

MARIA CRISTINA CANNAS

LE RAPPRESENTAZIONI MEDIEVALI DELLA CACCIA IN  
SARDEGNA, COMPARATE AGLI *ORDINAMENTOS DE SILVAS*  
DELLA *CARTA DE LOGU DELL'ARBOREA* E ALTRI DOCUMENTI  
(Parte prima)

## 1. Introduzione

Tra le diverse tematiche che nella *Carta de Logu dell'Arborea* si prestano ad essere accostate a rappresentazioni artistiche medievali c'è quella della caccia. Alle norme previste dal codice si possono affiancare diverse scene scolpite o dipinte, conservate in alcune chiese giudicali. Ma anche altri documenti di epoca precedente, dove è presente questa tematica, possono contribuire a determinare più chiaramente alcune particolarità iconografiche. Le rappresentazioni consentono, come accade per il documento scritto, più livelli di lettura e quindi di coinvolgimento e fruibilità. Le immagini più antiche, pur appartenendo ad epoche diverse rispetto alla cronologia della *Carta de Logu*, si avvalgono di una semplificazione dello spazio d'azione e della gestualità dei personaggi che dà all'evento raffigurato quel valore di lunga durata da cui emerge il carattere atemporale di magia venatoria insito nell'immaginario medievale<sup>1</sup>.

Una prima e fondamentale distinzione (per quanto può suggerirci sulla caccia in Sardegna, in relazione anche agli animali protagonisti), si deve fare tra le opere eseguite sicuramente nell'isola, e in alcuni casi da artisti o personaggi locali, e quelle importate. Queste immagini hanno la funzione (che è loro propria e che le era data nel Medioevo) di narrare storie tratte dalla realtà o dalla fantasia; da racconti orali o fonti letterarie; evocare altre immagini; aiutare a ricordare e riflettere o commentare un testo scritto. La maggior parte è legata ad un contesto scultoreo o pittorico di cui costituisce un tassello; è una parte del programma iconologico ideato dalla committenza per affermare verità spirituali o realtà politico-sociali radicate nella vita dell'istituzione giudicale. Le immagini vanno considerate non solo esteticamente, ma come fonti, secondo un discorso antropologico-culturale. L'analisi iconologica comporta un percorso parallelo a quello dei documenti, che può aiutare ad approfondire la conoscenza storico-artistica del periodo giudicale. Assieme alle immagini propriamente medievali ne abbiamo considerate alcune del XV e XVI secolo, sia per meglio inquadrare l'attività venatoria, sia perché a volte l'iconografia di quei secoli rispecchia usi e costumi legati alla tradizione.

Non è possibile in questa sede ripercorrere per ogni chiesa l'intero contesto deco-

<sup>1</sup> J. RIES, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, 2, (VIII. La «magia» della caccia), Jaca Book, Milano 2008, pp. 296-298.

rativo, per cui ci si è limitati all'unico esempio del San Lussorio di Fordongianus. La disponibilità di spazio nella Rivista non ha consentito la pubblicazione dell'intero saggio. La seconda parte che verrà ospitata nel volume successivo è relativa alla caccia col falco, ai cani da caccia e ad una fantastica caccia all'orso. Infine vi è da sottolineare che il tema della caccia e delle sue rappresentazioni nel Medioevo in generale, e in particolare in Sardegna, avrebbe richiesto una amplissima bibliografia. Per i motivi suaccennati, si è optato per brevi note di riferimento, inerenti i testi più recenti, e quelli che specificatamente toccano un argomento da noi trattato.

## 2. La *Carta de Logu* e gli *ordinamentos de silvas*

La *Carta de Logu dell'Arborea* è il Codice di leggi dello Stato emanato in lingua sarda dal giudice Mariano IV de Bas-Serra (1347 † 1376), in una data non precisabile, ma che secondo Francesco Cesare Casula dovrebbe cadere dopo il 1353. Il giudice si avvalse di giuristi locali e continentali per redigere il testo, che ebbe a supporto norme di diritto romano, bizantino e consuetudinario. Tra la fine del 1380 e i primi anni del 1390 sua figlia Eleonora (1354 † 1403) promulgò una nuova stesura, revisionata e aggiornata, col nome di *Carta de Logu*, rivolta a tutto il regno di Arborea che, dopo le conquiste di Mariano IV del 1365, incluse nel suo territorio quasi tutta l'isola, lasciando in possesso della Corona d'Aragona le sole città di Castel di Cagliari, Alghero e qualche fortilizio. Nel 1421 fu estesa a tutto il Regno di Sardegna e Corsica dal Parlamento del re d'Aragona Alfonso V *il Magnanimo* (1394 † 1458); rimase in vigore fino all'emanazione del *Codice di Carlo Felice* del 16 aprile 1827. Non si conserva il manoscritto originario; il testo c'è giunto in un codice cartaceo composito (n. 211), databile al terzo quarto del XV secolo, donato nel 1866 alla Biblioteca Universitaria di Cagliari dal Baudi di Vesme che, a sua volta, lo ebbe in dono dal Capitolo della cattedrale di Iglesias dove era conservato. I 162 capitoli del manoscritto, in cui non è compreso il *Codice rurale* emanato da Mariano IV, occupano la prima sezione del codice (cc. 1-48); le altre tre sezioni riguardano sempre testi di materie giuridiche e normative. Il manoscritto venne probabilmente usato come libro di servizio dai funzionari del Marchesato; successivamente, quando venne data alle stampe la *Carta de Logu*, che comprendeva anche il *Codice rurale*, dovette cessare di essere consultato. La *Carta de Logu* ci è pervenuta in diverse edizioni a stampa, la più antica è del 1480 circa, conservata in due esemplari: uno alla Biblioteca Universitaria di Cagliari, l'altro alla Biblioteca Reale di Torino. Seguirono diverse edizioni, fino ai nostri giorni. Per la trascrizione e traduzione in italiano delle norme riguardanti la caccia, e gli animali in essa coinvolti, ci si è avvalsi dell'edizione del manoscritto curata dal Lupinu, confrontata con quella della più antica edizione a stampa, curata dal Casula<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> F. C. CASULA, *La 'Carta de Logu', del regno di Arborea*, C.N.R., Istituto sui rapporti italo-iberici/

Le norme sulla caccia si trovano ai capitoli LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXVII, XCV; i capitoli XXX e CL riguardano i cani. È da mettere in evidenza che l'unica selvaggina citata espressamente è il cervo, ad indicare forse l'esclusività di questa ambita preda. Il capitolo CL del manoscritto corrisponde al CLXXXVIII del *Codice rurale* compreso nell'edizione a stampa. Nel capitolo IV al termine *silva* viene data una differente accezione nelle due traduzioni. Nel manoscritto il capitolo reca il titolo *Idem* (in riferimento al titolo del precedente, *Qui ochirit homini*, 'Dell'uccidere un uomo'): *Constituimus et ordinamus qui si alcuno homini hochirit at alcuno atteru homini minando over correndo cavallo in plaza o in bia o in campu o in silva o in atteru modu...* 'Disponiamo e ordiniamo che se qualcuno uccide un uomo conducendo un cavallo o correndo a cavallo in piazza, nella via, nei campi, nel bosco o in altro modo...'. Nell'edizione a stampa: *De chi occhirit homini minando cavallu in piazza, over in silva. Constituimus et ordinamus chi si alcun homini occhirit alcun atteru homini minando over correndo cavallu in piazza, o in via, o in campu, o in silva o in atteru modu...* 'Di chi uccide uno col cavallo, in piazza o a caccia. Stabiliamo ed ordiniamo che se una persona uccide qualcuno conducendo o correndo a cavallo in piazza o nella via o in campagna o a caccia, oppure in altra maniera...'. Nel capitolo CXXXII della edizione a stampa si nomina il cane, senza specificarne la razza, in relazione ai danni che questo può arrecare al bestiame. Nella nostra esposizione non abbiamo mantenuto la numerazione progressiva dei capitoli, ma li abbiamo radunati a seconda della tipologia di caccia: al cervo, al cinghiale, alla volpe, col falcone e infine quelli inerenti i cani.

Come scrive Giampaolo Mele nella sua *Prefazione* all'edizione curata dal Lupinu, il testo originale della *Carta de Logu* doveva probabilmente avere i titoli dei capitoli rubricati in rosso, "fregiarsi, oltre che di capilettera filigranati, o più semplicemente di iniziali colorate (di solito si usava il rosso e il blu), anche di qualche mirata miniatura, su cui è azzardato però spendere alcuna congettura"<sup>3</sup>. Ma chissà, volendo proprio azzardare, possiamo anche pensare ad una bella scena di caccia! Infine, l'edizione del manoscritto ci ha riservato una sorpresa, che per coincidenza ha a che fare col tema qui trattato. L'analisi di Strinna sulla filigrana della carta ha rilevato, per la prima volta, la marca visibile nel margine interno dei bifolii. Si tratta di un corno da caccia o *huchet*, di cui riproponiamo la descrizione: "Il corno, rivoltato, è fornito di nastro; sia il bocchino che il padiglione hanno l'apertura ben visibile; il nastro è legato al corno tramite due piccole anse e l'asse di sospensione dello strumento è posto nel senso dei filoni. La marca è quasi certamente di origine italiana, come in generale la variante del corno da caccia con apertura del

Cagliari, 22, Cagliari 1994; *Carta de Logu dell'Arborea. Nuova edizione critica secondo il manoscritto di Cagliari (BUC 211) con traduzione italiana*, a cura di G. LUPINU, ISTAR, S'Alvure, Oristano 2010.

<sup>3</sup> G. MELE, *Prefazione* a la *Carta de Logu dell'Arborea* cit., p. XV.

padiglione visibile, ed è molto simile al n. 7799 della silloge di Briquet, rilevato in un documento del 1466 proveniente da Savona; un altro tipo assimilabile a questo, il n. 7798, è stato rilevato su carte conservate a Perpignan (nel territorio della Corona d'Aragona) datate 1461. La marca non è registrata nel repertorio di filigrane della Catalogna di Valls i Subirà<sup>4</sup>.

### 3. La caccia nel Medioevo

*Il giorno di Pasqua, al rinnovarsi della stagione, a Caradigan, nel suo castello, il re Artù aveva tenuto la sua corte... il re disse ai suoi cavalieri che voleva andare a caccia del cervo bianco per rimettere in vigore il costume... L'indomani, appena spunta il giorno, il re si alza e si prepara e, per andare nella foresta, si veste di una cotta corta. Fa svegliare i cavalieri e preparare i cavalli da caccia: con gli archi e le frecce... (CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec e Enide*, in *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, a cura di A. BIANCHINI, Garzanti, Milano 1981, p. 10).*

*Allora Galvano, preso il suo arco, incoccò la più robusta delle sue frecce e mentre il cinghiale gli passava davanti in corsa sfrenata per compiere una terza carica, lasciò partire la freccia che lo colpì nel fianco. Con un grugnito che pareva un ruggito, il cinghiale ferito si volse a lui, lo caricò spezzando cespugli e frasche, aprì le fauci mostrando le zanne, pronto a immergerle nel ventre del cavallo, ma proprio nella gola Galvano lo colpì con una seconda freccia. L'animale morente si dibatté nella radura schiacciando fiori ed erbe, finché con un doloroso grugnito rimase immobile. Con grande sforzo Galvano caricò la sua preda sul cavallo e tornò a piedi verso il castello (I tre cavalieri del Graal, a cura di L. MANCINELLI, Einaudi, Torino 1966, pp. 39-40).*

Nel Medioevo erano praticate essenzialmente due tipi di caccia a cavallo: quella col cane, e quella col falcone<sup>5</sup>. Nell'Altomedioevo la caccia era consentita a tut-

<sup>4</sup> G. STRINNA, *Il manoscritto BUC 211*, in *Carta de Logu dell'Arborea* cit., p. 40.

<sup>5</sup> *Arte della caccia. Testi di Falconeria, Uccellazione e altre cacce*, a cura di G. INNAMORATI, I. I., (Dal secolo XIII agli inizi del Seicento), Il Polifilo, Milano 1965, (in part.: FEDERICO II, *De Arte venandi cum avibus*, pp. 9-75; *Dancus rex, Magister Guillelmus, Magister Gerardus*, pp. 78-114; PIER DE CRESCENZ, *Liber ruralium commodorum*, pp. 125-193); FRIDERICI ROMANORUM IMPERATORIS SECUNDI, *De Arte venandi cum avibus*, a cura di C. A. WILLEMSEN, Lipsia (*Ms. Pal. lat. 1071*, II, *Biblioteca Apostolica Vaticana*), Akedemische Druck-u-Verlagsanstalt, Graz 1969; FEDERICO II DI SVEVIA, *L'Universo degli uccelli. Trattato di ornitologia del grande imperatore naturalista*, a cura di D. MAINARDI, F. TARDIOLI, S. M. FRUGIS, S. GIANNELLA, Mondadori, Milano 1988; S. PIETROSANTI, M. AMADORI, *La caccia in Italia: dal Medioevo all'età moderna*, Vallecchi, Firenze 1994; A. CORTONESI, *Riserva di caccia*, in «Medioevo», n. 2, febbraio 1998, De Agostini-Rizzoli Periodici, pp. 72-80; G. MALACARNE, *Le cacce del principe. L'ars venandi nella terra dei Gonzaga (Il giardino delle Esperidi 8*, coll. diretta da E. MILANO), Il Mulino, Modena 1998; *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, a cura di A. PARAVICINI

ta la popolazione, anche ai ceti più poveri, e costituiva un contributo importante per la sussistenza. Successivamente l'aristocrazia incominciò a riservarsi vasti territori in cui poter godere in maniera ludica di questa attività. Nel VII secolo comparve la figura del guardiano dei boschi reali (*silvarum custos*), nei quali i sovrani avevano esclusivo diritto. Il re concedeva come un dono il permesso di cacciare nelle sue riserve ai collaboratori o ospiti illustri, o ancora ne faceva dono ai monasteri. Tuttavia in epoca Longobarda in alcune foreste regie, come quelle di Liutprando (712 † 744) nelle Langhe, si poteva cacciare liberamente. Anche in età carolingia il diritto dei contadini all'uso delle terre incolte per l'attività di allevamento brado, caccia e pesca, rimane sostanzialmente immutato, pur aggravandosi il prelievo di tributi e le restrizioni da parte di nobili proprietari laici ed ecclesiastici. Nonostante il divieto stabilito nei concili gli ecclesiastici praticavano questa attività, possedevano sparpieri e cani, fin quando la Chiesa la proibì definitivamente ai religiosi, e a tutti gli altri di svolgerla la Domenica.

Tra l'XI e il XIII secolo il forte incremento demografico e l'espansione dei terreni destinati alle colture produsse un arretramento delle foreste, che divennero sempre più luoghi di caccia esclusiva di re e ricchi signori<sup>6</sup>. La caccia al lupo rimase invece aperta a tutti; il lupo, infatti, era ritenuto il predatore per eccellenza<sup>7</sup>.

---

BAGLIANI, B. VAN DE ABEELE, in «Micrologus», n. 5 (2001), Galluzzo, Firenze 2000; P. GALLONI, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 91-137; A. TAURINO, *La cultura della caccia nel Medioevo*, Sismel Ed. del Galluzzo, Firenze 2000; G. AMATUCCIO, *La caccia con l'arco nel Medioevo: De arte bersandi*, Greentine, Bologna 2001; P. GALLONI, *Un'arte da signori*, in «Medioevo», n. 5 (2001), cit., pp. 93-113; A. GUERREAU, *Caccia*, in *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, I, a cura di J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, Einaudi, Torino 2003, pp. 119-131; L. TROMBETTI-BUDRIESI, *La caccia*, in *La trasmissione dei saperi nel Medioevo (secoli XII-XV)*, XIX Convegno Internazionale di Studi, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia, 16-19 maggio 2003; *Tacuinum Sanitatis: codex Vindobonensis 2396*, Comm. di H. KONRAD, Gruppo editoriale Faenza, Faenza 2005.

<sup>6</sup> C. HIGOUNET, *Les forêts de l'Europe occidentale du V<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studi del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 13, 22-28 aprile 1965, Spoleto 1966, pp. 342-398; *Le château, la chasse et la forêt. Le chaires de Commarque*, Actes de II<sup>e</sup> rencontres internationales, a cura di A. CHASTEL, Bordeaux 1990; M. PASTOUREAU, *Introduction à la symbolique médiévale du bois*, in *Cahiers du Léopard d'or*, 2, 1993, pp. 25-40; B. ANDREOLI - M. MONTANARI CURT., *Il bosco nel Medioevo*, Clueb, Bolgona 1995; C. BECK, *Forêt et chasse duciales en Bourgogne au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *L'uomo e la foresta, secc. XIII-XVIII*, a cura di S. CAVACIOCCHI, Serie III, Atti delle "Settimane di Studio" e altri Convegni, Le Monnier, Grassano 1996, pp. 911-926; O. NOUGARÈDE, *Usages et images de la forêt médiévale a travers les romans de Chrétien de Troyes*, in *L'uomo e la foresta, secc. XIII-XVIII* cit., pp. 1131-1157; M. G. ARCAMONE, *La terminologia del 'Bosco' fra Romània e Germània*, in *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario*, Atti del Convegno internazionale, a cura di G. LIEBMAN PARRINELLO, Roma 24-25 novembre 1999, Bulzoni, Roma 2002, pp. 41-54; M. MONTANARI, *La foresta come spazio economico e culturale*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo* cit., pp. 301-345; A. PAPA SICCA, *Il bosco; Animali domestici, selvatici, immaginari*, in *Il Medioevo*, (La Grande Storia, 15), a cura di U. ECO, Ed. Corriere della Sera, Milano 2011, pp. 556-576.

<sup>7</sup> P. GALLONI, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1993; G. ORTALLI, *Lupi, genti, culture. Uomo e ambiente nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1997.

Nelle raffigurazioni la sua gola è la porta spalancata verso l'inferno<sup>8</sup>. Nella sua simbologia negativa confluiscono antichi miti inerenti l'oltretomba e contemporanee credenze folkloriche che lo vogliono cavalcatura di streghe e stregoni. Oltre al lupo ai contadini veniva lasciato l'uso di cacciare la piccola selvaggina, catturata a piedi con reti, bastoni, trappole e lacci (fig. 1). Per l'uccellazione si usavano anche le fionde, come mostra una scena di caccia raffigurata nel registro inferiore dell'*Arazzo di Bayeux* o della regina Matilde (1077/80 ca)<sup>9</sup>, commissionato dal vescovo Odone di Bayeux, fratellastro del re Guglielmo *il Conquistatore* (1027-1087). Alle scene di battaglia per la conquista normanna dell'Inghilterra, conclusasi con la battaglia di Hastings del 1066, si accostano cavalieri in battute di caccia al suono del corno, col falco e muta dei cani, alcuni tenuti al guinzaglio, con battitori armati di bastoni.

