbraio 1960, da alcuni giorni «strani tipi, dai neri pizzini mefistofelici e dai baschi neri come il tormento» (Masala 1960) si aggirano per il quartiere storico di Cagliari della Marina, in particolare questo via vai interessa il Portico di Sant'Antonio, hanno deciso, in aperta polemica col mondo delle accademie, delle gallerie e dei musei, di realizzare una mostra all'aperto facendo del portico una novella via Margutta. Questa esposizione, come recita l'introduzione al catalogo, è la prima nel suo genere che si tenga in Sardegna. Lo scopo è quello di entrare direttamente in contatto con 'l'uomo della strada' che difficilmente entrerebbe negli spazi dedicati all'arte. Questo perché l'arte è viva solo se esaudisce la sua funzione sociale e culturale permettendo a vasti strati della popolazione di conoscere quale sia l'evoluzione della pittura sarda e verso dove stia navigando.

Dieci gli artisti impegnati in questa originale esposizione *en plein air*:

Italo Agus, Antonio Atza, Gaetano Brundu, Nino Dore, Antonio Fois, Marcello Lucarelli, Ermanno Leinardi, Primo Pantoli, Luigi Pascalis, Nando Pintus, Ugo Ugo.

Questi artisti si presentavano come il lascito ultimo e tutto al maschile del variegato gruppo di Studio '58 scioltesi l'anno precedente, quando le donne del gruppo si presero una pausa di 'realizzazione familiare', pur essendo più formate e più capaci dei loro colleghi maschi, un attimo prima che i circoli di partito e la società ben pensante trovassero sveniente il loro eccessivo attivismo. Dopo tutto era meglio farsi una famiglia e prediligere l'acquerello; ma loro, le artiste di Studio 58, riuscirono comunque a portare la ricerca verso vertici altissimi, i loro studi traboccano ancora oggi di capolavori, molte opere sono in collezioni private, fondazioni bancarie, musei.

Non più giovanissimi scapigliati che abbozzano i primi tentativi di

una ricerca anti-tradizionale, ritroviamo i membri di Studio 58 già con salde personalità, se pur sempre molto diverse tra loro, ma occomunate da chiare forme di sperimentazione portate a livelli che rimarranno, per alcuni, insuperate.

Francesco Masala, un tempo acerrimo nemico del Gruppo, ormai gettate le armi, segue i giovani ex-58 sulle pagine de *L'Unione Sarda*. Il cronista loda le opere e il catalogo telato celeste con una vistosa forma rossa – su cui è possibile ritrovare la mano di Brundu che sembra precorrere il Leinardi futuro.

I dieci presentarono al pubblico, forse impreparato, gli esiti massimi della loro ricerca proprio per destare nel pubblico stesso, quello meno avvezzo alle cose dell'arte, un disturbo, uno shock, una riflessione. Sono soprattutto i materiali ad essere esplorati nelle loro capacità comunicative, la lezione Informale del resto era ormai più che conosciuta. Gaetano Brundu, per esempio, espose i suoi 'sacchi' tagliati tra i quali il celebre *Souvenir from Auschwitz*, Antonio Atza usò sabbie e colle, Nino Dore smalti bruciati, Ugo Ugo grovigli di tempere. È possibile ancora trovare sul web un vecchio speciale dell'Istituto Luce dedicato alla mostra che sottolinea lo sconcerto del pubblico in particolare per i 'sacchi' di Brundu, tra tutte le opere esposte probabilmente limite estremo degli intenti polemici, ma noi diremmo poetici, della mostra. Lo stesso anno venne ripetuta l'esperienza della regionale delle Arti Figurative a San Saturnino tra molte polemiche e scarsa qualità degli espositori. La mostra, chiusa il 16 febbraio, riscontrò comunque i favori della critica e del pubblico e venne visitata da alcune migliaia di persone.

Viva Lenin! La nascita di Gruppo di Iniziativa

Da questo momento parte dei giovani di Studio 58 confluirono nel *Gruppo di Iniziativa per un impegno democratico della cultura in Sardegna*: «il gruppo di giovani artisti, studenti, docenti di scuole medie, professionisti, balzato alla ribalta culturale nell'ultimo anno», come recita *L'Unità* il 7 maggio del 1961. Da Studio 58 ne confluirono soltanto tre. «Tutto l'anno 1960 trascorse, per il settore artistico del "Gruppo di Iniziativa" in progetti organizzativi, nella preparazione di dibattiti, ma sostanzialmente senza una mostra che qualificasse e spiegasse meglio al pubblico quanto di diverso fosse maturato nella forma e nei modi di offerta di un elaborato artistico-intellettuale: in sostanza i risultati della nuova scelta». Così scrisse

professor Naitza che fu segretario del Gruppo, indimenticabile Storico dell'arte e Critico che lesse e guidò con estrema lucidità la crescita artistica e culturale dell'isola.

Tra gli artisti più attivi i nostri Pantoli e Brundu, quest'ultimo teorico del gruppo, a cui si aggiunse Ugo Ugo, oltre un gruppetto di giovanissimi liceali tra cui Franco Caruso, Ferruccio Fantini, Luigi Mazzarelli, Cipriano Mele, Giuseppe Pettinau e Italo Utzeri.

Nello stesso anno, in settembre, venne inaugurato il Circolo giovanile socialista a Monserrato (Cagliari) con una mostra del pittore Primo Pantoli e una conversazione di Joyce Lussu sulla «questione di Berlino». In ottobre, nella sede del Gruppo di Iniziativa di via Grazia Deledda a Cagliari, fu invece la volta di Pantoli e Brundu con una duale dedicata al disegno che inaugurò una stagione di mostre, incontri, dibattiti di altissimo livello culturale e sociale. La 'politicizzazione' dei giovani artisti segnò il passaggio da tematiche calcanti sentimenti anarchici e libertari a un impegno politico e civile. A riguardo commentò successivamente Pantoli «ci accorgemmo che non era possibile cambiare il linguaggio dell'arte senza cambiare le strutture sulle quali si reggeva la società». Questa considerazione, che marcò un livello di maturazione intervenuto sul gruppo, appare una naturale conseguenza alla 'mostra del portico' che chiuse un ciclo di nascita e maturazione irripetibile esaurendo il potenziale espressivo di Studio 58. Il biennio 1961-1962 fu segnato da interessanti mostre dall'alto valore sociale e politico come la mostra dedicata al grande poeta turco Nazim Hikmet e quella dedicata alla lotta del popolo algerino. Quest'ultima, sempre allestita alla sede di via Grazia Deledda, prevedeva che il 50% del ricavato delle vendite fosse inviato al Fronte di Liberazione Nazionale. Sette gli artisti: Brundu, Caruso, Fantini, Mazzarelli, Pantoli, Pettinau, Staccioli. Nello stesso anno il Gruppo si presenta, per la prima volta fuori dalla propria sede, alla Galleria degli Artisti del Portico di Sant'Antonio, in aperta polemica interna: i figurativi capitanati da Pantoli e gli astrattisti condotti da Brundu. I temi caldi da trattare erano alla base della *mission* del gruppo stesso: l'attività artistica intesa come partecipazione alla realtà quotidiana, ostilità verso l'arte dissociata ed alienata, metodologia della partecipazione fra l'artista e gli altri uomini.

Gruppo di Iniziativa venne seguito sulla stampa dal 'vecchio nemico' Francesco Masala, che presentò nel '63 la mostra a Cagliari delle tre punte di diamante del gruppo, Pantoli, Brundu e Staccioli. L'ideologia politica come fondamento e travatura del loro operare, una sperimentazione di linguaggi che non ripiega verosimilmente l'arte per l'arte ma restava saldamente

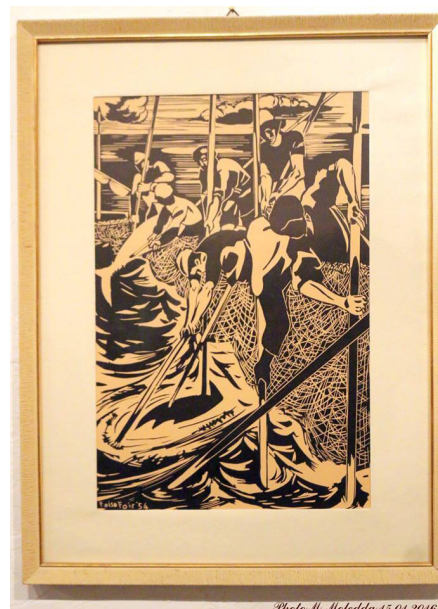
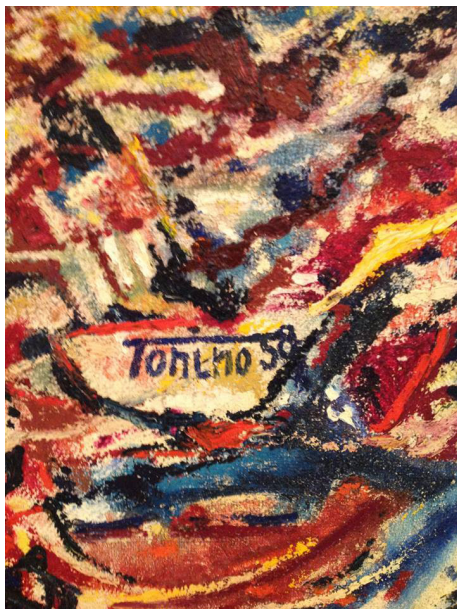
legata al presente e alle evoluzioni sociali. In questi anni ebbe un ruolo molto importante la Galleria Il Capitello, in via Barcellona a Cagliari, che ospitò numerose volte le opere degli artisti del Gruppo di Iniziativa. Nel 1964 il Gruppo, composto da Italo Agus, Gaetano Brundu, Tonino Casula, Luigi Mazzarelli, Cipriano Mele, Primo Pantoli, Giuseppe Pettinau, Mauro Staccioli, Italo Utzeri, organizzò mostre tra Roma e Firenze con la cura di Corrado Maltese⁵.

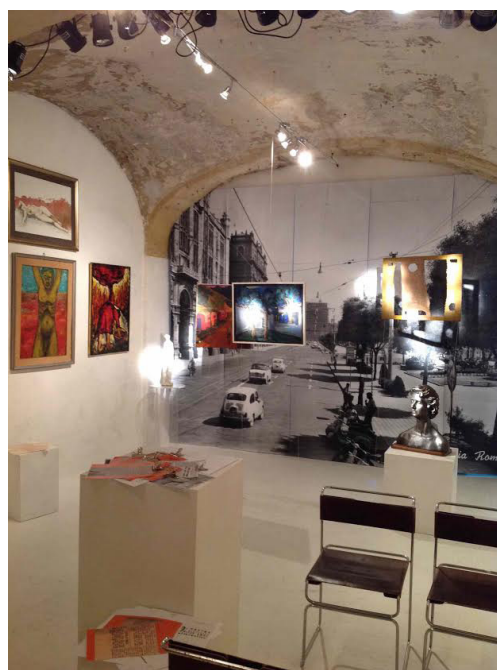
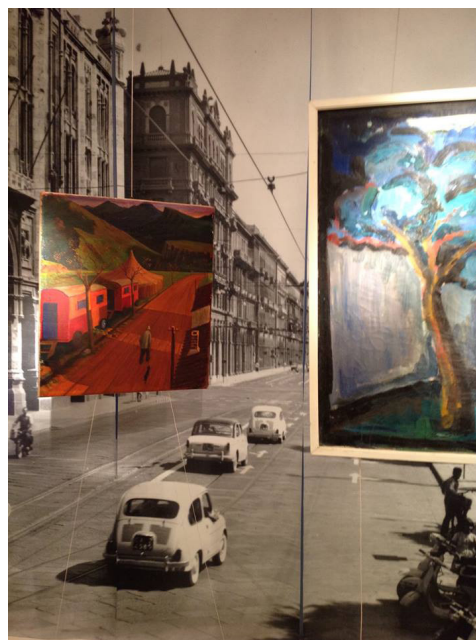
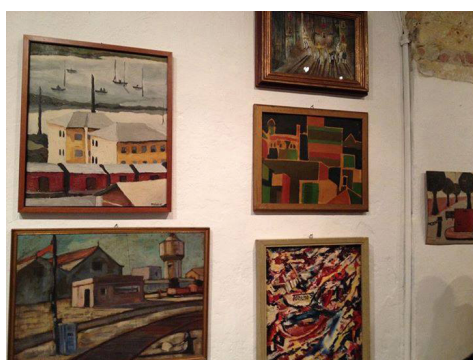
Un ringraziamento speciale alla professoressa Maria Luisa Frongia che ha reso i suoi studenti innamorati dell'arte.

Alla professoressa Maria Grazia Scano Naitza, professoressa Barbara Fois, professoressa Renata Serra per i preziosi prestiti; a tutti gli artisti, eredi, collezionisti che hanno reso possibile la mostra. Al grande Thomas Lehner, novello Franz nella Cagliari contemporanea.

⁵ Manifesto del Gruppo di Iniziativa: «Noi rifiutiamo che certe nostre opere conservino una qualche disponibilità ai fini dell'equilibrio su cui si reggono i valori che le ideologie della borghesia sostengono per frenare il processo di liberazione dell'uomo. Occorre conferire al dipinto od alla scultura una chiarezza priva di equivoci, se (o quando) davvero si vuole che l'opera d'arte esprima chiaramente la posizione di chi si batte per il socialismo facendo propria la linea leninista e rifuggendo le falsità e gli opportunismi delle illusioni socialdemocratiche. Quindi siamo convinti della necessità di introdurre (in questi casi) nell'opera elementi che precisino una scelta dell'artista in quel senso: una parola una scritta un monosillabo, impaginati nell'opera, non sono necessariamente degli elementi estranei, nè si possono liquidare dicendo che si tratta di letteratura o di accorgimenti volti a mascherare presunte incapacità espressive; tali elementi rappresentano la possibilità di chiarire un discorso in una direzione che senza di essi resterebbe imprecisata. Ma la prospettiva della costruzione del socialismo e della società nuova su di esso fondato, non escludo affatto la possibilità di sviluppare esperienze di altra natura (liriche, etc.), non vuole dire rinunciare a tutto un patrimonio di gusto o di esperienze che è nella tradizione della pittura e nella nostra sensibilità; non vuol essere rifiuto dello sperimentalismo, perlomeno fino al punto in cui lo sperimentalismo (o altre esperienze) non si riduca a strumento o possibilità di una politica conservatrice. Rifiutiamo però il velleitarismo di coloro che, attraverso opere obbiettivamente disponibili a tutte le ideologie e a tutte le politiche, pretendono esprimere le posizioni del socialismo rivoluzionario». Il manifesto porta la firma dei pittori: Gaetano Brundu, Luigi Mazzarelli, Primo Pantoli e Mauro Staccioli.







