



Paris, Wally (2001) *Arte sacra in Gallura*. In: Brandanu, Salvatore (a cura di). *La Gallura, una regione diversa in Sardegna: cultura e civiltà del popolo gallurese*, San Teodoro, I.CI.MAR. Istituto delle Civiltà del Mare. p. 267-274.

<http://eprints.uniss.it/4619/>

La Gallura
una Regione diversa in Sardegna
cultura e civiltà del popolo gallurese

Ricerca finanziata dal Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica
(D.M.680 del 26 febbraio 1998)

A cura di Salvatore Brandanu

Saggi di:

Alfreda Papurello - Attilio Mastino - Giuseppe Meloni - Mauro G. Sanna
Giuseppe Doneddu - Eugenia Tognotti - Renzo De Martino - Tomaso Panu
François Pomponi - Dominique Orsoni - Franco Fresi - Piero Canu
Wally Paris - Maria Scanu - Paolo Brandano - Silvia De Franceschi
Salvatore Brandanu

I.CI.MAR
ISTITUTO DELLE CIVILTÀ DEL MARE
SAN TEODORO - SARDEGNA



© Copyright 2001 - Editrice I.CI.MAR
Istituto delle Civiltà del Mare
Riconoscimento giuridico MURST 19 maggio 1998
Loc. Niulòni, 1 - San Teodoro - Sardegna
Tel. e fax 0784/866010 - cell. 0333/2116414
e-mail: icimar@tiscalinet.it

Arte Sacra in Gallura

Wally Paris

Soprintendenza B.A.A.A.S. di Sassari

La Gallura presenta manifestazioni artistiche molto contenute rispetto ad altre aree isolate; questo aspetto costituisce motivo di riflessione e di curiosità che non va disgiunto dalla storia politica, economica e religiosa della popolazione locale altrettanto scarsa rispetto all'ampiezza del territorio.

Le osservazioni sulle testimonianze dell'arte sono in queste brevi note comprese solo nel territorio attuale, senza considerare l'estensione della Gallura nel periodo giudicale, supposta da Vittorio Angius in una superficie di "circa miglia quadrate 1370"¹. Il rimando all'arte va inevitabilmente indirizzato alle parrocchie, in quanto esse furono la fonte privilegiata di commissioni per la costruzione delle chiese e del loro abbellimento in funzione devozione. Gli Ordini religiosi ebbero nella Gallura senza dubbio importanza, ma non per le testimonianze artistiche, per cui i riferimenti alla loro attività sono in questi riferimenti trascurabili. Per contro si è a conoscenza che le parrocchie erano ben organizzate al tempo della dominazione bizantina e tra quelle di maggiore prestigio si imponeva quella di S. Simplicio a Terranova, ossia nell'odierna Olbia. Ivi era la sede episcopale del vescovo di Civita¹ e Raffaello Delogu, studioso d'arte, si richiama al toponimo Civita per il ripristino della cattedra nel *cimitero sancti Semplici*, rammentato in un documento del 1113, ove era stata edificata la chiesa romanica entro il XII secolo².

In merito al predetto edificio si riportano alcune considerazioni di Dionigi Scano, ispettore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Sardegna, allorché predispose una relazione per un intervento conservativo da compiersi nell'ultimo decennio dell'Ottocento³. Egli giudicò questa basilica non dissimile da tante altre chiese medievali, le quali "con arte gentile i maestri pisani sparsero per l'isola".

Dionigi Scano fu non solo l'artefice di recuperi di edifici religiosi, ma anche sensibile studioso dello spirito del Medioevo ed estimatore delle architettoniche di tanti templi in questa terra povera, rispetto ad altre regioni del Mediterraneo.

La chiesa di S. Simplicio documentava nell'Ottocento presenze archeologiche, delle quali non si è in grado di sapere quando era iniziata la loro conservazione in questo tempio cristiano. Per provvedere al risanamento del tetto, responsabile delle infiltrazioni d'acqua compromettenti la raccolta, si pensò di usufruire in parte delle dotazioni del Museo alle antichità di Cagliari⁴, per far comprendere l'importanza di una simile testimonianza antica.

Per Dionigi Scano S. Simplicio era un monumento con particolarità sue proprie, da non presupporre eretto, come lo storico Fara, in data anteriore alla dominazione pisana⁵, ma innalzato "sugli avanzi di quella [chiesa] dove il vescovo Vittore aveva collocata la sua sede"⁶.