Armi e tecniche di caccia distinguevano nettamente nobili e popolani: i primi cacciavano a cavallo, le armi erano l'arco, la lancia, la spada, il coltello. L'opposizione tra caccia signorile e caccia concessa la ceto servile era essenziale nella costruzione dell'identità sovrana e aristocratica dei cavalieri, i quali organizzavano le cacce secondo regole e una ritualità simbolica ben precisa, anche in relazione agli animali da uccidere e la spartizione delle carni<sup>10</sup>. Queste arricchivano le mense dei sontuosi banchetti offerti dal re o dalla nobiltà, accompagnati da musica e canti tradizionali che si svolgevano nelle dimore costruite presso le tenute di caccia, e in cui il sovrano poteva sbrigare gli affari del regno (fig. 5). In Inghilterra furono emanate delle leggi speciali contro il bracconaggio, perfezionate nelle "assise della foresta" tenutesi a Woodstock nel 1184; i reati in tale ambito erano sottratti ai tribunali ordinari, e venivano puniti con la mutilazione e addirittura la morte.

A partire dall'XI secolo il cervo divenne una preda sempre più ambita a discapito dell'orso e del cinghiale, anche perché la "caccia alla corsa" si praticava a distanza, con l'arco (figg. 2-4). L'orso, considerato nell'Alto Medioevo il re degli animali (posto che successivamente occupò il leone), lo *Spirito della foresta*, preda esclusiva dei re, venne in seguito demonizzato, come pure il cinghiale; ambedue le cacce si iniziavano a cavallo, ma si concludevano a piedi in un combattimento cruento,

<sup>8</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, gli Adelphi, Milano 1993, pp. 44-46, 70-73, figg. 3-5, 26-28; J. BALTRUŠAITIS, *Risvegli e prodigi. Le metamorfosi del Gotico*, Adelphi, Milano 1999, pp. 146-155, 320, 326, 329, figg. 97, 99-100, 236, 239.

<sup>9</sup> D. M. WILSON, *L'arazzo di Bayeux*, Rizzoli, Milano 1985, figg. 2, 8-9, 11-13, 14-16.

<sup>10</sup> M. MONTANARI, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 36-38, 42-47, 210-211; R. DELORT, *Prodotti animali della foresta e commercio internazionale*, in *L'uomo e la foresta*, secc. XIII-XVIII cit., pp. 879-882; M. MONTANARI, *Strutture di produzione e sistemi alimentari nell'Alto Medioevo*, pp. 215-220; *Contadini, guerrieri, sacerdoti: Immagine della società e stili di alimentazione*, pp. 226-233, in *Storia dell'alimentazione*, a cura di J. - L. FLANDRIN, M. MONTANARI, Laterza, Roma 1997; A. CORTONESI, *Fra autoconsumo e mercato: l'alimentazione nell'Alto Medioevo*, in *Storia dell'alimentazione* cit., pp. 333-334.

ravvicinato con la spada o col coltello<sup>11</sup>. Lo si può vedere nel *Capitello delle cacce* del deambulatorio del Battistero di Pisa, attribuito ad uno scultore della “taglia dei Guidi” (tra il XII e XIII sec.)<sup>12</sup>. Nella foresta, resa da alberelli che separano le scene, cacciatori a cavallo e battitori a piedi armati di lance o spade, accompagnati dalle mute dei cani con o senza collare, cacciano il leone, l’orsa col suo piccolo, il cinghiale, il cervo, l’uomo selvatico, la lepre e la volpe. L’orsa col suo piccolo, azzannata nel muso da un cane e trafitta alle spalle da un cacciatore appiedato, è scolpita anche nel *Capitello delle lotte*. Soprattutto questo tipo di caccia era avversata dalla Chiesa, poiché enfatizzava le virtù guerriere dei sovrani e della riottosa aristocrazia, esaltate anche da ritualità che prevedevano atti propiziatori di sapore pagano.

Tipicamente signorile era la caccia col falcone, l’astore o lo sparviero, testimoniata già alla fine del V secolo. Si praticava in spazi interni alle zone abitate, spesso presso specchi d’acqua, e vi potevano partecipare anche le donne. Nel ciclo dei *Mesi* (1390-1407) affrescato nella Torre dell’Aquila del castello di Trento, commissionato dal vescovo Giorgio di Liechtenstein probabilmente al Maestro Venceslaus di Boemia, assieme a cavalieri diverse dame sono raffigurate col falco portato sul braccio, a piedi o a cavallo, con mute di cani e servitori che trasportano i rapaci su pertiche o trespoli quadrilateri (fig. 6)<sup>13</sup>. Analoghi attrezzi sono descritti e raffigurati nel *De arte venandi cum avibus* (tra il 1228 e il 1236) dell’imperatore Federico II di Svevia (1194 † 1250), padre di Enzo ultimo re di Torres (1238 † 1272). Nel *Dancus Rex, Guillelmus Falconarius, Gerardus Falconarius*<sup>14</sup>, redatto alla corte normanna siciliana di Ruggero II (1095 † 1154), presumibilmente intorno al 1130-1154, si disquisisce sul trattamento delle malattie di questi uccelli e sulle loro guarigioni; vi si legge, come poi vedremo, anche una descrizione del falco sardo. Un codice del Clare College di Cambridge del XIII secolo (ms 15), contiene cinque trattati di medicina e di caccia, tra cui uno del *Dancus*; nel prologo vi è una dedica a *E. Turrensi principi*, che Homer Haskin attribuisce a Enzo re di Torres<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano 1986, I, voci *cerva-cervo*, *cinghiale*, pp. 250-255, 272-274, II, voci *leone*, *orso*, pp. 13-15, 167-170; M. PASTOUREAU, *Bestiaire du Christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l’image médiévale*, in *Couleurs, images, symboles*, Le Léopard d’or, Paris 1989, pp. 97, 101-103, 105. La miniatura del re d’Inghilterra Giovanni Senzaterra che caccia il cervo, da noi qui proposta, è tratta da: A. SENNIS, *Dio salvi il re*, in «Medioevo», n. 2 (febbraio 1999) cit., fig. a p. 106.

<sup>12</sup> M. CIELLINI NARI, *Le sculture nel Battistero di Pisa. Temi e immagini dal Medioevo. I rilievi del deambulatorio*, Pacini, Pisa 1989, pp. 62-70, 117-125, figg. 40-46, 50-53 e disegni allegati; C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 219-222, fig. 167.

<sup>13</sup> A. DE MADDALENA, *I piaceri del Feudo*, in «FMR», n. 39, Milano 1986, pp. 87-107; E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Temi, Trento 1986.

<sup>14</sup> *Dancus Rex, Guillelmus Falconarius, Gerardus Falconarius: les plus anciens traités de fauconnerie de l’Occident publiés d’après tous les manuscrits connus*, a cura di G. TILANDER, in «Cynegetica», IX (1963), C. Blons, Lund, cap. 48, p. 172; P. L. DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze 1986, p. 106, fig. 19.

<sup>15</sup> CH. HOMER HASKINS, *Studies in the History of Medieval Science*, Harvard university, Cambridge

La falconeria veniva cantata dai trovieri, e ad essa, come alla caccia in generale, vennero dedicati specifici trattati elegantemente illustrati, come quello di Gaston Phébus, conte di Foix<sup>16</sup>. I *Livres de chasse du roy Modus et de la royne Ratio* (tra il 1360 e il 1379) di Henri de Ferrières, gentiluomo normanno, sono trattati di caccia e di etica comportamentale. Opponendosi al vizio e al disordine, descrivono i rituali che si dovevano osservare, il corretto vocabolario venatorio, la scienza di decodificazione dei segni lasciati dalla selvaggina, etc<sup>17</sup>. Alla fine del Medioevo, nella letteratura e nell'iconografia profana del Gotico Cortese, alle dame viene associato sempre più il piccolo cane da caccia (una di queste è raffigurata nel mese di Maggio degli affreschi di Trento), mentre il falco, diviene un segno distintivo dell'aristocrazia e all'interno di essa di gerarchia tra i nobili cavalieri. Il Galloni riporta come nel Boke of S. Alban (XV sec.), sia prevista una scala gerarchica di valori, secondo una gerarchia allegorica e speculare dei titoli nobiliari: "l'aquila per l'imperatore; il girifalco per il re; il falco pellegrino per il conte; lo smeriglio per la dama nobile; l'astore per il proprietario di campagna; lo sparviero per il prete"<sup>18</sup>.

I due tipi di caccia venivano intesi come un'analogia del rapporto uomo/donna. Un sistema di opposizione riguardava anche la struttura del rito della caccia: i cavalieri usavano un animale domestico come il cane nello spazio selvaggio e, viceversa, un animale selvatico come il falco addestrato nello spazio coltivato. I temi prediletti dalla letteratura cortese, la caccia al cervo e col falcone, sono anche quelli che maggiormente propone l'iconografia; uno degli esempi più celebri è l'affresco della *Camera del cervo* (1343 ca) nel Guardaroba di Clemente VI (1291 † 1352) al Palazzo dei papi ad Avignone, dove lavorò Matteo Giovannetti<sup>19</sup>. Scene di caccia sono rappresentate in scultura, miniate, e come abbiamo visto ricamate negli arazzi. Anche sui soffitti lignei scolpiti e dipinti si trovano richiami all'arte venatoria; così, ad esempio, in quello della Sala maggiore del Palazzo dei Chiamonte di Steri a Palermo (1377-1380)<sup>20</sup>, commissionato da Manfredi III (1232 † 1266), dove sono raffigurati falconieri e giovani fanciulle col falco, scene di cac-

1927, p. 351 e s., citato da L. D'ARIENZO, *La caccia in Sardegna nel periodo giudiciale e pisano-genovese*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», 6 (1981), Cagliari, p. 43.

<sup>16</sup> GASTON PHÉBUS, *Livre de chasse*, a cura di G. TILANDER, in «Cynegetica», XVIII (1971), Johanssons, Karlshamn; A. STRUBEL, C. DE SAULNIER, *La poétique de la chasse au Moyen Âge. Les livres de chasse du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994.

<sup>17</sup> HENRI DE FERRIÈRES, *Le livre du roy Modus et de la royne Ratio*, I-II, a cura di G. TILANDER. Société des anciens textes français, Paris 1937. Sull'allegoria degli animali cacciati: E. KONIGSON, *Le masque du démon. Phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale*, in *Le masque. Du rite au théâtre*, a cura di O. ASLAN, D. BABLET, Centre national de la recherche scientifique, Paris 1981, pp. 111-113.

<sup>18</sup> P. GALLONI, *Il cervo e il lupo cit.*, p. 97.

<sup>19</sup> E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo 14*, Einaudi, Torino 1991, pp. 34-51, figg. 1, 12-17.

<sup>20</sup> F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, S. F. Flaccovio, Palermo 1975, p. 112, tavv. III-IV (lacunari n. 164), figg. 73, 79, 103 (lacunari n. 156, 172).

cia all'alce e all'unicorno. Un tema particolarmente diffuso è quello della *caccia mistica* al cervo, in cui l'animale cacciato è un messaggero della parola di Cristo. Gli episodi più famosi si trovano nelle storie agiografiche di sant'Eustachio, patrono dei cacciatori, e dopo di lui sant'Uberto che divenne anche protettore dei cani contro la rabbia<sup>21</sup>. Nell'iconografia medievale tra le più note e belle cacce mistiche al cervo è la *Visione di sant'Eustachio* (1447-48) dipinta da Pisanello: un bosco incantato è popolato da varie razze di cani, alcuni dei quali con collare, cervi, cerbiatti, un orso, una lepre, aironi, gru, cigni e diversi piccoli uccelli. Una rappresentazione della *Visione di sant'Uberto*, degli inizi del XVII secolo, venne dipinta e firmata da Baccio Gorini per la parrocchiale dell'Assunta di Florinas<sup>22</sup>. Nel bosco, il Santo munito di spada e su un bianco cavallo, sostiene sulla mano destra un piccolo rapace (un gheppio?), mentre si gira a guardare un grande cervo. In primo piano due segugi con collare rosso; nello sfondo un cacciatore trattiene il cane al guinzaglio, un altro sta per scagliare la lancia verso il cervo che guada un corso d'acqua. A san Cornelio<sup>23</sup> è legato invece un indispensabile strumento del cacciatore: il corno, tenuto alla cintola dal canattiere. In alcuni dei più celebri testi della letteratura medievale si trovano pagine sul significato simbolico di questo oggetto magico di grande potenza. Diversi olifanti mostrano, intagliate nell'avorio, scene venatorie su più registri, come quello proveniente forse da Salerno, detto di Rolando, oggi al Museo di Paul-Dupuy di Tolosa<sup>24</sup>. Anche la Chiesa, dopo una tenace ostilità, usò il corno ornato di preziosi come contenitore per le reliquie, sostituendo alla sua valenza profana e magica un significato religioso.

#### 4. La caccia in Sardegna nel Medioevo

*Iago accettò l'invito e fin dalla sera prima della progettata caccia si recò al pari degli altri invitati al castello di su Istrana ove fu onorevolmente ricevuto. La mattina seguente i cacciatori s'incamminarono di buon'ora alla tenuta, ove giunti presero le poste loro assegnate, mentre i battitori, scelti fra i più esperti pastori della contea, sguinzagliavano i cani nella silva. In breve parecchi cinghiali sbucarono dai covi dandosi a correre*

<sup>21</sup> I. DANIELE, F. NEGRI ARNOLDI, voce *Eustachio*, in *Biblioteca Sanctorum*, V, Pontificia Università Lateranense Roma, 1964, pp. 282-291; E. BROUETTE, v. *Uberto*, *Ib.*, XII, 1964, pp. 736-743; A. BOREAU, *Placido tramite. La légende d'Eustache, empreinte fossile d'un mythe carolingien?*, in «Annales E.S.C.», 37 (1982), 4; M. PASTOUREAU, *Animali celebri* (Il cervo di sant'Eustachio e di sant'Uberto), Giunti, Firenze 2010, pp. 73-79.

<sup>22</sup> M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Ilisso, Nuoro 1991, sch. 19, pp. 36-37.

<sup>23</sup> R. APRILE, v. *Cornelio*, in *Biblioteca Sanctorum*, IV, cit., p. 189.

<sup>24</sup> H. SWARZENSKI, *The Oliphants in the Museum*, in «Bulletin of Museum of Fine Arts Boston», LX, 320 (1962), pp. 27-45; J. TARALON, *L'Italia*, in L. GRODECKI, F. MUTHERIC, J. TARALON, F. WORMALD, *Il secolo dell'Anno Mille*, a cura di A. MALRAUX, A. PARROT, Rizzoli, Milano 1974, p. 313, fig. 331.

*in varie direzioni. Molti colpi partirono allo stesso tempo e uno di questi andò a colpire la coscia di Iago, che stramazza in terra, mandando un sordo ruggito. Tutti, compreso Iacopo, mostrarono o simularono un vivo dolore per lo spiacevole incidente e allestita una lettiga, trasportarono il ferito a castel Pedreso, poiché egli aveva ricusato di venir condotto a quello di Istrana (Isabella di Moncada, da F. DE ROSA, *Leggende galluresi*, Edizioni della Rivista Sardegna, Cagliari 1928, p. 21).*

Nella Sardegna medievale la caccia collettiva più importante era indetta dal giudice, ‘*silva de juighe o donnigas*’, organizzata dal *maiore de caballos*, il funzionario regio che si occupava dei cavalli da sella tenuti nelle stalle, di quelli allevati allo stato brado, e delle cavalle da riproduzione. Una seconda caccia era indetta dal curatore ‘*silva de curadori*’, il funzionario regio che, a capo di una *curadoria* (distretto territoriale amministrativo-giudiziario, formato da un insieme di paesi o ‘ville’), in alcune occasioni partecipava al consiglio del giudice, dal quale dipendeva direttamente.

Alle cacce erano obbligati a partecipare tutti coloro che erano tenuti a ottemperare i *munera personalia* prestando, in questo caso, un servizio venatorio. Le due *silvas* sono ricordate nella donazione di vasti territori che nel 1173 il giudice di Gallura Barisone de Lacon (1173 † a. 1203) faceva a favore della chiesa toscana di San Felice di Vada e delle chiese galluresi di San Giovanni di Ussela, Santa Maria di Goddosove e Santa Felicità di Bitti, confermando e ampliando le elargizioni precedentemente fatte da suo padre Costantino III de Lacon (1146 † a. 1173). La dotazione comprendeva inoltre una serie di diritti immunitari inerenti la caccia (cani, cavalli, carni e pelli delle prede) per la popolazione dipendente dalle chiese succitate: “*Et ego iudike Barusone del Gallul ki la renovo custa carta, da de vetere a nova, ki fekit patre meu iudike Gosantine, a Sanctu Fele de Vada et a S. Johanne de Sullile et a S. Maria de Guttudofe, et bocolos sos homines...de S. Felicitate de Bitthe, de no los prodare pro silva nende iudike, nende de curatore de no las prodare pro corona...Katan cociinare cum suas de custas clesia, et de prod. kil. at dare Deu in casticatos de locu, aut in silva, de curatore adiguos issoro, a canes issoro, a caste issoro, a cavallos issoro, apparinde per deet pethas, et de pelle usque in sempiternum...*”<sup>25</sup>. Secondo Luisa D’Arienzo, che si è occupata in maniera analitica della documentazione relativa alla caccia giudiciale<sup>26</sup>, esisteva anche la *silva* a favore del *maiore de scolca*, guardia giurata delle ville, con il compito di proteggere i beni e i

<sup>25</sup> P. TOLA, *Codice Diplomatico della Sardegna*, I, sec. XII, con “Aggiornamento e note storico-diplomatiche” di F. C. CASULA, Delfino, Sassari 1984, doc. CI, p. 244 (rist. del *Codex Diplomaticus Sardiniae*, Torino 1861).

<sup>26</sup> L. D’ARIENZO, *La caccia in Sardegna* cit., pp. 27-60. Sulla caccia in Sardegna nel Medioevo si veda inoltre F. CHERCHI PABA, *Evoluzione storica dell’attività industriale, agricola, caccia e pesca in Sardegna*, II, Regione autonoma sarda, Assessorato all’industria e commercio, Stocchiero, Cagliari 1974, pp. 77-80, 214-230, 332-338.

prodotti del centro rurale. Ciò si desumerebbe dal testo di un documento relativo alla donazione fatta, il 22 giugno 1226, dalla giudicessa di *Calari* Benedetta de Lacon (1206-1214 † 1232) alla chiesa di San Pantaleo della diocesi di Dolia. Oltre a terre e servi sono elencati diversi diritti immunitari tra cui quello di non avere l'obbligo di partecipare alla caccia del giudice, del curatore e del *maiore de scolca*. Gli abitanti della diocesi potevano partecipare volontariamente a tutte queste cacce, ma non potevano trattenere quella parte delle prede che spettava a coloro tenuti al servizio venatorio: “*Et non baiant ad silbas donnigas et ni de curadori et nin de maiori de scolca; et si banti, ad bolundi issoru, d’omnia cantu i anti occhyri, lebinstsi’nde’l-las et pezzas et pellis...*”<sup>27</sup>. Con la caduta del giudicato di *Calari* nel 1258, e il suo passaggio sotto il governo pisano, *la silva de juighe* si trasformò in un tributo. Ogni abitante delle ville nelle curatorie del Sulcis e di Decimo Maggiore doveva versare *la silva d’iscla* o *iskra*, termine che indicava un terreno di uso comune, acquitrinoso e ricco di vegetazione intricata disposta a macchia, utilizzato da maggio a ottobre, e poi lasciato a pascolo. Il tributo era di due soldi all’anno in due rate, a gennaio e in agosto, come certifica un registro delle rendite pisane del 1259-1260<sup>28</sup>.