Efisio Carbone, *Il '58 da Franz – I primi ribelli*





Bibliografia

- Brundu 1961 = G. Brundu, *L'esposizione di un nostro pittore a Londra*, in *Cronache d'Arte*, R.A.I., 7 gennaio 1961.
- Campus 2009 = S. Campus, *Pantoli 1957-2009*, catalogo mostra (introduzione G. Pellegrini), Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 2009.
- Cherchi 2000 = P. Cherchi ed., *Immagine e somiglianza, raccolta di testi di Salvatore Naitza*, Poliedro, Nuoro, 2000.
- Ciardi-Duprè 1959 = A. Ciardi-Duprè, *Arte e Artisti. Disegni di Pantoli al "Cenacolo" di Cagliari*, 13 dicembre 1959.
- Ciardi Duprè 1960 = A. Ciardi Duprè, *Mostre d'arte a Cagliari. Pitture nel portico di Sant'Antonio*, in *"La Nuova Sardegna"*, sabato 13 febbraio 1960.
- Corona, Manunza 2003 = A. Corona, M. Manunza, *Pantoli, opere, Collana "Segni"*, Cuec editrice, Cagliari, 2003.
- Fantinel 1959 = V. Fantinel, *Gli artisti di "Studio 58" espongono a S. Saturnino*, in *"Il Tempo"*, 20 maggio 1959.
- Fenu 2003 = I.S. Fenu, *La ricerca storica in Sardegna dagli anni Sessanta ad oggi*, in *PAV-Progetto Arti Visive*, Grafiche Editoriali Solinas, Nuoro, 2003, pp. 48-57.
- Frongia 2005 = M. L. Frongia, *Presentazione della Cartella WARWARM: acquaforte realizzata da Primo Pantoli per i versi di Annamaria Janin (con Antonio Cara)*, 2005.
- Janin 2000 = A. Janin, *Primo Pantoli, un viaggiatore incantato nel mondo dell'incisione*, in *"L'Unione Sarda"*, 22 giugno 2000.
- Maddox 1960 = C. Maddox, *The water-color of Pantoli in Art News and review*, December 1960.
- Masala 1958 = F. Masala, *Mostre d'arte. Tre "forestieri" allo "Studio 58"*, in *"L'Unione Sarda"*, 5 marzo 1958.
- Masala 1958 = F. Masala, *In bianco e nero il gruppo "58"*, in *"L'Unione Sarda"*, 19 aprile, 1958.
- Masala 1959 = F. Masala, *La mostra regionale delle arti figurative. I giovani artisti alla ricerca della profonda realtà dell'uomo*, in *"L'Unione Sarda"*, 24 aprile 1959.
- Masala 1959 = F. Masala, *Mostre d'arte. Un pittore espressionista*, in *"L'Unione Sarda"*, 5 giugno, 1958.
- Masala 1958 = F. Masala, *Arte a Cagliari. La pittura e la figura umana*, in *"L'Unione Sarda"*, 7 dicembre 1958.
- Masala 1959 = F. Masala, *Mostre d'arte. I disegni di Pantoli*, in *"L'Unione Sarda"*, 19 aprile, 1958.

- Sarda", 5 dicembre 1959.
- Masala 1960 = F. Masala, *Il Portico Sant'Antonio come via Margutta*, in "L'Unione Sarda", 10 febbraio 1960.
- Masala 1960 = F. Masala, *Quadri tra la folla nel portico di Sant'Antonio*, in "L'Unione Sarda", 11 febbraio 1960.
- Masala 1961 = F. Masala, *Omaggio a Nazim Hikmet*, in "L'Unione Sarda", 26 marzo, 1961
- Masala 1962 = F. Masala, *Collettiva di corrente*, in "L'Unione Sarda", 10 aprile, 1962.
- Montaldo 2003 = A. M. Montaldo a cura di, *La Collezione Sarda 1900-1970*, testi di S. Naitza, Ilisso, 2003.
- Naitza 1977 = S. Naitza, *Arte e Democrazia, Sardegna 1958-73, Uomini e idee per un'arte diversa*, Cagliari, IN.E.S, 1977.
- Sanna 1959 = P. Sanna, *La personale di Gaetano Brundu*, in "Il Tempo", 1 marzo, 1959
- Sanna 1959 = P. Sanna, *Cagliari. Un giorno in città, Primo Pantoli*, in "Il Tempo", 12 Dicembre, 1959.
- Staccioli 1961 = M. Staccioli, *Mostra di Brundu e Pantoli al Gruppo di Iniziativa*, in "L'Unità", 29 ottobre, 1961.
- Vanali 2004 = R. Vanali, *L'antipittura di un provocatore*, in "Ziqqrat-arte contemporanea e cultura in Sardegna e nel Mediterraneo", n. 9, Nuoro, Grafiche Editoriali Solinas, 2004, pp. 48-49.

Archivi consultati

Archivio Gaetano Brundu, Cagliari
Archivio Biagio Civile, Yonkers, Stato di New York
Archivio Primo Pantoli, Album I e II, Poggio dei Pini
Archivio Rosanna Rossi, Cagliari
Archivio Marcello Lucarelli, Pistoia

Riflessioni sull'arte ambientale in Sardegna: il muralismo¹

Silvia Ledda

Punto cardine della creazione artistica, in ogni epoca, è la riflessione sullo spazio, quello negato o costruito nell'opera, quello che da essa emana, quello in cui essa abita, quello in cui il fruitore si muove, e, infine, l'ambiente condiviso. Ci muoviamo, dunque, in differenti ambiti di riferimento: fisico-matematico, filosofico, sociale, spirituale. Credo sia fondamentale, nello studio dell'arte ambientale, mettere in evidenza come le sue radici affondino nella ricerca artistica degli inizi del '900, quando lo spazio in cui l'opera è collocata smette di essere percepito come contenitore e diviene «parte interagente dell'intervento artistico» (Celant 1977: 5).

La storia dell'arte, dagli inizi del XX secolo, racconta infatti l'urgenza degli artisti di rapportarsi con lo spazio in maniera nuova, di una ricerca di differenti dimensioni nelle quali agire, liberandosi dei vincoli del passato, le cui avvisaglie devono ricercarsi nelle intuizioni di Seurat, che nega l'ormai troppo stretto vincolo della cornice – mai messo in discussione fino allora e, anzi, invocato come indispensabile 'protezione' dallo spazio esterno per esaltare quello creato dall'opera, come ebbe a scrivere Poussin (Riout 2002: 264) – e nelle intuizioni di Rodin, la cui Eva, liberata dal piedistallo, muove i primi passi nello spazio reale (Poli, Bernardelli 2016: 17).

Perché la scultura dovrebbe rimanere indietro, legata a leggi che

¹ È un onore, per me, far parte di questo progetto. Maria Luisa Frongia ha seguito i miei passi sin da quando ero matricola. Ricordo le prime lezioni, quando arrivava carica di libri; ci ha insegnato l'importanza della ricerca bibliografica, partire dalle fonti per poi elaborare un personale punto di vista. È esempio di metodo di studio rigoroso, di capacità di analisi e critica, di onestà intellettuale, di scrittura profonda e raffinata. Ma quel che ha dato e dà alla studiosa che cerco di essere, con tutto l'impegno di cui sono capace, non può essere separato da quello che ha dato e dà alla donna che sono, regalandomi l'esempio prezioso di persona forte, determinata, coraggiosa, generosa e sensibile. È uno dei punti di riferimento imprescindibili della mia vita, la sua stima mi inorgoglisce immensamente e mi dà forza, i suoi consigli sono fondamentali, il suo esserci, sempre, è un dono per cui non smetterò mai di esserle profondamente grata.

nessuno ha il diritto di imporle? – scriveva Boccioni – Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie; [...] non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo (Boccioni 1912: 80, 83).

Un suggestivo *fil rouge* ci conduce dagli esiti delle avanguardie storiche all'*Ambiente Proun* di El Lissitzky del 1923, al *Merzbau* di Schwitters, che inizia a prendere forma sempre nel 1923, all'*Exposition internationale du Surréalisme* ideata da Duchamp nel 1938. L'opera, gradualmente, fa proprio lo spazio reale attraverso un cammino di progressiva commistione e integrazione, arrivando agli *Ambienti spaziali* di Lucio Fontana (dal 1949), a quelli dei Gruppi T, Grav e Zero (con l'inserimento di un nuovo *attore protagonista*: il fruitore, la cui percezione, la cui risposta, diventa parte dell'opera) fino alle sperimentazioni di *minimal* e *land artist*, insieme per la prima volta in *Earthworks* del 1968, agli events di John Cage e agli *environment* e *happening* di Allan Kaprow:

Gli *environment* non sono stati concepiti solo per integrare gli spettatori nel lavoro; essi dovevano immergersi il più possibile negli spazi reali e nei contesti sociali in cui erano collocati. Dovevano uscire dal contesto troppo chiuso dell'arte (studi, gallerie, musei) per immergersi nella natura e nella vita urbana. Ma a questo punto si sono trasformati in *happening*. (Poli, Bernardelli 2016: 33).

Emerge, finalmente, un nuovo concetto-chiave, quello di *opera in situ*, per dirla con Daniel Buren, concepita, cioè, in funzione di un luogo preciso e nel quale deve essere fruita per poterne comprendere appieno il significato.

Questo breve e certamente non esaustivo sunto², non può non tener conto del parossismo raggiunto da Yves Klein³ né del geniale,

² Per uno studio approfondito e ulteriori riferimenti bibliografici si citano, tra gli altri: Celant 1977; Riout 2002; Poli, Bernardelli 2016.

³ Quando 'espone' una vuota galleria dalle pareti fatte dipingere di bianco «per far scomparire la persistenza delle opere precedentemente esposte», salutando «l'avvento chiaro e positivo di un certo regno del sensibile», la cui inaugurazione si tenne nel 1958, definita da Restany «manifestazione di sintesi percettiva», l'evento è passato alla storia come «esposizione del vuoto» (Riout 2002: 273)

straordinariamente ironico Andy Warhol, che, nel locale notturno newyorkese *Area*, concepisce la 'scultura invisibile', semplicemente restando per qualche secondo immobile su un gradino⁴.

L'opera d'arte, quindi, liberatasi di cornici e piedistalli, 'conquista' lo spazio reale, dello spazio espositivo prima e dell'ambiente esterno poi, ponendo in questo cammino infiniti spunti di riflessione e, contemporaneamente, trovando nel rapporto con il fruitore un nuovo elemento costituente; si arriva, così, a una nuova definizione di arte pubblica:

Sono esempi di *public art* tutti gli oggetti, permanenti o temporanei, e tutti i processi creati con un'intenzionalità artistica e collocati in luoghi aperti alla collettività, che si impegnano direttamente con questioni relative al cambiamento sociale e spaziale (Mazzucotelli, Salice 2011: 43).

Uno spazio pubblico, storicamente luogo di incontro, condivisione, scambio (di idee o di merci), che nell'epoca contemporanea ha perso la sua connotazione di 'dimora della collettività' (Benjamin in Mazzucotelli, Salice 2011: 21), riducendosi a mero luogo di transito: strade, piazze, parchi, hanno progressivamente smarrito la loro importante funzione sociale di centri di aggregazione e formazione di opinioni condivise abdicando al loro ruolo, principalmente in favore dei grandi centri commerciali. Il consumo, il profitto, è diventato il perno attorno al quale la società ha finito per ruotare, anche quando i centri storici, in un tentativo di recupero, sono, invece, banalmente trasformati in isole pedonali in funzione essenzialmente di attività commerciali. Mark Augé li ha definiti non luoghi, il contrario di luogo:

Uno spazio in cui colui che lo attraversa non può leggere nulla né della sua identità (del suo rapporto con se stesso), né dei rapporti tra gli uni e gli altri, né *a fortiori* della loro storia comune [...] Il non luogo è una questione di sguardo, e si può immaginare che luoghi di calda intimità si creino più o meno furtivamente o fuggitivamente dietro i banchi di un aeroporto o nella boutique "polivalente" di una stazione di servizio sull'autostrada. Non importa: le componenti principali del paesaggio della periferia urbana odierna (autostrade a quattro corsie, centri commerciali, grandi complessi immobiliari) condannano

⁴ La non meno ironica didascalia "*Andy Warhol, USA, Invisible Sculpture, mixed media, 1985*" è posta sul gradino a indicarne la presenza (Riout 2002: 274).

piuttosto l'individuo alla solitudine e all'anonimato proprio nella misura in cui questo "paesaggio" si squalifica, perduto tra un passato senza traccia e un futuro senza forma. Il demografo Hervé Le Bras utilizza per definirlo l'espressione «filamenti urbani» (Augé 2002: 75)⁵.

La forma della città, spiega Augé, è data dalla memoria e dall'incontro: la memoria è la storia – personale e collettiva – che ogni individuo riscopre passeggiando nelle vie. Ognuno di noi ha un rapporto esclusivo con la propria città, con i monumenti e con le strade testimoni di quelle storie: «il percorso urbano di ogni individuo – scrive – è un modo di appropriarsi della storia attraverso la città» (Augé 2002: 96-97). La memoria si incrocia con l'incontro, fatto di sensazioni – profumi, scorci, sentimenti, emozioni – e parole:

Attraverso la sollecitazione dei sensi e l'emozione estetica, si evoca la città come persona, e la città come persona è evidentemente la città sociale, quella dove le persone possono incrociarsi e incontrarsi. La personificazione della città è possibile solo perché essa a sua volta simboleggia la molteplicità degli esseri che vi vivono e che la fanno vivere. In altri termini, se la città può avere un'esistenza immaginaria è perché ha un'esistenza doppiamente simbolica: essa simboleggia coloro che vi vivono, lavorano, creano, e costoro costituiscono una collettività – s'incontrano, si parlano, hanno un'esistenza simbolica nel senso originario del termine: essi si completano, la loro relazione ha un senso (*ivi*: 105-106).

La città acquista così una forma metaforica, un'anima che può essere cantata dai poeti e dagli scrittori. Ma se a prevalere è la finzione, il non luogo, se la forma svanisce, se perde il tessuto connettivo, gli spazi comuni luoghi di incontri carichi di memoria, la città perde la propria anima e quell'identità che gli artisti hanno consegnato al nostro immaginario collettivo. «Urbanisti, architetti, artisti e poeti – conclude Augé – dovrebbero rendersi conto del fatto che la loro sorte è legata e che la loro materia prima è la stessa: senza immaginario non ci saranno più città e viceversa» (*ivi*: 113-114). Città profondamente ferite, dunque, che hanno perso o rischiano di perdere la loro anima.

L'anima di un luogo, scrive anche Hillman, è la sua interiorità, ciò che 'con-tiene', la sua intima, peculiare qualità, legata alla percezione del clima, alle caratteristiche geografiche. L'Uomo vi si insedia, costruendo le città –

⁵ Si veda anche Augé 1993.

«incredibili scoppi sinfonici che trasformano in concreta magnificenza le tumultuose esternazioni dell'immaginazione umana» (Hillman 2004: 89) – e dando loro un'anima, facendone luoghi della memoria, scrigni di ricordi. Per restituire anima e vita a una città, allo spazio pubblico dell'Uomo, si deve, dunque, ripartire dalla sua memoria, da Mnemosyne, e dalle Muse sue figlie, la poesia, la danza, la musica, l'arte: «affinché prosperino ardentemente esse devono essere onorate con biblioteche e sale da concerto e teatri, in relazione con poeti e pittori, e con loro conversare nell'intimità» (*Ivi*: 104).

A partire dagli anni Settanta, per una felice intuizione, si è cominciato, infatti, a concepire come vera e profonda riqualificazione urbana, quella che mira a ricostituire il tessuto connettivo della società, restituendo vita e funzione agli spazi collettivi, pianificandone il recupero attraverso l'interazione di architetti, storici dell'arte e artisti. In particolare l'artista (abbandonati, come detto, spazi usuali quali musei, gallerie, spazi espositivi chiusi) si confronta con l'ambiente urbano, lo ripensa tenendo conto della sua memoria, delle sue radici storiche – materiali e immateriali – per restituirlo ai cittadini così che essi, sentendolo di nuovo proprio, tornino ad abitarlo, gli diano nuova vita, contemporaneamente migliorando la qualità della loro. Scrive Massimo Bignardi:

Le arti contemporanee e per esse l'intero universo delle poetiche e delle pratiche di questi ultimi decenni — avvertono l'urgenza di riconquistare l'ambiente (il contesto sociale), lasciare quindi le sale dei musei, dei saloni, per volgere lo sguardo allo spazio della città contemporanea, alla sua pretesa discontinuità con la storia. È uno sguardo che si apre sull'urbano, sulla sua dimensione di spazio dell'immaginario collettivo, ove è possibile instaurare un filo diretto e di continuità con l'essenza antropologica, in pratica con le radici del "Sé", come lo nella collettività (Bignardi 2013).