In questa basilica il canonico Giovanni Spano aveva scorto l'abside decorata con pitture a fresco⁷, ritoccate in maniera empirica e già rivelanti, nella metà del XIX secolo, la perdita del tessuto pittorico, tanto da coglierne poco più che i contorni. Dionigi Scano trovò parti di quell'affresco nei due pilastri laterali all'abside⁸, le quali sono ridotte attualmente a tre pannelli lacunosi con raffigurazioni, probabilmente, dei santi vescovi Simplicio e Vittone⁹. La vaghezza di tali immagini rende difficile la ricerca di influssi con altre testimonianze medievali, ma non si escludono riverberazioni della pittura laziale.

La citazione di queste opere tanto lacunose non è esclusivamente indotta da motivazioni artistiche, ma dalla rarità in generale di espressioni pittoriche alto e basso medievali in Sardegna. Soltanto negli ultimi decenni, grazie a restauri compiuti in antiche chiese, si è individuata una circolazione di artisti chiamati da un clero preoccupato di offrire ai propri

fedeli un messaggio teologico riflettente il linguaggio dell'epoca.

Purtroppo nei secoli a seguire la vitalità artistica venne meno per il succedersi di pestilenze e carestie destinate a accrescere il fenomeno dello spopolamento delle aree della Gallura. La bellezza del paesaggio, oggi fonte di un interesse turistico, in quel lontano periodo catalano-aragonese non attraeva e non favoriva gli insediamenti dei villaggi e di conseguenza la necessità di costruire chiese anche modeste. Ciò non esclude che qualche chiesuola nel verde della campagna sia stata ricostruita sul sedime di corpi di architettura spontanea del secolo XIV.

Tempio

Solo il secolo XV trovò una situazione migliore è nel centro di Tempio, che era stato il capoluogo della curatoria di Gemini, l'economia garantiva con il sughero, il legname, l'allevamento del bestiame e l'agricoltura redditi sufficienti per trovare indiretta espansione anche nelle parrocchie. Nel Quattrocento è documentata la presenza di notai e l'esistenza di istituzioni catastali e giuridico-ecclesiastiche, nonché di un ceto di notabili e di cavalieri e di ecclesiastici di rilievo, i quali convivevano con un ceto modesto e popolare, "vivace e spesso ribelle all'oppressione e al sopruso feudale"¹⁰. Nel tempo l'attività del clero favorì l'istituzione di conventi, sostenuti anche dall'amministrazione pubblica con finanziamenti ricavati da tassazioni speciali, sull'esempio di quello delle suore di clausura della fine del Seicento. Un monastero, quest'ultimo, ampio e complesso demolito nell'Ottocento, il quale abbracciava l'area destinata poi al municipio¹¹; non mancarono sicuramente anche opere d'arte, conservate con grande amorevolezza dalle suore, ma delle quali si è poi perduta la memoria.

Si sofferma comunque l'attenzione principalmente su quanto l'Angius annotava a Tempio, come la collegiata "sotto l'invocazione di san Pietro apostolo, eretta nel 1560 da Gregorio XV, con un capitolo di dodici canonici"¹². L'edificio in questione è la cattedrale, rimaneggiata in momenti diversi, alla quale è annessa la chiesa di S. Croce, e di fronte alla sua facciata l'oratorio del Rosario. Nel centro storico, l'insieme di questi edifici religiosi costituisce un complesso monumentale rimarchevole, in armonia con gli altri edifici civili, tutti in conci di granito a vista, quindi in perfetto accordo cromatico con l'ambiente circostante. Le differenze che connotano una chiesa rispetto all'altra non pregiudicano l'intrinseca euritmia morfologica del complesso, anzi i differenti caratteri accrescono la scenografia a sorpresa del loro inserimento in uno spazio circoscritto.

La concezione di comporre un simile insieme architettonico si riprodusse anche a Calangianus e, in misura più contenuta, a Nuchis e Aggius, ove ugualmente la chiesa principale è accompagnata da un oratorio. Si deve intendere d'altronde l'oratorio come un edificio religioso costruito in funzione sussidiaria alla chiesa principale. Innalzarlo nei suoi pressi costituì un rapporto implicitamente conseguente alla diffusione delle Confraternite in Sardegna, fra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento¹³.