Il *Maiore de scolca* è nominato, assieme al *curatori* e al *maiore de cavallos*, nella scheda 99 del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* (XII-XIII sec.), fra i partecipanti alla caccia del giudice di Arborea Ugone I de Bas-Serra (1218 † 1211), che si svolse il 2 agosto 1205 nella zona del Sinis, dove si era tenuta una *corona de Logu*: “*Et toctos cantos furunt sa die in corona in Fununi dava co exivit de silva iudice dava Bau ludosu...*”. *Maiore de canes*, il funzionario addetto all’allevamento e alla cura dei cani, e *canariu*, il custode dei cani, sono citati nella scheda 131, in cui si parla della caccia riservata al giudice di Arborea Costantino I de Lacon (Serra) nei boschi della montagna di Carchedu, ‘*silva de Kerketu*’, tra Bonarcado e Santulussurgiu, caccia che si teneva due volte all’anno, una in estate e una in inverno<sup>29</sup>. Tra le ordinanze con cui, nei primi decenni del XII secolo, il giudice regolamentava i beni e le largizioni assegnati al monastero di Santa Maria di Bonarcado, da lui fondato nel 1110, è compreso anche il diritto di caccia con esenzione fiscale: ai monaci venivano donate le prede di caccia ‘*au a digitu au a casside aut a cavallu*’, a mano nuda, con la rete e a cavallo; mentre tra le persone assegnate al monastero a titolo colonario compaiono *agasones*, guardiani di cavalli, e *canarios*. Di alcuni di questi e dei *maiore de cavallos* si tramandano i nomi:

<sup>27</sup> A. SOLMI, *Le carte volgari dell’archivio arcivescovile di Cagliari: testi campidanesi dei secoli XI-XIII*, Tip. galileiana, Firenze 1905, doc. XXI, p. 49.

<sup>28</sup> F. ARTIZZU, *Rendite pisane nel giudicato di Cagliari agli inizi del secolo XIV*, in «Archivio Storico Sardo», XXV, fasc. 3-4 (1958), pp. 13-14, 58, 72, 77.

<sup>29</sup> *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, a cura di M. VIRDIS, CUEC, Oristano 2002, schh. 99, 131, pp. 70-71, 85-87. Sul bosco nel Medioevo in Sardegna: P. SIMBULA, *Appunti sul bosco nella Sardegna medioevale*, in *Tra diritto e storia: studi in onore di Luigi Berlinguer promossi dalle Università di Siena e di Sassari*, Soveria Mannelli, Rubbetino 2008, pp. 959-993.

Comita Seke o Seckie, Comita Spanu, Gunnari d’Orruinas, Iorgi Çancatorta, *maiores de cavallus*; Gantine de Kerki *maiore de coallos de stalla de iudice*; Presnagne de Lella *maiore de canes*, Ianni Puliga *agasone de regnu*, e Jorgi Manca *canariu de regnu*<sup>30</sup>. In un documento relativo alla compera di un cavallo da parte del giudice di Arborea Torbeno de Lacon e sua moglie Anna de Zori, datato 1102, si cita Ciricu de Harca *maiore de caballos* e curatore de Usellos, Gostantine de Bilbabetre *maiore de equas* e curatore de Barbaria, e Mariani Barbaricinu di Lunamatrona, custode del cavallo<sup>31</sup>. Nel suo testamento del 4 aprile 1335 il giudice Ugone II di Arborea de Bas-Serra (1321 † 1335) nomina Marianus de Miray “*fiscalis nostri et major equorum*”<sup>32</sup>. Altri funzionari dovevano essere addetti alla custodia e l’addestramento dei falchi e astori da caccia, i quali non potevano essere prelevati dai nidi, come decreta il capitolo LXXXVII della *Carta de Logu*.

In Arborea la caccia indetta dal curatore era obbligatoria una volta l’anno, presumibilmente le prestazioni venatorie dovute al giudice erano più frequenti. Nel capitolo CXIII degli *Statuti del Comune di Sassari* del 1316, voluti dal podestà genovese Cavallino de Honestis, si vieta al podestà in carica di fare più di quattro cacce l’anno. Una aveva luogo prima di carnevale, una durante le feste di Pasqua, e le altre due nel mese di maggio, e nel mese di agosto. Per la caccia grossa non si poteva spendere “dei beni del Comune né dei beni degli uomini di Romangia. E quel massaio che avesse fatto tale spesa dovrà pagare con i suoi beni”. Inoltre, al capitolo CXLIV, inerente la morte dei cavalli destinati al servizio di posta, leggiamo che se la morte o il ferimento di un cavallo avveniva durante la partecipazione alla caccia grossa o a una ambasceria del Comune alla quale il Podestà avesse preso parte arbitrariamente o quando per quest’ultima il Comune avesse corrisposto uno stipendio, l’animale non veniva indennizzato<sup>33</sup>.

Cervi, daini, caprioli, cinghiali, mufloni, volpi, si stanavano a cavallo e a piedi, armati di *virgas*, spade e coltelli, con la muta di cani nelle *silvas* e nei *saltos*, ossia nei terreni boschivi e/o incolti. Nella descrizione, tramandata dai condaghi, dei confini di proprietà di alcuni di questi terreni, si nominano toponimi che rimandano all’esercizio venatorio: un esempio, *iscla de kerbu*, ‘valle del cervo’, si trova nella scheda 1 del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*.

Le prede più piccole come lepri, conigli selvatici, quaglie, pernici e diversi volatili si cacciavano con l’astore, il falcone o lo sparvierio, con le reti o con le fionde. Negli *Statuti del Comune di Sassari* al capitolo LXVI si tratta della vendita delle per-

<sup>30</sup> *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* cit., schh. 24, 27, 67, 99, 150, 172, 187, pp. 31, 35, 55, 70-71, 101-102, 116-117, 123.

<sup>31</sup> P. TOLA, *Codice Diplomatico*, I, sec. XI, docc. XXII, pp. 165-166.

<sup>32</sup> *Ibidem*, I, parte seconda, sec. XIV, doc. XLVIII, p. 706.

<sup>33</sup> *Il Codice degli Statuti del Libero Comune di Sassari*, a cura di G. MADAU DIAZ, Ed. Sarda Fossataro, Cagliari 1969, capp. CXIII, CXLIII-CXLIV, pp. 228, 247-249, 421-422, 434-435.

nici, le quali dovevano essere vendute ad un prezzo non superiore ai quattro denari l'una, pena una multa di dodici denari<sup>34</sup>. Alcuni capitoli del I codice del XIV secolo delle *Ordinanze dei Consiglieri del Castello di Cagliari* (si arriva fino al 1346-1347), fissano il prezzo di 1 libbra di carne di cervo, capriolo e cinghiale a 5 denari (quanto un caprone o una scrofa); vietano di vendere la cacciagione, l'acquisto di pernici, colombacci, lepri e altri animali nei quartieri di Marina, Lapola, Stampace e in Castello, fuorché nella piazza della cattedrale. Nel II Codice (1422) il capitolo 25 vietava ai cacciatori, balestrieri o qualsiasi altra persona di tendere lacci, usare l'arco o la balestra, o ancora la fionda per catturare colombe e pavonazzi, per un'area che andava da Bonaria a Monte Volpino, da qui alla Santa Maria de Claro, fino al Mas di Monich Satria e da qui fino a San Giorgio, orto e i terreni compresi, sotto pena di 20 soldi e in caso di inadempienza la carcerazione di due giorni e il pagamento pecuniario<sup>35</sup>. Un esemplare di pernice sarda è dipinta accanto a san Francesco che riceve le stigmate, nello scomparto mediano del *Retablo del Santo Cristo* di Pietro Cavarò (1533)<sup>36</sup>. Compresa nel paesaggio naturalistico di sapore fiammingo, senza alcun timore per la vicinanza del Santo, becchetta le foglioline di una delicata erbetta. Nell'arte cristiana è generalmente simbolo della tentazione del demonio<sup>37</sup>, e si contrappone qui all'amore ardente di Francesco verso Cristo.

Per quanto riguarda le reti per l'uccellazione, nel testamento del 19 ottobre 1252 di Gottifredo de Lacon Serra, figlio illegittimo di Pietro I giudice di Arborea (1171 † 1207), tra le altre cose lasciate, sono citate due reti, per merli e tordi: *et resias duas de carpiendo merulas et turdos, 1 bona ed una mala*<sup>38</sup>.

Alcuni tipi di reti sono descritti in diversi trattati, così anche nel *Liber ruralium commodorum opus*, del bolognese Pier de' Crescenzi (1233 ca. †1320/1321),

<sup>34</sup> *Ibidem*, cap. LXVI, pp. 194, 399.

<sup>35</sup> M. PINNA, *Le ordinazioni dei consiglieri del Castello di Cagliari nel secolo XIV*, in «Archivio Storico Sardo», XVII (1927), I codice, nn. 12, 24-25, 108, pp. 17, 20-21, 56-57; II codice, nn. 25, 137, 139, pp. 106-107, 194-195, 198-201. Sull'alimentazione nel Medioevo e in particolare nel XIV secolo: B. FOIS, *Per una storia dell'alimentazione in Sardegna: prodotti alimentari e prezzi nel XIV secolo*, in «Archivio Storico Sardo», XXXIV, fasc. I, Cagliari (1983), Deputazione di storia Patria per la Sardegna, in part. p. 95; O. PONZO, *L'alimentazione nel Medioevo e i reperti faunistici del castello*, in *Il castello di Orgulioso. Cento anni di vita medievale*, a cura di D. SALVI, Comune di Silius, Oristano 2010, pp. 131-143.

<sup>36</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Jaca Book, Nuoro 1990, sch. 91 (di R. CORONEO), pp. 192, 196-201; M. SERRELLI, *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano*, in «Biblioteca Franceseana Sarda», VIII (1999), pp. 325-336.

<sup>37</sup> J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario cit.*, voce *pernice*, pp. 202-203.

<sup>38</sup> F. ARTIZZU, *Pisani e catalani nella Sardegna Medioevale*, CEDAM, Padova 1973, p. 38; U. ZUCCA, *Una rilettura della presenza dei Frati Minori Conventuali in Oristano nel periodo giudicale*, in *Giudicato d'Arborea e Marchesato d'Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, I, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi, a cura di G. MELE, Oristano 5-8 dicembre 1997, ISTAR, S'Alvure, Oristano 2000, pp. 1113-1136; B. FADDA, *Le pergamene relative alla Sardegna nel Diplomatico della Primaziale dell'Archivio di Stato di Pisa*, in «Archivio Storico Sardo», XLI (2001), docc. XXII-XXIV, pp. 100-111: doc. XXIII, p. 107.

ove si tratta anche di falconi, girifalchi, astori e diversi rapaci. Il manoscritto, reso pubblico verso il 1305, è dedicato a Carlo II d'Angiò re di Puglia (1285 † 1309). Un codice del 1435, impreziosito da miniature (per la maggior parte asportate, assieme alla restrostante scrittura) e disegni, è conservato nella Biblioteca Nazionale di Cagliari<sup>39</sup>. Non è improbabile che il giudice Mariano IV di Arborea nel far redigere il *Codice rurale* abbia tenuto conto della scienza di questo studioso, il quale viaggiò per l'Italia e l'Europa, giunse forse anche in Sardegna. Si è supposto infatti che il *donnu Petru de Cressente* nominato tra i testimoni della scheda 438 del *Condaghe di San Pietro di Silki* (le prime schede si datano dal 1065, le ultime al XIII sec.), sia proprio lo studioso bolognese<sup>40</sup>.

La caccia con l'astore e il falco era diffusa in Sardegna, e i rapaci venivano inviati anche al di fuori dell'isola. Nel testo del giuramento di fedeltà che nel 1166 il giudice Pietro di *Calari* (1153 † a. 1188) faceva al Comune di Pisa, oltre ai vari donativi in denaro figurano dodici paia di falconi<sup>41</sup>. Gli studiosi sardi che si sono occupati della caccia in Sardegna nel Medioevo, riportano la notizia che Enzo, ultimo re di Torres, avesse spedito due falchi addestrati a suo padre, l'imperatore Federico II di Svevia. Il quale, scrivono, aveva a suo servizio, tra i numerosi falconieri, il sassarese Anselmo Carbone e un altro di nome Sardo. Nella *Historia diplomatica Friederici II*, Alphonse Huillard-Bréholles cita il primo come valletto e falconiere nominato nel 1240, e il secondo come falconiere<sup>42</sup>. Provenienti da nobili famiglie i valletti entravano a corte all'età di quattordici anni, e avevano mansioni varie di tipo cavalleresco, tra cui quella di falconieri. Ma quelli che potevano prestare servizio durante la caccia reale erano eccezioni, poiché secondo le qualità che lo stesso imperatore descriveva nel II libro di *De arte venandi* (Quale deve essere il falconiere), dovevano essere prima di tutto di statura e corporatura media, non troppo giovani, particolarmente destri, avere vista e mente acuta, buona memoria e buon orecchio, voce potente, coraggio e costanza, nonché saper nuotare (fig. 7)<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> PIETRO CRESCENZI, *Ruralium Commodorum opus*, BUC Ms. 82, ff. 152-153; *Vestigia Vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo. Fonti d'archivio: testimonianze ed ipotesi, catalogo della mostra*, Edes, Cagliari 1984, schh. 1-2, pp. 16, 146-148; *Arte della caccia* cit., (PIER DE CRESCENZI, *Liber ruralium* cit., capp. XVII-XXV, XXX, pp. 154-167, 180-181).

<sup>40</sup> *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, a cura di I. DELOGU, Libreria Dessì Ed., Sassari 1997, sch. 438, pp. 294-295; B. FOIS, *La legislazione giudiciale*, in *La Provincia di Oristano, l'orma della storia*, a cura di F. C. CASULA, Silvana Ed., Cinisello Balsamo (MI) 1990, p. 111.

<sup>41</sup> G. MANNO, *Storia di Sardegna*, Tip. Elvetica, Capolago 1826, tomo II, libro VII, pp. 253-254; J. VINCKE, *Sobre la caça amb falcons pels reis de Catalunya-Aragó els segles XIII i XIV*, in «Estudios de Historia medieval», V (1972), pp. 55-70.

<sup>42</sup> J. L. A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friederici secundi sive constitutiones, privilegia, mandata...*, H. Plon, Parisiis 1859, Bottega D'Erasmus, Torino (rist. anast.), cap. V, pp. 698, 836s; (Agubii 29 gennaio; Viterbo 15 marzo); E. KANTOROWICZ, *Federico II imperatore*, Garzanti, Cernusco (MI) 1988 (3<sup>a</sup> ed. 2000), pp. 285-286, 728, n. 37, non cita il Sardo, né scrive sull'origine sarda.

<sup>43</sup> *Arte della caccia* cit., (FEDERICO II, *De Arte venandi* cit., pp. 46-49); F. TARDIOLI, in FEDERICO II DI SVEVIA, *L'Universo degli uccelli* cit., cap. 4, p. 38.

Anche i reali della Corona d'Aragona apprezzavano i rapaci sardi, e a tal proposito rimangono diverse testimonianze. Il 4 ottobre 1326 l'infante Alfonso nominò Marco Eximino, suo Falconiere maggiore, mostazzaffo (Soprintendente ai mercati) di Cagliari e della villa di Bonaria<sup>44</sup>. Per questa importante carica e per quella di falconiere semplice erano previste delle norme nelle *Leggi palatine* (emanate a Barcellona il 18 ottobre 1344) di Pietro IV *il Cerimonioso* (1336 † 1387)<sup>45</sup>. Il 29 maggio 1334, da Oristano, Pietro III de Bas-Serra di Arborea (1327 † 1347) annunciava al re d'Aragona Alfonso IV *il Benigno* l'invio di sei falconi, informandolo del fallimento di una precedente spedizione di diversi falconi e sei astori a causa dell'affondamento della nave che li trasportava. Nel marzo del 1360 Pietro IV *il Cerimonioso* pregò il giudice Mariano IV di inviargli due falconi, uno *mestre* e l'altro *acorredor*<sup>46</sup>.

La caccia con i rapaci si svolgeva nei terreni aperti. Un'idea dello spazio in cui veniva praticata può offrirla la tavola con *Il san Giuliano* a cavallo, dipinto nella predella del *Retablo di Gonnostramatza*, firmato e datato 15 dicembre 1501 da Lorenzo Cavaro<sup>47</sup>, uno dei pittori della scuola dei Cavaro, avente bottega nel quartiere di Stampace in Cagliari. San Giuliano indossa una ricca veste da cavaliere e sorregge con la mano destra un rapace di piccole dimensioni e di colore marron-rossiccio, un gheppio? Il nero destriero mostra eleganti finimenti rossi e incede in uno spazio aperto e brullo; lontani, nello sfondo, verdi alberelli si innalzano su dolci e rotonde colline.

In Arborea durante la caccia i cavalieri potevano montare cavalli appartenenti allo Stato solo previo il consenso del giudice, e se l'animale moriva o veniva ferito ne rispondeva il *maiore de cavallo* e il cavaliere (cap. XCV). Norme regolavano la vendita e l'acquisto dei cavalli all'interno del giudicato, come attesta la *Carta de Logu*. Per il furto di un cavallo o cavalla, o di un bue domi appartenenti al Patrimonio regio, si doveva pagare una multa pari a dieci volte il valore della refurtiva più una multa di 15 lire; se appartenenti alla Chiesa o a privati pari a cinque volte, più una multa di 15 lire. Se il ladro o un'altra persona per lui non pagava entro quindici giorni dalla data del giudizio, se si trattava del primo furto commesso gli si tagliava un orecchio, se commetteva altri furti veniva appeso sulla forca fino alla morte. Analoga pena per gli animali in stato brado (capitoli XXVII-XXVIII, XXXVIII, XXXX, LXXXVIII-XCI).

Non solo i cavalli erano preziosi, ma anche i cani: chi rubava cani da caccia muniti di collare, che appartenessero al Patrimonio regio, alla Chiesa o a privati, doveva pagare una multa. La caccia aveva anche uno scopo utilitaristico: l'uccidi-

<sup>44</sup> M. PINNA, *Il Magistrato civico di Cagliari*, in «Archivio Storico Sardo», IX, fasc. 4 (1914), pp. 211-212.

<sup>45</sup> O. SCHENA, *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, CNR, Istituto sui rapporti italo-iberici/Cagliari, Cagliari 1983, capp. XXIII-XXIV, pp. 120-123.

<sup>46</sup> F. C. CASULA, *Carte Reali Diplomatiche di Alfonso III il Benigno, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, CEDAM, Padova 1970, doc. 302, p. 189.