Il termine generico 'arte pubblica' – che comprende anche la funzione tradizionale di arredo e quella di opera come veicolo delle ideologie del committente – benché, come detto, abbia acquisito una nuova definizione, per non generare equivoci dovrebbe essere sostituito con quello specifico 'arte ambientale', quando si intende definire, significare quegli interventi studiati per uno specifico spazio che si identificano con esso, lo connotano dandogli nuovo significato e nuova linfa e presuppongono il coinvolgimento del fruitore: «coinvolgere il pubblico dell'opera, nell'opera, attraverso l'opera è diventato un fronte condiviso da molti artisti contemporanei,

come dimostra fra le altre la “dittatura dello spettatore” della 50^a Biennale di Venezia» (Perelli 2006: 13). Si è passati, insomma, «dalla creazione di un oggetto da collocarsi in uno spazio pubblico alla creazione di un agire artistico nel luogo pubblico» (*Ivi*: 12). Il coinvolgimento del fruitore è l'elemento chiave ma anche il più difficile da realizzarsi compiutamente: se partecipa dell'azione creativa egli entra in sintonia con l'opera, la comprende e, infine, la accetta, non la sente come un'imposizione, un elemento estraneo imposto da un'élite culturale.

Quando, dalla fine degli Anni Sessanta, gli artisti intervengono nei centri storici e nelle periferie delle città italiane, trovano una realtà urbana profondamente ferita. La crescita delle città nel secondo dopoguerra è avvenuta in assenza di programmazione urbanistica, totalmente indifferente a una gestione sostenibile dello sviluppo urbano e del territorio. Centri storici in gran parte cancellati, terreni agricoli trasformati in aree edificabili, coste e campagne invase dal cemento: questo il quadro di un'Italia in mano alla speculazione edilizia e alla cementificazione selvaggia. Solo con la Carta di Gubbio del 1960 si muovono i primi, fondamentali, passi e si formulano i principi della tutela e della salvaguardia dei centri storici; altra pietra miliare per la tutela e la salvaguardia dei Beni Culturali e Ambientali sono gli Atti della Commissione parlamentare presieduta da Francesco Franceschini, pubblicati nel 1967, dove per la prima volta sono formulate definizioni esaustive e principi ispiratori per future leggi, purtroppo non sempre compiutamente recepiti⁶.

La prima sperimentazione artistica si deve a Giovanni Carandente, che in occasione dell'edizione del 1962 del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto curò *Sculture nella città*, prima prova di dialogo tra opera d'arte contemporanea e centro storico: le sculture – in parte realizzate *ex novo* per quel sito, in parte già esistenti ma scelte da Carandente tenendo conto del contesto architettonico – dovevano vivere negli spazi comuni, essere percepite come

⁶ A cominciare dalla “legge ponte” del 1967 che introdusse l'obbligo per i Comuni di dotarsi di strumenti di pianificazione urbanistica, cui seguì, solo nel 1978, una Legge indicante le norme per l'edilizia residenziale e il recupero del patrimonio edilizio esistente. In ambito regionale, nel 1973, il Piano Urbanistico di salvaguardia, restauro e risanamento del Centro storico di Bologna (voluta dall'allora assessore all'Edilizia popolare Pier Luigi Cervellati e con alla base gli studi settoriali svolti dal Gruppo di lavoro dell'Università di Bologna presieduto da Leonardo Benevolo) costituì un caso unico in Italia e fu materia di studio a livello europeo (si veda https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1969/piano_di_salvaguardia_del_centro_storico [ultimo accesso 26-07-2018]). Per approfondimenti e bibliografia cfr. Emiliani 1974; Cederna 1991; Birrozzi, Pugliese 2007: 20-38; Leone, Maddalena, Montanari, Settis 2013; Pioselli 2015: 17-18, 73-86; Emiliani 2016.

bene collettivo dalla cittadinanza, chiamata a sentirle proprie e tutelarle. Seguirono, nell'ambito dell'*happening*: *Parole sui muri*, curata a Fiumalbo, nel 1967, da Corrado Costa, Mario Molinari, Claudio Parmiggiani e Adriano Spatola (Parmiggiani, Spatola 1968); *Arte Povera+azioni povere*, curata ad Amalfi da Germano Celant nel 1968; *Campo urbano*, curata da Luciano Caramel a Como nel 1969. Con *Volterra 73* (Crispoliti 1973), Enrico Crispolti aprì lo spazio a nuove riflessioni⁷, con l'introduzione della figura dell'artista come 'operatore estetico' all'interno della società, impegnato nella realizzazione di un 'progetto urbano democratico' attraverso l'analisi del contesto nel quale si trovava a operare, tenendo conto delle specificità storiche, artistiche, demo-etno-antropologiche e facendo sì che la collettività, recuperando le proprie radici, si riappropriasse della propria città. «Il progetto urbano democratico – scrive Crispolti – nasce dall'interpretazione di una realtà sociale e delle sue richieste e della sua storia da parte dei progettisti pianificatori. [...]. La scultura urbana compirà un risarcimento emotivo e monitorio rispetto all'attuale impoverimento psicoculturale urbano, contribuirà insomma all'urbanizzazione della città"» (Crispoliti 1972: 3-4). Una visione ambiziosa che mostrò molti limiti e difficoltà di realizzazione, a cominciare dallo scetticismo di alcuni artisti che sottolinearono sia la difficoltà nel trovare un dialogo costruttivo con la cittadinanza sia la sfiducia verso una reale funzione sociale dell'arte, sulla sua effettiva capacità di porsi come elemento risolutore di problemi socio-economici (Pioselli 2015: 79-86).

Tappe fondamentali nell'analisi degli esordi dell'arte ambientale italiana furono, infine, gli allestimenti dei Padiglioni italiani delle Biennali di Venezia del 1976 e del 1977: il primo, *Ambiente come sociale*, curato sempre da Crispolti (1976), il secondo, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, curato da Germano Celant (Celant 1977).

Il progetto *San Sperate paese museo*, ideato da Pinuccio Sciola, è sicuramente uno dei primi esempi di arte ambientale in Italia compiutamente realizzato ma che, purtroppo, ad oggi non trova spazio nella vasta letteratura specifica⁸. Sciola – dopo aver dedicato due anni a viaggi di studio che lo portarono in Austria, Germania, Spagna e Francia – rientrò a San Sperate nel maggio del '68, proprio da Parigi, dopo aver

⁷ Già teorizzate nel 1972 con Francesco Somaini in *Urgenza della città*. L'anno precedente ci fu la prima sperimentazione con Mauro Staccioli, *sculture in città*, sempre curata da Crispolti.

⁸ La Sardegna è citata unicamente per l'evento curato da Maria Lai *Legarsi alla montagna*, Ulassai 1981 (Birrozzi, Pugliese 2007: 31-35; Pioselli 2015: 103-104; De Cecco 2016: 142).

respirato l'aria elettrizzante della capitale francese in piena rivolta, con tutto il suo carico di emozioni, rivendicazioni sociali, sogni e contraddizioni. Questa grande carica di energia, le nuove suggestioni artistiche europee, lo conducono alla felice intuizione di ripartire dall'arte murale, sfruttare la straordinaria potenza espressiva offerta da un supporto unico come il muro; non solo, comprende anche che il muralismo può essere un mezzo per unire i giovani del paese (artisti e non), dar loro voce e, allo stesso tempo, per coinvolgere, a vario titolo, tutta la popolazione, in un grande progetto che regalasse loro momenti di condivisione. Si può parlare di operazione compiutamente realizzata perché i resoconti di quegli anni (Olita 2006; Porcu 2012) – il periodo più intenso e fecondo termina agli albori degli anni '80⁹ – ci raccontano con accenti a tratti struggenti, di un impegno collettivo volto a recuperare le tradizioni popolari (dalla sagra delle pesche – principale prodotto agricolo del paese– alle processioni religiose, ai prodotti dell'artigianato locale) e a dare nuova veste ai muri delle case, realizzati spesso in mattoni di fango e paglia essiccati al sole. Sottoscrizioni collettive permisero di acquistare calce, tinte e pennelli: in molti contribuirono a trasformare i muri in enormi pagine bianche, pronte ad accogliere nuovi pensieri. Salvatore Naitza li definì, molto felicemente, gli «anni della calce», il suo inquadramento storico-artistico del muralismo sardo è ancora oggi l'unica guida disponibile per chiunque voglia analizzare scientificamente l'argomento¹⁰. La definizione “paese museo” racchiude in sé un'accezione di sacralità, per il suo essere luogo di difesa di valori e identità etniche e culturali, anche e soprattutto rispetto all'invasione delle città, portatrici di un appiattimento culturale dovuto alla globalizzazione, dei cui risvolti negativi già si sentivano forti le avvisaglie.

L'artista sansperatino raccolse intorno a sé, nel corso di quegli anni, colleghi operanti sia in Sardegna (tra cui Foiso Fois, Giorgio Princivalle, Giovanni Thermes, Liliana Cano, Gaetano Brundu, Primo Pantoli, Tonino Casula, Luciano Lixi, Raffaele Muscas, Antonio Pilloni) sia provenienti da varie parti d'Europa come Elke Reuter, Rainer Pfnùrr, Anja Langst,

⁹ Il muralismo sansperatino, comunque, non è mai morto: negli anni i muri del paese hanno continuato ad arricchirsi di nuove opere, molte di indubbio valore, di cui in questa sede non è possibile dar conto per ragioni di sintesi. Si rimanda al Catalogo dei Beni Culturali disponibile online nel portale Sardegna Cultura, nel quali sono pubblicate schede scientifiche accuratamente realizzate dalle storiche dell'arte Gianfranca Loi e Nicoletta Zucca.

¹⁰ Tutti i saggi sono oggi raccolti in Naitza 2000: 129-143, 161-170, 266-298. Per un repertorio fotografico si vedano anche Rubanu, Fistralle 1998; Kikinu 1998; Barnoux 2001; Mannironi 2009; Piras 2010; Concu 2012.

Otto Melcher, Alan Jofré, esule cileno dopo il colpo di stato del 1973. Nel 1975, dal Messico arrivarono José Zuniga, che introdusse l'uso dei colori acrilici, dalle forti tinte brillanti molto resistenti, e l'anno dopo Conrado Dominguez.

La lunga tradizione del muralismo messicano ebbe un grande peso nella formazione artistica di Pinuccio: egli ne conosceva bene la portata rivoluzionaria, il suo essere strumento per dar voce alle rivendicazioni sociali della popolazione oppressa, anche attraverso la riscoperta di un'identità nazionale; ne recepì questa essenza con la coscienza di star elaborando, però, un progetto profondamente diverso, considerando che, in Messico, gli artisti furono scelti dal Governo per essere un suo strumento, laddove a San Sperate tutto nacque e crebbe partendo dall'assemblea popolare¹¹. Sciola ebbe anche modo di trascorrere alcuni mesi nel Paese sudamericano e di conoscere bene Alvaro Siqueiros quando, nel 1973, fu invitato dall'Istituto Italiano di Cultura, per il tramite del segretario generale dell'Unesco.

Gli 'anni d'oro' di San Sperate furono anni di grande fermento culturale e di intensa sperimentazione che attirarono l'attenzione della stampa non solo locale, ma anche nazionale e internazionale; alla voce di Naitza si aggiunsero quelle di intellettuali come Mario Ciusa Romagna, Vittorino Fiori, Aligi Sassu, Ugo Ugo, all'epoca attento e capace direttore della Galleria comunale di Cagliari, cui dobbiamo la realizzazione di un nucleo della Collezione permanente di rilievo internazionale. Nel 1976, il Centro di cultura *Paese museo*, ospitò un importante convegno a cui parteciparono Salvatore Naitza, Giovanni Lilliu, Enrico Milesi, Costantino Nivola e Foiso Fois (Porcu 2012: 169-172).

Grande spazio ebbero il teatro – anche qui con protagonisti d'eccezione come Mario Faticoni, Antonio Garau, Tino Petilli, Marco Parodo, e ospiti internazionali quali Arnoldo Foà, Dario Fo, Eugenio Barba – e la musica, con Francesco Guccini e gli Inti Illimani sopra tutti.

Gli artisti professionisti continuarono, anche sul muro, le ricerche nelle quali erano impegnati in quegli anni; Pilloni, invece, si dedicò alla valorizzazione delle tradizioni popolari, alla rappresentazione di scene di vita quotidiana, del lavoro nei campi, delle processioni religiose, inaugurando un genere che, tutt'oggi, riscuote un grande successo popolare. Altri temi erano quelli legati alle vicende politiche internazionali e a quelle che l'Italia viveva in quegli anni Settanta, tra fondamentali conquiste sociali e ripresa economica da un lato e strategia della tensione

¹¹ Sul muralismo messicano si veda, per ulteriore bibliografia, il catalogo della mostra *Mexico, la mostra sospesa. Orozco, Rivera, Siqueiros* (Palacios 2017).

e terrorismo dall'altro. L'impegno politico a sinistra del centro di cultura sansperatino, che accoglieva anche le istanze sardiste, si rifletteva nelle tematiche di rivendicazione e protesta di molti murales, dedicati a temi – purtroppo ancora attuali – quali la disoccupazione, la presenza delle basi militari, l'inquinamento. Il dibattito, la partecipazione collettiva, le decisioni prese in assemblea, sono, anche queste, caratteristiche peculiari di quel fondamentale decennio della nostra storia, l'utopia dell'interesse collettivo che deve prevalere su quello del singolo, la politica extra parlamentare.

L'interesse internazionale verso un tale fermento culturale fece guadagnare a Pinuccio Sciola e ai suoi colleghi l'invito alla Biennale di Venezia del 1976, il cui tema era, come detto, l'ambiente come sociale.

Crispolti, nella presentazione, mette in luce prima di tutto la nuova accezione acquisita dal concetto di ambiente, urbano o extraurbano, visto come contesto sociale nel quale l'artista, operatore culturale o estetico, diventa co-operatore, instaurando un dialogo con il fruitore: «dialogo dunque e non dominio culturale, partecipazione e non colonizzazione» (Crispolti 1976: 4).

L'eco di quel che accadeva a San Sperate si diffuse in tutta la Sardegna; Pilloni e Sciola stessi lavorarono in molti altri paesi, emersero altre personalità, primo fra tutti Francesco Del Casino, professore di Educazione artistica trasferitosi a Orgosolo da Siena e ideatore dell'altro grande progetto culturale isolano: benché non paragonabile al livello qualitativo e allo spessore culturale raggiunti a San Sperate, l'iniziativa cui Del Casino diede il via, dal 1975, ebbe il merito di coinvolgere non solo i suoi alunni ma anche molti orgolesi, uniti nel desiderio di dare un nuovo volto al paese e di utilizzare il muro per dar voce alle rivendicazioni sociali e all'affermazione di ideali comuni quali, per esempio, l'antifascismo. Guardando a Picasso – punto di riferimento per molti artisti politicamente impegnati – e al manifesto politico (per costruzione dell'immagine e strategia comunicativa sicuramente debitore della Pop Art)¹², Del Casino è riuscito a orchestrare la pluralità di voci e modi espressivi dando all'insieme una certa coerenza, facendo di Orgosolo il paese dei murales per antonomasia.

Un altro artista che ha scritto un importante capitolo nella storia del muralismo sardo è sicuramente Diego Asproni: tra gli interventi più importanti citiamo quelli di Bitti (1976-77, '79, 2006-07, 2009), Lula (1993 e, di grande interesse, quelli del 2006 nelle miniere di Sos Enattos e Guzzurra),

¹² Si veda la lunga intervista a Francesco Del Casino pubblicata in Rubanu, Fistralle (1998: 20-25). Sui rapporti tra Pop Art e le origini del manifesto politico si veda Considine 2015. Sui murales di Orgosolo si veda anche Cozzolino 2009; 2017.