Si crede ancora che in origine la cattedrale di Tempio e S. Croce facessero parte di un organismo unico, diviso successivamente con l'intento di dar vita all'oratorio attuale¹⁴. Nel registro della Confraternita, ovvero nel "libro grande di amministrazione", Sante Villa, commissario sottoprefettizio, rinvenne gli obblighi di determinate funzioni di culto non ben specificate, alle quali aveva provveduto il cappellano¹⁵. E agli inizi del Novecento lo stesso Villa constatò che i fedeli non frequentavano l'oratorio con l'assiduità di un tempo; il fatto venne imputato alla coincidenza dei medesimi riti celebrati nelle due chiese vicine¹⁶. Ciò inclinò a un'incuria e a trascurare la manutenzione dell'edificio con esiti di degrado ai quali si provvide sostanzialmente soltanto negli anni Ottanta del XX secolo.

La chiesa appare attualmente rimessa in pristino come si presuppone fosse all'origine, prima che il gusto ottocentesco rivestisse l'esterno e l'interno di tinte estranee alla tradizione dell'abitato di Tempio, il quale è connotato dalla pietra locale.

Il Rosario possiede al suo interno una gaiezza dovuta principalmente alla presenza di un altare ligneo intagliato, dorato e policromato, secondo le maniere peculiari delle botteghe del Sassarese. Va sottolineato il desiderio di rendere quasi ovunque, nell'area settentrionale dell'isola, più gioiosa la chiesa dedicata alla Madonna del Rosario. Non a caso l'analogo oratorio di Plaghe possiede più di un altare policromato, oltre ad un pulpito assai elaborato nell'ornamentazione plastica degli angioletti a guisa di cariatidi¹⁷.

Tempio comunque, al di là della cattedrale, non accoglie al suo interno opere d'arte di rilevante effetto: segno paradigmatico di una Gallura ove la pittura, la statuaria, gli arredi e le suppellettili trovarono facile accoglienza soltanto nel Settecento. Di questo secolo sono due altari lignei con abbondante profusione di ori nel reticolato serrato dei motivi a girali d'acanto interpolati da putti e da angioletti scortanti la colomba, simbolo dello Spirito santo, nel fastigio¹⁸. La statua settecentesca di S. Paolo, nella nicchia, è di buona fattura per il gioco del panneggio nel mantello e per il gesto enfatico e un po' teatrale tipico di molti simulacri di ascendenza barocca giunti nell'isola dalle botteghe napoletane.

L'altro altare ligneo ha tre campate, con due ordini di colonne e una nicchia ospitante un tabernacolo, sovrastato da baldacchino a cupola con stemma. Sopra la trabeazione s'impone un'edicola assecondante il tardobarocco della seconda metà del secolo XVIII nell'isola¹⁹.

Di quest'epoca è altresì la statua lignea policromata di S. Sebastiano, proveniente dalla omonima chiesa andata distrutta, esemplato da quella realizzata in marmo da Puget nella basilica di Carignano, con l'accentuazione del *pathos* esaltato dalla discendenza barocca, minimamente stemperato dall'esecuzione realizzata in epoca successiva²⁰. La commissione ricondurrebbe alle botteghe liguri che provvedevano alle opere per le Confraternite di quell'ambito.

La conferma dei contatti stretti con la Liguria è attestata altresì da un piatto con alzata, il quale ha lungo il bordo del tondo centrale la scritta di un priore e un punzone di provenienza genovese, presente anche sul piede. È questo un esempio significativo, ma altri ribadiscono collegamenti soprattutto nel periodo della dominazione piemontese, la quale intensificò scambi già in atto precedentemente.

L'integrazione con il nuovo gusto si rivela altresì nelle forme dell'altare maggiore in marmo, esprimenti gli ultimi risentiti entusiasmi ottocenteschi per gli arredi derivati dal barocchetto ligure-piemontese. Questi arredi avevano dato un alto tono alle cattedrali, alle parrocchiali e ad altre importanti chiese della Sardegna e nel Sassarese si erano segnalati in particolare gli altari di Alghero. Si desidera sottolineare che l'Angius, nel menzionare le chiese, ne valutasse il prestigio artistico in merito alla quantità dei loro arredi marmorei. Così la cattedrale di Tempio risultava a suo avviso non sufficientemente stimevole perché aveva in marmo soltanto l'altare maggiore, la balaustrata del presbitero, il pulpito e alcune statue²¹.

Tutto ciò non esclude qualche rara testimonianza del Cinquecento, come la croce in argento, in parte lacunosa di artefice sardo di cultura iberica, il quale era legato alle maniere catalane. Erano maniere rielaborate, che persistettero talvolta, in questo genere di suppellettili ecclesiastiche, sino al Settecento inoltrato.

