

Flussi di circolazione delle merci e della cultura mediterranea, alla luce della documentazione sulla scultura lignea in Sardegna

Andrea Pala

Nel medioevo l'edificio di culto tendeva a presentarsi esternamente come un volume-involucro con superfici talvolta sobrie e disadorne, benché al suo interno si andasse rivestendo di spazi articolati e riccamente decorati con pavimentazioni marmoree, pareti rivestite di ornamenti, affreschi mosaici tappezzerie e oggetti ecclesiastici in genere¹, come le sculture in legno.

Di questi ultimi manufatti si annoverano esigue testimonianze nelle fonti scritte di epoca medievale in Sardegna (VI-XIV secolo), altrettanto scarse le opere superstiti.

Non si può tuttavia negare la circolazione di opere e di maestranze, il cui vettore principale può essere individuato nelle strade commerciali, nelle vie di pellegrinaggio e nelle rotte marittime, *trait d'union* tra l'isola e la terraferma.

Se le vie commerciali più importanti ricalcavano presumibilmente l'antico stradario romano², diversamente la pratica penitenziale del pellegrinaggio richiedeva dei percorsi più articolati, di cui le mete più ambite erano Gerusalemme, dove visse e morì Cristo, Roma che conservava le Spoglie del primo apostolo e Santiago de Compostela, che custodiva la tomba di San Giacomo.

Uno dei più celebri pellegrini del medioevo sardo fu senz'altro il giudice Gonario II di Torres, il quale nel 1147 si fermò a Montecassino prima di intraprendere il viaggio a Gerusalemme per visitare la Terrasanta³, di cui si ha notizia indiretta in un atto del *Condaghe di San Nicola di Trullas*⁴.

In Sardegna sono state ritrovate testimonianze materiali del pellegrinaggio romeo, verificabile in una placchetta metallica decorata con

¹ Giovanni LICCARDO, *Architettura e liturgia nella chiesa antica*, Milano, Skira, 2005, p. 141.

² Emilio BELLÌ, *La viabilità romana*, in *Il nuraghe di santu Antine nel Logudoro – Meilogu*, a cura di Alberto MORAVETTI, Sassari, Carlo Delfino, 1988, pp. 331-395; sulla viabilità della Sardegna altomedievale cfr. Pier Giorgio SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano, S'Alvure, 1998, pp. 121-128.

³ *Codex Diplomaticus Sardiniae*, a cura di Pasquale TOLA, Torino, Fratelli Bocca editori, 1861, ristampa a cura di Alberto BOSCOLO e Francesco Cesare CASULA, I, tomi I-II, Sassari, Carlo Delfino editore, 1984, I, doc. LVI, pp. 216. (D'ora in poi *CDS*).

⁴ *Il condaghe di San Nicola di Trullas*, a cura di Paolo MERCI, Nuoro, Ilisso, 2001, doc. 270, pp. 171-173.

le figure degli apostoli Pietro e Paolo, rinvenuta nel portico antistante la facciata della chiesa di San Giuliano di Selargius⁵.

Si trovano anche tracce degli itinerari devozionali contenuti entro i confini regionali, di cui sarebbero dimostrazione alcuni graffiti che riproducono il plantare di una scarpa e riconosciuti come "orme" di pellegrino, individuate nelle chiese di San Pancrazio di Nursi, San Lussorio di Selargius (nel prospetto e nei fianchi), San Francesco di Rebeccu, San Michele di Salvenero, San Lussorio di Fordongianus (nel paramento absidale), della SS. Trinità di Saccargia, e del Sant'Anticoco di Bisarcio (nei porticati addossati al prospetto), della Santa Maria di Tergu (negli archivolti di accesso al monastero e nei locali di accoglienza e ricovero)⁶. A queste fabbriche se ne aggiungono altre per un totale di quattordici chiese medievali, numero verosimilmente ampliabile poiché diversi edifici di culto conservano nel paramento murario incisioni che richiamano le "orme", anche se lo stato di degrado non consente un calcolo esatto⁷. Tuttavia le tracce di pellegrinaggio sono state recentemente catalogate in base a elementi distintivi legati alla forma, dimensione e tecnica utilizzata, giungendo così alla definizione di sei tipologie diverse⁸.

Per quanto riguarda le rotte marittime, forse sfruttate anche dai maestri artigiani del legno che probabilmente si imbarcavano nelle navi richiamati dalla committenza isolana oppure più plausibilmente facevano "salire a bordo" solo le loro opere, non si può fare affidamento sulla documentazione scritta, totalmente assente di notizie riconducibili ai manufatti lignei. Inoltre è impossibile sfruttare quell'osservatorio privilegiato rappresentato dai vari relitti di imbarcazioni che consente di riconoscere i prodotti commerciati, in particolare la ceramica⁹.

Nel contesto isolano la ricerca sulla scultura lignea di età medievale ha lo svantaggio di non conservare una quantità sufficiente di manufatti. Inoltre l'esiguo numero di fonti scritte relative all'argomento

⁵ Roberto CORONEO, *Segni e oggetti del pellegrinaggio medioevale in Sardegna – L'età giudicale*, in *Gli Anni Santi nella Storia*, a cura di Luisa D'ARIENZO, *Atti del Congresso Internazionale (Cagliari 16-19 ottobre 1999)*, Cagliari, AV, 2000, p. 482.

⁶ Gianpietro DORE, *Sulle "Orme" dei pellegrini. Testimonianze dei percorsi penitenziali medioevali dell'Isola. Chiese e Arte Sacra in Sardegna*, Cagliari, Zonza editori, 2001, p. 27.

⁷ Ignazio GRECU, *Le "orme" dei pellegrini nelle chiese della Sardegna medioevale*, in *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di Maria Giuseppina MELONI, Olivetta SCHENA, Genova, Brigati, 2006, p. 158.