Irgoli (1995 e 1999) e San Sperate (1995). Onanì ospita, però, la sua opera più compiuta, concepita a partire dal 1984 e realizzata nel 1990: un grande ciclo pittorico, definito da Naitza il più esteso e originale della Sardegna. L'opera – per la capacità di riflettere la cultura del paese, interpretandone sentimenti, tradizioni materiali e immateriali, per l'efficacia con la quale riesce a coinvolgere la popolazione, essendo portatrice di messaggio di grande efficacia proprio perché riconosciuto, compreso dai fruitori – rientra sicuramente tra gli esempi di arte ambientale in Sardegna perfettamente realizzati. Siamo di fronte a un artista professionista, capace di coniugare capacità tecnica e conoscenza della storia dell'arte (evidenti le suggestioni tratte da Giotto, dai maestri del Quattro-Cinquecento, da Picasso) per dar vita a un peculiare linguaggio attraverso il quale esprimere la propria visione dell'arte e del mondo. Con grande capacità di sintesi, delinea figure immerse in un'atmosfera straniante, grazie anche al sapiente uso del colore, raccontando la vita quotidiana del paese, il duro lavoro di pastori e contadini, il sentimento di oppressione provato nei confronti di uno Stato percepito come ostile e prevaricatore, la fede religiosa. È un racconto corale ben orchestrato, del quale gli abitanti di Onanì non sono solo testimoni ma anche, sottolinea ancora Naitza, silenziosi interpreti: «non è difficile immaginare, infatti, gli incontri e le lunghe intense discussioni, i consigli chiesti e ricevuti che hanno proceduto la esecuzione del ciclo pittorico» (Naitza 2000: 269).

Villamar e Serramanna hanno visto la nascita, sempre negli anni '70, di sodalizi artistici come il *Gruppo Artistico di Serramanna* e il *Gruppo Arte e Ambiente* di Villamar, all'interno dei quali hanno operato personalità quali Antioco Cotza, Adriano e Nello Putzolu, Antonio Ledda, Rinaldo Pitzalis e Ferdinando Medda, rimasti esponenti di primo piano del muralismo isolano anche dopo lo scioglimento dei gruppi. A Villamar, il gruppo di Serramanna realizzò, nel 1977, lo storico murale nella via principale del paese, che con grande efficacia iconografica, potenza espressiva e padronanza dello spazio, riprende i temi cardine delle proteste sarde: il lavoro, la condizione nelle fabbriche, l'ingerenza americana¹³. Nel paese lavorarono anche gli esuli cileni Alan Jofré (già incontrato a San Sperate) e Uriel Parvex, influenzando gli artisti locali per l'uso vivace e brillante del colore, le atmosfere sospese, le suggestioni tratte da Gauguin e dal post-impressionismo francese – con il *cloisonnisme* delle figure racchiuse in marcati contorni neri – filtrate attraverso gli esiti dell'artigianato tessile e

¹³ Dell'opera, ormai purtroppo molto sbiadita, è pubblicata una foto storica in Barnoux 2001.

decorativo andino (Naitza 2000: 285).

A Serramanna, invece, Antonio Ledda, Nello Putzolu, Ico Arba e Samuele Dessì firmarono, nel febbraio del 1978, un'opera di grandissime dimensioni, realizzata con grande perizia tecnica e dal forte impatto emotivo, anche questa entrata nella storia: raffigura un'umanità dolente, vinta, orribilmente incatenata con un filo spinato, a dar voce, ancora una volta, a un popolo che sentiva di essere oppresso, prigioniero, impossibilitato a reagire e rinascere¹⁴. Il commento che, nel '78, Adriano Putzolu faceva dell'opera dà anche la misura del clima politico di quegli anni e dell'humus culturale nel quale nascevano molti murales sardi: «noi Sardisti di Serramanna siamo contro quella torma di avvoltoi nata e cresciuta nei partiti italiani – sottolineava, azzardando un parallelismo tra la Cecoslovacchia occupata dai russi e la Sardegna, occupata, a suo dire, dagli italiani – oppressori gli uni, oppressori gli altri» (Pillonca 1978a).

Tra gli artisti citati, Antioco Cotza ha sicuramente sviluppato uno stile personale di grande interesse e firmato bei cicli pittorici, racconti di vita della società agropastorali, tra i quali citiamo quello di Soleminis del 1996¹⁵ e quello di Villamar del 2009 (realizzato in collaborazione con il fratello Augusto).

A Fluminimaggiore, infine, operò il *Gruppo Murales Radio Arancio*; citiamo, tra tutti 1922: *Flumini si ribella* (realizzato nel prospetto laterale del Municipio) e, soprattutto, *La lunga mano del potere* e *Maschere di oppressione*, del 1980. Sul modello di quelli orgolesi, anche in questi lavori – che coniugano parola e immagine riprendendo i manifesti – l'urgenza della protesta politica prevale sulla ricerca estetica, il risultato è comunque efficace e rappresentativo di un'epoca¹⁶.

Una sperimentazione a sé stante fu condotta, tra il 1977 e il 1979, a Monastir, Selargius e, in maniera più articolata, a Settimo San Pietro. A Selargius la giunta comunale approvò il progetto di realizzazione di murales nei muri di case in costruzione, con la motivazione che «tali manifestazioni costituiscono un fatto culturale di segno positivo» (Janin

¹⁴ Anche questo di grande bellezza e colpevolmente ignorato, ha ormai completamente perduto la cromia originaria tanto da essere ormai pressoché illeggibile.

¹⁵ L'opera, situata in piazza Monte Granatico, purtroppo è in precario stato di conservazione: la vivacità cromatica è ormai scomparsa, notevoli sono le cadute di colore; meriterebbe di essere restaurata.

¹⁶ Tutti e tre sono stati oggetto di rifacimenti che ne hanno alterato l'aspetto originario, soprattutto 1922: *Flumini si ribella* è, purtroppo, ormai completamente sconvolto e banalizzato. Il paese ha continuato la tradizione muralista, con il *Gruppo degli Imbracchinadoris*, con risultati sostanzialmente mediocri.

1978), dimostrando grande sensibilità e attenzione, a differenza di quanto accadde a Laconi o nella stessa San Sperate, quando, nel 1975, la neo-eletta giunta comunale, nell'ambito di una regolamentazione degli interventi edilizi nel centro storico, pensò non solo di proibire la realizzazione di nuove opere ma anche di far cancellare le esistenti, scatenando indignazione e accesi dibattiti a livello regionale (Porcu 2012: 121-166). A Selargius, dunque, si diede inizio a un nuovo esperimento muralistico: gli artisti, supportati dall'impresa edile che stava costruendo i fabbricati, decisero di regalare ai proprietari e a tutti gli abitanti della cittadina, opere d'arte di cui fruire liberamente, con la convinzione che l'operazione potesse essere un prezioso strumento di conoscenza dell'arte contemporanea, un mezzo per la costruzione di una sensibile coscienza artistica collettiva, di una necessaria educazione allo sguardo. A Selargius e Monastir operarono principalmente Tonino Casula e Gaetano Brundu, a Settimo San Pietro si aggiunsero Angelo Liberati, Ermanno Leinardi, Luciano Muscu, Gaetano Pinna, Rosanna Rossi e il meno noto Riccardo Janin, ossia alcuni tra i maggiori interpreti dell'arte contemporanea in Sardegna dalla fine degli anni '50. Ognuno di loro realizzò opere d'arte in linea con la ricerca artistica che portavano avanti in quel momento, a formare quella che Naitza definì «la raccolta pubblica più grossa di arte contemporanea alla portata degli occhi di tutti»¹⁷. L'operazione però fu percepita come un'imposizione dall'alto da parte di molti dei proprietari delle case, nonostante i numerosi dibattiti pubblici organizzati, e, purtroppo, non compresa e rifiutata, tanto che la maggior parte dei murales fu cancellata o lasciata scolorire fino a scomparire o, peggio, abbandonata in balia degli sfregi dei vandali. Oggi rimane un pallido e malinconico ricordo di quelle pagine di storia dell'arte contemporanea, i cui linguaggi sono, oggi come allora, non sempre compresi e, per questo, oggetto di scherno, come spesso accade davanti a qualcosa che si recepisce come estraneo e si è accecati dalla paura.

Il panorama del muralismo sardo è caratterizzato, al giorno d'oggi, da interventi in larga parte privi di valore artistico che, come già accennato, seguono stancamente il solco della tradizione inaugurata da Pilloni, e da alcuni progetti invece molto interessanti, realizzati con finanziamenti pubblici o sottoscrizioni private, che inseriscono la Sardegna nel panorama mondiale della Street Art, campo sconfinato che, come sottolinea Dogheria,

Include l'alto e il basso, le bombolette spray ma anche gli sticker, gli stencil, i dipinti murali, i poster e le installazioni; ha commistioni con

¹⁷ Pillonca 1978b; Naitza 2000: 169, 287, 289-291; Janin 2004.

la musica, la fotografia, il video e molto altro ancora; ha un piede nel mercato e uno fuori, alternando illegalità (comunque molto diffusa) a commissioni pubbliche, anche museali (Dogheria 2014).

Senza voler suggerire antistorici quanto inutili paragoni tra il muralismo sardo e la street art, è comunque non priva di suggestione la riflessione sulla comune concezione del muro quale strumento di libertà di espressione, disponibile per tutti, artisti e non, nell'utopia di un universo strappato alle regole accademiche e alle leggi del mercato.

Tra le iniziative più interessanti citiamo quelle di Sassari, dove, tra il 2011 e il 2012, l'amministrazione comunale ha finanziato progetti di riqualificazione urbana di quartieri periferici della città, in contesti sociali particolarmente difficili. I progetti *Street art 2011 e 2012*, ideati dal collettivo *Alim(e)ntazione*, hanno avuto come protagonisti artisti del calibro di Blu – annoverato tra i primi dieci muralisti più famosi al mondo – Erica il cane, Moneyless e Tella (Curreli 2013)¹⁸. Nel 2015, infine, il solo Erica il cane ha dipinto il prospetto principale dell'ex hotel Turritania, nell'ambito di un progetto curato dall'Associazione culturale Acme (Curreli 2015; Franzil 2015; Spano 2015). Sadali, invece, è stata teatro di un'operazione più complessa, che rientra appieno nell'ambito dell'arte ambientale: l'artista di fama mondiale Daniel Rossi ha ideato il progetto di residenza d'artista *Murartista* – finanziato dalla Regione Sardegna e dall'Amministrazione Comunale – coinvolgendo altri cinque colleghi, anche questi di fama mondiale: Roa, Peeta, Cactus and Maria e Yama. I sadalesi, tra il 2012 e il 2015, hanno ospitato i muralisti, li hanno visti lavorare e hanno intessuto (come spesso accade durante i progetti di Street art) un profondo scambio dal punto di vista culturale e umano (Pariante 2015; Rossiprojects 2016)¹⁹. San Gavino Monreale, invece, è teatro, dal 2013, di un interessante progetto che vede coinvolte varie associazioni culturali cittadine nel comune intento di far rivivere il paese, ferito, come molti altri in Sardegna, per la mancanza di lavoro dovuta anche alla chiusura di molte delle attività produttive della zona, con il conseguente progressivo spopolamento. Quella che è oggi una realtà da seguire con grande interesse, è un'avventura iniziata casualmente, dal desiderio di alcuni giovani sangavinesi di rendere omaggio a un amico prematuramente scomparso. Essi decisero di rivolgersi al concittadino

¹⁸ A questo proposito vedi anche l'articolo de "La Nuova Sardegna" in bibliografia: *Sassari, la Street Art di Blu in via Sieni*.

¹⁹ Cfr. il sito internet <http://rossiprojects.com/> (ultimo accesso 22-07-2018) e l'articolo di "Sardiniapost" in bibliografia: *Sadali, il paese come opera d'arte: cinque streetartist per Murartista*.

Giorgio Casu (Jorghe), artista che, negli anni, è riuscito a inserirsi nel circuito di alcune gallerie newyorkesi e che si muove, oggi, principalmente tra New York, Miami e l'Australia²⁰. Jorghe, così, realizzò il primo murale dando il via all'idea di recuperare, col tempo, aree degradate del paese, spazi verdi da restituire ai giochi dei bambini, piazze pulite da riconsacrare alla vita collettiva, partendo dalla realizzazione di murales. Il gruppo di giovani – poi costituitosi in associazione culturale²¹ – incontra il favore della popolazione e grazie unicamente a sottoscrizioni private riesce a finanziare la realizzazione dei dipinti e a riqualificare il paese. Molti gli artisti di primo piano coinvolti, da Ericailcane a Bastardilla, da Spaik a Gabriel Moreno, da Zed1 ad Alessio Bolognesi a Mrfijodor, accanto ai sardi Andrea Meli, Andrea Casciu, La Fille Bertha, Crisa, Daniele Gregorini, Skan²², il sodalizio sardo Undici Sei, oltre allo stesso Jorghe e l'orgoglese d'adozione Francesco Del Casino. Parallelamente, l'artista sangavinese Sergio Putzu è impegnato, sempre dal 2013, nella realizzazione del personale progetto "Su Bixinau de Oristanisi", con il merito di far rivivere un intero quartiere, pur con risultati decisamente ingenui. Molte delle opere nascono, anche in questo caso, dal fitto dialogo con gli abitanti, che raccontano agli artisti storie di vita quotidiana, aneddoti che sempre caratterizzano la vita dei paesi. Si recuperano, così, le tradizioni contadine, l'orgoglio per la coltivazione dello zafferano, per il quale il paese è ancora oggi famoso; tema importante è, naturalmente, anche la Storia della Sardegna, viene riscoperto il ruolo di San Gavino Monreale all'interno del Giudicato di Arborea e si traggono suggestioni iconografiche approfondendo la conoscenza dei Beni Culturali. La vita attorno ai murales è fatta anche di creazione di gadget e organizzazione di visite guidate, di eventi quali concerti o convegni; un microcosmo, quindi, che si è messo in moto sperando di attrarre turismo, di creare un dialogo con il territorio circostante, facendo rivivere luoghi che

²⁰ Per approfondimenti si veda: <http://giorgiocasu.com/about> (ultimo accesso 22-07-2018).

²¹ https://www.facebook.com/pg/associazioneculturaleskizzo/about/?ref=page_internal (ultimo accesso 22-07-2018); per una galleria di immagini e reportage giornalistici si veda la pagina: <https://www.facebook.com/sangavinomonreale/> (ultimo accesso 22-07-2018).

²² Questi giovani artisti sardi si muovono ormai nel contesto internazionale, esplorando anche l'ambito del design e cimentandosi con altri supporti, quali tele o carta. Un'interessante mostra, ideata e curata da Roberta Vanali, ne ha messo in luce le capacità tecniche nella realizzazione di disegni e incisioni originali, inserendoli nella storia dell'Illustrazione artistica che vanta, in Sardegna, illustri esponenti, famosi anche in ambito nazionale: *Tratti illustri. Illustrazione contemporanea in Sardegna*, Cagliari, Centro comunale d'Arte e Cultura Ghetto degli Ebrei, 6 aprile - 20 maggio 2018.

sembravano destinati a scomparire, partendo dal concepire l'insieme dei murales come un museo diffuso, come accade in molte altre città²³. Tra i molti progetti interessanti realizzati a Cagliari – anche con il prezioso sostegno dell'Amministrazione Comunale – quello maggiormente rappresentativo è, a mio parere, la *Galleria del Sale*, realizzata a cura dell'associazione culturale Urban Center: dal 2014 numerosi artisti (nazionali e internazionali, tra cui molti di quelli precedentemente citati), scrupolosamente selezionati dall'associazione, si sono alternati nella realizzazione di murales nel percorso segnato dalla pista ciclabile che parte dal porticciolo turistico Su Siccu e termina all'ingresso del Parco di Molentargius. Anche questa può essere considerata una galleria d'arte contemporanea a cielo aperto, ad oggi l'unica in Sardegna compiutamente realizzata, che regala opere di indubbio valore, armonicamente inserite in un contesto suggestivo e, al contempo, carico di tutte le problematiche cittadine – traffico, inquinamento, recupero ambientale, beni storico-artistici da preservare – tanto da essere ormai parte integrante del panorama urbano²⁴.