L'Angius rammenta nell'Ottocento che in Tempio vi erano chiese "figliali tredici e ne' circondari dodici"²²: una situazione che lascia intendere come il clero si preoccupasse molto della devozione della popolazione, la seguisse assiduamente offrendo edifici religiosi, per lo più modesti nell'architettura e negli arredi, non solo a coloro che vivevano nell'abitato, ma altresì a quelli sparsi nella campagna. Si è inoltre a conoscenza del favorevole impulso a curare le chiesette sparse nel territorio di tutta la Gallura da parte dei Piemontesi per un maggiore controllo dei pastori con inclinazioni a sentirsi poco sudditi nei confronti del potere regio²³.

Aggius

L'Angius precisa che "Aggius" aveva una "parrocchiale governata da un rettore con tre viceparochi (sic)"²⁴. Questa chiesa, intitolata a S. Vittoria, rientra nella tipologia privilegiata dalle maestranze del Seicento, all'interno della quale non ci sono testimonianze di rilievo. Ed essendo i prospetti apparecchiati in semplici conci di granito, si sofferma preferibilmente l'attenzione sull'oratorio che vi figura accanto, sul quale, nell'ultimo ventennio del Novecento²⁵, sono stati operati ampi restauri. L'oratorio, seminascolato da un folto albero, non pare infossato nel sagrato della chiesa parrocchiale, ma inserito in maniera suggestiva. Nell'architrave del portale e nel campaniletto a vela compare la scritta "O.D.S.C. 1709" alludente a qualche riattamento alla fabbrica del secolo XVII. Qualche notizia curiosa è legata poi all'oratorio del Rosario, nel quale furono chiamati i giovani al servizio di leva nell'Ottocento, i quali, dimenticando d'essere in un luogo sacro, finirono per manifestare il loro disappunto alla chiamata alle armi con danni rovinosi agli arredi del tempio²⁶.

Una chiesa di Aggius sulla quale sono state rintracciate documentazioni importanti e quella della Madonna d'Itria; un edificio di dimensioni contenute e senza rilievo, al di là di una tela dedicata alla Vergine titolare, la cui origine si perde nella tradizione della cultura greco-bizantina²⁷.

Prima di avanzare qualche ipotesi per onorare questa Madonna, si richiama la figura di Gian Giacomo Tiroto. Questi risiedeva in Austria ove non era, come creduto in un primo momento, *Sacerdos Caesariensis*, ovvero cappellano di corte, ma *Sac. Caes ac R.M.C.*, da intendersi meglio come *Sacri Caesaris ac Realis Maiestatis Cammeraris*: in altri termini egli era un cameriere del Sacro Imperatore e della Regina Maestà²⁸. Per assecondare la pietà dei suoi genitori e per la memoria del proprio fratello, egli lasciò nel testamento delle somme per l'acquisto di arredi per la chiesa. In particolare depositò le somme presso la Banca di Vienna per un valore di duemila fiorini, oltre ad obbligazioni intestate proprio a *Frau Maria de Itria*, ossia alla Madonna d'Itria. Una generosità messa a disposizione dopo la morte della moglie, come si apprende dal testamento rogato nel 1760²⁹.

Il dipinto raffigura nel primo registro tre dignitari orientali colti nell'atto di reggere un'urna sulla quale è la Madonna a mezzo busto con le braccia alzate da orante. Dinanzi a lei è il Divin Figliolo, con il globo del mondo sulla sinistra e con la destra benedicente. Entrambi sono avvolti dalle nubi, le quali simbolicamente separano la sfera del divino da quella dell'umano, in un intimo legame teologico tipico delle icone orientali. A tal riguardo si rammenta S. Basilio sensibile alle icone che riteneva apportatrici di preghiere racchiuse nel legno dipinto.

L'icona dell'Itria, abbreviazione di Odighitria, andrebbe letta come "via", secondo l'etimologia greca *odòs*, nel senso che conduce alla salvezza eterna. Sempre l'interpretazione del nome per alcuni non andrebbe disgiunto dalla parola greca *iatròs*, cioè "medico", nel senso d'essere la Vergine "salute-salvezza" delle anime degli infermi. I tre personaggi orientali potrebbero essere tre calogeri, ossia monaci di rito bizantino, ma anche i Re Magi che portarono in Occidente la sua devozione dall'Oriente, e le stesse cromie delle vesti non sarebbero prive di significato, in quanto il rosso dell'abito e il blu del mantello erano i colori connotanti le regine orientali. La corona deriverebbe invece dalle icone latine e costituirebbe un momento di fusione fra due aree culturali³⁰.