⁸ Ignazio GRECU, *Le "orme" dei pellegrini* cit., pp. 176-177; nello stesso saggio si vedano le Tavv. I-XI, pp. 179-189.

⁹ Laura BICCONE, *Fonti materiali per la storia delle relazioni commerciali tra Genova e la Sardegna in età medioevale*, in *Genova una porta del Mediterraneo*, II, a cura di Luciano GALLINARI, Genova, Brigati, 2005, p. 330.

non consente di quantificare la consistenza delle opere, che doveva essere tutt'altro che modesta.

Il seguente studio privilegia considerare i manufatti scultorei in qualità di merce e come tali soggetti alle dinamiche di produzione e di scambio all'interno del mercato economico e culturale, condizionato a sua volta dalla situazione geopolitica che viene ad instaurarsi nel mediterraneo tra il XII e il XIV secolo.

La Sardegna alle soglie dell'XI secolo si apprestava ad essere organizzata secondo un nuovo assetto amministrativo che la vedrà divisa nei quattro giudicati, o regni, di Cagliari, Arborea, Torres e Gallura. La dinamica di formazione di questi non è stata ancora pienamente chiarita in sede storiografica a causa dell'assenza di notizie scritte per i primi quarant'anni dello stesso secolo. Ci si deve limitare alla constatazione che all'inizio del processo di riforma della Chiesa, che prenderà il nome di gregoriana, l'isola non appare più unita sotto un unico signore della Sardegna, bensì quadripartita¹⁰. In sede storiografica bisogna inoltre tenere presente che «il riconoscimento pontificio della quadripartizione e la suddivisione dell'isola in diverse province ecclesiastiche nell'XI secolo sono due avvenimenti inscindibili legati tra loro, tanto da generare una trama assai complessa e ancora da focalizzare in una compiuta prospettiva storiografica»¹¹.

Se le relazioni commerciali tra i mercanti liguri e la Sardegna sono attestate nelle fonti d'Archivio già a partire dall'ultimo quarto del XII secolo, benché non mostrino delle vere e proprie soluzioni di continuità¹², tra la seconda metà del XII e primi decenni del XIV secolo, ci si trova all'apogeo della dominazione pisana e ligure in Sardegna, laddove le relazioni economiche e commerciali dell'isola sono un fatto imprescindibile per lo sviluppo delle realtà locali¹³.

Una prima notizia relativa ad opere realizzate in legno è riscontrabile nel documento XVI datato al 1122, riportato da Agostino Saba

¹⁰ Corrado ZEDDA, Raimondo PINNA, *La nascita dei giudicati. Proposta dello scioglimento di un enigma storiografico*, in "Archivio Storico Giuridico di Sassari", n.s. 12, 2007, p. 74.

¹¹ Corrado ZEDDA, Raimondo PINNA, *La diocesi di Santa Giusta nel Medioevo, in La cattedrale di santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, a cura di Roberto CORONEO, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, p. 25.

¹² Laura BALLETO, *Documenti notarili liguri relativi alla Sardegna (secc. XII-XIV)*, in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di Studi geografico-storici*, (Sassari, 7-9 aprile 1978), Sassari, Gallizzi, 1981, pp. 211-260.

¹³ Corrado ZEDDA, *Le città della Gallura medioevale. Commercio, società istituzioni*, Cagliari, Cuec, 2003, p. 61.

nel *Codice Diplomatico sardo cassinese* edito nel 1927, e custodito presso l'archivio di Montecassino¹⁴.

Il documento riporta una dotazione di terre, selve, case, servi, ancelle, bestiami, mobili ed arredi sacri, fatta da Forato di Gitil e da sua moglie Susanna Dezzori alla chiesa e monastero di San Nicola di Silanis; quest'ultima donata dagli stessi nobili turritani ai monaci benedettini di Montecassino¹⁵.

La chiesa di San Nicola di Silanis si trova a pochi chilometri dal paese di Sedini, in provincia di Sassari, sulla destra della strada che conduce a Bulzi, in fondo alla vallata dove scorre il rio Silanis, vicino al distrutto villaggio di Espelunca¹⁶. L'edificio è un'architettura a tre navate edificata in cantoni calcarei di media pezzatura, voltata per intero, di cui rimane integra solo la navata laterale destra, l'abside e parte del campanile (Fig. 1).



1. Sedini, chiesa di San Nicola di Silanis, *abside* (da Raffaello DELOGU 1953).

Nonostante la chiesa abbia perso ampie porzioni dei setti murari e della copertura, la sua realizzazione è ancora riconoscibile di altissimo livello sia sotto il profilo tecnico sia qualitativo, condotta secondo modi lombardi da un maestro lucchese e ritenuta una delle più raffinate dell'intera famiglia romanica in Sardegna, costruita entro il secondo decennio del XII secolo¹⁷. I dati tecnici denotano un grande impegno per la sua esecuzione e i caratteri formali esprimono la personalità di un grande architetto, distinta sia dal Maestro che realizzò la chiesa di Santa Maria del Regno di Ardara¹⁸ sia dal Maestro che soppintese alla costruzione della basilica di San Gavino a Porto Tor-

¹⁴ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale. Note storiche e Codice Diplomatico sardo-cassinese*, Sora, Tipografia editrice P. C. Camastro, 1927, pp. 159-162.

¹⁵ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., doc. XII, p. 153.

¹⁶ Salvatore RATTU, *La chiesa di San Nicola di Silanus (Sassari)*, in "Palladio", IV, ottobre-dicembre, 1957, p. 180.

¹⁷ Raffaello DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, pp. 95-97.

¹⁸ Sulla chiesa di Santa Maria del Regno di Ardara, cfr. Roberto CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993, p. 55, scheda 9 con bibliografia precedente.

res¹⁹, tanto che si è proposto per i caratteri stilistici molto definiti un «Maestro di Silànos»²⁰.