Era giugno di tanto tempo fa. La memoria non è più così lucida, i ricordi sono soffusi nelle sensazioni dell'entusiasmo, nello stupore di tanta gente per i muri bianchi! I volti cotti dal sole incorniciavano sorrisi pieni di amicizia e di spontanea partecipazione. Le mani callose stringevano altre mani. La lunga processione del Corpus Domini si snodava nelle strette strade imbiancate di calce, i mattoni crudi si vestivano a festa con le frasche portate dai giovani e con i primi colori sui muri. Si iniziava, inconsapevolmente, la nuova storia di San Sperate, una storia scritta con i colori dell'entusiasmo (Olita 2006: 11).

Così Pinuccio Sciola rivive, dopo trent'otto anni, il suo giugno del 1968. Non si può non riflettere sul fatto che il valore del progetto *paese museo* sia, prima di tutto, nelle emozioni condivise, nel legame rinsaldato all'interno di una comunità, che ha visto in un muro bianco il mezzo per esprimere sentimenti, rabbia, passioni, in totale libertà; artisti e dilettanti fianco a fianco, ragazzi delle scuole di ogni ordine e grado cui è stato

²³ Per esempio la GAU (Galeria de Arte Urbana) di Lisbona: <http://gau.cm-lisboa.pt/en/gallery.html> [22-07-2018]; la Mappa della Street Art di Roma <http://www.turismoroma.it/news/roma-presenta-la-sua-prima-mappa-di-street-art> (ultimo accesso 22-07-2018); The Street Museum of Art di Brooklyn <http://www.streetmuseumofart.org/about/> (ultimo accesso 22-07-2018).

²⁴ <https://www.facebook.com/GalleriaDelSale/> (ultimo accesso 22-07-2018); <http://www.urbancenter.eu/progetto/galleria-del-sale/> (ultimo accesso 22-07-2018).

detto «create quello che vi piace» (Porcu 2012: 56) senza regole, senza insegnamenti dall'alto, senza freni all'immaginazione. Muri invasi da colori destinati ad attenuarsi, fino a scomparire, anche questo Pinuccio voleva, un museo di opere effimere, il cui destino non sarebbe dovuto essere modificato. Tuttavia, pur comprendendo fino in fondo le ragioni di Sciola, non si può non riflettere sul fatto che i paesi e le cittadine della Sardegna abbiano subito, da allora, quella che Naitza definisce quasi una mutazione genetica, passando da una riservata iconoclastia a una chiassosa e a volte molesta sovrabbondanza di immagini; periferie e, soprattutto, centri storici, alterati, invasi da murales dipinti spesso da mani incapaci, senza che le amministrazioni abbiano mai imposto un preventivo studio dell'impatto urbanistico, da effettuarsi coinvolgendo le professionalità di riferimento, quindi architetti e storici dell'arte. Le pagine dell'Unione Sarda ospitarono un confronto su questi argomenti già nel 1978, a dieci anni dal primo murale; leggendo i vari interventi ci si rende conto di quanto il dibattito sia ancora tristemente attuale. Da una parte la voce critica di Vico Mossa (1978), il quale, pur non rinnegando l'iniziale giudizio positivo sul progetto *paese museo* e la stima verso Pinuccio Sciola, sottolineò come il proliferare indiscriminato dei murales stesse pericolosamente alterando l'aspetto dei paesi sardi, soprattutto nel 'capo di sopra', già gravemente minacciati dalla speculazione urbanistica. «L'architettura rustica, come l'architettura moderna, gioca essenzialmente sul rapporto di pieni e vuoti e, pertanto, una superficie dipinta violentemente può alterare l'equilibrio – scrisse, avvertendo i muralisti del pericolo che la loro opera stesse finendo con l'esprimere l'opposto di quell'anticultura che avrebbero voluto incarnare – credo, infine, che per denunciare gli abusivismi, le speculazioni e, se vogliamo, anche le "oppressioni", non sia proprio necessario ricorrere a quello che si sta rivelando un nuovo folklore, che può anche piacere agli svagati turisti» (Mossa 1978). Costantino Nivola e Annamaria Janin, da posizioni differenti, rimarcarono la necessità di effettuare rigide selezioni e l'importanza di una progettazione preliminare volta allo studio dell'impatto ambientale (Naitza 2000: 283; Janin 1978). La polemica chiamò in causa anche gli artisti direttamente coinvolti, che si posero sulla difensiva di fronte alla prospettiva di vedere la propria libertà di espressione limitata da commissioni urbanistiche, chiedendosi con sarcasmo, quali fossero le figure professionali legittimate a operare eventuali selezioni (Pillonca 1978a, 1978c). Tuttavia dalle loro posizioni emersero contraddizioni e riflessioni di grande interesse: anche Asproni parlò di pericolo di deriva folkloristica al solo scopo di attrarre turisti e Pilloni mise in risalto come dipingere un muro

sia un'operazione molto complessa, che implica non solo grandi capacità tecniche di gestire ampie superfici ma anche capacità di sintetizzare un messaggio in maniera efficace e immediatamente comprensibile, seguito, in questo, dallo stesso Sciola: «affrontare un muro non è come affrontare una tela. – ammise – Occorre inserire il messaggio nella struttura dell'edificio su cui lo si dipinge, non è facile, bisogna ragionarci a lungo». Asproni, però, cadde poi in un discorso ideologizzato e un po' banale, finendo col dividere la produzione artistica ricca e borghese da quella popolare dei murales, fatta con pochi mezzi e poco tempo ma espressione di libertà, pretendendo che questa caratteristica dovesse prevalere sulla qualità estetica delle opere e sulla necessità di progettare l'inserimento nello spazio urbano (Asproni 1978). Stessa, discutibile, posizione, espressa una delle poche muraliste, Elisabetta Curreli (1979), che entrò in polemica contro la ricerca artistica di Brundu e Casula, sostenendo come la vera natura dei murales dovesse essere quella di esprimere messaggi quanto più possibile chiari e comprensibili alle masse, schierandosi contro qualsiasi tipo di limitazione posta da architetti o storici dell'arte. Brundu e Casula, infatti, si posero su posizioni diametralmente opposte, contro l'improvvisazione e a favore di progetti di indubbia qualità come quello che loro stessi portavano avanti, rifiutando l'etichetta di artisti 'aristocratici' e fiduciosi, invece, nel valore educativo della loro arte, pur coscienti di esprimersi con un linguaggio difficilmente comprensibile: «la pittura si capisce soprattutto con gli occhi, così come la musica si capisce con gli orecchi. A furia di vederla, la gente si abitua anche alla pittura astratta», affermò Casula. Con l'ironia che lo contraddistingueva, Brundu osservò come il non figurativo non fosse arte d'élite ma, semplicemente, «il punto in cui è arrivata la ricerca. [...] Non si può far finta che la Sardegna sia tanto isola da essere rimasta ferma a Picasso». Sciola, pur non mettendo in dubbio il valore artistico del loro lavoro, replicò evidenziandone le contraddizioni, prima di tutto il problema di non essere compresi dalla popolazione e quindi rigettati come corpi estranei.

Anche Salvatore Naitza mette in luce fino in fondo, in tutti i suoi scritti, la contraddizione che ancora oggi viviamo: da un lato la lodevole intenzione di proteggere il centro storico, ripristinandone i muri con l'intenzione di sacralizzarne l'esistenza tramite l'arte, o di riqualificare, allo stesso modo, i quartieri degradati; dall'altra la necessità di ammettere che non tutto può essere annoverato come prodotto artistico e che, pertanto, occorrerebbe prendersi la responsabilità di fare i dovuti distinguo.

Nel 2006 Primo Pantoli ha scritto un contributo illuminante, da colto

intellettuale quale era, purtroppo non valorizzato come avrebbe meritato di essere, e che riassume in maniera mirabile tutte le problematiche, tanto da poter essere sottoscritto anche a tredici anni di distanza. Pantoli inizia col mettere in luce l'importanza del valore didattico e politico del progetto di San Sperate, del muralismo come strumento di ribellione, come veicolo per fare arte libera ma allo stesso tempo ne constata la debolezza, per non aver saputo coinvolgere attivamente le scuole, le istituzioni, il mondo della cultura (se non a livello di dibattito, si deve precisare). «San Sperate, nonostante il bel progetto, non ha saputo diventare museo, è rimasto paese – chiosa Pantoli – per colpa di Sciola»; colpevole perché, avendo avuto modo di formarsi anche in ambito internazionale, venne a contatto con quella cultura alta di cui, quindi, comprendeva bene l'importanza e che non avrebbe dovuto, pertanto, demagogicamente scegliere di mettere in secondo piano. Si sarebbe dovuto istituire un rapporto forte con le istituzioni, in modo da trovare le figure professionali in grado di effettuare selezioni, in modo da preservare i muri da interventi non solo ingenui ma, peggio, brutti; allo stesso tempo, si sarebbe dovuto pensare a una tutela, in modo da conservare un tale patrimonio e non concepirlo come bene effimero. Pantoli condanna anche le colpevoli mancanze delle istituzioni, impreparate e assenti, che abdicano al loro ruolo fondamentale di sostegno per gli artisti sardi, che per formarsi, crescere ed entrare nel mondo dell'arte contemporanea in maniera libera avrebbero bisogno di avere gli stessi strumenti e la stessa visibilità che hanno agli artisti milanesi o newyorkesi. Occorrono scuole di alta formazione, pertanto, e vetrine internazionali nelle quali esporre. Infine, tocca il tema, spinosissimo, dell'arte definita sarda, della ricerca (o invenzione, ci si dovrebbe anche chiedere), piena di contraddizioni e ingenuità, di vere o presunte radici sarde da riscoprire e valorizzare:

Assistiamo infatti al proliferare di un'infinità di porcherie soltanto perché sono scritte in sardo o hanno per argomento la Sardegna. Bisogna cambiare. Dobbiamo innanzitutto pensare a un'arte colta, non c'è rimedio. Poi, se le scuole funzionano, la portiamo anche alla popolazione. Ma l'arte è un fatto di alta cultura, è un grande messaggio culturale, sociale, di vita, non può essere altrimenti. [...] Aveva ragione Vittorino Fiori che diceva «non arte sarda ma arte in Sardegna», che è cosa ben diversa. In assenza di scuole, in assenza di mercato privato, il potere istituzionale regionale dovrebbe convincersi della grande importanza che avrebbe un suo intervento. Bisognerebbe selezionare obbiettivamente, senza demagogia, senza clientelismi (Olita 2006: 74-80).

L'aspetto della conservazione e della tutela, accennato da Pantoli, è un altro problema aperto che, in questa sede, non potrà che essere sommariamente accennato, inserendolo all'interno dell'attuale dibattito in merito alle opere di street art e partendo dal principio che l'ipotesi di stacco e trasferimento su altro supporto e la conseguente musealizzazione è quasi unanimemente considerata un'opzione da scartare, considerando che – mai come in questo caso – l'ambiente è elemento costitutivo dell'opera e che pertanto non si può pensare di decontestualizzarla. In sostanza diventa «doverosa una riflessione sulla possibilità di considerare la Street Art patrimonio a tutti gli effetti, connotato dalle medesime caratteristiche ed esigenze del patrimonio culturale tradizionalmente inteso, con le conseguenze che questa ipotesi produce» (Velardi in Mania, Petrilli, Cristallini 2017).

Temi ulteriormente complicati sia perché si tratta di opere per la maggior parte di proprietà privata sia perché la caratteristica di opera effimera è rivendicata, per le proprie creazioni, da molti artisti contemporanei, compresi tutti i muralisti, anche se difficilmente accettata dal fruitore. Per tramandare il ricordo sono senza dubbio fondamentali sia la documentazione fotografica sia la realizzazione di filmati²⁵, e, naturalmente, la catalogazione scientifica²⁶.

Manca, sul tema del restauro, una riflessione approfondita: senza dubbio, laddove fosse possibile effettuarlo, esso dovrebbe essere realizzato da professionisti, come accade per i tutti Beni Culturali, e curato da storici dell'arte, cosa che presuppone, necessariamente, la mediazione di istituzioni ed enti locali sensibili e attenti²⁷. Pur tenendo conto di tutte le difficoltà, prima di tutto di ordine legale (considerato che la legislazione italiana prevede la possibilità di vincolo per le sole opere di autore non vivente

²⁵ Non si possono non citare *Exit Through the Gift Shop*, il documentario attribuito a Banksy, lo street artist al giorno d'oggi indubbiamente più influente al mondo e il progetto <https://artsandculture.google.com/entity/m07vwy6?categoryid=art-movement> (ultimo accesso 22/07/2018).

²⁶ La Regione Autonoma della Sardegna ha finanziato, anche grazie a fondi europei, un progetto di catalogazione dell'Arte Ambientale in Sardegna, realizzato sulla piattaforma del sistema operativo Almagest secondo le normative ICCD, con la referenza scientifica di chi scrive e della dott.ssa Elisabetta Borghi. Il Catalogo delle opere è disponibile in <http://catalogo.sardegnaecultura.it/search/> (ultimo accesso 22-07-2018).

²⁷ Attenzione fino ad oggi inesistente nella maggior parte dei casi; in Sardegna, ad esempio, i murales sono oggetto di ripristini eseguiti, nella maggior parte dei casi, da persona inesperte che – pur con tutte le migliori intenzioni – finiscono col deturpare l'opera che vorrebbero preservare.

ed eseguite da più di cinquant'anni e, per quelle di proprietà privata, solo in casi di importanza eccezionale) il problema dovrebbe comunque essere affrontato in un ampio dibattito che dovrebbe vedere coinvolte le istituzioni – Università, Regioni, Comuni, Soprintendenze – e una mediazione cercata, perché alcuni nuclei di murales fanno ormai parte della nostra storia e del nostro panorama artistico.