Si cita altresì un artista popolare del XVII secolo, il quale realizzò la Madonna della Civita, nel santuario della medesima Madonna ad Itria, la quale ha una corona molto sottolineante la sua regalità³¹. L'immagine della Madonna d'Itria fu dipinta anche da Andrea Lusso nel polittico distrutto di *Sant'Anna* per la chiesa di S. Gavino di Oniferi. Questa pala d'altare fu segnalata dalla studiosa Ravasio³², la quale aveva trovato l'indicazione del polittico con l'iscrizione della data 1614 in un inventario. Da una ripresa fotografica del 1950, presentata in occasione di una mostra diocesana d'arte sarda, si coglie poi fra i

riquadri superstiti, la Madonna d'Itria raffigurata in maniera del tutto simile a quella di Aggius. Soltanto la presenza di due soli personaggi, sostenenti l'urna nel polittico di Oniferi, differenzia le due immagini³³.

Un'altra Madonna richiamante la tradizione della cultura greca è quella seicentesca napoletana conservata a Cagliari nella chiesa di S. Croce³⁴, la quale confermerebbe un culto con reminiscenze orientali persistente ancora nei secoli XVII e XVIII. Il riferimento all'ambito napoletano riconduce inoltre a una riflessione sul fatto che alla Madonna di "Costantinopoli", la cui iconografia è strettamente legata a quella d'Itria, era considerata la migliore protettrice per scongiurare epidemie di peste e lunghe carestie tanto³⁵. La Vergine di Hodighitria aveva salvato ancora Costantinopoli in occasioni di calamità bellicose come nell'assedio "turchesco" del 717³⁶. Questa poteva costituire un altro motivo per la Sardegna, sempre alla mercé di invasioni barbaresche non solo lungo i litorali, ma a penetrazioni anche all'interno del territorio³⁷.

Calangianus

Negli anni Ottanta il centro di Calangianus ha beneficiato di una serie di interventi di restauro sottesi alla valorizzazione del patrimonio architettonico ricco d'interesse, ma purtroppo a lungo trascurato³⁸. La chiesetta seicentesca di S. Anna ha potuto così essere riaperta al culto e abbellita da un altare ligneo dorato e policromato³⁹ e dalla tela raffigurante l'*Educazione di Maria*, da parte della titolare della chiesa stessa. La scena ha una grazia settecentesca, con incluse nel proscenio tutte le componenti ad accrescere il senso di devozione verso la fanciulla prediletta dal Signore e il rispetto per Anna, sua madre, consapevole dell'eletto destino della figlia per volere divino. S. Anna è assisa mentre insegna le Sacre Scritture alla bambina, dietro la quale Gioacchino, con teatrale gesto di compiacimento, volge lo sguardo al cielo. Nell'interno due angeli, seminascosti da un'ampia tenda alla maniera barocca, assistono alla scena attestando la presenza del divino, che rassicurava gli umili e offriva pretesto al pittore per vivacizzare la narrazione.

Della chiesa di S. Anna non si conosce la pianta del primo corpo; si suppongono comunque trasformazioni nella struttura, suffragate dalla tradizione orale la quale vorrebbe in origine l'organismo conchiuso in una piazzetta delimitata da un recinto murario, entro il quale era anche un pozzo. Il complesso si trovava al limitare del paese, ma con l'espansione dell'abitato il muretto fu abbattuto e il tempio ridotto nelle dimensioni attuali, accanto al quale si eressero nuovi manufatti. Le trasformazioni più significative risalgono al 1811, come attesta un'iscrizione sull'architrave del portale principale. Nel 1826 si pensò alla campana e nel 1835 al restauro del dipinto di S. Anna col Maria bambina⁴⁰.

Altro intervento importante fu operato negli edifici di S. Giusta, chiesa parrocchiale, di S. Croce, del Rosario e della casa parrocchiale: un complesso monumentale ben strutturato nell'ambiente e cromaticamente in piena armonia con il resto degli edifici innalzati nei pressi delle citate chiese. L'intento del restauro è stato quello di rimettere in pristino un insieme di edifici religiosi costituenti un *unicum*. Infatti l'esempio di Tempio e di altri centri presenta una variante a questo tipo di tipologia con accezioni nell'articolazione delle fabbriche nell'area del centro storico.

All'oratorio del Rosario di Aggius si accede, oltre dal portale principale, attraverso un passaggio interno alla parrocchiale di S. Giusta; la navata unica è ricoperta con tetto a due falde interrotto da archi diaframmati. È questa una maniera d'apostrofare lo spazio con un ritmo non nuovo nell'architettura sacra della Sardegna.