Le fonti scritte consentono di risalire alla cronologia dell’edificio, infatti, nella pergamena originale risulta che il maggiorenne turritano Furatu di Gitil e sua moglie Susanna Dezzori donano all’abbazia di Montecassino la chiesa di San Nicola di Silanis, che loro stessi avevano fatto costruire. Il testo riporta: «*sa clesia de Sanctu Nicola de Soliu ci fecimus nois (...)*», con la promessa di affiliare anche la chiesa di *Santa Maria de Soliu*²¹, *clesia de Regnu* del giudice Costantino I di Lacon, il quale la affilia al San Nicola il 13 settembre 1127²².

L’edificazione della fabbrica di San Nicola è stata fatta risalire al 1122, anno di donazione all’abbazia di Montecassino²³, anche se questa datazione non è unanimemente accettata, in quanto in tale anno è attestato il vescovo della diocesi di *Ampurias* Nicola e non Azzu (testimone della donazione), di conseguenza si preferisce portare la data di redazione del documento al 3 settembre 1127, ultima attestazione del vescovo Nicola²⁴.

Nella dotazione alla chiesa, già pubblicata da Pasquale Tola²⁵ e riedita recentemente da Eduardo Blasco Ferrer²⁶, si individuano gli arredi sacri, tra questi: «*II libros mixales e I umilia e i notturnale e I setenziale e II antifanarios, unu de die atteru de notte, e II salteres monasticos e II minores e II manualese*»²⁷. Come si può constatare, nel documento vengono enumerati dodici libri, sia liturgici sia musicali, denominati in sardo, anche se si tratta di codici quasi sicuramente scritti in latino²⁸.

¹⁹ Sulla chiesa di San Gavino di Porto Torres, cfr. Roberto CORONEO, *Architettura romanica* cit., p. 19, scheda 1 con bibliografia precedente.

²⁰ Renata SERRA, *La Sardegna. Italia romanica*, IX, Milano, Jaca Book, 1989, p. 385.

²¹ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., doc. XII, pp. 153-154.

²² Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., doc. XIX, p. 171.

²³ Roberto CORONEO, *Architettura romanica* cit., p. 126, scheda 35 con bibliografia precedente.

²⁴ Giuseppe VIRGILIO, *Cronotassi degli arcivescovi e vescovi della provincia ecclesiastica di Sassari*, in *Studi in onore del cardinale Mario Francesco Pompedda*, a cura di Tonino CABIZZOSU, Cagliari, edizioni della Torre, 2002, p. 203, nota 74.

²⁵ CDS, a cura di Pasquale TOLA cit., doc. XVI, pp. 188-189.

²⁶ Eduardo BLASCO FERRER, *Crestomazia sarda dei primi secoli*, vol. I., Sassari, Ilisso, 2003, "Officina Linguistica IV", pp. 160, 161.

²⁷ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., doc. XVI, p. 164.

²⁸ Giampaolo MELE, *I condaghi: Specchio storico di devozione e delle tradizioni liturgiche nella Sardegna medievale*, in *La civiltà giudicale in Sardegna nei secoli XI-XIII. Fonti e documenti scritti. Atti del Convegno Nazionale (Sassari Aula Magna dell’Università, 16/17 marzo 2001 – Usini Chiesa di Santa Croce, 18 marzo 2001)*, Sassari, Stampacolor, 2002, pp. 152-153.

Continuando la lettura del testo si incontrano oggetti che potrebbero essere di interesse artistico: «*IIII calices de argentu, e II timaniatares de argentu*», riconoscibili come quattro calici e due incensieri d'argento; questi ultimi sono identificabili come tali perché farebbero riferimento al "vernacolo insulare di quel tempo", derivato dal nome della materia contenuta nei medesimi, ovvero l'incenso, che in sardo volgare si chiama *timanza*²⁹; così reso anche dal canonico Giovanni Spano, che riporta la parola come voce logudorese³⁰.

La fonte scritta continua enumerando una serie di paramenti sacri e, successivamente, «*II grucifixos de linna*»³¹, ovvero due crocifissi lignei³².

La dotazione alla chiesa di San Nicola di Silanis può considerarsi il primo documento che testimonia la presenza di crocifissi lignei nell'isola, mentre non esiste nessun oggetto superstite di tale genere ascrivibile al XII secolo, benché lo scenario "continentale" sia ricco di opere di questo tipo.

L'importanza della notizia risiede anche dall'unicità dell'attestazione, che non ha riscontro con fonti materiali dello stesso periodo in Sardegna, potendo così solo ipotizzare la tipologia di opere che si conservavano all'interno dell'edificio.

Si potrebbero avanzare dei riferimenti extraisolani con opere coeve, prendendo in considerazione i rapporti artistici e culturali tra la Sardegna e la terraferma, che videro Pisa e Genova protagoniste, anche se ciò non impedì ad altri popoli del Mediterraneo di mantenere rapporti con l'isola³³; situazione questa che costringe ad allargare notevolmente il campo di ricerca a discapito di una più precisa ipotesi di restituzione.

Per il XII secolo possiamo fare riferimento in modo generico ai manufatti lignei che erano verosimilmente conosciuti nell'isola, come i crocifissi tunicati, di cui il Volto Santo di Lucca rappresenta l'esempio più celebre³⁴; oppure un'altra varietà di crocifissi, sempre

²⁹ *CDS*, I, a cura di Pasquale TOLA cit., p. 189, nota 6.

³⁰ voce *Timánza*, in Giovanni SPANO, *Vocabolariu Sardu-Italianu*, Cagliari, Tipografia nazionale, 1851, p. 396.

³¹ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., doc. XVI, p. 164.

³² Cfr. voce *Línna*, in Max Leopold WAGNER, *Dizionario Etimologico Sardo*, I-III, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1960-1964; nuova edizione critica a cura di Giulio PAULIS, Nuoro, Ilisso, 2008, pp. 479-489.

³³ Antonio Costanzo DELIPERI, *Relazioni commerciali della Sardegna con alcune città marittime del Mediterraneo occidentale nel secolo XII*, in "Studi Sassaresi", XVII, 1939, p. 3.