Bibliografia

- Asproni 1978 = D. Asproni, *Due modi di fare arte*, "L'Unione Sarda", 28/11/1978.
- Augé 1993 = M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993.
- Augé 2002 = M. Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Barnoux 2001 = Y. Barnoux, *Murales della Sardegna*, Ettore Gasperini Editore, Cagliari 2001.
- Biennale di Venezia 1976 = *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali: catalogo generale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- Bignardi 2013 = M. Bignardi, *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie di intervento*, Liguori Editore, Napoli 2013.
- Birrozzi, Pugliese 2007 = C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Boccioni 1912 = U. Boccioni, *La scultura futurista*, in F. T. Marinetti (a cura di), *Manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, de Saint-Point, Appollinaire, Palazzeschi, Lacerba*, Firenze 1914, pp. 75-83.
- Celant 1977 = G. Celant, *Ambiente/arte. Dal futurismo alla body art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977.
- Concu 2012 = G. Concu, *Murales. L'arte del muralismo in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2012.
- Considine 2015 = L. Considine, *Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire*, "Tate Papers", 24, 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire> (ultimo accesso 21/07/2018).
- Cozzolino 2009 = F. Cozzolino, *Un exemple de prise de parole sur le mur. Les peintures murales d'Orgosolo*, in A. Mubi Brighenti (a cura di), *The wall and the city, Professionaldreamers*, Trento 2009, pp. 97-108.
- Cozzolino 2017 = F. Cozzolino, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Karthala, Parigi 2017.
- Crispoliti, Somaini 1972 = E. Crispoliti, F. Somaini, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano 1972.
- Crispoliti 1976 = E. Crispoliti, *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo*

- nell'ambiente sociale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- Crispolti 1977 = E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato editore, Bari 1977.
- Curreli 1979 = E. Curreli, *Una generazione di educatori che parla ai muri*, "L'Unione Sarda", 9/01/1979.
- Curreli 2013 = P. Curreli, *Blu tra i big della Street Art, a Sassari un suo murale*, "La Nuova Sardegna", 21/12/2013, <https://www.lanuovasardegna.it/regione/2013/12/21/news/blu-tra-i-big-della-street-art-a-sassari-un-suo-murale-1.8342246?ref=search>.
- Curreli 2015 = P. Curreli, *La street art di denuncia di Ericailcane*, "La Nuova Sardegna", 10/10/2015, <https://ricerca.gelocal.it/lanuovasardegna/archivio/lanuovasardegna/2015/08/10/oristano-la-street-art-di-denuncia-di-ericailcane-19.html?ref=search>.
- De Cecco 2016 = E. De Cecco, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmediabooks, Milano 2016.
- Dogheria 2014 = D. Dogheria, *Street Art*, Giunti, Firenze 2014.
- Emiliani 1974 = A. Emiliani, *Una politica dei Beni Culturali*, Einaudi, Torino 1974.
- Franzil 2015 = A. Franzil, *Ericailcane, alla scoperta dell'artista del murale di piazza Sant'Antonio*, "Sassari notizie" 10/10/2015.
- Hillman 2004 = J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004.
- Janin 1978 = A. Janin, *Il decoro e le città*, "L'Unione Sarda", 7/12/1978.
- Janin 2004 = A. Janin, *Una possibilità di fare l'artista oggi*, in A. Grillettì Migliavacca (a cura di), *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, AD, Cagliari 2004, pp. 87-89.
- Leone, Maddalena, Montanari, Settis 2013 = A. Leone, P. Maddalena, T. Montanari, S. Settis, *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*, Einaudi, Torino 2013.
- Mania, Petrilli, Cristallini 2017 = P. Mania, R. Petrilli, E. Cristallini (a cura di), *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Round Robin Editrice, Roma 2017.
- Mannironi 2009 = R. Mannironi, *Il muralismo sardo*, Mykonos, Cagliari 2009.
- Mazzucotelli Salice 2011 = S. Mazzucotelli Salice, *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Mossa 1978 = V. Mossa, *Anche sui muri serve cultura*, "L'Unione Sarda", 9/11/1978.
- Naitza 2000 = S. Naitza, *Immagine e somiglianza*, Poliedro, Nuoro 2000.
- Olita 2006 = O. Olita (a cura di), *San Sperate all'origine dei murales*, AM & D,

- Cagliari 2006.
- Pariante 2015 = F. Pariante, *Murartista, Street Art nel cuore della Sardegna*, "Urban Lives Blog", 30/06/2015, <http://urbanlives.it/blog/eventi/murartista-street-art-nel-cuore-della-sardegna/>.
- Parmiggiani, Spatola 1968 = C. Parmiggiani, A. Spatola (a cura di), *Parole sui muri*, Geiger, Torino 1968.
- Perelli 2006 = L. Perelli, *Public Art. arte, interazione e progetto urbano*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- Pillonca 1978a = P. Pillonca, *C'era una volta un paese museo*, "L'Unione Sarda", 15/10/1978.
- Pillonca 1978b = P. Pillonca, *C'è un messaggio nella bottiglia*, "L'Unione Sarda", 19/11/1978.
- Pillonca 1978c = P. Pillonca, Paolo, *Un libro di immagini in mille pareti*, "L'Unione Sarda", 20/10/1978.
- Pioselli 2015 = A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi Editore, Lissone 2015.
- Piras 2010 = D. Piras, *Murales*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2010.
- Poli, Bernardelli 2016 = F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi Editore, Lissone 2016.
- Porcu 2012 = C. Porcu, *Gli "anni della calce" e il Paese Museo*, Domus de Janas, Selargius 2012.
- Riout 2002 = D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002.
- Rosiprojects2016=Rosiprojects, *Murartista 2015*, RossiProjects Publishing.
- Rubanu, Fistrale 1998 = P. Rubanu, G. Fistrale, *Murales politici della Sardegna. Guida Storia Percorsi*, Editrice Dattena, Cagliari 1998; Roberto Massari editore, Bolsena 1998.
- Sadali, *il paese come opera d'arte: cinque streetartist per Murartista*, "Sardiniapost," 5/06/2015, <https://www.sardiniapost.it/culture/sadali-il-paese-come-opera-darte-cinque-street-artist-per-murartista/>.
- Sassari, *la Street Art di Blu in via Sieni*, (fotogalleria) "La Nuova Sardegna", 2/12/2013, <https://www.lanuovasardegna.it/foto/2013/12/21/fotogalleria/sassari-la-street-art-di-blu-in-via-sieni-1.8342291?ref=search>.
- Spano 2015 = F. Spano, *Sassari, la nascita della tartaruga di Ericailcane nelle foto su Instagram*, "La Nuova Sardegna" 10/10/2015, <https://>

www.lanuovasardegna.it/foto/2015/08/10/fotogalleria/sassari-la-nascita-della-tartaruga-di-ericailcane-nelle-foto-su-instagram-1.11913879?ref=search.

Palacios 2017 = C. E. Palacios (ed.), *Mexico, la mostra sospesa. Orozco, Rivera, Siqueiros*, Catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo Fava, 19 Ottobre 2017 - 18 Febbraio 2018), Silvana, Cinisello Balsamo, Milano 2017.

Sitografia

Associazione culturale Skizzo: www.facebook.com/associazioneculturaleskizzo/
Biblioteca Sala Borsa: www.bibliotecasalaborsa.it
Galeria de Arte Urbana Lisboa: www.gau.cm-lisboa.pt
Galleria del Sale: www.facebook.com/GalleriaDelSale/
Giorgio Casu: www.giorgiocasu.com
Google Arts and Culture: www.artsandculture.google.com
La Nuova Sardegna: www.lanuovasardegna.it
Non solo "Murales di San Gavino Monreale Paese di Artisti": www.facebook.com/sangavinomonreale/
RossiProjects: www.rossiprojects.com
SardegnaCultura: www.catalogo.sardegnaicultura.it
SardiniaPost: www.sardiniapost.it
The Street Museum of Art: www.streetmuseumofart.org
Tate modern: www.tate.org.uk
Turismo Roma: www.turismoroma.it
L'Unione Sarda: www.unionesarda.it
Urban Center: www.urbancenter.eu
Urban Lives: www.urbanlives.it

Arte murale in Sardegna: dalle origini alla Street art

Ivana Salis

Da cinquantadue anni in Sardegna si parla di muralismo. Ma sui muri si trovano fenomeni d'arte visiva che fanno capo a diverse esperienze mediali: la pittura, la scrittura, il graffito, l'affresco, il mosaico, l'installazione, la ceramica, l'aerosol art, il writing. Tra gli anni Sessanta e i Settanta sono state poliformi le pratiche artistiche esperite nei contesti ambientali e urbani, con riferimento ad azioni politiche e sociali. In America, a New York, proprio in quel finale dei Sessanta, appariva il writing, quella subcultura in cui si sono mossi tanti ragazzi attanagliati dall'anonimato. Con le prime tags, realizzate dapprima con i marker e poi con le bombolette spray, mezzi di scrittura veloce, hanno riportato ossessivamente il loro nome in qualsiasi superficie visibile al più alto numero di persone. Queste scritte sono state considerate atto di vandalismo puro, perseguito dalle autorità cittadine: in alcuni casi lo sono state, in altri hanno consentito di trovare un interesse che si è consolidato nel tempo, uscendo dai confini del suo stesso linguaggio ed espandendosi in altri ambiti dell'espressione visiva e artistica¹. In Italia, parallelamente, nascevano i primi progetti d'arte partecipata e sociale, dove si ricercava un rapporto con il territorio e con la cittadinanza. Il contesto di riferimento era sempre l'ambiente sociale e socializzato. Poco tempo dopo, nell'arco di un decennio, il writing sarebbe arrivato in Europa e poi negli anni Ottanta in Italia², inserendosi nelle maglie dei centri sociali e nelle aree periferiche delle città. In Sardegna si possono ravvisare anticipi sul concetto di arte urbana con una componente di partecipazione sociale, come ricorda E. Borghi (2020), nelle operazioni che Costantino Nivola fece nel 1958 ad Orani, suo paese d'origine. Lo spazio dell'abitato trova nei suoi progetti ancora attenzione, quando a Sarule nel 1966, realizza i «muri di lana». Poi, ancora, Maria Lai nel 1979, a Selargius cuce un muro

¹ Sul writing si veda Balderi, Senigalliesi 1990 e Minnino 2008.

² Si ricordano gli studi e le mostre curate da Francesca Alinovi. Nel 1982 e 1983 pubblica su Flash Art due contributi sulla scena di New York e nel 1984 cura le prime mostre sull'argomento a Bologna e Roma.

con il filo metallico e a Ulassai ‘gioca’ con lo spazio del centro abitato, realizzando una serie di installazioni che hanno trasformato il volto del paese (Borghi 2020: 9-17). Questi episodi in Sardegna non hanno avuto uno sviluppo capillare come lo ha avuto il muralismo, nell’accezione storica e contemporanea, ma ci consentono di ricostruire un quadro storico che apre l’arte in Sardegna anche alle esperienze urbane.

Alla fine degli anni Sessanta sono nati anche primi murali. Un dato è certo: il fenomeno è stato e continua ad essere di rilevante importanza, nel 2020 come nel 1996, quando a dichiararlo era Salvatore Naitza³. L’indagine di questa fenomenologia visiva è direttamente relazionata agli ambiti dell’antropologia, dell’etnografia, della sociologia e non può prescindere dalla conoscenza del territorio di derivazione, poiché il muralismo in Sardegna è espressione dell’influenza che l’ambiente determina sulla costruzione della coscienza di un popolo, trattandone le vicende storiche, politiche e religiose.

Per poter ragionare sui fatti attuali che coinvolgono le espressioni visive riconducibili alla vasta categoria dell’arte urbana e ambientale, in cui si inserisce il linguaggio della Street art, non si può prescindere dal partire ricordando in maniera sintetica le vicende che hanno dato inizio al muralismo. Nel percorso storico-critico lo si considera un fenomeno d’arte sociale, partecipata, collettiva e politicamente impegnata, dunque pubblica. Le origini si rintracciano a San Sperate e Orgosolo. Nei due centri il ruolo di Pinuccio Sciola e Francesco Del Casino è stato determinante.

Sciola ha portato a San Sperate l’esperienza artistica e umana acquisita durante i suoi viaggi. Dalla Toscana alla Spagna, all’Austria, sino alla Francia e al Messico. Quest’ultimo, come lui ricorda, era un paese sognato, sin da bambino, senza nemmeno conoscerne la posizione geografica o la storia. Una volta arrivato in Messico, si è trovato in un luogo familiare. Il forte impatto con la scultura precolombiana, la frequentazione con David Alfaro Siqueiros, quando nel 1976 a Città del Messico, ha dipinto nel quartiere di Tepito con l’ultimo dei grandi muralisti messicani, è un aspetto importante per la ricostruzione delle vicende che hanno interessato San Sperate e di rimando tutta l’isola (Olita 2006: 32-38). Il progetto di San Sperate “Paese Museo” alla metà degli anni Settanta è in piena evoluzione. Nel 1976 l’esperienza muralista è presentata alla Biennale di Venezia, tema: “Ambiente come Sociale”. Sono chiare le coordinate dell’ideatore Sciola:

³ Naitza 2000b: 6-7. «Il muralismo è sotto il punto di vista quantitativo (del numero, della dimensione e della diffusione sul territorio) il più ampio e rilevante fenomeno artistico-culturale che ha toccato la società sarda negli ultimi venticinque anni».

l'arte e la cultura devono essere raggiungibili da tutti, non devono esistere monopoli, non vi devono essere spazi privilegiati, come le sedi istituzionali delle grandi città. L'azione e la partecipazione diretta della popolazione alle iniziative di carattere artistico sono la forza motrice della produzione culturale, che si sposta dalla città al paese, luogo di vita popolare. Tale visione è la motivazione che induce Crispolti a inserire all'interno della sua biennale l'esperienza di San Sperate, mossa dalla finalità sociale, dalla spontaneità e dalla cooperazione tra artisti e popolazione locale⁴. Sono presenti in questa biennale altre esperienze che hanno alcune affinità con la processualità muralista di San Sperate e anche di Orgosolo: le azioni del collettivo autonomo Pittori di Porta Ticinese, i murales realizzati nelle Marche e in Romagna, incentrati sulla lotta operaia e contadina in cui si evidenzia l'attività del cileno Eduardo Sanfurgo Lira (si ricorda la presenza in Sardegna negli stessi anni di muralisti cileni), le scritte murali a Roma e la riappropriazione di spazi urbani a Milano (Crispolti 1976: 16, 25, 27, 29, 31). Tutte queste esperienze, eterogenee nella formalità, nella materialità delle operazioni, nei temi, mostrano un interesse comune verso lo spazio urbano inteso in senso di riappropriazione sociale e collettiva, per un'affermazione dei diritti popolari condotta tramite media che individuano nello spazio pubblico il luogo della comunicazione diretta. Ma l'ambiente urbano era già stato intercettato come sede per progetti in cui l'arte era al centro dell'azione sociale, concertando l'azione delle amministrazioni comunali e provinciali con quella di critici che avevano curato la partecipazione diretta degli artisti, procedendo con una modalità operativa di confronto diretto e dibattito aperto con la cittadinanza. Tra le operazioni più incisive Arte povera + Azioni Povere nel 1968 ad Amalfi, diretta da Germano Celant, Campo Urbano a Como, diretta da Luciano Caramel nel 1969 e Volterra 73 diretta da Enrico Crispolti⁵. Se è necessario contestualizzare la valenza sociale e ambientale del muralismo rispetto al contesto nazionale, è altrettanto necessario riportare le analogie con ciò che era avvenuto in Messico, nazione con la quale, come ricordato in precedenza, Sciola ebbe contatti ed esperienze dirette. Naitza (2000a: 141) ricorda come il muralismo messicano, a partire dal primo decennio

⁴ Il curatore della Biennale, Enrico Crispolti, pone in evidenza l'impatto dell'operazione ambientale promossa da Sciola sulla popolazione: «La risposta della popolazione conferma le possibilità ricettive della popolazione stessa quando sia stimolata e posta a contatto diretto con opere e artisti». Crispolti 1976: 24.

⁵ Per una panoramica sulle esperienze in campo urbano tra gli anni Settanta e Novanta si veda Pioselli 2015. Più specificatamente per i progetti di Amalfi, Como e Volterra Pioselli 2007: 23-30.

del Novecento, abbia ricercato un'arte autoctona, risalendo alle sue radici precolombiane con l'intento di liberarsi dalle influenze colonialiste. Per il muralismo sardo le linee di ricerca, rapportate al proprio territorio, sono state simili. Con uno stile realista sono stati prescelti soggetti tratti dalla quotidianità paesana, dal gusto aneddotico, dove il lavoro legato alla terra e le tradizioni popolari sono diventati l'immagine condivisa dell'intera isola (fig. 1). Se in quegli anni tale scelta era funzionale all'idea di una costruzione dell'immaginario sardo, oggi la stessa tipologia di opere realizzate dai muralisti contemporanei, si trasforma nella mitografia del popolo sardo, condita dal folklorismo e dalla sterile riproduzione di iconografie legate alla storia nuragica dell'isola.