La chiesa principale fu ampliata nel corpo tanto da avere una nuova facciata diversa da quella seicentesca riflettente forme del barocco provinciale, mediato da andamenti senza virtuosismi inutili, ma con la moderazione del gusto sobrio di una periferia povera e dignitosa. Solo in epoca più tarda si pensò alla decorazione dell'interno con pitture murali emulanti i grandi maestri, secondo le concezioni del quadro riportato e non dello sfonda-

mento seicentesco dei soffitti alla maniera del Gaulli o del Pozzo.

Si vuole soffermare l'attenzione sul dipinto di Andrea Lusso, pittore tardo Manierista di Ilbono, che lasciò opere a Martis, Sedini e qui a Calangianus rispondenti allo spirito della Controriforma. Egli ricevette l'incarico dell'*Assunzione della Vergine*, nella quale emergono i dettami artistici dell'epoca guidata spiritualmente nell'isola dalla cultura dei Gesuiti. Il suo stile è attento a quanto era prescelto nei centri più accreditati dell'arte sulla tematica del sacro. I confronti rimandano a Scipione da Gaeta, meglio conosciuto come il Pulzone, il quale realizzò due Assunzioni, una conservata nella chiesa di S. Silvestro al Quirinale nel 1585, l'altra nel 1598, nella chiesa di S. Caterina dei Funari a Roma, nell'anno stesso della sua morte⁴¹. La presenza del sarcofago vuoto chiaramente delineato in primo piano propende per la seconda versione del Pulzone, ovviamente riveduta e rielaborata nelle figure degli apostoli, i quali assumono una postura che lascia intendere apporti estranei al Pulzone stesso. Manca nel Lusso quel tocco classicista del pittore di Gaeta, il quale aveva avuto modo di apprezzare *de visu* Domenichino e Lanfranco. Nel pittore ogliastrino il gesto retorico, scontato e enfaticizzato, ha la finalità di educare un popolo illetterato, vissuto a lungo con una precettistica religiosa vaga e imbevuta da credenze miste a superstizione che andavano corrette.

Nel registro della sfera del divino, Lusso pare maggiormente fedele alla fonte d'ispirazione citata, giunta a lui attraverso la circolazione delle stampe. Lo stuolo degli angeli musicanti, che con gli strumenti accompagnano trionfalmente l'Assunzione della Vergine, compare puntualmente come fosse sentito, in questo lembo remoto di Gallura agli inizi del Seicento, il piacere di una musica celestiale per allietare gli animi e creare in loro suoni capaci di mutare la rude realtà in potenziale estasi. Non va elusa la possibilità dell'esistenza di qualche organo in questa parrocchiale sino da allora, poiché l'auspicio dell'educazione dei sacerdoti auspicava anche la conoscenza della musica.

Ulteriore confronto indirizza all'Assunta di Federico Zuccai, non solo per essere un'altra solenne espressione della pittura della Controriforma, ma per una coincidenza con il gesto delle braccia alzate al cielo della Vergine, fedelmente ripetuto da Andrea Lusso, circondata analogamente da angeli musicanti.

Quindi, pur nella povertà dei luoghi, alcuni aspetti dovevano esserci per dare maggiore concretezza ad una riproduzione pittorica sottesa a trascinare gli animi nella venerazione della Madonna. La rappresentazione degli angeli musicanti nelle schiere celesti è presente anche in Baccio Gorini, esule fiorentino nella Sardegna settentrionale, attivo negli anni dello stesso Lusso e probabile fonte di ispirazione per il pittore oliastrino, come osservato dallo stesso Cocco che ha ripercorso la storia della produzione del pittore nuorese. Gorini, infatti, sente molto il fascino della musica⁴² e nelle pale d'altare di Codrongianus e di Bonorva non mancano i riferimenti a strumenti come l'arpa, la cetra, il liuto e il flauto⁴³.

Luogosanto

Nel novero dei centri della Gallura, da rammentare per un rapporto tra fede ed arte, si include Luogosanto, romitaggio ideale per anime in cerca di santità e di solitudine. In questo ambiente "il fascino mistico delle leggende [...] è tale e talmente suggestivo da compensare l'amezza dello storico [che] si rivolge ai codici e ai documenti"⁴⁴ scarsi e insicuri. Nel Santuario di Nostra Signora di Luogosanto grande è la pietà, ma sui due santi anacoreti le carte medievali sono avare. Una sorta di mistero avvolge oltre il santuario anche il simulacro della Vergine assai venerato. Si tratta di un manichino realizzato nel secolo XVIII, rivestito con l'accuratezza legata alle forme del culto che connotano meglio la loro immagine. Si tenga presente il ruolo assunto da tali forme di devozione popolare esaltato al punto da trovare nella storia della fede e dell'arte immagini archiropoietiche, cioè quelle non create da mano umana, sull'esempio di N.S. di Guadalupe⁴⁵. L'isolamento del luogo favorisce la devozione e tutto l'apparato di celebrazioni che ieri come oggi si

perpetua nel rituale.