<sup>47</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura cit.*, sch. 82 (di R. CORONEO), pp. 175-176.

sione delle prede permetteva, oltre ad approvvigionare le mense dei cavalieri, di sfoltire il numero delle bestie selvatiche che potevano devastare i campi coltivati, aggredire uomini, cavalli e cani. Inoltre le pelli potevano essere usate come merce di scambio. Nel *Condaghe di San Pietro di Silki*, alla scheda 222, si evidenzia il valore della pelle di cervo: “Comprai da Jorgi Mugra la parte di vigna che possedeva dentro la vigna di San Pietro di Silki di Gennor, col consenso dei suoi padroni. Ed io per la vigna, e per un albero di mele, gli diedi delle strisce di pelle di cervo cucite”<sup>48</sup>. Nelle schede 49 e 76 del *Condaghe di San Michele di Salvenor* (seconda metà dell’XI, fine XII sec.)<sup>49</sup> la sua valutazione è pari a un soldo; con la stessa moneta si potevano comprare un torello o metà bue, come attestano alcune schede. Con le pelli di martora, daino e cervo si confezionava abbigliamento di lusso, che veniva importato e esportato: il 3 gennaio 1281 nella loggia di San Torpete a Genova veniva stilato l’atto in cui si testimoniava che Leone Salvi e Giunta de Calci ricevevano da Matteo de Manuele di Castel di Castro, patrono della nave cagliaritano Sant’Antonio, un carico di pelli che partiva dal porto di Arborea verso Portopisano; nel carico erano contenuti, oltre a pelli di animali da allevamento, cinque colli di pelli di stambecco e uno di pelli di cervo<sup>50</sup>. Sia nei territori della Sardegna giudiciale sia in quelli regi e signorili-feudali i diritti di dogana prevedevano una tassazione per i pellami, tra cui quelli di capretto o daino e cervo. Preziose pellicce di importazione dovevano ornare le vesti dei nobili. Nella *Pala di Ottana* (1339-1344)<sup>51</sup>, attribuita al Maestro delle Tempere francescane, Mariano IV di Arborea, ancora *donnikellu*, indossa una scarlatta veste da cavaliere, bordata in oro e foderata di pelliccia di vaio, spada al fianco e cingolo. Il polittico venne commissionato dal vescovo di Ottana Silvestro e da Mariano IV, come attesta l’epigrafe che corre ai piedi del trono della Madonna dipinta nella cuspede. Con le corna dei cervi, o comunque in osso, venivano confezionati vari preziosi oggetti, come fibbie, pettini, pedine e reliquiari alcuni dei quali, appartenenti al VI-VII secolo, si sono conservati<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> *Il Condaghe di San Pietro di Silki* cit., sch. 222, pp. 294-295.

<sup>49</sup> *Il Condaghe di San Michele di Salvenor: testo inedito*, a cura di R. DI TUCCI, in «Archivio Storico Sardo», VIII (1912), schh. 49, 76, pp. 271, 275.

<sup>50</sup> Codice Diplomatico delle relazioni fra la Liguria, la Toscana e la Lunigiana ai Tempi di Dante, in Atti della Società Ligure di Storia patria (1265-1321), a cura di A. FERRETTO, II, dal 1275 al 1321, n. 689, Tip. degli artigianelli di S. Giuseppe, Roma 1903, pp. 331-333. Su alcuni dazi doganali inerenti pelli di capretto e cervo: P. SIMBULA, *Gli statuti del porto di Cagliari: secoli 14-16*, AM&D, Cagliari 2000, pp. 26, 33, 37; EADEM, *Gli statuti dogali di Castelgenovese*, in *Castelsardo. Novecento anni di Storia*, a cura di A. MATTONE, A. SODDU, Carocci, Roma 2007, pp. 375-377, 383.

<sup>51</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., sch. 25 (di R. CORONEO), pp. 61-65.

<sup>52</sup> Daniela ROVINA, *Recenti ritrovamenti di epoca bizantina nella Sardegna settentrionale e centrale*, in *Ai confini dell’impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, a cura di P. CORRIAS, S. COSENTINO, M&T, Cagliari 2002, p. 171, fig. 94; EADEM, *Sorso: l’insediamento rurale di Santa Filittica*, in *Ibidem*, pp. 184-185, figg. 95-100; G. PISANO, *Elementi da gioco*, in *Cagliari alle radici di Marina, dallo scavo archeologico di S. Eulalia un progetto di ricerca formazione e valorizzazione*, a cura di R.

Rivolgendoci ora alle fonti iconografiche vediamo come diverse scene di caccia siano scolpite o dipinte in chiese giudicali; alcune sono soltanto supposte, in quanto la corrosione della pietra non permette con sicurezza l'identificazione delle immagini. Così quella scolpita sul peduccio a destra all'esterno della monofora della chiesa di San Gavino a Monreale (1347-1388), eretta su committenza del giudice Mariano IV di Arborea. Della scena infatti si nota in basso a sinistra un uccello, a destra e più in alto un quadrupede fra alberelli; altri tratti sono illeggibili, ma si tratta forse di una raffigurazione simbolica<sup>53</sup>. Altre rappresentazioni sono andate invece perdute.

Si ha il ricordo, ad esempio, di due lastre marmoree conservate nel sagrato della parrocchiale di Maracalagonis, provenienti probabilmente dalla distrutta chiesa bizantina di Santo Stefano non lontana da Selargius. Su una era incisa l'epigrafe di Cristoforo (X sec.), presunto fondatore o benefattore della chiesa; sull'altra erano scolpite due scene di caccia. Il Crespi le riprodusse in disegno nel 1864, ipotizzando trattarsi di un marmo classico, rilavorato in età cristiana, usato come ambone<sup>54</sup>. Le scene erano divise da listelli ornati da volute: una rappresentava un cacciatore che, vestito con corta tunica, con gambe e braccia scoperte e stretta in vita da un legaccio, aizzava un cane trattenuto al guinzaglio, mentre altri due cani rincorrevano un cervo. La seconda scena, mutila nella parte destra, rappresentava un cacciatore abbigliato come il precedente che, con una lancia, affrontava un cinghiale sbucato da una macchia (fig. 8). Analoghe scene venatorie sono attestate in miniature bizantine del X e XI secolo. In Sardegna una caccia al cinghiale orna una fibbia in bronzo con placca mobile ad U (prima metà del VII - metà dell'VIII sec.), proveniente dalla tomba collettiva del mastio di *Su nuraxi* a Siurgus Donigala; il cacciatore stante e rivolto verso destra è accompagnato da un cane, protetto dallo scudo trafigge con la lancia il verro (fig. 10). Simili esemplari con scene di *venatio* sono stati ritrovati a *Forum Traiani* (Fordongianus) e Uras. La placca in bronzo di fibbia ad U proveniente dalla tomba collettiva di *Nuraghe Asoro* a Muravera-San Vito (VIII sec.), mostra un cacciatore che impugna una spada con ambo le mani e trafigge un grosso orso (fig. 11)<sup>55</sup>.

Oltre a raffigurazioni più o meno complesse si conservano, scolpiti isolatamente, alcuni degli animali protagonisti della caccia: cane, falco o comunque un rapace, volpe, sono rappresentati nei peducci delle archeggiature esterne della Santa Maria

MARTORELLI, M. MURTAS, Scuola Sarda Ed., Cagliari 2002, p. 147; cfr., inoltre, M. ZEDDA, *Sulla tavola e nel cortile*, in *Ibidem*, pp. 69-75.

<sup>53</sup> M. C. CANNAS, *Immagini di re e propaganda politica. Il potere taumaturgico dell'Agnus Dei sulla Casa d'Arborea: da Mariano IV a Eleonora*, Ed. Sainas, Cagliari 2006, pp. 13, 69.

<sup>54</sup> V. CRESPI, *Osservazioni alla lapida greca di Mara Calagonis*, in «Buletino Archeologico Sardo», X (1864), Forni, Sala Bolognese, pp. 53-55, fig. 6; R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Iliaso, Nuoro 2000, p. 78, nota 168.

<sup>55</sup> P. B. SERRA, *L'armamento; Siurgus Donigala: tomba collettiva di fanti da Su nuraxi*, in *Ai confini cit.*, p. 153, figg. 107-108; R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla fine dell'XI secolo*, AV, Cagliari 2011, sch. 5.10, pp. 276-277, 292-293, 295, figg. 518-519, 525.

di Uta (seconda metà del XII sec.). In un peduccio è scolpito anche l'orso; preda ambita dai nobili, ma non annoverata tra la fauna sarda; assenti il cinghiale e il cervo. Un animale che non compare mai è il lupo, anch'esso non annoverato tra la fauna isolana. Dal punto di vista venatorio non consideriamo le creature ibride, con testa o testa e zampe di lupo e corpo umano elegantemente vestito, di alcune iniziali miniate e drôlerie degli Antifonari del XIII secolo conservati nella cattedrale di Oristano<sup>56</sup>; il canide o lupo? inserito in una sfilata di animalletti eseguiti con la sola linea disegnativa rossa, nella chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello (seconda metà del XII sec.), al cui carattere simbolico va associata probabilmente una funzione apotropaica; né i più tardi lupi dipinti assieme a orsi e leoni dello scomparto laterale sinistro del *Retablo di san Pantaleo* (a. 1503)<sup>57</sup> nella cattedrale di Dolianova. Il leone, come per il resto dell'Occidente europeo<sup>58</sup>, è l'animale più rappresentato, congiuntamente alle protomi di toro e ariete; ma le sue raffigurazioni, a parte quella di Zuri e Tului, sono estranee al mondo venatorio, e assumono una differente valenza simbolica. Il cavallo è scolpito o dipinto con differenti funzioni in diverse chiese. Nella *Carta de Logu dell'Arborea* e in alcuni documenti inerenti la storia giudiciale vi si fa, come accennato, specifica menzione; per queste stesse considerazioni e per gli specifici esiti formali con cui è rappresentato, merita una tematica a parte.

Infine sull'attività della caccia e sui luoghi in cui si praticava, come la foresta, anche in Sardegna dovevano esistere, non diversamente da tutto l'Occidente medievale, leggende, storie misteriose e magiche, legate a malefiche presenze di uomini selvaggi e agli animali cacciati<sup>59</sup>. Sino all'Ottocento, ad esempio, questa era la descrizione che il cacciatore dava di colui che risiedeva nel bosco e presiedeva gli eventi venatori: "Era un mostro dalle membra atletiche, che aveva dell'uomo e della belva; la sua testa era conformata a guisa di quella di capro; aveva corna lunghe e ritorte, barba prolissa che gli scendeva sul petto villosa. Il suo viso era d'uomo, i suoi occhi grossi come quelli del bove, erano accesi come due brage... Le gambe aveva storte, i piedi forcuti e guizzava in alto una coda con cui flagellava i fianchi della bestia che inforcava...". Per poter vincere la paura di questa orrenda visione, il cacciatore affermava che bastava strappare un ramo di tasso; così, subito la visione svaniva, mentre si udiva un lungo e terribile muggito. In relazione a questa credenza, Lanternari scrive che il "*Signore degli animali*" è Satana ma, l'identificazione moderna con il diavolo "costituisce un prezioso documento di contatto culturale fra una tradizione pagana arcaicissima e il dualismo cristiano, di ben più recente

<sup>56</sup> V. PACE, *I codici miniati duecenteschi della cattedrale di Oristano*, in *Die ac Nocte. I Codici Liturgici di Oristano, dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, a cura di G. MELE, AM&D, Cagliari 2009, c. 65r; c. 129r; c. 165v; c. 83r; pp. 108, 126, 128, 135.

<sup>57</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura cit.*, sch. 68, (di R. CORONEO), pp. 154-155.

<sup>58</sup> M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico* (L'incoronazione del leone. In che modo il bestiario medievale si è dato un re), Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 40-55.

<sup>59</sup> E. LUSSU, *Il cinghiale del diavolo. Caccia e magia*, Punto di fuga Iridea, Cagliari 2001.

stratificazione...; egli ha fatto sue certe caratteristiche appartenenti agli spiriti malfici ed alle streghe delle credenze popolari<sup>60</sup>. Egli è il “bruno Signore”.

## 5. Le rappresentazioni della caccia e gli *ordinamentos de silvas*

LXXXI. *Item hordinamus qui cusas villas et curodories qui sunt usadas de faguir silva de curadore siant tenudos sos hominis totu de ecusas villas e curodories de 'lloe andare una volta s'anno. Et isu liero de covallo qui at eser nunsado et non 'loi at andare pagit a su regnu sollos X, et isu homini qui at eser nunsado et no 'loi ad andare pagit a su curadore sollos II, si duncas non avirit legitima escusa.*

LXXXI. Parimenti ordiniamo che nei villaggi ed in quelle *curadorias* ove è consuetudine fare battute di caccia per il *curadore*, tutti gli uomini di tali villaggi e *curadorias* dovranno parteciparvi almeno una volta all'anno. I *lieros de cavallu* che, pur convocati, non vi prenderanno parte, pagheranno all'erario regio 10 soldi, mentre gli altri uomini che, pur convocati, non vi andranno, pagheranno al *curadore* 2 soldi, a meno che non abbiano una ragione legittima.

LXXXII. **Silva.** *Item ordinamus qui si alcuno homini, c'at benne a silva nostra ho de curadore et non at benne ad colletorju cun su pegus c'at a avir morto, levent-si-lli pro su regnu boi unu e pagit at su coradore sollos X.*

LXXXII. **Cacce obbligatorie.** Parimenti ordiniamo che se qualcuno, che partecipa a una battuta di caccia per noi o per il *curadore*, non si reca al punto di riunione con la selvaggina uccisa, gli sarà sequestrato un bue in favore dell'erario regio e al *curadore* pagherà 10 soldi.

### 5.1. Santa Chiara di Oristano

Alla caccia connessa alla corte giudiciale arborense doveva forse riferirsi parte della decorazione dello smembrato tetto ligneo della chiesa di Santa Chiara di Oristano, fondata nel 1343, terminata di costruire nel 1345 e consacrata il 1° febbraio 1428<sup>61</sup>. Il convento delle clarisse venne fatto edificare, nella capitale del giudicato

<sup>60</sup> G. M. COSSU, *Il cacciatore credente nel diavolo*, in «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», I, fasc. III (1894), Forni, Bologna, pp. 693-695; E. ZANONE POMA, *Da "Signore degli animali" a "uomo selvatico": in merito ai supposti elementi tricksterici del diavolo folklorico*, in *L'autunno del diavolo. Diabolos, Dialogos, Daimon*, convegno di Torino 17-21 ottobre 1988, II, a cura di F. BARBANO, R. REI, Bompiani, Milano 1990, pp. 231-258; V. LANTERNARI, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, pref. di ER. SANGUINETTI, Dedalo, Bari (1959) 2004, pp. 371-373.

<sup>61</sup> U. ZUCCA, *La consacrazione della chiesa di S. Chiara in Oristano da documentazione inedita del monastero*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», I/2 (1987), pp. 259-278; R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993, sch. 169, p. 282; L. PISANU, *I frati Minori di Sardegna. I monasteri femminili dal 1260 al 1639*, III, Ed. della Torre, Cagliari 2002, pp. 783-791 e s.; G. FARRIS, *Mecenatismo dei giudici sovrani*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sarde-*

di Arborea, dal giudice Pietro III de Bas-Serra e sua moglie Costanza Aleramici di Saluzzo che, alla morte del giudice nel 1347, si ritirò nel convento vestendo probabilmente gli abiti monacali. Costanza vi fu sepolta nel 1348, come testimonia la lapide funeraria. Alcune delle travi del soffitto che si sono conservate mostrano gli stemmi dipinti della Casata di Arborea: i rossi Pali d'Aragona su campo oro o giallo e l'Albero deradicato verde su campo argento o bianco. Alla sfera del Gotico Cortese appartengono le sette mensole lignee superstiti, una volta policrome (rimangono tratti di ornati a rombi nelle tavolette superiori, e piccoli girali nella parte di fondo), oggi collocate nel muro al di sotto del coro, in controfacciata (seconda metà del XIV sec.)<sup>62</sup>. Due sono dipinte con visi di angeli, con ali fogliate scolpite a tutto tondo; altre due, dei tori accovacciati, scolpiti sempre a tutto tondo, così pure due cerbiatti. In identica posizione è un personaggio abbigliato da cacciatore: baffi e pizzetto, cappello a punta con falde ripiegate, scarpe a forma di pigna (fig. 12a-d). Il cappello è direttamente confrontabile con quello indossato dai cacciatori di diverse raffigurazioni, tra cui una miniatura del *Tacuinum Sanitatis* (XIV sec.), e con quello di san Giuliano che caccia il cervo del *Retablo dell'Annunciazione* (1410 ca.) attribuito al pittore catalano Juan Mates (figg. 4, 27).

Anche le scarpe a pigna del cacciatore indicano la sua natura selvatica; la pigna infatti è un simbolo della ciclicità della natura, del suo rinascere periodicamente<sup>63</sup>. Come vedremo, la posizione di questo personaggio è quasi identica a quella di un cacciatore con accanto un cane scolpito nel San Pietro di Zuri (1291). L'ipotesi che il tetto fosse decorato, tra l'altro, con scene campestri e di caccia, è supportata dalla descrizione che ne fece il canonico Giovanni Spano nel 1869: "...un personaggio con cappuccio facendo limosine ai poveri... l'incoronazione di uno che sembra qualche giudice, il resto è tutto dipinto a scene campestri"<sup>64</sup>. Non si può escludere che l'intera decorazione del tetto fosse dedicata a raccontare lo svolgersi della vita, delle attività politiche, religiose e sociali nel giudicato. Il coesistere di temi sacri e profani all'interno di una grande rappresentazione progettata per il soffitto di una chiesa, non deve meravigliare, poiché si conoscono diversi esempi in Spagna e Italia, in tutta l'Europa. Per quanto riguarda specificatamente l'attività venatoria si deve mettere in evidenza che ad essa veniva dato un simbolismo spirituale e religioso come abbiamo accennato nei confronti dell'iconografia della *caccia mistica*. Un interessante confronto si può istituire con due mensole dipinte del già citato soffitto

gna dall'età giudiciale al Settecento, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi, a cura di G. MELE, Oristano, 7-10 Dicembre 2000, ISTAR, S'Alvure, Oristano 2005, p. 207.

<sup>62</sup> C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti dell'archivio*. Parte prima 1343-1699, in «Biblioteca Franciscana Sarda», V (1994), pp. 47, 215-220 [tavv. 30-39].

<sup>63</sup> P. GUIDOTTI, *I simbolismi e le suggestioni delle pigne*, in «Il Carrobbio. Rivista di studi culturali», XVIII, Bologna 1992, pp. 254-258.

<sup>64</sup> G. SPANO, *Memorie sulla Badia di Bonarcadu e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1869*, Alagna, Cagliari 1870, p. 32, nota 1.

della Sala magna dello Steri a Palermo (1377-1380), attribuite ad un Maestro napoletano di tradizione giottesca: rappresentano due visi umani tra motivi fogliacei, sormontati da stemmi<sup>65</sup>. Un ulteriore richiamo è da farsi con le patere islamiche inserite come decorazione aniconica; analoga funzione potevano avere alcune ciotole ceramiche, databili al XIV-XV secolo, rinvenute negli scavi della zona absidale della Santa Chiara<sup>66</sup>. Relativamente alla Sardegna si ha il ricordo del tetto ligneo del San Pietro di Zuri (1291 - ante 1336), lo Scano in passato ne attestava una “leggerissima imprimitura”. Un disegno di parte delle travature tetto ligneo della Maddalena a Sili (metà del XIV sec.), allegato al progetto di restauro elaborato da Dionigi Scano nel 1901, mostra le travi ornate da eleganti motivi geometrici, medaglioni, greche, tutti policromi; mentre mensole zoomorfe intagliate sono poste a sostenere i lati estremi dei travi orizzontali. Dallo schematico schizzo sembrerebbe ravvisarvi un cervo, o cavallo o asino, contrapposto probabilmente ad un rapace. Sempre lo Scano riporta un’epigrafe frammentaria dipinta in uno dei cavalletti del tetto di San Pietro del Crocifisso (primo ventennio e ultimo quarto del XII sec.): “HOC OPUS FACTUM FUIT...SUB...JOH ...[JOHENNE] EPISCOPU AMPURIS”. Il vescovo Giovanni d’Ampurias è attestato nei documenti della metà del XIII secolo, e a quel periodo, lo studioso, rimanda anche per la forma delle lettere dell’epigrafe<sup>67</sup>.