Veniamo ora ad Orgosolo. Francesco Del Casino, dal 1975, è stato un instancabile narratore delle vicende storiche e politiche sarde, senza perdere mai di vista la cronaca internazionale. I temi cruciali sono narrati con un linguaggio immediato, dove le immagini sono accompagnate da scritte, slogan, poesie. La forza dell'immagine e della parola non si stacca dagli occhi, in un fiume di colori e forme derivate dalla sintesi cubista (fig. 2). L'impegno di Del Casino è stato accolto dalla popolazione con positività. Il suo operato è preceduto da un episodio di muralismo militante e spontaneo: il primo murale di Orgosolo risale al 1969 ed è stato realizzato dal Gruppo Dioniso (Rubanu, Fistrale 1998: 13), collettivo impegnato nel teatro sperimentale d'avanguardia: era il momento in cui tutta la popolazione di Orgosolo si era schierata contro le servitù militari, contro la costruzione di un poligono di tiro a Pratobello, villaggio disabitato al confine tra Orgosolo e Fonni⁶. Si può constatare che gli abitanti di Orgosolo già avevano riconosciuto in quella pratica uno strumento di comunicazione tanto potente da poter rappresentare la lotta per i diritti del popolo. I temi portanti di questo muralismo politico sono stati l'antimilitarismo, l'antifascismo, il sardismo, la lotta di classe (Rubanu, Fistrale 1998: 20-24). Nel corso dei decenni le strade si sono arricchite di figurazioni contro l'oppressione dei popoli, di personaggi storici, della lotta per i diritti delle minoranze e per la parità di genere. Il potere comunicativo dei murales di Orgosolo è fortissimo: è pari alla forza dei mass media. Inoltre, è importante ricordare la finalità didattica ed educativa che ha orientato l'attività dei primi anni e il valore di arte pubblica, tutt'oggi il più alto tra i valori espressi⁷. Orgosolo è un

⁶ Per l'attività del Gruppo Dioniso in Sardegna si veda Borghi 2020: 241. Per una panoramica sulla vicenda di Pratobello si veda Muggianu 1998: 216-232.

⁷ F. Del Casino racconta: «La convinzione comune che animava i muralisti di tutta la Sardegna negli anni successivi al '75 era senz'altro questa: il murale con il suo carattere

luogo 'ricorrente' nella storia e nella contemporaneità del muralismo. Qui il murale incarna e rivive le sue vicende nella mitizzazione di se stesso. Mentre San Sperate è un tessuto vivo e poliedrico di energie creative, dove alla storia si interseca la complessità delle manifestazioni artistiche del presente, dove le nuove opere, non solo murales, sono il risultato di quella concezione artistica dell'arte totale, strutturatasi dalla metà del XIX secolo a partire dalle teorie di Richard Wagner (1849), Orgosolo cristallizza la sua immagine, cercando di fermare il tempo sulle opere dipinte, con campagne di rifacimento (Merlini 2006) e mostrando, forse, una certa diffidenza verso l'istituzionalizzazione della sua storia recente, per una buona parte identificata con gli stessi murales. A tal proposito F. Cozzolino (2017-2018) analizza la vicenda del Museo Radichinas, inaugurato nel 2010 e mai aperto al pubblico, considerandolo come paradigma della mancata patrimonializzazione di un bene sia antropologico sia artistico, nonché storico: i murales. La sua analisi evidenzia come la popolazione abbia consapevolezza delle radici militanti del muralismo di Orgosolo: la strada è un luogo pubblico come destinato al fruire pubblico è ogni fatto visivo che vi abbia spazio. Il museo è un luogo istituzionale e come tale adempie alle sue funzioni, in una logica di subalternità verso il potere politico.

A completare questo breve excursus storico, prima di interessarci ai fatti contemporanei, c'è l'attività del Gruppo Arte e Ambiente e del Gruppo di Serramanna, attivi principalmente tra Villamar e Serramanna, centri dove risiedono due dei principali operatori: Antioco Cotza e Ferdinando Medda. L'attività di Cotza a Villamar è legata a un evento storico di portata internazionale: la dittatura del generale Pinochet in Cile. Nel 1973, a seguito della sconfitta del presidente Salvador Allende, molti intellettuali, politici e artisti lasciarono il Cile. Alcuni muralisti, facenti parte delle brigate muraliste cilene, arrivarono in Sardegna e trovarono ospitalità a Villamar. Così, in questo centro della bassa Marmilla, si trovano degli episodi figurativi sulla storia delle persecuzioni politiche e della lotta per la libertà: abbiamo una storia che parla di accoglienza e di un legame tra la Sardegna e il Cile. Questi muri, oltre ad essere una testimonianza artistica, in quanto lo stile cileno, sintetico nelle forme e simbolico nell'uso dei colori, influenza l'operato dei muralisti sardi, sono una testimonianza di storia e civiltà (Si veda Salis 2020a: 121-125). Purtroppo gli episodi contemporanei dei centri

pubblico non rispondeva a esigenze di mercato e in più costringeva sia il pittore che il fruitore (il passante) a entrare in contatto fra loro, e in modi diversi, a influenzarsi. Si veniva a rompere, così, quella famosa torre d'avorio in cui stavano rinchiusi certe forme espressive quali per esempio la pittura», in Rubanu, Fistrale 1998: 21.

di Villamar e Serramanna non destano interesse. A Villamar, l'attività di Antioco Cotza prosegue con uno spontaneismo affidato a rappresentazioni aneddotiche, con uno stile decisamente decaduto, ormai naïf, che mantiene le tonalità forti tipiche di quella prima fase sopradescritta, ma si incunea in un affastellamento compositivo ricco della retorica sardista, tra nostalgia di un mitico eden isolano e la celebrazione della storia locale. Sarebbe opportuno intraprendere una seria valutazione di conservazione dei murales storici, tramite azioni di restauro e non di ridipintura, e abbandonare la strada del riempimento delle pareti senza una progettazione coerente che tenga in considerazione lo spazio urbano e il tempo presente.

Altra esperienza, di rilievo artistico e civile, è quella di Diego Asproni, attivo in Barbagia dagli anni Ottanta sino ai Duemila. Asproni, tra gli autori che hanno realizzato murales, è stato l'artista più rappresentativo di un fare sociale, di una militanza artistica, di una ricerca segnica, di una visione universale dell'umanità e dell'arte. Originario di Bitti, ha caratterizzato il paesaggio urbano e minerario di Lula, ha impresso la storia della comunità a Onanì⁸, ha militato sulle pareti del centro storico di Bitti. Come Del Casino, con il quale ha collaborato in diverse occasioni, è stato un insegnante e non ha trascurato la forte valenza didattica dell'operazione muralistica⁹.

Gli anni Novanta e Duemila sono stati caratterizzati dalla narrazione figurativa e realistica di memorie popolari, saperi tradizionali, costruzioni folkloristiche, animazioni religiose, nostalgie di una vita rurale in rapida scomparsa. Solo gli anziani dei centri periferici, rispetto alla geografia centralistica del capoluogo, ricordano ancora come si viveva nel passato. La rapida evoluzione dell'esperienza turistica, con il bed and breakfast, il last minute e low cost, il turismo paraculturale, ha incentivato l'azione promozionale dei piccoli comuni, desiderosi di raccontare la loro storia, celebrandola, con una forte autorappresentazione, sui muri. In vent'anni i paesi della Sardegna si sono riempiti di soggetti ispirati a questo recente passato, come una storia figurata, dove ognuno tenta di trasformarsi nella vetrina di se stesso¹⁰. I muralisti sono chiamati direttamente dagli amministratori comunali, o dai comitati di promozione turistica su

⁸ Si veda per l'attività di Diego Asproni a Onanì il mirabile saggio di Naitza (1996: 266-276).

⁹ Per i centri di Bitti, Onanì, Lula si veda Salis, Loi, 2020: 220-227.

¹⁰ Tra gli anni Novanta e Duemila, i centri che in Sardegna hanno riqualficato la propria configurazione urbanistica attraverso operazioni di arte murale sono più della metà (in totale si contano 377 comuni). In alcuni casi è stata interessata buona parte dell'abitato, includendo anche aree del centro storico, come a Selegas (SU), Tinnura (OR), Nureci (OR), Sennariolo (OR), Irgoli (NU), Fonni (NU).

mandato comunale, che da committenti, dettano i temi e soggetti delle opere. Gli operatori eseguono, cercando di mediare tra la loro inventiva e il compiacimento del committente, a sua volta responsabile dello spazio pubblico. Non bisogna tralasciare il fatto che il murale deve essere accettato e riconosciuto come segno tangibile della storia della collettività di un determinato luogo, altrimenti rischia di essere osteggiato, vandalizzato, deturpato, cancellato. Molti dei progetti che hanno avuto luogo con queste modalità dimostrano quanto la mancanza di una curatela, svolta da figure professionali formatesi nell'ambito dei Beni Culturali, comprometta la qualità degli stessi interventi, banalizzandone i risultati. Si innesca un processo dinamico di forte dialettizzazione, attributo positivo dell'azione pubblica di questo fenomeno.

Dall'analisi storica a quella contemporanea

L'opera murale è una delle espressioni più diffuse della Street art. Dagli anni Settanta a oggi, in tutto il mondo, appaiono grandi opere sulle pareti di edifici pubblici e privati. La tipologia è varia, come analizza De Bure (1981). Troviamo i muri dipinti da artisti, quelli spontanei, quelli militanti e di propaganda. Queste quattro categorie sono ancora valide. In Sardegna possiamo affermare che i muri spontanei e quelli militanti siano espressione storica del muralismo sardo, poiché i muri contemporanei, associati spesso alla definizione di Nuovo Muralismo (Rivasi 2018), sono invece espressione di un fenomeno internazionale, incardinabile nelle vaste maglie dell'arte urbana e del tutto legato alla committenza pubblica¹¹. Riflettendo su ciò che è avvenuto tra i Novanta e Duemila in Sardegna, pare ovvio che ci sia stato un anticipo di ciò che oggi è definito Nuovo Muralismo – concatenandosi in successione al fenomeno storico e non come derivazione della Street art – con delle peculiarità regionali evidenti, incentrate sul tentativo di costruire una memoria collettiva, di tipo culturale¹².

Dunque, dalla fine degli anni Dieci del Duemila ad oggi, prosegue

¹¹ «[...] occorre fare una distinzione di massima tra writing (comunemente definito graffiti), Street art e nuovo muralismo. Tutte e tre queste forme di espressione possono essere descritte dal generico termine di "arte urbana" ma mentre le prime due sono realizzate in modo "spontaneo", senza perciò chiedere alcun tipo di autorizzazione, la terza, figlia degli ultimi dieci anni di sviluppo dei primi due fenomeni, è perfettamente legale: sono opere realizzate durante festival o su commissione di amministrazioni o privati». Rivasi 2018: 31.

¹² Per il concetto di memoria culturale si veda Assmann 1997.

con incremento positivo l'attenzione verso il Nuovo Muralismo e la Street art. La committenza pubblica si avvale di questo linguaggio contemporaneo per riqualificare aree degradate, per risollevare quartieri in stato abbandono, per guadagnare benevolenza pubblica. La Street art da espressione di libertà è diventata, in buona misura, strumento di propaganda. Ma l'arte murale ha già avuto storicamente questa funzione, la Street art invece solo in quest'ultimo decennio, si è piegata alle istituzioni, con ovvio impoverimento concettuale e sbiadimento politico. Nonostante ciò si assiste ad un movimento di grande dimensione. Grandi facciate diventano schermi su cui proiettare i volti dei protagonisti della cronaca contemporanea, mirabolanti trompe l'oeil, intricati intrecci tridimensionali, astrattismi geometrici, personaggi di fantasia e una vasta gamma di umanoidi in stretta relazione con il regno vegetale e animale. Ogni street artist marchia il muro con la sua cifra stilistica. Dall'America all'Europa all'Asia, dal nord al sud del mondo, l'atlante visivo della Street art è in continua evoluzione (Schacter 2013). La Sardegna che posto ha in questo panorama internazionale? L'isola ha l'esperienza del muralismo storico e una generazione di giovani artisti che viaggiano in tutto il mondo e lasciano la loro traccia visiva sui muri. Molti di questi giovani, generazione under quaranta, si sono formati nei licei artistici dell'isola e nelle accademie d'arte italiane. Hanno un linguaggio segnico e pittorico di impronta marcatamente grafica, con forti richiami ai segni della tecnica incisoria o alla piattezza dei colori della grafica pubblicitaria, come La Fille Bertha, Kiki Skipi, Crisa, Manu Invisible, Tellas, Andrea Casciu, Ciredz, Sardomuto, Giorgio Casu (Jorghe), oppure si esprimono con un moderno realismo, come Mauro Patta e Pils. Tra le esperienze urbane più rilevanti, in termini di progettazione, valorizzazione e comunicazione si citano La Galleria del sale a Cagliari, progetto di Urban Center con direzione di Daniele Gregorini (Salis 2020b: 33-35) (fig. 3), il Festival della Resilienza a Macomer, organizzato da Propositivo (Loi 2020: 201-204), il progetto Street art 2011 del collettivo aliment(e)azione e dell'associazione ACME a Sassari (Catte 2020: 314-318) (fig. 4), infine la trasformazione visuale di San Gavino Monreale a opera dell'associazione Skizzo con la direzione di Jorghe (Giorgio Casu) (Salis 2020c: 104-112) (fig. 5). In questi contesti i fattori che concorrono alla riuscita in termini di qualificazione e rigenerazione urbana, di azione sociale, di impatto turistico, sono da ricondurre alla sinergia tra committenza pubblica, associazioni, curatela e partecipazione artistica residente, nazionale e internazionale, creando dunque un flusso di scambio che connette luoghi altrimenti desolati alle esperienze artistiche

contemporanee. La connessione passa agevolmente dal mondo reale a quello virtuale, in tempi veloci, come quelli del web, con una progettazione e documentazione che si avvale di tutti gli strumenti digitali¹³.

Il contesto dell'arte urbana sarda è a questo punto svelato nelle sue principali manifestazioni. Preme una considerazione sullo stato di tutela e conservazione delle opere murali storiche e contemporanee. Il D. Lgs. 22 gennaio 2004 n. 42 – Codice dei Beni Culturali e del paesaggio, all'articolo 17 sancisce che il Ministero, con il concorso delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali, assicura l'attività di catalogazione dei beni culturali. La catalogazione è il momento in cui si documenta un bene culturale, al fine della sua tutela. La Regione Sardegna, all'interno del progetto di Catalogazione del patrimonio culturale e identitario, ha promosso la catalogazione dei murali¹⁴. Ancor prima, negli anni 2006-2007, è stata la Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Sassari e Nuoro a individuare i murali, nello specifico parte di quelli di Orgosolo, come beni oggetto di catalogazione, schedandoli con schede OAC (opera d'arte contemporanea) secondo le norme dell'ICCD¹⁵. È evidente che a seguito di queste azioni i murali della Sardegna entrano a far parte del patrimonio artistico, ponendo quasi fine al dibattito intercorso dal momento in cui hanno fatto la loro comparsa nel territorio isolano¹⁶. Si rileva l'imponente numero che permette di analizzare la molteplicità delle tecniche, le diverse valenze estetiche e semiotiche e l'ampia periodizzazione. Ne dà conto una guida di recente pubblicazione: *Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art* (Asteras 2020). La quantità quindi è un fattore di certo significativo, ai fini della conoscenza, tutela e valorizzazione, e lo è altrettanto l'espressività

¹³ Per un approfondimento sull'arte urbana nell'era digitale si veda Filippi 2019.