In merito all'importanza delle immagini si vuol rammentare la curiosità di una scultura iniziata prima della seconda grande guerra in una cava di Villamarina nell'arcipelago de La Maddalena e poi abbandonata, lasciando tutto come era quando l'ultimo operaio cessò quel "durissimo lavoro"⁴⁶. Si tratta del ritratto di Costanzo Ciano, che ora appare come un ciclopico monumento al marinaio, patetico nella sua inutilità e solitudine. Una testimonianza della storia, di alcuni suoi momenti finiti poi nell'oblio, come per altri monumenti in questo territorio, il cui fascino maggiore e quello di andare alla ricerca di segni particolari dell'arte, spesso modesta, in un ambiente straordinariamente suggestivo da un punto di vista naturalistico.

Conclusione

Nella Gallura non sono le opere d'arte ad imporsi ma l'atmosfera che circonda chiese e chiesuole nel paesaggio. È la loro austerità di forme e il cromatismo dai toni grigiastri a rendere poetico ciò che nel passato fu solo espressione di povertà.

Attraverso questi modesti edifici religiosi, in pietra locale con campaniletto a vela, si cercava di richiamare quelle anime solitarie, che vagavano con le greggi tra sughereti e rocce granitiche. Genti provate dalla durezza della vita in questa terra straordinaria, indimenticabile e unica.

In Gallura il sentimento di libertà si impose sulle cose, ovvero sulle testimonianze architettoniche e artistiche; furono gli spazi da soli ad offrire la migliore sintesi dell'arte della natura, interpolata da apporti dell'uomo, i quali furono inseriti con discrezione in modo da fonderli con innata euritmia fra la vegetazione e le emergenze rocciose levigate dall'erosione dei venti e della pioggia.

Note

¹ V. ANGIUS, in CASALIS, voce *Gallura*, in *Dizionario geografico storico statistico degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, 1840, p. 41.

² R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, 1953.

³ W. PARIS, *I restauri compiuti dalla fine dell'Ottocento al primo trentennio del Novecento nella chiesa di S. Simeone di Terranova Pausania*, in *Da Olbia ad Olbia 2500 anni di storia di una città mediterranea*, a cura di G. Meloni e P.F. Simula, atti del convegno, Sassari 1996.

⁴ Lettera del 7 settembre 1901 prot. 13975 (Fascicolo "Restauri fine Otto, primi decenni Novecento S. Simeone - Olbia" Archivio Soprintendenza B.A.A.A.S. di Sassari); cfr. W. PARIS, *I Restauri dalla fine dell'Ottocento al primo trentennio del Novecento nella chiesa di S. Simeone di Terranova Pausania*, cit., p. 354.

⁵ *Ibidem*, p. 347.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. SPANO, *Antica città di Olbia, e la sua cattedrale*, in "Bullettino Archeologico Sardo" VI, 1860, p.173.

⁸ D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna del XI al XIV secolo*, Cagliari, 1907, p. 198.

⁹ R. CORONEO, sch. 10, in R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, 1990.

¹⁰ G. COSSU, *Dal villaggio nuragico alla soglia del Duemila. Omaggio rotariano a Tempio*, Sassari, 1993, p.11

¹¹ *Ibidem*.

¹² V. ANGIUS in CASALIS, *Gallura*, cit., p.184.

¹³ R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna*, Roma, 1999, pp.421-426.

¹⁴ W. PARIS, in *L'oratorio di S. Croce, chiesa del Purgatorio*, Sassari, 1993, p.7. Gli interventi conservativi apportati ai due monumenti sono stati curati nella stessa pubblicazione da M.Dander.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SOPRINTENDENZA AI BENI A.A.A.S. DI SASSARI E NUORO, *Il restauro dell'Oratorio del Rosario di Ploaghe*, Sassari, 1989.

¹⁸ W. PARIS, *Gli altari lignei dell'Anglona*, Sassari, 1984, p.29.

¹⁹ Cfr. scheda di catalogo redatta sulla cattedrale di Tempio da G. Altea, 1984 (Archivio del Catalogo della Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Sassari).