In Santa Chiara la disposizione delle mensole, affrontate secondo il soggetto, e contrapposte sui lati lunghi del tetto, poteva delimitare i diversi episodi e scene narrate, segnati dagli stemmi della Casata. La campagna con i lavori agricoli: i tori e altri animali da lavoro o allevamento; episodi relativi all’operato Chiesa: un religioso o una religiosa, “un personaggio con cappuccio facendo limosine ai poveri”; la caccia: il cacciatore, i cerbiatti e magari un cavallo, un cane; e così via. Infine gli angeli, plausibilmente collocati vicino all’abside dove, al di sopra dell’altare, i peducci della crociera addossati all’arcata rappresentano, scolpiti a mezzo busto, i giudici committenti della chiesa con accanto gli stemmi degli Arborea<sup>68</sup>. Costanza veste gli abiti monacali e tiene fra le mani un rotolo, forse la Regola monastica. I due peducci sul fondo dovevano raffigurare probabilmente altri membri della corte, uno dei quali forse Mariano IV ancora *donnikellu*. Lo stemma degli Arborea è scolpito anche nella chiave di volta. Gli angeli potevano

<sup>65</sup> F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala magna* cit., tav. XXIX, figg. 23, 53 (mensole di III A e VI A), p. 65ss, figg. 29-31, 34-35, 37, 59-62.

<sup>66</sup> C. PAU, *Un monastero* cit., pp. 46-47, tavv. 132-134; M. MARINI, M. L. FERRU, *Le ceramiche del convento di Santa Chiara. Storia dell’Artigianato a Oristano in epoca giudicale e spagnola*, Ed. Sole, Cagliari 1998, pp. 46-53, 62-85.

<sup>67</sup> M. C. CANNAS, *Gli affreschi dell’arcata absidale: Triunpho de Los Santos*, in M. C. CANNAS, L. SIDDI, E. BORGHI, *Gli affreschi absidali della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, Arti Grafiche Pisano, Cagliari 1997, pp. 34-35, nota 28; A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, S’Alvure, Oristano 1993, pp. 238-239, 307.

<sup>68</sup> C. PAU, *Un monastero* cit., tavv. 21-26.

delimitare quella porzione di tetto raffigurante eventualmente l'incoronazione dei giudici, essere cioè i testimoni, quali messaggeri celesti, della sacralità del rito. Naturalmente questa è semplicemente un'ipotesi, ma a suo supporto si può indicare come al di sopra del capo incoronato del giudice Mariano II di Arborea e della Terza parte del Cagliariitano (1254 † 1297), scolpito accanto ad un vescovo nel fianco settentrionale della cattedrale di San Pantaleo di Dolianova (1261-1289), c'è proprio un angelo a mani giunte, ad indicare la protezione divina sul sovrano<sup>69</sup>. L'iconografia si allinea alle rappresentazioni del re benedetto o incoronato dall'alto dalla mano di Dio, o da figure di angeli, in coerenza al concetto medievale che riteneva l'autorità del potere sovrano, ricevuta con la consacrazione, derivante direttamente da Dio<sup>70</sup>.

Una breve riflessione merita il peduccio che abbiamo ipotizzato potesse raffigurare Mariano IV. Ad un semplice sguardo risulta evidente la sostanziale differenza di stile e qualità formale tra quest'ultimo rispetto agli altri tre. Il divario potrebbe attribuirsi a una diversa mano di scultore, il quale, però, avrebbe realizzato esclusivamente questa immagine. Tuttavia i confronti con analoghe sculture dovute a artisti della corte angioina, e in particolare con il *Busto di un giovane* posto alla chiave del portale della chiesa di San Nicola a Circello (1260 ca.), realizzato da uno scultore svevo, sono particolarmente stringenti<sup>71</sup>. È opportuno chiedersi se il peduccio oristanese non sia un elemento di reimpiego, provenga cioè dagli edifici giudicali su cui in parte venne costruito il monastero di Santa Chiara, o dalla chiesa di San Vincenzo, sulla quale venne eretto. Nella Bolla papale *In iis quae animarum* del 22 settembre 1343, in cui Clemente VII († 1394) concede a Pietro III di rifondare il monastero clariano, questo viene chiamato col nome della chiesa presso cui sorge *monasterium monialium inclusarum Sancti Vincentii*. Inoltre nella Bolla papale *Devotionis tue sinceritas* del 18 luglio 1356, Innocenzo IV (1243-1254) concede a Timbora de Roccaberti, moglie di Mariano IV, il permesso di accedere al monastero sette volte l'anno, assieme alle figlie e quattro donne oneste, in grazia alla sua sincera devozione e al fatto che il monastero era stato fondato dai predecessori del giudice “*per predecessores dilecti filii Mariani iudicis Arboree, viri tui, fundatum*”<sup>72</sup>. Secondo p. Umberto Zucca il riferimento a più predecessori

<sup>69</sup> M. C. CANNAS, *Immagini di re* cit., pp. 16-17, 28.

<sup>70</sup> E. H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Garzanti, Torino 1989; M. PASTOUREAU, *Image du pouvoir et pouvoir des princes*, in *État moderne. Genèse. Bilan et perspectives*, Acte du colloque CNRS, Paris 19-20 sept. 1989, a cura di J.-PH. GENET, CNRS, Paris 1990, pp. 227-234; *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Colloque de Royamont, mars 1989, a cura di A. BOUREAU, C. S. INGERFLOM, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1992; J. LE GOFF, È. PALAZZO, J. - C. BONNE, M. - N. COLETTE, *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF*, Paris 2001; J. LE GOFF, *Il re nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 2006.

<sup>71</sup> P. L. DE CASTRIS, *Arte di corte* cit., pp. 124-125, figg. 24-25.

<sup>72</sup> L. D'ARIENZO, *La Sardegna nei Giubilei. I documenti*, in *Le medaglie pontificie degli anni san-*

deve riguardare i giudici precedenti Pietro III “in particolare Guglielmo di Capraia, durante la cui reggenza (1241-1264), arrivarono i frati minori in Oristano, e a Mariano II, durante il cui governo il centro politico del potere si spostò dal castello (di cui fa parte la torre medievale inclusa nel monastero) all’edificio oggi inglobato nel Carcere di piazza Mannu”<sup>73</sup>. In via del tutto ipotetica, si può pensare che al momento della costruzione dell’abside della chiesa di Santa Chiara il peduccio venisse reimpiegato, poiché la sua iconografia ben si adattava a rappresentare Mariano di Arborea, il giovane fratello del giudice Pietro III. Una verifica del materiale scultoreo potrebbe essere indicativa in tal senso.

La committenza del tetto istoriato potrebbe anche ascriversi proprio a Mariano IV che, eletto giudice alla morte del fratello Pietro III nel 1347, partecipò alla fondazione e dotazione del monastero, come testimonia la documentazione. Non è da sottovalutare che al giudice si deve la redazione del *Codice rurale*, nel quale è contenuta una norma sul cane da caccia (cap. CLXXXVIII). È difficile stabilire l’origine della formazione culturale del maestro che eseguì l’opera, data l’esiguità dei frammenti rimasti. I richiami all’area catalana, in particolare al *Retablo dell’Annunciazione* di Juan Mates, e valenzana, in particolare al *Retablo di san Martino* (accostato recentemente al pittore Antonio Valero, al seguito della armata aragonese nel 1409)<sup>74</sup>, originariamente nella omonima chiesa fuori le mura di Oristano, e oggi all’Antiquarium Arborense, sono da tenere in considerazione. In ogni caso, l’artista dovette sicuramente essere presente a lungo nella capitale, se non altro per sovrintendere l’opera di montaggio.

LXXXIII. *Armadu a silva. Item hordinamus qui su homini c’at bene armado at sa silva nostra o de curadore, levent.illi prossa silva nostra berbeges X et pro sa silva de coradore boe u[nu] et per]dat s’arma. Et ciò non si intendat pro [virga, ghortellu et ispada].*

LXXXIII. **Presentarsi armati alle cacce obbligatorie.** Parimenti ordiniamo che se qualcuno partecipa armato a una battuta di caccia per noi o per il *curadore*, gli saranno sequestrate 10 pecore, se si tratta di una battuta di caccia per noi, o un bue, se è per il *curadore*; inoltre perderà le armi. Ciò non vale, però, per la *virga*, il coltello e la spada.

ti, a cura di L. D’ARIENZO, G. ALTIERI, Silvana Ed., Cinisello Balsamo (MI) 2000, docc. 17, 20, 31-35, 37-38, pp. 190-191, 193, 198, 210-213, 215-216.

<sup>73</sup> U. ZUCCA, *La presenza francescana: dall’impianto dell’ordine all’osservanza (secc. XIII-XV)*, in *Atti del Convegno di studi sugli Ordini religiosi in Sardegna dal sec. XI al XV*, Oristano 9.04.2011 (Dresda 2014, c. d. s.).

<sup>74</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., Ilisso, Nuoro 1990, schh. 37-38 (di R. CORONEO), pp. 88-95; R. ALCOY, *El retablo de San Martín de Oristano y la pintura catalana del gótico internacional en Cerdeña*, in *Giudicato d’Arborea e Marchesato di Oristano* cit., pp. 26-36, fig. a p. 51; P. OLIVO, M. F. PORCELLA, *Il Retablo di San Martino a Oristano: considerazioni storiche e iconografiche alla luce del recente restauro*, Relazione tenuta alle *Giornate di Studio di archeologia e storia dell’arte*, Cagliari, Cittadella dei Musei 7-12 maggio 2012.

Relativamente a questo capitolo la D'Arienzo ritiene che il sequestro delle armi fosse inerente all'arco o alla balestra, il cui uso, scrive, era riservato ai giudici e ai *maiores*<sup>75</sup>. La *virga* era un'arma tipicamente sarda, simile a un giavellotto; una corta lancia, di un metro circa, in legno con manico in ferro, come la cuspidè a quadrello affilata in entrambe i lati. Veniva usata nelle battaglie, ogni soldato ne portava in fascio più di una<sup>76</sup>. È citata in diversi documenti, qui ricorderemo il *Liber Maiorichinus*, composto nella prima metà del XII secolo da Enrico, canonico del duomo di Pisa, dove si ha la prima testimonianza<sup>77</sup>. Il *Liber* narra le gesta della spedizione armata dei Pisani e degli alleati al comando del conte di Barcellona Ramón Bereguer III, per la riconquista delle Baleari nel 1113-1115; esalta la destrezza di Saltaro, figlio del giudice di Torres Costantino I (1082-1124 † a. 1127), nell'uso di quest'arma, che riuscì a conficcare nelle reni del capo moro Abrotano. Negli *Statuti del Comune di Sassari*, al capitolo XIV del libro III, si dice che per formare un'arma occorreavano quattro verghe ferrate e quattro dardi<sup>78</sup>. Dalla *virga*, o *verrudu* o *verrutum* (plurale *verruta*, *verruda*, *berruta*, *berruda*), prendeva il nome la 'corona de chida de berruda', tribunale composto da un corpo di uomini atti alle armi, presieduto da un *curadore*.

Veniva usata, anche al di là della guerra, con funzioni d'offesa e di difesa, come testimonia la scheda 138 (tra il 1131 e il 1146), del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, secondo quanto attesta il monaco Benedetto: "*Bennitimi ad penitentiam Zipari Cappay prossu fiiu ki lanzedi de virga a manu sua; et ego deil li penitentia. Et ipse posuit pro anima sua ad sancto Georgi in vinea de lacu...*"<sup>79</sup>. Anche nel *Condaghe di San Pietro di Sorres* (XV sec.) si ricorda una lite in cui vengono usate più verghe: nella scheda 324 (28 agosto 1477), si parla del canonico Comita de Muru, rettore della villa di Jave, che cercò di assalire *mastru* Antoni Frau con "*arma nuda et birga in manu*", ma il *maiore* di Cossoine, *donnu* Johanne Piliialvu, riuscì a strappargli le verghe "*sas birgas*" per ben due volte<sup>80</sup>. Graziano Fois, che ha dedicato un saggio proprio sulla *virga*, rimandando ai *Commetaria*

<sup>75</sup> L. D'ARIENZO, *La caccia in Sardegna* cit., pp. 34-35.

<sup>76</sup> G. FOIS, *Un'arma medioevale sarda: la "virga"*, in «Quaderni Bolotanesi», n. 21 (1995), Pasato e Presente, Bolotana, pp. 183-220; G. PAULIS, *Studi sul sardo medioevale*, in *Officina linguistica*, I 1, Iliisso, Nuoro 1997, pp. 47-61.

<sup>77</sup> *Liber Maiorichinus, de gestis Pisanorum illustribus*, a cura di C. CALISSE, Forzani e C. tip. del Senato, Roma 1904, vv. 190-205, 1937-1939.

<sup>78</sup> *Il Codice degli Statuti* cit., cap. XIV, pp. 333, 481 (cfr. cap. XV, pp. 333s, 481, sull'uso di lanciare verghettoni per gioco, da parte di ragazzi di età inferiore ai quattordici anni). Sull'uso come misura di superficie: *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, a cura di P. MERCI, Deputazione di Storia patria per la Sardegna, Delfino, Sassari 1992, sch. 58, p. 55.

<sup>79</sup> *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* cit., sch. 138, si vedano anche le schh. 2, 162, 168, 171, 208 per *birga* e *kita de verruta*, pp. 11-12, 92, 109-110, 113-114, 116, 133.

<sup>80</sup> *Il Condaghe di San Pietro di Sorres. Testo inedito logudorese del sec. XV*, a cura di A. SANNA, Valdes, Cagliari 1957, sch. 324, p. 139 (cfr. inoltre schh. 285, 325, pp. 117, 140).

*et glosa in Carta de Logu* del magistrato sassarese Girolamo Olives, stampati nel 1567, scrive che per la caccia poteva essere uncinata e, probabilmente, avere l'arresto. L'uncino impediva che venisse estratta dai grossi animali, quali i cinghiali<sup>81</sup>. Per quanto riguarda le rappresentazioni medievali della caccia grossa che si sono conservate, come uniche armi figurano la *virga* e la spada, e forse dei bastoni. L'arco compare nella *Caccia di san Giuliano*, poiché è l'arma con cui il Santo uccide il cervo, come racconta l'agiografia.

## 5.2. *San Pietro di Zuri*

Un ardito cacciatore, armato di *virga* nella mano destra (di cui si nota anche il manico) e spada (o una seconda *virga*?) nella sinistra, affronta corpo a corpo e conficca le armi nel dorso di due cinghiali (fig. 13). La scena è scolpita nel quinto capitello sul fianco destro della chiesa, eretta nel giudicato di Arborea, curatoria di Guilcier. Nell'epigrafe incisa e murata in facciata si tramanda la data di consacrazione della chiesa (1291) da parte del vescovo di Santa Giusta Giovanni; i nomi del committente, il giudice Mariano II de Bas-Serra; della badessa donna Sardinia de Lacon, madre del giudice, che sovrintese i lavori di costruzione; dell'architetto Anselmo da Como<sup>82</sup>. Non è semplice poter stabilire se a Maestro Anselmo si debba anche il ciclo di sculture che qualifica la chiesa; sicuramente quelle esterne sono dovute ad un unico artista che costruisce "la forma-immagine" in consonanza alla percezione circolare dei nessi strutturali ideata da Anselmo per la facciata. L'architrave del portale rappresenta *San Pietro, la Madonna col Bambino, cinque apostoli e la badessa Sardinia de Lacon* prona verso san Pietro. Il ciclo di sculture dei capitelli esterni è dedicato alle ritualità e attività calendariali tratte dal mondo signorile e agro-pastorale<sup>83</sup>, e alle celebrazioni che si svolgevano per la festa di san Pietro il 29 giugno, data in cui cadeva anche la *corona de Logu*, come attestano diversi capitoli della *Carta de Logu*<sup>84</sup>. La scena di caccia ritrae un evento ve-

<sup>81</sup> G. FOIS, *Un'arma medioevale* cit. L'edizione dell'Olives da noi citata è: Girolamo OLIVES, *Hieronymi Olives... Commentaria, et glosa in cartam de logu. Legum, & ordinationum Sardarum nouiter recognitam, & veridice impressam...*, Typographia Conuentus Sancti Dominici: apud F. I. B. Canauera, Calari 1708, pp. 140-141, commento al cap. LXXXIII, e rimando al commento del cap. XXIV.

<sup>82</sup> R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 144, pp. 250-260; G. FARRIS, *Percorsi storici della scultura giudicale nelle curatorie di Parte Barigadu e Gilciber*, in *Giudicato d'Arborea* cit., pp. 514-516; R. SERRA, *Sardegna romanica*, in R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 232-241; G. FARRIS, *Mecenatismo dei giudici* cit., pp. 208-209; A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri. Una chiesa romanica del giudicato di Arborea*, Iskra, Ghilarza (OR) 2008.

<sup>83</sup> La decorazione scultorea è presa in esame da M. C. CANNAS, *Musica, danza e ballo in tondo della tradizione locale nella storia delle immagini in Sardegna. Dal Mediobizantino al Plateresco, tra folklore, rito e mito* (in corso di pubbl.).

<sup>84</sup> *Carta de Logu dell'Arborea* cit., capp. XVI, XCIII, XCVI, CXXV, CXXIX, pp. 72-73, 132-133, 166-167, 170-171, (cfr. inoltre il Glossario, voce *corona de Logu*); F. C. CASULA, *La 'Carta de Logu' cit.*, cfr. all'Indice, voci *corona*.

natorio straordinario, la contemporanea uccisione di due cinghiali da parte di un solo cacciatore; l'impresa potrebbe riferirsi anche ad un fatto realmente accaduto che, proprio per la sua eccezionalità, era degno di essere ricordato. In ogni caso, è da mettere in rilievo come la tematica della decorazione scultorea prosegua un filone che ha, come vedremo, almeno un antecedente nel ciclo di bassorilievi (metà del XII sec.) del San Lussorio di Fordongianus. Anche nel San Pietro, come in quest'ultima chiesa, si conservano incise nei conci murari le orme dei pellegrini che vi giungevano per la festa<sup>85</sup>. Le impronte sono presenti anche in altre chiese, alcune mostrano scolpite scene di caccia o animali protagonisti dell'attività venatoria, come nel San'Antiocho di Bisarcio, nel San Giuliano di Selargius, e nella Santa Maria di Uta.