¹⁴ La catalogazione del patrimonio culturale della Regione Sardegna è prevista dalla L. R. 14/2006. La campagna di catalogazione dei murali è stata realizzata tramite il bando regionale finanziato col Programma Operativo FESR – Sardegna 2007-2013. Per la storia della catalogazione promossa dalla Regione Sardegna si veda https://www.sardegnaecultura.it/documenti/7_123_20200713155639.pdf

¹⁵ Le schede realizzate dalla Soprintendenza Archeologia, belle arti, e paesaggio per le province di Sassari e Nuoro, sono state consultate in occasione della redazione delle schede sui murali, prodotte durante la campagna di Catalogazione del patrimonio culturale e identitario della Sardegna.

¹⁶ Nel corso degli anni Settanta, soprattutto nella seconda metà, si innesca una vivace dialettica sull'esperienza muralista di San Sperate e degli altri centri della Sardegna in cui questo fenomeno è comparso. Sono tutt'oggi fondamentali per la ricostruzione critica le posizioni di Pinuccio Sciola, Francesco del Casino, Diego Asproni, Costantino Nivola, Primo Pantoli, Gaetano Brundu, Tonino Casula, Salvatore Naitza. Si veda Mannironi 2009: 191-261; Olita 2006: 74-120.

artistica riscontrata nelle ricerche degli autori contemporanei. Sul fronte della conservazione, la tendenza generale in Sardegna è stata sino ad oggi quella di ridipingere le opere murali¹⁷. Interessante disamina sulle problematiche legate al restauro delle opere murali, anche in riferimento alla Sardegna, è lo studio di Paola Iazurlo (2018). La restauratrice e storica dell'arte, prende ad esempio Orgosolo per mettere in guardia sui fenomeni di volontariato volti a intraprendere maldestre campagne di ripristino sulle opere murali, che si verificano a causa del vuoto di competenze presente nelle amministrazioni pubbliche¹⁸. Abbiamo visto come nel fenomeno del Nuovo Muralismo sia importante il ruolo della committenza pubblica, che non si può limitare a stanziare denaro pubblico per progetti d'arte urbana senza prevedere quali saranno le azioni di tutela di tale patrimonio. Le opere di writing e di Street art sono storicamente nate come interventi spontanei non autorizzati, pertanto il concetto dell'effimero è insito nella loro stessa natura. Gli autori ne sono consapevoli e spesso si esprimono con questa modalità proprio perché ricercano l'attimo, il tempo determinato e non l'eternità. Non per questo mancano studi, progetti e protocolli sul restauro della Street art e del writing¹⁹, nell'ottica della conservazione della più ampia categoria in cui queste manifestazioni artistiche sono inserite, ossia l'arte contemporanea. La teoria del restauro è in continua evoluzione e per preservare e permettere alle generazioni future di conoscere materialmente le opere che dagli anni Sessanta ad oggi sono state realizzate

¹⁷ In un'operazione di restauro conservativo non si opterà mai per un'azione volta a ridipingere, colmando le parti mancanti con palesi rifacimenti imitativi, che alterano l'originalità dell'opera. Il restauratore, e non lo stesso autore dell'opera o altro pittore, provvederà, in accordo con lo storico dell'arte che si occupa della supervisione del restauro, agli interventi necessari affinché l'opera mantenga la sua stabilità e la sua immagine il più possibile integra nel tempo, senza alterare lo stile e la tecnica dell'autore, e permettendo di distinguere l'intervento di restauro dalle parti originali dell'opera. Tale approccio è da considerarsi necessario per le opere storiche e può essere di volta in volta valutato per le opere contemporanee di particolare valenza artistica e culturale. Sono noti i casi di restauro delle opere di Keith Haring, si veda De Vita, Bartolozzi, Cucci, Marchiafava, Picollo, Rava, Shank 2015: 23-27. Per il restauro delle opere murali in Sardegna si veda Salis 2020d: 389-392. Invece più specificatamente per una panoramica sul restauro della Street art si veda Collina, Rava 2018.

¹⁸ «[...] Spesso questo vuoto di competenze ha dato luogo a fenomeni di volontariato estremamente pericolosi, come a Orgosolo, dove alcuni anni fa il comune ha assoldato giovani impiegati che hanno ridipinto, e in sostanza distrutto, alcune opere di Francesco Del Casino». Iazurlo 2018: 63.

¹⁹ Una raccolta di studi sul tema del restauro della Street art è consultabile in Collina, Rava 2018. Per un esempio di proposta metodologica si veda Carpenito 2018: 34-36.

con i più avanguardistici media, è necessario sperimentare nuove tecniche di restauro e servirsi delle indagini diagnostiche che utilizzano le scienze fisiche e chimiche, creando momenti di studio e ricerca in cui sia possibile effettuare aggiornamenti, confronti, condivisioni e dibattiti inerenti alle scelte metodologiche e interpretative. Tale processo, come dice la Cassese (2015) è frutto di un atto critico, quale è oggi il restauro delle opere d'arte contemporanea.



Fig. 1 – SAN SPERATE, Pinuccio Sciola, 1975-1985 ca., via Decimo 1, (foto Massimiliano Frau).



Fig. 2 – ORGOSOLO, Francesco Del Casino, Emilio Lussu, 1976 (ripristino 2016), corso Repubblica, (foto Massimiliano Frau).



Fig. 3 – CAGLIARI, Bastardilla, 2016, Galleria del Sale, (foto Massimiliano Frau).



Fig. 4 – SASSARI, Blu e Ericailcane, 2012-2014, piazza Aldo Moro, (foto Massimiliano Frau).



Fig. 5 – SAN GAVINO MONREALE, Giorgio Casu, Kore, 2017, via Roma, (foto Massimiliano Frau).

Bibliografia

- Assmann 1997 = J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (trad. F. De Angelis), Einaudi, Torino, 1997.
- Balderi, Senigalliesi 1990 = I. Balderi, L. Senigalliesi, *Graffiti metropolitani: arte sui muri delle città*, Costa & Nolan, Genova, 1990.
- Borghi 2020 = E. Borghi, *Sopra i muri, nelle città. Dal murale all'arte pubblica in Sardegna: un invito*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 9-17.
- Carpenito 2018 = C. Carpenito, *Save Graffiti: quando, come e...se*, in A. Rava, A. Collina, *La Street art tra conservazione e interpretazione*, "Kermes", 31 (109), gennaio-marzo 2018, pp. 34-36.
- Cassese 2015 = G. Cassese, *Continuare il dialogo sulla conservazione dell'arte contemporanea*, "Kermes", 38 (98), aprile-giugno 2015, p. 5.
- Catte 2020 = B. Catte, *Sassari*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 314-318.
- Cozzolino 2012 = F. Cozzolino, *Il processo di artificazione nel caso dei murales della Sardegna*, in M. Gammaitoni, *Per una sociologia delle arti: storia e storie di vita*, Cleup, Padova, 2012.
- Cozzolino 2017 = F. Cozzolino, *Murales/Orgosolo*, "Antropologia Museale, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large", 14 (40-42), Edizioni Museo Pasquino, Palermo, 2017-2018, pp. 100-103.
- Crispoliti 1976 = E. Crispoliti, *San Sperate (Cagliari) Paese Museo*, in *La Biennale di Venezia 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali*. Catalogo Generale vol. 1, Biennale di Venezia, Venezia, 1976.
- De Bure 1981 = G. De Bure, *Murales cultura delle strade*, Silvana Editoriale, Milano, 1981.
- De Vita 2015 = M. De Vita, G. Bartolozzi, C. Cucci, V. Marchiavafa, M. Picollo, A. Rava, W. Shank, *La colorimetria a supporto degli interventi conservativi su dipinti murali contemporanei, I murales di Keith Haring*, "Kermes" 38 (98), aprile-giugno 2015, pp. 23-27.
- Filippi 2019 = M. Filippi, *Post street art. L'arte urbana nell'era digitale*, 2019 [online]. Disponibile su <https://mauamuseum.com/post-street-art-larte-urbana-nellera-digitale/> [consultato il 5 ottobre 2020]
- Iazurlo 2018 = P. Iazurlo, *Arte urbana e muri dipinti: le questioni irrisolte della definizione, della tutela e della conservazione*, "Kermes" 31 (109), gennaio-marzo 2018, p. 63.
- Loi 2020 = G. Loi, *Macomer, Borore, Silanus, Dualchi*, in *Asteras, Muri di*

- Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 201-204.
- Mannironi 2009 = R. Mannironi, *Il muralismo sardo*, Mykonos, Cagliari, 2009.
- Merlini 2006 = P. Merlini, *Orgosolo, nuova luce per i murales*, "La Nuova Sardegna", 12 ottobre 2006.
- Minnino 2008 = A. Minnino, *Graffiti writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Mondadori, Milano, 2008.
- Muggianu 1998 = P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70 Il triennio rivoluzionario*, Studiostampa, Nuoro, 1998.
- Naitza 2000a = S. Naitza, *San Sperate "paese museo"*, in *Immagine e somiglianza. Arte e artisti di ieri e di oggi: alcune letture*, Poliedro, Nuoro, 2000, pp. 129-143.
- Naitza 2000b = S. Naitza, *Profilo del muralismo in Sardegna*, in *Immagine e somiglianza. Arte e artisti di ieri e di oggi: alcune letture*, Poliedro, Nuoro, 2000, pp. 285.
- Olita 2006 = O. Olita, *San Sperate all'origine dei murales*, Edizioni AM&D, Cagliari 2006.
- Pioselli 2007 = A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche*, in C. Birozzi, M. Pugliese, *Arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Mondadori, Milano, 2007.
- Pioselli 2015 = A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi, Monza, 2015.
- Rava, Collina 2018 = A. Rava, A. Collina, *La Street art tra conservazione e interpretazione*, "Kermes" 31 (109), gennaio-marzo 2018.
- Rivasi 2018 = P. Rivasi, *Arte urbana, conservazione e restauro: un punto di vista iconoclasta*, "Kermes" 31 (109), gennaio-marzo 2018, p. 31.
- Rubanu, Fistrale 1998 = P. Rubanu, G. Fistrale, *Murales politici della Sardegna*, Dattena, Cagliari, 1998.
- Salis 2020a = I. Salis, *Villamar*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 121-125.
- Salis 2020b = I. Salis, *Cagliari La Palma*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 33-35.
- Salis 2020c = I. Salis, *San Gavino Monreale*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 104-112.
- Salis 2020d = I. Salis, *Il restauro delle opere murali all'epoca della Street art*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio

- Editore, Palermo, 2020, pp. 389-392.
- Salis, Loi 2020, I. Salis, G. Loi, *Bitti, Onani, Lula*, in *Asteras, Muri di Sardegna. Luoghi e opere della Street art*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2020, pp. 220-227.
- Schacter 2013 = R. Schacter, *The world atlas of street art and graffiti*, Yale University Press, New Haven, 2013.

Notizie sulle Giornate di Studi in onore della Professoressa Maria Luisa Frongia

Giulia Aromando

Nel giugno del 2016, presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Cagliari, nella sede della Cittadella dei Musei, si è svolto il convegno di studi in onore della Professoressa Maria Luisa Frongia.

Il suo impegno, prima in qualità di Professore ordinario di Storia dell'arte contemporanea, fino al recente pensionamento, continua ancora oggi: ne sono un esempio la recente curatela della mostra dedicata a Rosanna Rossi e l'attiva partecipazione ai dibattiti locali sul tema del Contemporaneo, testimoni di una inesausta passione per l'arte e la sua diffusione.

Formatasi sotto l'egida di Corrado Maltese, che presso l'Università degli Studi del capoluogo ha insegnato dal 1957 al 1969, saranno per lei fondamentali gli intrecci, anche professionali, con i più importanti nomi del panorama accademico, sottofondo costante del suo operato: dapprima Gillo Dorfles, anch'egli presente nell'Ateneo sardo tra il 1969 e il 1974, poi Salvatore Naitza e, ancora, Marisa Volpi Orlandini, con la quale la professoressa Frongia inaugurerà un sodalizio che l'accompagnerà per un'intera vita.

Articolato nelle due giornate del 7 e 8 giugno, il fitto calendario di interventi, suddiviso in quattro sessioni, ha affrontato un arco temporale che dal tardo Medioevo si estende fino all'Età Contemporanea, con uno sguardo attento all'interdisciplinarietà e al dialogo tra le diverse epoche.

Presenti, oltre ai numerosi docenti dell'Ateneo cagliaritano, Antonella Sbrilli Eletti, Professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università La Sapienza di Roma, con un suggestivo intervento su "Il Tempo in mostra tra XX e XXI secolo", e Giuseppina Dal Canton, Professore ordinario della stessa disciplina presso l'Università degli Studi di Padova, con l'evocativo testo sulla ricorrenza dei motivi iconografici classici nell'opera di Fernand Khnopff. Un omaggio, quest'ultimo, agli interessi prevalenti di ricerca della Professoressa Frongia, che a lungo ha

avuto al cuore delle sue ricerche il Simbolismo belga e francese.

L'affettuoso ricordo degli allievi ha avuto un rilevante eco tra i numerosi nomi succedutisi in programma, contribuendo a restituire un variegato orizzonte dei differenti ambiti di studio e ricerca.

Contestualmente al convegno, gli spazi della Sala Mostre Temporanee della Cittadella dei Musei hanno accolto, dal 7 al 12 giugno, parte delle opere della collezione d'arte contemporanea del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio. Curata dalle professoresse Rita Pamela Ladogana e Simona Campus e nata specificatamente in seno alle ricerche condotte in occasione delle giornate in onore di Maria Luisa Frongia, la mostra, – coerentemente ad un approccio che ha privilegiato il coinvolgimento degli studenti in fase di ideazione e allestimento – ha costituito un'importante occasione per far conoscere alla collettività parte di una collezione per lo più inedita, nata nell'allora Istituto di Antichità Archeologia e Arte della Facoltà di Lettere cui, ancora, è da ricondurre il pioneristico ruolo svolto da Corrado Maltese prima, e da Salvatore Naitza poi, nella creazione di un piccolo patrimonio, aggiornato alle espressioni artistiche più innovative del periodo.

Le opere costituiscono una raccolta di notevole interesse che rispecchia la ricchezza delle istanze culturali tra gli anni Sessanta e Settanta in Sardegna: dalla temperie culturale della mostra di «Studio '58» al fermento di «Punto e linea sulla superficie», curata da Marisa Volpi Orlandini e presentata in catalogo dalla stessa Frongia; dall'impegno politico di Foiso Fois alle «trasgressioni» di Gaetano Brundu e Primo Pantoli, passando per Ausonio Tanda, Pietro Antonio Manca, Giuseppe Pettinau, Gino Marotta, Ugo Sterpini, Pietro Consagra, Giulio Turcato, Gastone Biggi, Maria Lai, Achille Pace, Costantino Nivola e Pinuccio Sciola. Fulcro centrale dell'esposizione l'opera di Tonino Casula, espressione di quella contaminazione tra codici direttamente sostenuta da Maltese nel 1966, che nel connubio arte-scienza andrà affermandosi sotto il denominatore comune di Gruppo Transazionale.

Il volume raccoglie gli Atti delle “Giornate di Studi in onore di Maria Luisa Frongia”, tenutisi all’Università degli Studi di Cagliari il 6 e 8 giugno 2016. I saggi affrontano una pluralità di temi in un’ottica prevalentemente interdisciplinare, abbracciando un arco cronologico, geografico e storico-critico particolarmente ampio. Il vasto orizzonte degli studi è suggerito e ispirato dagli interessi scientifici di Maria Luisa Frongia, docente di Storia dell’arte contemporanea.



ISBN 978-88-3312-050-8