³⁴ *Il Volto Santo. Storia e culto. catalogo della Mostra: Lucca, Chiesa dei SS. Giovanni e Reparata*, 21 ottobre/ 21 dicembre 1982, a cura di Clara BARACCHINI, Maria Teresa FILIERI, Lucca, Pacini Fazzi, 1982; cfr. anche: *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo, storia, tradizioni, immagini Atti del Convegno, Villa Bottini 1-3 marzo 2001*, Firenze, Editori dell'Acero, 2003.

riprodotti nell'iconografia del *Triumphans*³⁵, ma vestiti del solo perizoma databili al XII secolo³⁶, come quelli studiati per la prima volta da Géza De Francovich³⁷.

Nonostante sia impossibile stabilire una classificazione precisa dei crocifissi attestati nella fonte, sarebbe meno difficile affermare che l'iconografia del Cristo *Triumphans* fosse già conosciuta in Sardegna; ne costituirebbe una prova il ritrovamento di un *Enkolpion* bronzeo davanti all'altare maggiore della chiesa di Santa Vittoria, parrocchiale del paese di Telti. Si tratta di una sola delle due valve di una croce pettorale che costituiscono una piccola teca con funzione di reliquiario, frutto della produzione di un artigianato fiorito intorno ai santuari della Palestina, Siria, Transgiordania ed Egitto³⁸. In una valva è rappresentato Gesù crocifisso con l'iconografia del tipo *Triumphans* (Fig. 2), inciso a fusione effettuata, vestito con un *colobium* ed inseribile in un arco cronologico tra la prima metà del VI secolo e i primi dell'VIII³⁹.



2. Telti, collezione privata, *Enkolpion* bronzeo (da Renata SERRA 2004).

³⁵ Iconografia con il Cristo vivo in posizione ieratica, trionfante sulla morte, che ebbe un'evoluzione nel *Christus patiens* (XII-XIII sec.) per poi essere affiancato dal Cristo doloroso (XIII-XIV sec.). La bibliografia sull'iconografia della *Crocifissione* costituisce un *corpus* vastissimo; ci si limita qui a citare: Evelyn SANDBERD-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, Apollo, 1929; André GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana, antichità e medioevo*, Milano, Jaca book, 1983; Géza JÁSZAI, voce *Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 577-586; Marc THOUMIEU, voci *Cristo*, *Crocifissione*, *Crocifisso*, in *Dizionario di iconografia romanica*, Milano, Jaca book, 1997, pp. 136-140; Aldo SARI, *L'iconografia del Crocifisso dai primi secoli del cristianesimo al Concilio Tridentino*, in "Biblioteca Francescana Sarda", VII, 1997, pp. 135-218.

³⁶ *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, a cura di Jacopo LORENZELLI, Pietro LORENZELLI, Alberto VECA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1987, pp. 68-74.

³⁷ Géza DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in "Bollettino D'Arte", XI, maggio 1936, pp. 492-505.

³⁸ Renata SERRA, *Su un encolpio orientale trovato a Telti*, in *Studi sull'arte della Sardegna tardo antica e bizantina*, Nuoro, Poliedro, 2004, p. 17.

³⁹ *Ibidem*.

Il ritrovamento della croce reliquiario in Sardegna testimonierebbe un flusso nell'isola di manufatti legati al pellegrinaggio alto-medievale⁴⁰.

Si potrebbe inoltre fare un'osservazione a proposito della quantità enumerata nel documento scritto, ovvero due crocifissi, come le campane citate di seguito nella stessa dotazione⁴¹, anch'esse in quantità doppia e forse una destinata alla vicina chiesa *de regnu* (giudicale) di S. Maria in Soliu, distante dalla chiesa di San Nicola appena seicento metri⁴². È probabile che anche uno dei crocifissi fosse riservato alla chiesa di S. Maria in Soliu, fatto che darebbe valore all'ipotesi che si trattasse di pezzi scultorei di una certa importanza; tuttavia risulta difficile stabilire la provenienza dei crocifissi lignei, senza peraltro poter negare una possibile realizzazione delle sculture in terra sarda da non precisabili maestranze.

Benché non rimangano testimonianze materiali di manufatti in legno attribuibili al XII secolo, possiamo recuperare notizie più confortanti per il secolo successivo, riferibili al territorio nord isolano.

Nella vallata del rio Silanis nella regione dell'Anglona, nel comune di Bulzi in provincia di Sassari, a pochi chilometri dall'abitato del paese, si trova la chiesa di San Pietro del Crocifisso (Fig. 3), edificata tra il primo ventennio e l'ultimo quarto del XII secolo⁴³.



3. Bulzi, chiesa di San Pietro del Crocifisso, *facciata* (foto Andrea PALA).

⁴⁰ Roberto CORONEO, *Aggiornamento*, in Renata SERRA, *Studi sull'arte della Sardegna tardo antica e bizantina*, Nuoro, Poliedro, 2004, p. 20.

⁴¹ Agostino SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale* cit., p. 164.

⁴² Salvatore RATTU, *La chiesa di San Nicola* cit., p. 184.

⁴³ Roberto CORONEO, *Architettura romanica* cit., p. 129, scheda 37 con bibliografia precedente; sulla chiesa si veda anche lo studio monografico: Annamaria PREMOLI, *Un segno nel tempo. La chiesa di S. Pietro delle immagini a Bulzi*, Nuoro, Poliedro, 1997.

All'interno della fabbrica romanica fino a pochi decenni fa rimase custodito un gruppo di *Deposizione*, unica opera scultorea duecentesca in legno superstite in Sardegna⁴⁴.

Il gruppo di *Deposizione* è attualmente custodito all'interno della parrocchiale di San Sebastiano nello stesso paese, sistemata davanti ad un altare settecentesco (Fig.4).