Nel capitello a sinistra del portale di facciata è la scena costantemente identificata come *Daniele nella fossa dei leoni* (fig. 14); ma se negli animali affrontati e sottostanti il personaggio maschile, posto in posizione centrale, si riconoscono facilmente due leoni (il numero potrebbe essere solo allusivo), nei due animali che li atterrano (le zampe di quello a destra toccano la testa e le terga del felino), non possiamo constatare le stesse caratteristiche zoomorfe. Più piccoli, privi di criniera, differenti nella forma del muso, delle orecchie, della coda e delle zampe, essi raffigurano due cani, quello di sinistra è munito di collare. È possibile che si tratti di una *Caccia simbolica*, in opposizione alla scena di caccia realistica scolpita nel capitello succitato. Non è da escludersi che vi sia un richiamo alla *Prima lettera di Pietro*, V, 8: "Il vostro nemico, il diavolo va in giro come un leone ruggente cercando qualcuno da divorare...". Certo è che il personaggio posto al centro domina le fiere, le mani convergono sulla loro testa; difficile dire, vista la corrosione della pietra, se impugnasse delle armi, in ogni caso a lama corta, come pugnali.

L'attività della caccia e gli animali in essa coinvolti sono scolpiti in altri capitelli: un falconiere, vestito e ammantato elegantemente, e forse con un oggetto in mano, è rappresentato tra due falchi su trespoli (fig. 15); falchi, o comunque rapaci, appaiati (fig. 16); due volpi affrontate (fig. 17); nel pilastro sinistro della bifora del campanile, un cervo, il cui significato simbolico che rimanda alla fede travalica, però, quello puramente materiale di preda ambita (fig. 18). L'animale, rivolto verso destra, è in movimento, come indica la zampa sollevata, e si dirige dalla

<sup>85</sup> G. DORE, *Sulle orme dei pellegrini. Testimonianze dei percorsi penitenziali medievali nell'isola*, Zonza, Sestu 2001, pp. 26s, 40, 47s, 50s; I. GRECU, *Le "orme" dei pellegrini nelle chiese della Sardegna medievale*, in *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola Iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di M. G. MELONI, O. SCHENA, CNR, Cagliari-Genova-Torino, Genova 2006, pp. 158, 164-165, 167 tavv. II.5, 8, V.5, VI.5, 8, IX.5, X.5, 8, 14; G. FRULIO, *Maestranze e cantiere edilizio nella Sardegna medievale: marche lapidarie di cottimo e di posizione*, in *Ricerca e confronti 2006, Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*, a cura di S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI, AV, Cagliari 2007, pp. 383, 386-387; I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese della Sardegna medievale*, in *Ibidem*, pp. 392, 395-399.

parte opposta rispetto ad un personaggio posto nell'angolo. Nel capitello opposto a quello del pilastro compreso tra il fianco meridionale e l'abside dove è rappresentato *su ballu tundu*, è raffigurato un personaggio accovacciato che si allunga ad osservare la scena; indossa un copricapo che ricade sulle spalle, simile alla *berritta* sarda; la veste mostra una serie di pieghe nelle maniche, nel dorso e nella parte inferiore, ed è chiusa in vita da un'alta cintura. Poco sotto l'uomo è un cane, e alle loro spalle un secondo personaggio di cui si è persa la parte centrale; rimane il viso, la sopravveste a pieghe sul petto, da cui fuoriescono le maniche lisce, e i piedi. La protome di un animale, tra motivi fogliacei, è scolpita a tutto tondo, nel vicino capitello. La posizione dell'uomo accovacciato è molto simile a quella del cacciatore della mensola lignea della Santa Chiara di Oristano; probabilmente qui si tratta di due cacciatori in appostamento con il cane (fig. 19).

### 5.3. *San Giorgio di Tului*

La caccia al leone (caccia che ovviamente non fu mai esercitata in Sardegna), è rappresentata in un frammento di lastra centinata proveniente dalla distrutta chiesa di San Giorgio di Tului (fine XI, primi decenni del XII sec.)<sup>86</sup>, nel giudicato di *Cagliari*, curatoria del Campidano. La chiesa è compresa nelle donazioni che il giudice Torchitorio promise nel 1066 al monastero di Montecassino<sup>87</sup>. Il bassorilievo, purtroppo molto corroso e variamente datato al XII secolo o al 1218 circa, mostra un personaggio che, incurvandosi sulla belva, conficca la spada, di cui si nota l'elsa, sul collo del leone ormai atterrato. Benché la scena sia resa con espressionistico realismo, è possibile che allusivamente rimandi alla lotta tra il bene e il male, del cristiano contro il diavolo. Questo simbolismo è largamente diffuso antecedentemente all'arte cristiana<sup>88</sup>, spesso si ritrova nei sarcofagi e anche in manufatti artigianali (fig. 20).

<sup>86</sup> R. SERRA, *Alcuni rilievi scultorei della chiesa di S. Giorgio di Tului*, in «Studi Sardi», XVII, Università degli studi di Cagliari, Cagliari 1959-61, pp. 642-644; A. SAIU DEIDDA, *Scultura decorativa nell'architettura romanica della Sardegna sud-occidentale*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», V (1981), parte II, pp. 10-16, fig. 17; R. CORONEO, *Metodologia di ricerca sulla scultura romanica in Sardegna*, in R. CORONEO, A. PISTUDDI, *Per il Catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna: i peducci di S. Maria di Uta (CA)*, in «Studi Sardi», XXXII (1999), Università degli studi di Cagliari, AV, Cagliari 2000, p. 275.

<sup>87</sup> A. SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale. Note storiche e codice diplomatico sardo-cassinese*, Badia di Montecassino, Montecassino 1927, pp. 25-30; P. TOLA, *Codice Diplomatico* cit., I, sec. XI, doc. VII, pp. 153-154.

<sup>88</sup> P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXI, Spoleto 1985, pp. 1107-1179; M. PASTOUREAU, *Bestiaire du Christ* cit., pp. 97, 101, 105.

#### 5.4. *Sant'Antioco di Bisarcio*

Un frammento di scena venatoria con figure correnti, variamente interpretate relativamente agli animali (fig. 21), rimane a decorare la ghiera dell'arcata centrale del portico della cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio ad Ozieri (ante 1090 - ante 1153)<sup>89</sup>, documentata a partire dal 1065-1082, eretta nel giudicato di Torres, curatoria di Nughedu. Il portico, datato alla seconda metà del XII secolo e consacrato nel 1164 o 1174, si deve probabilmente a maestranze provenienti dal cantiere della cattedrale di Pisa. Secondo alcuni studiosi venne però montato nel XIII secolo con elementi realizzati *ad hoc*. Partendo dal basso si susseguono: un cinghiale, di cui si notano le irte setole che percorrono il dorso e il grosso grugno; un alberello che indica la foresta o la macchia in cui si svolge la caccia; un cervo di cui rimane ben leggibile il corno ramificato destro, mentre il sinistro e la parte inferiore del corpo sono corrosi; un cacciatore leggermente accovacciato, con il busto piegato, e col viso rivolto a sinistra. Veste una corta tunica a pieghe chiusa in vita da cintura, similmente alle disperse lastre di Maracalagonis. Sulla destra un lungo guinzaglio pare trattenere un grosso cane (o forse dal tipo di zampe un felino?, la caccia con il ghepardo o il leopardo è ampiamente attestata anche in Italia). La parte inferiore del braccio sinistro è spezzata. Infine un bufalo dalle lunghe corna, e con evidenziati i crini del dorso. È possibile che la scena venisse riprodotta, come quella succitata di Maracalagonis, da una scultura antica. In ogni caso, è affine a quella del *Fregio delle cacce* (XII sec.), scolpito, tra il primo e il secondo ordine di loggette, da maestro Guglielmo e aiuti per la cattedrale di Santa Maria di Pisa<sup>90</sup>. Qui le immagini sono intervallate da motivi vegetali che percorrono tutta la cornice, a indicare lo spazio della foresta in cui si svolge l'attività venatoria. Capre, orso, toro, cervo, cinghiale, volpe, una lepre con carota in bocca, etc., costituiscono le prede di cacciatori vestiti con corte tuniche cinte, armati di lancia e accompagnati da cani con guinzaglio. Analoghi rappresentazioni di scene di caccia si trovano nel San Martino di Lucca, dovuto alla bottega di Guidetto intorno al 1204; nel piano terreno del campanile di Pisa, attribuibile ad ambito biduinesco (1173 ca.); nella lunetta del duomo di Carrara della metà del XII secolo.

LXXXIV. *Qui levarit su servu. Item hordinamus qui su homini qui hat at levare su xer-*

<sup>89</sup> P. SAMPAOLESI, *Il duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Ed. Nistri-Lischi, Pisa 1975, pp. 53-57, 110; F. POLI, *La decorazione scultorea del Sant'Antioco di Bisarcio. Nuovi dati per vecchie attribuzioni*, in «Sacer», n. 9, s.l., s.n., (1999), pp. 167-199; R. SERRA, *Sardegna romanica cit.*, pp. 156-167; R. CORONEO, *Sant'Antioco di Bisarcio (Ozieri): cattedrale ed episcopio*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Electa, Milano 2007, pp. 389-402.

<sup>90</sup> A. MILONE, in *Il Duomo di Pisa*, 1, *Saggi, schede*, a cura di A. PERONI, Panini, Modena 1995, 1, pp. 353-355; 3, pp. 98-103, figg. 141-177.

*bu dae su jagaru et conplit.indi iloe su canarju et non toret su pegus, pagit boe unu, a su canarju det sollos XX et apat.indi su curadore de tres uno, si' nde.llo binquit.*

LXXXIV. **Del portare via un cervo.** Parimenti ordiniamo che se qualcuno porta via un cervo a un cane da caccia, sopraggiunge il custode dei cani ma quello non rende la preda, pagherà [come multa all'erario regio] un bue e verserà 20 soldi al custode dei cani, e da ciò il *curadore* riceverà la terza parte, se lo dimostra colpevole.

### 5.5. *San Giuliano di Selargius*

Nella chiesa di San Giuliano di Selargius (secondo quarto del XII sec.)<sup>91</sup>, sulla parete sinistra della navata sono dipinti, in rosso, tre cavalieri al galoppo (terzo quarto del XIII sec.), muniti di *virga* e accompagnati da cani, inseguono un capriolo o un cervo, tutti rivolti verso l'abside (fig. 22)<sup>92</sup>. È ipotizzabile che in origine fossero in numero maggiore. Nel 1322 si ha la prima testimonianza della *Villa Cerajus*, nel giudicato di *Calari*, curatoria del Campidano, l'antica *domestia* di *Kellarious*, possesso dei monaci vittorini (ante 1089); mentre a partire dal 1349 si hanno notizie dell'*ecclesia de Selargios*<sup>93</sup>. Non sappiamo se questo titolo sia sicuramente da riferirsi alla chiesa di San Giuliano, dedicata al nobile cavaliere-cacciatore, detto l'*Ospedaliere* per la protezione accordata a viandanti e pellegrini<sup>94</sup>.

Altri due cavalieri sono dipinti nelle vele dell'arcata absidale: quello di sinistra (rimane solo la linea disegnativa) è forse da identificarsi con san Giuliano che, armato di grande arco da cui scocca la freccia che ferisce il sacro cervo, è accompagnato da due cani, uno posto come il cavaliere verso la luce dell'arco, l'altro in senso contrario in un concio sottostante (fig. 23). È ipotizzabile che il cervo si collocasse nella chiave di volta dell'arco, la pietra d'angolo identificata con Cristo (*Matteo*, XXI, 42; *Marco*, XII, 10; *Luca*, XX, 17; *Epistola agli Efesini*, II, 20-22). L'altro cacciatore, nell'opposta vela, munito di *virga* insegue una volpe in corsa; al di sotto un altro animale, verosimilmente un cane (fig. 24). La volpe è simbolo dell'astuzia perversa e del male, che si contrappone al sacro cervo. Sul simbolismo

<sup>91</sup> R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 72, pp. 176, 182; R. SERRA, *Sardegna romanica* cit., pp. 260-261.

<sup>92</sup> M. C. CANNAS, *Equites rubentes. Le pitture murali della chiesa di San Giuliano a Selargius*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X (2002), pp. 357-377.

<sup>93</sup> D. SCANO, *Codice Diplomatico delle Relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*, I, docc. D, DCXXV, *Arti Grafiche B. C. T. Cagliari* 1941, pp. 359s, 403s; GREGORII I PAPA *Registrum epistolarum*, II, epist. IX, 204, in *Monumenta Germaniae Historica*, München 1978, epist. IX, pp. 191-193.

<sup>94</sup> M. DE SOMER, voce *Giuliano l'Ospedaliere*, in *Bibliotheca Sanctorum* cit., VI, 1965, coll. 1203-1208; R. CORONEO, *Il pellegrinaggio medievale in Sardegna (secoli XI-XIV): fonti e monumenti*, in *Culti, santuari* cit., pp. 77-85.

nefasto dell'animale sono famosi i *Sermones in Cantica* di san Bernardo<sup>95</sup>. Le pitture sono concepite per una visione dinamica: la disposizione itinerante, il fregio continuo, dava maggiormente l'idea dello svolgersi di una reale cavalcata per la caccia signorile. La loro serialità indica che dovevano distribuirsi in ambo i lati al di sopra delle arcate, per tutta la navata, come attesterebbero piccole tracce di colore su diversi conci. È probabile, vista l'intitolazione della chiesa, che le scene alludano alla *Caccia di San Giuliano*, ispirandosi, però, alle cacce collettive indette dai giudici. La caccia alla volpe era praticata anche per via della sua preziosa pelliccia, con cui si confezionavano eleganti mantelli. La scheda 159 del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* tramanda come Remundinu de Varca, *prebiteru* di Santa Maria, che si fece monaco prima di morire, portasse in dotazione alla chiesa una libra d'argento lavorata e due “*mantaduras de vulpe coopertas de mustarolu*”<sup>96</sup>.

La stilizzazione e linearità delle immagini del San Giuliano (ottenute per mezzo di patroni, sagome per le figure), si devono, probabilmente, ad una scelta voluta per evocare il carattere rituale di magia venatoria della caccia. Dal punto di vista formale sembrano proseguire una tradizione tipologica molto antica, relativa alla produzione vascolare in stile “orientalizzante” dei vasi greci, etruschi e italici. Ma per restare in ambito strettamente isolano, possiamo constatare la straordinaria somiglianza che unisce la volpe dipinta nella chiesa selargina al bronsetto di una volpe (prima età del ferro), ritrovata nel santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri<sup>97</sup>. Come altri piccoli bronzi di animali totemici era un ex voto donato agli dei delle acque.

La formazione dell'artista locale che eseguì le pitture va ricercata non tanto nell'ambito della produzione pittorica di pale d'altare, affreschi o miniature, ma piuttosto nella produzione artigianale: si vedano gli odierni cestini a figure zoomorfe nere o rosse, e i tessuti<sup>98</sup>; a quest'ultimi rimanda il tema della cavalcata. In stretto rapporto anche la coeva protomaioica d'importazione dall'Italia meridionale, di cui si hanno diversi esemplari in Sardegna. In particolare indichiamo il cervo raffigurato nel bacino (XIII sec.) inserito nella facciata della chiesa di Santa Severa a Ollastra-Simaxis, in provincia di Oristano<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> SAN BERNARDO, *Sermones in Cantica*, LXIV-LXV, cfr., inoltre, LXIII, PL 183, coll. 1080-1093. Cfr., inoltre J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario cit.*, voce *volpe*, pp. 565-567.

<sup>96</sup> *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado cit.*, sch. 159, p. 107.

<sup>97</sup> G. LILLIU, *La civiltà dei Sardi. Dal neolitico all'età dei nuraghi*, ERI, Torino 1972, pp. 256, 332, tav. XLVIIId.

<sup>98</sup> L. DE GIOANNIS, *Le schede dei tessuti*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, II, Janus, Sassari 1990, in part. TE 5, 9, 14, 22, 26, 32, 34, 45, 49-50, 52-53, 55, 58-59, 88, 122, pp. 18-19, 22, 27, 29, 32-33, 38-39, 40-41, 43, 58, 74; *Le schede degli intrecci e dei cestini*, in part. CS 15, 31, 34, 35, pp. 193, 198-199.

<sup>99</sup> G. BERTI, M. HOBART, F. PORCELLA, “*Protomaioiche*” in *Sardegna*, in *La protomaioica e la maiolica arcaica dalle origini al Trecento*, Atti XXIII Convegno Internazionale della ceramica, Albisola 25-27 maggio 1990, Centro ligure per la storia della ceramica, Albisola 1993, pp. 156, 159-160, fig. 7.

## 5.6. *Santa Maria di Uta*

Oltre che nel San Giuliano di Selargius e a Zuri, la volpe è scolpita nella chiesa di Santa Maria di Uta (seconda metà del XII sec.)<sup>100</sup>. Si tratta di un peduccio degli archetti esterni del fianco meridionale: muso allungato, baffi e occhi a bottone (fig. 25)<sup>101</sup>. Allo scultore, quasi certamente non locale, che eseguì le protomi degli animali presenti nelle battute di caccia: cani con il guinzaglio, falchi o comunque rapaci, arieti o mulloni, orsi, si devono anche diverse figure umane che, assieme a peducci con motivi a rosette e geometrici, costituiscono uno straordinario racconto per immagini. Le numerose sculture sono state attribuite dagli studiosi a maestranze francesi o toscane. La chiesa, eretta nel giudicato di *Calari*, curatoria di Decimo, fu accostata in passato all'ordine benedettino, e più specificatamente ai vittorini di Marsiglia. Per il XIV secolo è documentata la sua appartenenza all'ordine di San Giorgio de Alfama<sup>102</sup>. Recentemente è stata messa in relazione all'ordine degli ospitalieri di san Giovanni e dei templari, e successivamente a quello dei francescani<sup>103</sup>.

Come in molte chiese isolate del Medioevo, il nome del Maestro o degli scalpellini che eseguirono le opere scultoree rimane fino ad oggi sconosciuto, così come sconosciuto rimane il nome dell'architetto della fabbrica. Non è improbabile però che il *magister* costruttore-scultore? attestasse la memoria del suo lavoro ritraendosi nell'ottavo peduccio degli archetti absidali, partendo da sinistra. La faccina umana è fortemente caratterizzata da una folta capigliatura resa a striature che, dal centro della fronte, si dipartono verso i lati della testa, discriminata al centro da una sorta di fermaglio<sup>104</sup>. Il viso è reso virile dalla lunga barba appuntita e striata. La bocca a fessura è aperta, in atto di pronunciar parola. Diverse immagini medievali raffigurano artisti con i loro strumenti da lavoro; in particolare gli architetti o architetti-scultori a volte portano la barba. Molto nota è l'immagine di Lanfranco effigiato, con barba, baffi e la verga del *magister* in mano, in una miniatura della *Relatio Translationis Corporis S. Geminiani* (inizi del XIII sec.), che rappresenta la *Costruzione del duomo di Modena*<sup>105</sup>.

<sup>100</sup> R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 74, pp. 178-181, 183; R. SERRA, *Sardegna romanica* cit., pp. 210-219.

<sup>101</sup> M. C. CANNAS, *Equites rubentes* cit., p. 362, figg. 8-9.

<sup>102</sup> L. D'ARIENZO, *San Saturno di Cagliari e l'ordine militare di san Giorgio de Alfama*, in «Archivio Storico Sardo», XXXIV, fasc. I (1983), doc. 10, pp. 49, 57-58, 70-71.