²⁰ G. ROTONDI TERMONIELLO, *Pierre Puget. Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Milano,

1995, pp. 62-68.

²⁰ V. ANGIUS, voce *Tempio*, vol. XX, 1850, cit., p.797.

²¹ V. ANGIUS, voce *Gallura*, cit., p.184; cfr. F. FRESI, *Tempio e il suo volto*, Sassari, 1995.

²² G. DONEDDU, *Una regione feudale nell'età moderna*, Sassari, 1977, pp. 116-118.

²³ V. ANGIUS, voce *Tempio*, cit., p.797.

²⁴ SOPRINTENDENZA AI BENI AMBIENTALI, ARCHITETTONICI, ARTISTICI E STORICI DI SASSARI E NUORO, *L'oratorio di Santa Croce di Aggius*, Sassari, sd., pp. 1-9.

²⁵ P. BALTOLU, *Aggius la parrocchia di S. Vittoria V.M.*, Milano, 1985, p.224.

²⁶ Dicitotio sono le chiese dedicate alla Madonna d'Itria in Sardegna.

²⁷ Debbo le notizie suddette a Pietro Bartolu, che ringrazio per la disponibilità del materiale che da anni raccoglie sulla storia della chiesa d'Itria..

²⁸ Cfr. l'Archivio del Capitolo della cattedrale di Castelsardo.

²⁹ Ringrazio ancora Pietro Bartolu per tutti i suggerimenti per una lettura dell'opera secondo concezioni teologiche.

³⁰ M. BACCI, *La Panaria Hodighitria e la Madonna di Costantinopoli*, in "Arte Cristiana", n. 772, febbraio 1996, p.7, fig. n. 4.

³¹ F. COCCO, *Quadri del pittore manierista sardo Andrea Lusso*, Cagliari, 1975, pp.37-38.

³² L'iconografia bizantina non esclude la possibilità di presentare la Madonna con i due calogeri, l'arca e il naviglio naufragante, che ritorna nella tardo Seicento già nella chiesa della Madonna del Coperchio, non distante dal convento di S. Maria di Costantinopoli (M. BACCI, cit., p.10).

³³ M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700 [in Sardegna]*, Nuoro, 1991, p.135.

³⁴ I Napoletani furono tentati a vedere nella Madonna di Costantinopoli la protettrice contro la peste sviluppata nel 1575 e la lunga carestia dal 1596-1603. Al momento della cessazione si invocò la patrona di Bisanzio e fu eretto per lei un convento di monache che si occupavano di "onorar la sacra immagine" (M. BACCI, cit., p.8).

³⁵ Ibidem.

³⁶ G. MONTALDO, *Torri costiere della Sardegna*, Sassari, 1992, pp. 22-25.

³⁷ W.PARIS, *I restauri dell'era Dander*, in "Calangianus ieri & oggi", anno III, n. 5, ottobre 1997, pp.28-29.

³⁸ Dietro l'altare una targhetta precisa che: "L'altare 700sco in origine nella chiesa di S. Francesco ad Alghero e dal 15 maggio 1987 a seguito di restauro eseguito alla Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Sassari, collocato in deposito temporaneo presso questa chiesa".

³⁹ SOPRINTENDENZA AI BENI A.A.A.S. DI SASSARI E NUORO, *S. Anna di Calangianus*, Sassari, s.d.

⁴⁰ F. ZERI, *Pittura e Controriforma. l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957, p. 83.

⁴¹ W. PARIS, *Baccio Gorini e i rapporti con la concezione della musica tra la fine del '500 e i primi decenni del '600*, in "SACER", anno VI, n. 6, 1999, pp. 89-100.

⁴² Per una conoscenza esaustiva sui rapporti tra la musica e la pittura si rimanda a *Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, a cura di A. Bini, C.S trinati, R. Vodret, Milano, 2000, pp. 293 (catalogo della mostra).

⁴³ G. PIRAS, *Fascino leggendario della Madonna di Luogosanto*, in AA. VV., *Luogosanto storia e vita*, Sassari, 1969, p. 83.

⁴⁴ D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 1993, (trad. ital.), p. 171.

⁴⁵ La storia delle cave si arresta con la fine della guerra per l'incidenza eccessiva dei costi di trasporto. Il busto colossale di Costanzo Ciano, già ben lavorato dagli scalpellini, doveva essere eretto a Livorno, ma attualmente i pezzi che lo costituiscono sono sparsi qua e là (G. RACHELI, *L'Arcipelago de La Maddalena nella storia*, Milano, s.d. (1991), p.283.