4. Bulzi, chiesa di San Sebastiano, gruppo di Deposizione (foto Andrea PALA).

Il gruppo è composto da cinque statue di legno policromate più la croce, anch'essa lignea e dipinta. Figura centrale è il Cristo in *Deposizione*. Al lato sinistro dello spettatore, in posizione esterna si trova la Vergine Maria, affiancata da San Giuseppe D'Arimatea; a destra San Giovanni evangelista. Un angelo è fissato nell'alto della croce ad accompagnare la discesa del Cristo.

L'assenza di qualsiasi notizia documentaria riferibile all'opera ha reso necessaria un'analisi formale e stilistica che consentisse di individuare sia l'inquadramento cronologico, sia determinare la provenienza.

Il confronto iconografico del gruppo di Bulzi con un gruppo di *Deposizione* conservato a Tivoli presso la cattedrale di San Lorenzo, ha consentito la corretta ricollocazione dell'angelo nella scultura laziale⁴⁵, sistemato sino agli anni Quaranta in maniera impropria⁴⁶. Diversi confronti stilistici con sculture lignee di matrice toscana hanno permesso di ipotizzare una provenienza dall'Italia centrale per il gruppo di Bulzi, come il confronto con il *San Giovanni* e la *Vergine* conservati nel Musée du Moyen Age et Thermes de Cluny⁴⁷ (Fig. 5).

⁴⁴ Andrea PALA, *La Deposizione lignea di Bulzi. Nuove proposte di lettura e datazione*, in *Atti del Convegno: Martis. L'Anglona e la Sardegna nella Storia*, Sassari, Mediando Edizioni, 2008, "Cronache di Archeologia 7", p. 59.

⁴⁵ Fernanda DE MAFFEI, *Mostra di sculture lignee medievali*, Milano, Edizioni dell'Ente Manifestazioni, 1957, pp. 52-54, scheda 18.

⁴⁶ Géza DE FRANCOVICH, *Scultura medioevale in legno*, "Quaderni D'Arte", 8, Roma, 1943, pp. 3-5.

⁴⁷ Luca MOR, *Osservazioni a margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di Giovanna SAPORI, Bruno TOSCANO, Città di Castello, Electa editori umbri, 2004, p. 653.



5. Parigi, Musée du Moyen Age et Thermes de Cluny, *Vergine* e *San Giovanni* (da Giovanna SAPORI, Bruno TOSCANO 2004).

Le affinità si possono notare sia nell'iconografia, sia nella postura delle statue, laddove la falcata dell'abito dei due San Giovanni, realizzata in maniera analoga, è esemplificativa.

Il gruppo di Cluny è stato avvicinato al Cristo appartenuto a una *Deposizione* conservato nel duomo di Prato (Fig. 6), i cui dati stilistici sono stati ricondotti ai dolenti di Cluny facendone ipotizzare una pertinenza alle stesse statue di Parigi⁴⁸; associazione poi smentita dopo i restauri effettuati tra il 1988 e il 1990 dalla Soprintendenza ai Beni Artistici di Firenze, che hanno messo in luce alcune incompatibilità morfologiche⁴⁹.

A prescindere dall'appartenenza del Crocifisso di Prato al gruppo di Cluny, la scultura pratese è stata posta a confronto con il Crocifisso di Bulzi, dove i tratti formali hanno consentito di stabilire delle inequivocabili analogie, si veda l'inclinazione delle braccia e la plastica del perizoma (Figg. 6-7).



6. Prato, duomo, *Cristo* (da Giovanna SAPORI, Bruno TOSCANO 2004).



7. Bulzi, San Pietro del Crocifisso, *Cristo* (da Renata SERRA 1990).

⁴⁸ Mariagiulia BURRESTI, Antonino CALECA, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di Mariagiulia BURRESTI, Milano, Federico Motta editore, 2000, p. 41.

⁴⁹ Luca MOR, *Osservazioni a margine ad alcune sculture cit.*, p. 651.

Questi e un'altra serie di confronti hanno consentito di ipotizzare una provenienza dalla Toscana per il gruppo di *Deposizione* conservato in Sardegna, databile tra gli anni '20 e '30 del XIII secolo⁵⁰. La presenza dell'opera d'arte all'interno di una chiesa benedettina permette inoltre di ipotizzare un tramite monastico⁵¹.

L'assenza di un adeguato supporto documentario lascia ancora aperte diverse strade percorribili, tuttavia, per supportare o smentire le ipotesi avanzate dagli studiosi e poter individuare i canali di circolazione di tali opere, poteva essere importante riconoscere l'essenza lignea che le costituiva, al fine di poter stabilire la provenienza del materiale che verosimilmente veniva ricercato *in loco*.

A tal proposito, nel quadro di un progetto di ricerca del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico Artistiche dell'Università di Cagliari in collaborazione con il Dipartimento di tecnologie, ingegneria e scienze dell'Ambiente e delle Foreste (DAF) dell'Università della Tuscia e con la diocesi di Tempio Ampurias, sono state effettuate le analisi dendrologiche delle statue del gruppo di *Deposizione* di Bulzi, stabilendo che le statue sono costituite di legno di pioppo piuttosto che di ontano⁵², come riporta la bibliografia precedente⁵³.

In Italia è presente il *Populus Alba* (pioppo bianco), il *Populus Nigra* (pioppo nero) e il *Populus Tremula* (pioppo tremolo) e il *Populus canescens* Smith; queste specie sono ubiquitarie nella penisola italiana, fatta eccezione per il *Populus canescens* Smith, che si trova in Italia settentrionale, Umbria, Toscana, Marche e Campania⁵⁴. Purtroppo dall'anatomia del legno non è stato possibile determinare quali tra queste specie sia stata impiegata per la realizzazione delle statue del gruppo di *Deposizione* di Bulzi⁵⁵, quindi la ricerca non ha dato i risultati desiderati e utili a stabilire se si trattasse di una specie autoctona o allogena.