<sup>103</sup> U. ZUCCA, *Mire politiche di Aragona prima (1324) e di Arborea poi (1376) in due concessioni pontificie a favore dei frati francescani di Sardegna*, in *Chiesa, potere politico* cit., pp. 593-613; U. ZUCCA, *S. Maria di Uta da insediamento francescano (1376 ca.) a luogo eremitico (1569)*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X (2002), pp. 95-158; M. UDA, *Sulla presenza templare a Santa Maria di Uta*, in *Militia Christi e templari in Sardegna*, a cura di M. RASSU, Domus de janas, Selargius (CA), 2010, pp. 60-84.

<sup>104</sup> A. PISTUDDI, *Un monumento campione: i peducci di S. Maria di Uta*, in R. CORONEO, A. PISTUDDI, *Per il Catalogo* cit., pp. 297, 301, fig. 13, n. 40.

<sup>105</sup> *Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani et de translatione eius beatissimi corporis*, a cura di S. LOMARTIRE, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Panini, Modena 1984, pp. 757-758.

Poco distante dalla faccina della Santa Maria è incisa una sorta di croce, posta sulla lesena destra dell'abside. Mostra il montante superiore e i bracci trasversali liberi, non chiusi, oltre che sensibilmente evidenziati da una più consistente profondità del solco. Al termine del montante e della linea superiore dei bracci, si dispongono ortogonalmente brevi tratti di linee parallele libere, non tangenti la "croce"; inferiormente al montante e in parte innestate al suo interno, altre due linee parallele libere, più lunghe. Ora, questa figura induce ad una riflessione: la croce è per il cristianesimo una immagine sacra, che si identifica con Cristo e il suo sacrificio attuato per la salvezza e la resurrezione alla fine dei tempi dell'umanità<sup>106</sup>. È un simbolo totalizzante, comprensivo di valori temporali, spaziali, generativi, dimensionali e di movimento. La sacralità di questa figura e la sua forza escatologica devono essere supportati da una forma perfetta, finita e conchiusa, che contenga in sé i valori trascendentali ed umani che essa esplicita. L'ambiguità e l'indeterminatezza del segno non possono assolvere questo compito. La figura in questione non può essere quindi una croce; ma in essa è possibile che si debba riconoscere una marca muratoria (un segno simile si trova nel San Pietro di Zuri)<sup>107</sup>, che rimanda a uno strumento di misurazione usato dai maestri costruttori, ad esempio per disegnare le centine. Congegni analoghi sono raffigurati in piccole tavole e miniature, in cui si rappresenta la costruzione di città, chiese, castelli. Un simile strumento, in legno di castagno, si conserva al Museo di Tecnologia Contadina di Santu Lussurgiu; si tratta di un ellissografo, uno speciale compasso, in sardo detto *s'iscuadra tunna*, 'la squadra tonda'<sup>108</sup>, utilizzato per tracciare le diverse ampiezze degli archi, porte, finestre, solai. Non è da scartate l'ipotesi che i trattini di linee non tangenti la "croce" della Santa Maria stiano ad indicare il movimento della squadra, e la non finitezza delle linee disegnative sia una scelta voluta, proprio per impedire al fedele/osservatore ogni possibile margine di dubbio sulla vera identità e funzione di questa *crux dissimulata*: "Considerate infatti tutto ciò che c'è nel mondo: senza questa figura [la croce] potrebbe costruirsi od avere connessione?... Gli zappatori non compiono il loro lavoro - e così i meccanici -, se non hanno arnesi di questa forma?" (S. Giustino, *Apologia I*)<sup>109</sup>. Rappresentando l'attrezzo-simbolo del suo

<sup>106</sup> G. DE CHAMPEAUX, S. STERCKS, *I simboli del Medio Evo*, Jaca Book, Milano 1981, in part. pp. 29-32, 49-52, 369-377; J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli cit.*, I, voce *croce*, pp. 341-351.

<sup>107</sup> G. FRULIO, *Maestranze e cantiere cit.*, pp. 381-389; S. BARAGLI, *Ricostruire il cantiere: tracce degli scavi archeologici e testi figurativi*, in *I laterizi in età medievale. Dalla produzione al cantiere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Roma, 4-5 giugno 1998), a cura di E. DE MINICIS, Kappa, Roma 2001, pp. 141-156, fig. 2.

<sup>108</sup> E. CHESSA, F. SALIS, *Immagini di una società complessa*, in *Santu Lussurgiu. Dalle origini alla "Grande Guerra"*, II, a cura di G. MELE, Comune di Santu Lussurgiu, Solinas Ed., Bolotana (NU) 2005, p. 605.

<sup>109</sup> SAN GIUSTINO, *Le due Apologie*, a cura di G. GANDOLFO, A. REGALDO RACCONE, Torino 1983, LV, pp. 103-105.

lavoro nell'abside rivolta ad oriente, il maestro della Santa Maria, offriva la sua opera, in forma di preghiera, alla parusia di Cristo.

Per quanto riguarda la volpe, ricordiamo, inoltre, che il suo muso è disegnato accanto allo stemma degli Arborea dipinto nella palea a pelli di vaio sottostante gli affreschi (1338-1345 ca.), della chiesa di Nostra Signora *de sos Regnos Altos* del castello di Bosa. Si notano anche altri tratti disegnativi: “piedi e gambe forse umani”<sup>110</sup>.

### 5.7. Santa Maria della Mercede di Norbello

Una schematica *caccia mistica al cervo* (fig. 26), purtroppo ormai quasi del tutto scomparsa, è dipinta nell'ultima mandorla della parete meridionale della Santa Maria della Mercede di Norbello (seconda metà del XII sec.)<sup>111</sup>, eretta nel giudicato di Arborea, curatoria di Guilcier. La più antica attestazione della chiesetta, accostata all'ordine dei templari, si trova nella scheda 126 (databile fra il 1164 e il 1174), del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*<sup>112</sup>, vi si nomina un *serbu de sancta Maria de Norgillo* e un *prebiteru de Norgillo*. Lungo le pareti interne sono tracciate diverse immagini in minio rosso. Il percorso/discorso pittorico si snoda dal fianco sinistro a quello destro, ambedue segnati da cinque mandorle con croci patenti di consacrazione e le epigrafi di Barusone e Dorgotorio Pinna, autori anche delle figure antropo-zoomorfe che le accompagnano. Nella *caccia mistica* il cavaliere, con una lunga lancia che trapassa la mandorla, uccide un cervo posto al di fuori dello spazio sacro. Il cervo è qui il simbolo del tempo profano che viene annullato; il cavaliere che ha superato il suo itinerario di penitenza e ha raggiunto l'illuminazione, la conoscenza, è partecipe, all'interno della mandorla, del tempo eterno compreso nella croce. Sulla sinistra della mandorla un altro cavaliere si erge su un grande pesce (simbolo cristologico per eccellenza)<sup>113</sup>, che si incunea nello spazio divino. Di per sé la scenetta può trasmetterci poco sulla reale attività vena-

<sup>110</sup> F. POLI, *La chiesa del castello di Bosa. Gli affreschi di Nostra Signora de Sos Regnos Altos*, edes, Sassari 1999, p. 62; F. POLI, *Gli affreschi della chiesa del castello di Bosa*, in *Giudicato d'Arborea* cit., II, p. 935.

<sup>111</sup> R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 27, pp. 111-113; M. C. CANNAS, *Segni-simboli: tracce iconografiche di cultura dotta e di cultura folklorica nella Sardegna romanica. Le pitture murali della chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello*, in M. C. CANNAS, E. BORGHI, *Nel segno della croce. Le pitture murali della chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello*, Tipografia Ghilarzeese, Ghilarza 2000, pp. 13-108, 131-150; D. SALVI, *La gioielleria; Norbello: l'area cimiteriale di Santa Maria della Mercede*, in *Ai confini dell'impero* cit., pp. 160-162, 207-208, figg. 59, 61, 66, 75, 78, 102, 111, 122, 151, 153, 161; R. SERRA, *Sardegna romanica* cit., p. 270.

<sup>112</sup> *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* cit., schede 126, 174, pp. 83, 118-119.

<sup>113</sup> J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli* cit., II, voce *pesce*, pp. 204-206; M. PASTOUREAU, *Bestiaire du Christ* cit., p. 98.

toria. Il suo interesse va colto nell'insieme del racconto iconologico e penitenziale del ciclo di cui fa parte, in cui le forme rituali dell'*aventure* e della *queste* di tanti romanzi cavallereschi (la caccia vi ha un ruolo ben definito), e la pratica folklorica hanno gran rilievo. Il cavaliere sul grande pesce, vittorioso, ha riconquistato, come il primo, l'integrità dell'essere rinato dopo il battesimo (simboleggiato da due pesci affrontati dipinti nella parete sinistra).

Per quanto insolita possa sembrarci questa immagine, rientra nell'immaginario medievale, associata ai viaggi in mari sconosciuti, alle navigazioni visionarie che sottendono percorsi iniziatici e penitenziali. Basterà pensare agli incontri con le straordinarie creature che san Brandano (484-578), abate di Cloufert in Irlanda, fa nel suo periglioso viaggio per mare. La *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* [=NSB] denominata anche *Peregrinatio Sancti Brendani* (VIII-IX sec.), ebbe una grandissima diffusione, si conservano oltre 120 testimoni risalenti fino al X secolo. A un certo punto, vi si narra come il Santo approdasse su un'isola-pesce. Delle varie tradizioni della leggenda brandiana la versione neerlandese, del ramo germanico, *Il Viaggio di san Brandano* (seconda metà del XII sec.), è rivolta ad un lettore laico; uno degli scarti rispetto alla NSB è il motivo della peregrinazione penitenziale imposta all'abate per un grave peccato da lui commesso, là dove nella NSB la peregrinazione è volontaria, *pro Deo*. Vi è inoltre un più deciso affermarsi della venerazione mariana. Marie-Louise Rotsaert indica la possibilità di una nuova funzione polemica forse legata all'attualità ed allusiva all'ordine dei templari, secondo l'ipotesi formulata parallelamente per il romanzo di *Parzival* di Wolfram von Eschembach (tra il primo e il secondo decennio del XIII sec.)<sup>114</sup>.

Le due immagini di Norbello scaturiscono quindi anche da racconti e romanzi dell'epoca, dall'etica "cavalleresca" del *miles sancti Petri*<sup>115</sup>. A quest'etica cavalleresca possiamo accostare il significato iconologico del tema raffigurato nella mandorla, includendovi l'ipotesi ricostruttiva di un'immagine di cui rimane soltanto un breve tratto di linea ad andamento curvilineo, con base orizzontale che si allunga a sfiorare il braccio destro della croce. Nella parte opposta la linea si innalza, terminando in un piccolo rettangolo diviso centralmente da una linea verticale. Si può supporre che il segno sia ciò che rimane di una navicella, con allusione ad una pesca simbolica, in consonanza con la scena di caccia. Se così fosse, due sono le probabilità: o che si tratti della *Navicula Petri*, la Nave della Chiesa con gli apostoli "pescatori d'uomini" (*Matteo*, IV, 18-19; *Marco*, I, 17-18); o della raffigurazione della nave di Giona (nella mandorla il cavaliere emerso dall'oscurità, rinasce e si erge sul grande pesce). In Sardegna la raffigurazione della *Navicula Petri* e del ciclo di Giona sono attestati fin dai primissimi decenni del

<sup>114</sup> M. L. ROTSAERT, *San Brandano. Un antitipo germanico*, Bulzoni, Roma 1996.

<sup>115</sup> F. CARDINI, *Il guerriero e il cavaliere, in L'uomo medioevale*, a cura di J. LE GOFF, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 83-123.

IV secolo (cubicolo di Giona della necropoli di Bonaria); miniature della *Navicula Petri* illustrano i codici del XIV e XV secolo della cattedrale di Oristano<sup>116</sup>. Di interesse maggiore, per il modo in cui fu eseguito, è il graffito della *Nave della Chiesa* (II sec. d.C.), conservato nella cisterna dell'orto dei cappuccini<sup>117</sup>: all'incrocio dell'albero maestro, conformato a croce monogrammatica, è situato un pesce, simile nella semplificata resa lineare a quello di Norbello. Indicative, dal punto di vista lineare, sono le tante barchette disegnate o graffite in vari edifici o manufatti<sup>118</sup>. Una raffigurazione medievale di Giona ingoiato o risputato dalle fauci del grande pesce è invece scolpita in un architrave proveniente dal San Giorgio di Tului (XII sec.)<sup>119</sup>.

Fuori dalla mandorla due segni a irregolari denti di sega, mutili inferiormente, sembrano chiudere il percorso. Un ornato? un segno-marca? (vedi San Pietro di Zuri, 1291)<sup>120</sup>. Visto l'aspetto del rito attestato da testimonianza scritta, potrebbe essere una formula contratta di invocazione conclusiva del percorso epigrafico: AMN AMN in maiuscolo; sul tipo di quella che chiude diversi documenti e testi narrativi, come ne *Il Viaggio di san Brandano*: "Cristo nostro Signore ci ascolti, / per sua diletta madre Maria! / AMEN AMEN". Gli autori delle epigrafi e delle immagini della Santa Maria di Norbello, Barusone e Dorgotorio Pinna, vanno inseriti nel *corpus* degli artisti che lasciarono le loro firme negli edifici medievali isolani<sup>121</sup>, poiché i due *donnos* devono considerarsi determinanti nell'imprimere un

<sup>116</sup> R. ZUCCA, *Il cimitero paleocristiano di Bonaria*, in *Insulae Christi. Il Cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, Guida alla Mostra, a cura di P. G. SPANU, MYTHOS, Oristano 2000, pp. 29-31; V. PACE, *I codici miniati duecenteschi della cattedrale di Oristano*, in *Die ac Nocte* cit., pp. 117-118; F. TONIOLO, *Le miniature nei codici liturgici del XIV e XV secolo della Cattedrale di Oristano: casi di importazione di opere toscane e liguri*, in *Die ac Nocte* cit., pp. 150-153.

<sup>117</sup> M. DADEA, *La cisterna dell'orto dei cappuccini e il graffito paleocristiano; I cubicoli di Munazio Ireneo, di Giona e del Buon Pastore*, in *Cagliari: itinerari tra archeologia e arte*, Arti Grafiche Pisano, Cagliari 1999, pp. 11-13, 24-27.

<sup>118</sup> G. LILLIU, *Pesca e raccolta dalla preistoria all'età romana*, in *Pesca e pescatori in Sardegna, mestieri del mare e delle acque interne*, a cura di G. MONDARDINI, Silvana Ed., Cinisello Balsamo (MI) 1997, p. 22, fig. 12; L. SIDDI, *La storia dei restauri*, in M. C. CANNAS, L. SIDDI, E. BORGHI, *Gli affreschi absidali* cit., pp. 40-42; C. ZEDDA, G. SANTORO, *Orosei. Storia di una città medievale*, Studiostampa, Nuoro 1999, fig. a p. 208; P. G. SPANU, *Le navi di Cornus*, in *Insulae Christi. Il Cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari* cit., pp. 281-287; A. M. NIEDDU, *L'arte paleocristiana in Sardegna. La pittura*, in *Insulae Christi* cit., 2002, pp. 365-370; R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV* cit., pp. 10, 21, 66-68, schh. 1.3, 2.16, figg. 3, 60-61.

<sup>119</sup> R. SERRA, *Alcuni rilievi scultorei* cit., pp. 642-644; A. SAIU DEIDDA, *Scultura decorativa* cit., pp. 10-16, fig. 16.

<sup>120</sup> G. FRULIO, *Tecniche costruttive della Sardegna medioevale: il monumento come fonte per la conoscenza*, in *La civiltà giudicale in Sardegna nei secoli XI-XIII. Fonti e documenti scritti*, Atti del Convegno Nazionale, a cura dell'Associazione Condaghe di S. Pietro di Silki, Sassari 16-17 marzo 2001, Usini 18 marzo 2001, Sassari 2002, pp. 487-491; G. FRULIO, *Maestranze e cantiere* cit., pp. 383, 386-387.

<sup>121</sup> A. PISTUDDI, *I nomi dei maestri nell'architettura medievale della Sardegna*, in *Ricerca e confronti* cit., pp. 425-437.

valore aggiunto alle croci di consacrazione, relative ad un rito che prevedeva non solo l'esposizione dei loro nomi, ma anche la sua rappresentazione figurata.

### 5.8. *Retablo dell'Annunciazione, Juan Mates* (attr.)

*La caccia di san Giuliano* è dipinta in una tavola del *Retablo dell'Annunciazione* (tra il 1406 e il 1410)<sup>122</sup>, attribuito al pittore catalano Juan Mates (fig. 27), e proveniente dalla chiesa di San Francesco di Stampace, dove era collocato nella cappella dell'Annunciata, di patronato della famiglia Dedoni. Secondo la Scano Nitza il committente fu probabilmente Gherardo de Doni, marito di Caterina e padre di Giovanni, nomi che assieme a quello di suo padre Giuliano (mercante e banchiere, residente tra il 1376-77 nel quartiere di Stampace), sono correlati ai santi dipinti nel retablo. Un suo parente, Leonardo de Doni, era in rapporti con Joan Mates, come attesta un documento del 1403. Il pittore rilevò, forse nel 1408, la bottega del maestro Pere Serra; infatti le prime commissioni da lui assunte si datano a partire dal 1409. Del retablo oggi si conservano otto scomparti dipinti a tempera su tavola con fondo d'oro: nello scomparto mediano basso l'*Annunciazione*; in quello alto la *Crocifissione*; nello scomparto laterale alto la *Caccia di san Giuliano*; nella predella cinque scomparti: *Cristo in pietà*, *Sant'Antonio abate*, *San Giovanni Battista*, *Santa Margherita*, *Santa Caterina d'Alessandria*. Nel 1861 il canonico Giovanni Spano lo descrisse completo anche delle tavole attualmente disperse: "... a sinistra vi sta un personaggio, il conte Rogerio, in abiti da Principe con sproni ai piedi, un cane sotto, con un falchetto in mano ed il cappuccio per lo stesso falco. A destra un Santo monaco in abiti ruvidi, che è S. Brunone l'istitutore dell'Ordine Certosino, il quale vivendo in una spelonca di un eremo di Calabria, venne scoperto dai cani del conte di Calabria, Rogerio, che verso quel sito attendeva alla caccia. In mezzo vi è l'Annunciazione slanciandosi una mano dall'alto sulla Vergine. Ai lati di sopra in piccola dimensione vi sta S. Giorgio [san Giuliano] a cavallo a sinistra, ed a destra un gruppo d'angeli con Gesù bambino scherzando. Nel finimento avvi ripetuta la Crocifissione, come nell'altro altare, con diversi gruppi e figure. Nell'imbasamento finalmente altri cinque spartimenti a metà di figure di Santi e Sante. Queste sono ornate di diademi e di fregi dorati con pietre e gemme che sembrano fatte da poco"<sup>123</sup>.

Il luogo della caccia è il bosco, di cui si intravedono sul fondo alcuni alberelli,

<sup>122</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., sch. 37 (di R. CORONEO), pp. 88-93; M. G. SCANO NAITZA, *Per un'attribuzione ad Antonio Baboccio*, in *Scritti in onore di Francesco Abate*, parte prima, Università del Salento, M. Congedo Ed., Martina Franca (TA) 2009, pp. 27-34 (numero monografico di «Kronos», 13); R. ALCOY, *El retablo de San Martín de Oristano y la pintura catalana del gótico internacional en Cerdeña* cit., pp. 26-36, fig. a p. 51; M. C. LACARRA DUCAY, *Actividad pictórica de Joan Mates* cit., pp. 295-305.