Il quadro storico della Sardegna è destinato a cambiare dal 4 giugno 1297, quando papa Bonifacio VIII crea *ex novo* il *Regnum Sardiniae et Corsicae* e, incurante della situazione della Sardegna divisa tra

⁵⁰ Andrea PALA, *Il gruppo ligneo della Deposizione di Bulzi*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, Cagliari, AV, 2004, p. 100.

⁵¹ Renata SERRA, *La Sardegna* cit., p. 425.

⁵² Manuela ROMAGNOLI, Mara SARLATTO, Caterina GIULIANA, *Le analisi sul legno della Deposizione di Bulzi*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Legno*, Cagliari, AV, 2004, pp. 101-105.

⁵³ La storiografia si basava su un errore sistematico, il cui inizio si può individuare nella pubblicazione di Fernanda DE MAFFEI, *Mostra di sculture lignee medievali* cit., p. 52, scheda 18.

⁵⁴ Manuela ROMAGNOLI, Mara SARLATTO, Caterina GIULIANA, *Le analisi sul legno* cit., p. 104.

⁵⁵ *Ibidem*.

il giudicato di Arborea e i signori pisano-genovesi, la infeuda a Giacomo II re d'Aragona⁵⁶. Nel 1323 l'infante Alfonso sbarca nell'isola e stringe d'assedio la Cagliari pisana, che si consegnerà definitivamente nel 1326. Da questa data ebbe inizio la "catalanizzazione" dell'isola⁵⁷, ed ebbe luogo l'introduzione del feudalesimo annullando così l'ordinamento precedente basato su istituzioni di tipo comunale, affermate da Pisa e Genova nel XIII secolo⁵⁸.

Questo evento chiuderà anche un ciclo della civiltà artistica condizionata dalle presenze italiane. Alle rotte commerciali e culturali che privilegiavano Pisa e Genova subentreranno quelle mediterranee che fanno capo a Napoli, la Sardegna e Barcellona, di conseguenza ai prodotti artistici del gotico italiano si sostituiranno quelli del gotico catalano⁵⁹, di cui ne è un esempio la statua lignea della *Madonna nera* (Fig. 8) conservata nella cattedrale di Santa Maria di Castello a Cagliari.



8. Cagliari, cattedrale di Santa Maria, *Madonna con Bambino* (foto Andrea PALA).

La scultura, detta di "Sant'Eusebio", è in legno policromato e dorato e si trova nella seconda cappella a destra, alla quale dà il nome⁶⁰. L'opera fu considerata dal canonico Giovanni Spano appartenente all'altare maggiore⁶¹, successivamente ascritta ad uno scultore catalano degli inizi del XV secolo⁶², benché il suo prototipo sia stato indi-

⁵⁶ Raimondo TURTAS, *Storia della chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma, Città Nuova, 1999, p. 267.

⁵⁷ Alberto BOSCOLO, *L'espansione catalana nel Mediterraneo*, in *I catalani in Sardegna*, a cura di Jordi CARBONELL, Francesco MANCONI, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi arti grafiche, 1984, p.7.

⁵⁸ Alberto BOSCOLO, *Premessa*, in *Il feudalesimo in Sardegna*, a cura di Alberto BOSCOLO, Cagliari, Fossataro, 1967, p. 1.

⁵⁹ Renata SERRA, *Pittura e scultura cit.*, pp. 37-61.

⁶⁰ Maria Francesca PORCELLA, *Cappella della Madonna di Sant'Eusebio*, in *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*, Cagliari, 2002, p. 25.

⁶¹ Giovanni SPANO, *Guida del duomo di Cagliari*, Cagliari, Tipografia Timon, 1856, p. 32.

⁶² Joan AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in *Relaciones económicas y comerciales en el Mediterráneo del siglo XII al XVI, VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón cele-*

viduato nella Vergine della cattedrale di Palma di Maiorca e collocata cronologicamente entro la seconda metà del XIV secolo⁶³. Quest'ultima datazione conferma la plausibile circolazione di sculture lignee di matrice iberica nel sud dell'isola almeno dal XIV secolo.

Tuttavia per l'intero corso dello stesso secolo il giudicato di Arborea, ancora non catalanizzato, continua a importare manufatti di bottega toscana, ne sarebbe una prova il *Santo Vescovo* conservato nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Oristano.

La statua è firmata da Nino Pisano, di cui si ha notizia nel 1348-1368⁶⁴, figlio del più noto Andrea, autore della porta sud di bronzo del Battistero di Firenze, unica opera autografa del maestro, datata nella cornice 1330⁶⁵.

Sui traffici di opere d'arte in area arborese, si potrebbe inserire anche un'altra scultura lignea che può testimoniare la circolazione di manufatti artistici tra la Sardegna occidentale e le sponde oltre tirreniche: il crocifisso ligneo detto "di Nicodemo" (Fig. 9).



9. Oristano, chiesa di San Francesco, *Crocifisso di Nicodemo* (foto Andrea PALA).

La statua si trova all'interno della chiesa di San Francesco a Oristano e ricalca una tipologia di crocifisso conosciuta come "gotico dolorosa", che rappresenta appieno la svolta spirituale promossa almeno dalla metà del XIII secolo dagli ordini mendicanti, in particolare francescani e domenicani⁶⁶.

Il cristo è rappresentato in tutta la sua lacerante carica drammatica, con le braccia distese che sorreggono il corpo nell'ultimo atto della *Passione* umana. Le gambe sono raccolte, formando così un ango-

brado en Cerdeña en los días 8 a 18 diciembre del año 1957, Madrid, Artes graficas Arges, 1960, p. 638.

⁶³ Renata SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 68, 69, scheda 27 con bibliografia precedente.

⁶⁴ Renata SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 50, 58-59, scheda 22 con bibliografia precedente.

⁶⁵ *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, a cura di Mariagiulia BURRESI, Milano, 1983, Electa, p. 23.

⁶⁶ Sull'argomento Cfr: Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993; Pavel KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the «crucifixi dolorosi»*, in "Artibus et historiae", XXIV, 2003, 47, pp. 81-101.

lo acuto sul quale grava il peso del fisico, coperto solo da un perizoma cinto ai fianchi che ricade in morbide pieghe sopra le ginocchia.

La realizzazione plastica della cassa toracica sottolinea drammaticamente il momento in cui Cristo inspira l'ultimo fiato di vita, attimo evidenziato dai tratti doloranti del viso e dalla flebile apertura della bocca (Fig. 10).



10. Oristano, chiesa di San Francesco, Crocifisso di Nicodemo, particolare del volto (foto Andrea PALA).

La storiografia riporta che il crocifisso sia costruito in legno di pero, in vari pezzi connessi tra loro e tenuti da un'impannatura che fa da supporto alla sottile mestica di gesso, ed è cavo al suo interno⁶⁷. Anche in questo caso sarebbe importante effettuare delle nuove analisi diagnostiche, al fine di confermare o smentire l'informazione riportata ormai diversi decenni fa.

Per lo studio del manufatto sono state richiamate le prime notizie documentarie riferibili ad un *Campion* del 1716 scritto in spagnolo, conservato nello stesso convento oristanese⁶⁸. Nel *Campion* sono riportati i lasciti e i legati testamentari a favore dei francescani dal 1462 al 1709. In esso si tramanda il più antico legato, finora conosciuto risalente al 1516, relativo al crocifisso, quello del Magnifico Juan Santjust di Cagliari che lasciava: «*al Santo Cristo de Oristan trecienta treinta y tres libras, seis sueldos y ocho dineros en remission de sus peccatos, segun es de ver en dicho testamento alos 3 del mes de Xbre 1516 por el sobredicho notaro Oriol*»⁶⁹.

L'analisi del crocifisso è stata integrata con un'immagine che è ritenuta la più antica fonte iconografica riferibile all'opera, ritratta nel reliquiario di San Basilio, manufatto di oreficeria frutto dell'assemblaggio di vari pezzi di epoche diverse⁷⁰.

⁶⁷ Remo BRANCA, *Il crocifisso di Oristano*, Cagliari, Fossataro, 1971, pp. 73-74.

⁶⁸ *Campion del combento de san Fran.co de menores claustrales desta Ciudad de Oristan*, 1716, Archivio Convento S. Francesco di Oristano, Manoscritto p. 2.

⁶⁹ Aldo SARI, *Il cristo di Nicodemo e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Biblioteca Francescana Sarda", I, n. 2, Oristano, 1987, p. 282.

⁷⁰ In proposito cfr: Roberto CORONEO, *Un argento epigrafico bizantino in Sardegna*, in *Chiesa e potere politico in Sardegna, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi* (Oristano, 7-10 dicembre 2000), Oristano, S'Alvure, 2005, pp. 161-175; Salvato-

Il contenitore di resti sacri è un argento di datazione epigraficamente certa risalente al 1456, il cui piede cesellato e bulinato è punzonato *Arbor*. Nella porzione datata alla metà del Quattrocento, è stato riscontrato il più antico riferimento iconografico al crocifisso di Nicodemo in Sardegna, riferibile ad una placca romboidale entro la quale vi sarebbe incisa l'effigie del crocifisso oristanese⁷¹.

Benché la prima immagine pittorica del crocifisso di Nicodemo sia stata rilevata nello scomparto della *Crocifissione* del retablo di Villamar, realizzato da Pietro Cavaro nel 1518⁷², ricerche più recenti consentono di proporre un'altra immagine dipinta di crocifisso gotico doloroso, riconosciuta negli affreschi della chiesa di Santa Chiara a Oristano⁷³ e riferibile verosimilmente ad un periodo antecedente al 1518⁷⁴.

Le prime ricerche sul crocifisso di Nicodemo risalgono al secolo scorso, quando nel 1935 Remo Branca dava alle stampe per i tipi dell'eroica una monografia sull'opera⁷⁵, poi ripresa dall'autore un trentennio dopo, ma proponendo gli stessi risultati raggiunti nel saggio precedente, che fanno risalire il manufatto al 1350 circa⁷⁶.

In generale gli studiosi che si sono cimentati sull'argomento hanno avanzato divergenti ipotesi, che si basano sostanzialmente sulla datazione trecentesca della statua o agli inizi del secolo successivo⁷⁷. Altre ricerche la inseriscono cronologicamente entro il XIII secolo⁷⁸.

re COSENTINO, *Sul cosiddetto reliquiario di S. Basilio conservato nella chiesa di S. Francesco in Oristano*, in "Nèa ' Pòμη", 5, Roma, 2008, pp. 169-184.

⁷¹ Remo BRANCA, *Il crocifisso di Nicodemo*, Milano, L'eroica, 1935, pp. 22-23.

⁷² Sul pittore Pietro Cavaro, cfr: Renata SERRA, *Pittura e scultura cit.*, pp. 171-233.

⁷³ Andrea PALA, Nicoletta USAI, *L'utilizzo delle nuove tecnologie a servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero di Santa Chiara. Dipinti e sculture lignee medievali*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Università degli Studi di Cagliari, nuova serie XXVI (vol. LXIII), 2009, pp. 20-42.

⁷⁴ Andrea PALA, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano, un modello di iconografia francescana in Sardegna*, in "IKON", Journal of Iconographic Studies/Časopis za ikonografske studije", III, Rjeka, 2010, p. 130.

⁷⁵ Remo BRANCA, *Il crocifisso di Nicodemo cit.*

⁷⁶ Remo BRANCA, *Il Crocifisso di Nicodemo cit.*, p. 48; Remo BRANCA, *Il crocifisso di Oristano*, Cagliari, Fossataro, 1971, p. 68.

⁷⁷ La datazione trecentesca già proposta da Branca viene proposta anche nel saggio di Géza DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", II, Band, Leipzig, 1938, p. 203. Sullo stesso filone di ricerca seguono gli studi di: Bice DIANA, *Un crocifisso inedito cagliaritano*, in "Studi Sardi", VIII, 1-3, 1948, pp. 4-5; Raffaello DELOGU, *Mostra di antica arte sacra, Catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie della Sardegna*, Palazzo del Seminario Arcivescovile Oristano 5-20 settembre 1952, Cagliari, Società editoriale italiana, 1952, pp. 8, 14, scheda 5; Salvatore RATTU, *Il crocifisso di Nicodemo in Oristano*, in "Fede e arte", II, fasc. IX, 1954; Angela FANCO MATA, *El Dévot Crucifix de Perpignan y sus derivaciones en España y Italia*, in "Melanges de la casa de Velazquez",

In questa sede non si entra in merito all'opinione relativa all'origine tedesca della variante iconografica del crocifisso gotico doloroso, messa recentemente in discussione da Pavel Kalina, secondo il quale questa tipologia sarebbe nata in Italia centrale, derivata dai crocifissi dolorosi di Giovanni Pisano⁷⁹. Tuttavia si tiene in considerazione che il fenomeno dei crocifissi dolorosi coinvolse gran parte dell'Occidente europeo, laddove gli intagliatori di crocifissi del Trecento potevano muoversi su itinerari di vasto raggio, già percorsi dai maestri renanomosani che avevano esportato nelle stesse terre una tipologia di Madonna con Bambino e una varietà di crocifisso a tre chiodi⁸⁰.

Si ritiene che la statua oristanese possa essere stata scolpita entro la metà del Trecento e che la sua realizzazione sia imputabile ad un artista che operava in area toscana, condizionato dalle rappresentazioni del crocifisso gotico doloroso già presenti in Italia centrale⁸¹.

Comunque sia, non è stata ancora fatta sufficiente chiarezza sulla sua provenienza, tantomeno sulla bottega o sull'artista che la realizzò. Quest'ultimo poteva svolgere la sua attività in un monastero ed essere un religioso o un converso, oppure un laico. Poteva inoltre appartenere ad una corporazione, cioè ad un organismo che riuniva i maestri che esercitavano il mestiere ed avevano una bottega; associazioni che erano regolamentate da statuti, che precisavano obblighi e regole da seguire, con una particolare attenzione ai materiali che venivano impiegati e all'andamento della bottega, compreso il lavoro di lavoranti e apprendisti⁸².

Un dato che sicuramente non passa inosservato è la vicinanza formale tra il crocifisso di Nicodemo (Fig. 11) e il crocifisso gotico doloroso conservato in prossimità della cappella della Pura all'interno della chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze⁸³ (Fig. 12).

Tome XX, Parigi, 1984, p. 202; Giovanni ZANZU, *Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante 'Cristo in croce', sec. XIV (1ª metà) – Oristano, chiesa di San Francesco*, in *Crocifissi dolorosi, Catalogo mostra* a cura di Giovanni ZANZU, Sassari, Stampacolor, 1998, p. 25.

⁷⁸ Elvio LUNGI, *La passione degli umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2000, pp. 77-78.

⁷⁹ Pavel KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans* cit., pp. 81-101.

⁸⁰ Guido TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca*, in *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, a cura di Luca MOR, Guido TIGLER, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, p. 81.

⁸¹ Andrea PALA, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano* cit., p. 132.

⁸² Enrico CASTELNUOVO, *Introduzione*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di Enrico CASTELNUOVO, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. XI.

⁸³ Il crocifisso fiorentino fino a pochi anni fa era collocato all'interno della cappella della Pura, attualmente è sistemato all'esterno della stessa cappella in posizione sopraelevata, non facilmente apprezzabile nei suoi tratti caratteristici.



11. Oristano, chiesa di San Francesco, Crocifisso di Nicodemo, *particolare del torace* (da Remo BRANCA 1971).



12. Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, Crocifisso, *particolare del torace* (da Aldo SARI 1987).

Il rapporto tra queste due sculture lignee, già poste in relazione da diversi studiosi⁸⁴, induce ad una riflessione sia sui rapporti commerciali tra il giudicato di Arborea, sia sui rapporti culturali tra francescani e domenicani nel XIV secolo. Una considerazione ulteriore va fatta laddove gli edifici che contengono i crocifissi dolorosi (San Francesco di Oristano, Santa Maria Novella a Firenze) custodiscono anche due statue marmoree realizzate dallo scultore Nino Pisano: il *Santo vescovo* a Oristano⁸⁵ e una *Madonna con Bambino* nella cappella Rucellai della chiesa fiorentina⁸⁶.

Allo stato degli studi non è pensabile concludere con una definizione precisa dei manufatti lignei presenti in Sardegna tra il XII e il XIV secolo, ciò nonostante è possibile affermare che l'isola fu un crocevia di maestranze e culture diverse, di cui le opere d'arte lignaria sono una testimonianza. Per una ricerca futura, un aspetto da prendere in considerazione per affrontare i problemi di datazione e collocazione geografica-culturale delle sculture lignee è quello riguardante i rapporti tra l'opera intagliata e il suo completamento pittorico⁸⁷, sovente

⁸⁴ In particolare si vedano i primi studi di Géza DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso* cit., pp. 207-208.

⁸⁵ Cfr. *supra* nota 61.

⁸⁶ Andrea PALA, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano* cit., pp. 132-133.

⁸⁷ Alessandro TOMEI, *Sculture lignee in Abruzzo. Linee di ricerca e qualche novità*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto, Atti del Convegno*

Andrea Pala

oggetto di superfetazioni posticce che presumibilmente compromettono una corretta individuazione di opere medievali ancora presenti in Sardegna.

Pergola 9/12 maggio 2003, a cura di Giovan Battista FIDANZA, Perugia, Quattroemme, 2005, p. 185.