<sup>123</sup> G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, 3T, Cagliari 1861, pp. 172-173.

le fronde dei quali invadono la cornice dorata poliloba che racchiude la tavola. San Giuliano è accompagnato da tre cani: uno piccolo a pelo lungo e rossiccio, posto tra le zampe del cavallo, è del tutto simile a quello identificato come griffone belga nel dipinto *I Coniugi Arnolfini* del 1434, firmato da Jan van Eyck<sup>124</sup>. La funzione del piccolo cane nella caccia al cinghiale, al lupo e al cervo è indicata, ad esempio, da Pier de' Crescenzi nel *Liber ruralium commodorum*: “Anche con cani si pigliano porci selvatici e lupi, ma con aiuto de' cacciatori; imperoché rade volte soli presumono apprestarsi a quelli, se non sono mastini fortissimi e audaci... e un picciol cagnuolo a ciò ammaestrato lo seguiti, e così da' cani s'uccide e da cacciatori... Anche si pigliano i cervi, quando dall'uomo fediti con saetta o palo fuggono: e un picciol catello a questo ammaestrato per la via del sangue uscente, il perseguita tanto, che da quel catello mezzo vivo o morto si truova”<sup>125</sup>. Catello è il piccolo cane; anche in sardo *katteddu* ha il significato di cagnolino<sup>126</sup>. Gli altri due cani del retablo, due levrieri, sono lanciati in corsa sulla preda; uno l'azzanna sulla groppa, ferendola a sangue, che copioso fuoriesce anche dalla ferita procurata dalla freccia. Nell'attimo in cui questa penetra la carne del cervo, girato a guardare il cacciatore, accade il miracolo: Giuliano ha il capo circondato dall'aureola della santità.

Il tema del retablo era quindi quello della *caccia mistica*, associata però a quella reale con il falco; temi al quale il committente doveva essere particolarmente legato per qualche motivo a noi oggi sconosciuto. A differenza della caccia dipinta nella chiesa selargina, che trae le immagini da un patrimonio culturale ancorato alla tradizione sarda, siamo qui di fronte ad una pittura che riflette una cultura “cortese” di importazione, cronologicamente più vicina alla datazione della *Carta de Logu*. All'ambito della cultura cortese e cavalleresca ci riporta anche l'abbigliamento del Santo cacciatore: una ricca veste damaschinata in oro e foderata della stessa pelliccia del manto; i rossi finimenti del suo destriero, ornati da inserti in argento e oro con coccarde rotonde e a fiore, in oro e pietre; il sottosella rosso con nappine. Questi preziosi finimenti ci possono dare un'idea di quelli posseduti da Mariano IV di Arborea, elencati, tra gli oggetti di gran valore (tra cui quattro spade ornate d'argento, e quattro elmi), in una lettera del 1362 che Guillem Morey, procuratore generale del giudicato, spediva da Oristano verso Barcellona a Timbora de Rocaberti, moglie del giudice<sup>127</sup>. Il peso complessivo delle decorazioni in argento era di 31 marchi e 3 quarti secondo il marco di Barcellona. Per via della perdita della materia scrittoria alcune parole sono andate perdute; si legge chia-

<sup>124</sup> S. ZUFFI, *Cani nell'arte*, Sassi, Schio (VI) 2008, pp. 76-77, 94-95.

<sup>125</sup> *Arte della caccia. Testi di Falconeria* cit., (PIER DE CRESCENZI, *Liber ruralium* cit., pp. 125-193, in part. cap. XXIX, 180-181).

<sup>126</sup> M. L. WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, I, Heidelberg 1962, voce *katteddu*, p. 320.

<sup>127</sup> R. LUSCI, *Argenti e corredi della famiglia dei giudici d'Arborea attraverso i protocolli notari dell'Arxiu Històric de Protocols de Barcellona*, in «Archivio Storico Sardo», XLIV (2005), pp. 479-511.

ramente “*frenum*” e “*cum toto suo guarnimento*”. Una ulteriore indicazione ci è data dall’immagine del disperso sigillo di tipo equestre del padre di Mariano IV, il giudice Ugone II<sup>128</sup>. Rinvenuto nell’Arno, presso la chiesa di Santa Maria della Spina, mostra Ugone II su un destriero bardato con redini borchiate.

XCV. *De cavallus. Item hordinamus qui si alcuno cavallo nostro moret in silva qui non siat sensido con paraulla nostra, su maiore de cavallo pagit pro su dito cavallo at nos pro su uno X, secundu qui narat sa Carta de Logu pro causa de su regnu furada; et icu-su homini qui l’at seiri siat condepnadu a paguare a sa corti sollos C.*

XCV. **Dei cavalli.** Parimenti ordiniamo che se un nostro cavallo, montato senza nostra autorizzazione, muore in una battuta di caccia, il *maiore* addetto ai cavalli ci pagherà per esso dieci volte il suo valore, secondo ciò che prescrive la *Carta de Logu* per i beni del patrimonio regio rubati. Colui che lo avrà montato sarà condannato a pagare alla corte 100 soldi.

### 5.9. San Lussorio di Fordongianus\*

Le battute di caccia potevano essere pericolose per gli uomini, i cavalli e i cani, soprattutto quelle al cinghiale, belva particolarmente aggressiva. Una di queste cacce fa parte di un ciclo scolpito nella chiesa di San Lussorio di Fordongianus (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.), eretta nel giudicato di Arborea, curatoria di Barigadu<sup>129</sup>.

Prima di affrontare l’analisi delle sculture è opportuno spendere due parole sulla perplessità, se non addirittura diffidenza, degli storici dell’arte nel riconoscere in alcune raffigurazioni artistiche medievali (scolpite o dipinte), tematiche o immagini legate al mondo culturale isolano. Si è portati generalmente a connetterle con iconografie a carattere storico-religioso, attestate in tutta la cristianità. Ma a volte, così come accadeva per il resto dell’Occidente medievale<sup>130</sup>, la committenza

<sup>128</sup> A. CASTELLACCIO, *La società giudicale*, in *La Provincia di Oristano*, cit., p. 108, fig. 74.

<sup>129</sup> Ad aula unica, presenta soluzioni costruttive affini a quelle messe in opera in edifici appartenuti all’ordine dei Vittorini di Marsiglia: R. SERRA, *La Sardegna*, (Italia romanica), Jaca Book, Milano 1989, pp. 364-366; R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 7, pp. 43, 48-49; R. CORONEO, *Metodologia di ricerca* cit., p. 283; C. OPPO, *Il santuario di San Lussorio a Forum Trainai. Alcune note sulla chiesa bizantina*, in *Città, territorio, produzione e commerci nella Sardegna medievale*, a cura di R. MARTORELLI, AM&D, Cagliari 2002, pp. 169-186; R. SERRA, *Sardegna romanica* cit., pp. 252-253; M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche, immagini frammenti di storia civile e religiosa*, Zonza Ed., Cagliari 2008.

<sup>130</sup> Per una disamina generale: C. GAIGNEBET, J. D. LAJOUX, *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Fabbri, Milano 1985/86. Citiamo un solo caso emblematico molto noto, poiché studiato dal grande storico Jacques Le Goff, si tratta delle sculture del vescovo san Marcello di Parigi (V sec.) e il drago, rappresentati nel Portale di Sant’Anna (verso il 1165), e il trumeau della Porta dei Canonici (1270 ca.) di Notre-Dame: J. LE GOFF, *Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san*

sarda non rinunciava a proporre immagini che avessero un forte valore spirituale nelle credenze condivise dalla comunità locale, soprattutto se inerenti alle celebrazioni in onore delle feste dei santi patroni, come è il caso del ciclo scultoreo del San Pietro di Zuri (1291), del San Lussorio di Fordongianus, e di altre chiese. I rilievi sono databili alla metà del XII secolo, e sono ubicati nella fascia esterna della zoccolatura protoromanica dell'abside, e in due basi erratiche poste ai lati del portale di facciata. Sono attribuibili ad un maestro locale che, se anche ebbe presenti sculture con analoghe tematiche, si esprime in maniera del tutto personale, seguendo la visione di realtà sensoriali a lui note. Scelta evidente, come vedremo, soprattutto nella caccia al cinghiale e nel ballo in tondo. L'ideazione del programma però è dovuta sicuramente a un ecclesiastico, poiché si struttura su tre diversi livelli di lettura: un aspetto visionario, secondo quel filone di letteratura dotta ampiamente diffuso nel Medioevo; uno di aderenza alla contemporanea realtà folklorica del luogo; e uno, sempre di carattere dotto, di recupero mitico, che dà profondità all'evento attraverso il sostegno e l'autorevolezza della storia. La complessità del programma richiede un breve preambolo storico, per meglio comprendere il suo sostrato culturale.

L'abitato di Fordongianus sorse in età augustea, in funzione delle acque termali di *Caddas* 'le (fonti) calde', localizzate sulla riva sinistra del fiume *Thyrso*. Vi si praticava il culto delle *Aquae Ypsitanae* (dal popolo indigeno degli Ypsitani che vi aveva il suo centro religioso e il mercato?), cui fanno riferimento numerosi reperti archeologici. Forum Traiani venne costituito in età traianea (18-117 d. C.), e trasformato in *civitas* entro il periodo severiano (ante 212-217). In età costantiniana venne edificato, su una necropoli pagana, il *martyrium* in cui fu sepolto e venerato san Lussorio, ufficiale dell'esercito romano al comando del governatore della Sardegna Delasio, martirizzato tra il 303 e il 304 sotto Diocleziano. Lussorio, convertitosi al cristianesimo a Cagliari, per aver rifiutato di abiurare la propria fede fu infatti suppliziato e decapitato a Forum Traiani assieme a due fanciulli, Cisellus e Camerino. Nella prima metà del VI secolo la memoria martiriale fu ristrutturata e ampliata. Nel corso della prima metà del VII secolo dovette però cadere in rovina, forse per cause naturali, anche se non si esclude una distruzione da parte delle popolazioni barbaricine stanziato nei vicini monti (l'istituzione della diocesi verso la fine del V secolo ebbe probabilmente, tra le diverse motivazioni, quella di portare l'evangelizzazione alle popolazioni pagane dell'interno). L'area venne quindi colmata, rispettando la cripta martiriale, sulla quale venne edificata

---

*Marcello di Parigi e il drago*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1977, pp. 193-255. Su alcuni aspetti del modo di vedere e fruire l'opera d'arte nel Medioevo: A. GUERREAU, *Stabilità, via, visione: le creature e il creatore nello spazio medievale*, in *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, III, *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, G. SERGI, Einaudi, Torino 2004, pp. 167-197; G. ORTALLI, *Comunicare con le figure*, ibidem, pp. 477-518.

la chiesa romanica<sup>131</sup>. La più antica attestazione del culto risale al mese di luglio del 599, ed è relativa alla menzione, in una lettera indirizzata da papa Gregorio Magno al vescovo di Cagliari Gianuario, di un monastero femminile dedicato ai santi Gavino e Lussorio, ubicato in città; il suo culto, a partire dall'VIII secolo, è documentato in diversi manoscritti, mentre quelli che ne tramandano la Vita e la *Passio* si datano al XII<sup>132</sup>.

La chiesa romanica faceva parte del circuito dei santuari, con alloggi per i fedeli, dove si praticava il novenario<sup>133</sup> e, ancor più interessante, vi si conservano incise le orme delle scarpe dei pellegrini medievali che vi si recavano. I segni si trovano all'interno del passaggio ad U, nella parete nord-orientale del *martyrium*, e nel paramento esterno dell'abside<sup>134</sup>.

Nella base della semicolonna destra che spartisce l'abside è raffigurato un corteo di personaggi: il ballo in tondo, 'su ballu tundu' (fig. 28), come saggiamente

<sup>131</sup> M. DADEA, *Sull'effettiva consistenza dell'incastellamento giustiniano di Forum Traiani*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica di Cagliari e Oristano», 11, Stef, Cagliari 1994, pp. 273-282; R. ZUCCA, *Martyrium Luxuri*, in *La Sardegna paleocristiana tra Eusebio e Gregorio Magno*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Cagliari 10-12 ottobre 1996, Studi e Ricerche di Cultura religiosa, a cura di A. MASTINO, G. SOTGIU, N. SPACCAPELO, con la collaborazione di A. M. CORDA, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari 1999, pp. 515-523; P. G. SPANU, *Martyria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi* (Mediterraneo tardoantico e medievale, 15), S'Alvure, Oristano 2000, pp. 97-98, nota 1, 105-106, nota 1; R. ZUCCA, *Forum Traiani prima del Cristianesimo; Forum Traiani paleocristiana*, in *Insulae Christi* cit., 2000, pp. 54-58; R. ZUCCA, *I culti pagani nelle civitates episcopali della Sardinia*, in *Insulae Christi* cit., 2002, pp. 50-51; P. G. SPANU, *Le fonti sui martiri sardi*, in *Ibidem*, pp. 190-192; S. SANGIORGI, *L'arte paleocristiana in Sardegna: i mosaici. Alcune considerazioni*, in *Insulae Christi* cit., pp. 346-353; R. MARTORELLI, *Le aree funerarie della Sardegna paleocristiana*, in *Ibidem*, pp. 319, 321, 323; R. ZUCCA, *Neoneli: dalla "civitas barbarie" all'età contemporanea*, Comune di Neoneli, Neoneli 2003, pp. 73-103; P. B. SERRA, *I Barbaricini di Gregorio Magno*, in *Per longa maris intervalla. Gregorio Magno e L'Occidente mediterraneo fra tardoantico e altomedioevo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, a cura di L. CASULA, G. MELE, A. PIRAS, L. ARMANDO, SRCR, Cagliari 17-18 dicembre 2004, Trudu, Cagliari 2006, pp. 301-311, 326; R. CORONEO, *Arte in Sardegna* cit., pp. 78-80, sch. 2.20.

<sup>132</sup> T. PINNA, *Gregorio Magno e la Sardegna*, L.S.I., Sassari 1989, Ep. IX, 197, p. 128; V. SAXER, *La Sardegna nel martirologio gerominiano*, in *La Sardegna paleocristiana* cit., pp. 442-445; G. MELE, *San Lussorio nella storia: culto e canti. Origini, Medioevo, Età Spagnola*, in *Santu Lussurgiu* cit., pp. 3-43, cui rimandiamo per una bibliografia esaustiva sulle fonti manoscritte, epigrafiche e sulla storiografia; R. MARTORELLI, *La diffusione del culto dei martiri* cit., p. 281 (cfr. *ivi* S. CISCI, *I martiri sardi*, pp. 289-299).

<sup>133</sup> C. GALLINI, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Laterza, Bari 1971, pp. 25, 126, nota 2, pp. 248, 252, tav. I, tab. 1a, tab. 2a (novenario il 21 agosto); T. KIROVA, A. TRAMONTIN, A. BERGAMINI, *Architetture della religiosità popolare nella Sardegna del XVII secolo: cumbessias e muristene*, in *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, a cura di T. KIROVA, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, p. 279.

<sup>134</sup> G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, in *Gli Anni Santi nella Storia*, a cura di L. D'ARIENZO, Atti del Convegno Internazionale, Cagliari 16-19 ottobre 1999, AV, Cagliari 2000, pp. 498, 510, 517-518, fig. 26; G. DORE, *Sulle orme dei pellegrini* cit. pp. 26s, 47s; M. ZEDDA, *Fordongianus* cit., fig. a p. 126; I. GRECU, *Le "orme" dei pellegrini* cit., pp. 149-189, tavv. II.4, VIII.4, IX.4; I. GRECU, *Le orme dei pellegrini* cit., pp. 391-399.

ravvisa la gente del popolo, che trattiene esatta la memoria di questa immagine proprio perché tramanda un rituale rimasto vivo nella tradizione<sup>135</sup>. Si tratta di uomini (uno è seduto al centro, posizione che occupa, ancora oggi, il suonatore durante il ballo) e donne con lunghe vesti, separati, a tratti, da alberelli-tronchi. Le figure tengono in mano degli oggetti, che potrebbero ben essere fronde o strumenti musicali; il primo a sinistra potrebbe suonare il tamburo. All'estrema sinistra vi è una raffigurazione non identificabile, un grande oggetto con delle scanalature: una costruzione?, un altare?, un recinto? Al di sopra della base della semicolonna sinistra dell'abside, poco distante dal ballo in tondo, è scolpito un personaggio stante, di proporzioni sensibilmente maggiori rispetto ai danzatori. Rivolto verso est, ha il braccio sinistro sollevato, sulla spalla destra forse il drappeggio di un manto (fig. 29). Le due basi di lesene con bassorilievi, oggi poste accanto al portale di facciata, originariamente potevano essere posizionate in una diversa parte della chiesa. Quella sinistra mostra frontalmente, in sequenza: un cinghiale sovrastato da motivi fitomorfi non più chiaramente leggibili, arbusti o alberi che si allungano girando intorno allo spigolo e proseguono brevemente sul lato; segue un uomo nudo, con organi sessuali in evidenza e braccia sollevate; una piccola figura su un cavallino alza il braccio destro impugnante una lancia, o una spada, o un bastone, chiude la rappresentazione un personaggio identico al primo, che ripete il gesto del cavaliere, altri segni nello sfondo sono oggi illeggibili (fig. 30). È l'unica scultura che evidenzia diversi piani di profondità. Si tratta di una scena di caccia con battitori in primo piano che spingono il cinghiale verso il cavaliere sul destriero, posto nel piano di fondo. Ad essa si legano le raffigurazioni scolpite nei lati della base: un orante, con braccia sollevate e forse con un oggetto nella mano sinistra; un grande cinghiale situato sopra un basamento formato da quadrati contenuti da fasce a rettangoli, e che con il muso aperto sfiora il motivo vegetale angolare (figg. 31-32). La base destra accanto al portale mostra sul davanti due cavalieri affrontati, armati e con grandi scudi, in groppa a cavallini piccoli quanto un pony, e tra le cui zampe anteriori pare disporsi un motivo fitomorfo. Il cavaliere a destra solleva verso l'avversario una lunga arma (fig. 33). Ai lati della base sono scolpiti: un uomo con cintola in vita e organi sessuali in evidenza, che agita con la mano destra sollevata dei rami o foglie (lo spazio tra il braccio e il capo è occupato da una grande rosetta, al di sotto del braccio un motivo allungato non ben riconoscibile, forse un ramo; sulla sinistra, in basso, un enorme grappolo d'uva); un personaggio seduto di pro-

<sup>135</sup> Il ballo in tondo del San Lussorio, e quello del San Pietro di Zuri sono citati da F. Alziator, in merito alla danza scolpita nell'architrave del San Michele di Siddi: F. ALZIATOR, *I capovolti dell'antico oltretomba dei sardi*, in «Frontiera» (1968), n. 3, Fossataro (estr.); F. ALZIATOR, *Tematica di morte nell'architrave della chiesa di San Michele di Siddi*, in «Nuovo bollettino bibliografico sardo e archivio delle tradizioni popolari», XXII (1976), Cagliari, pp. 5-6. Cfr. anche G. LILLIU, *Architettura civile settecentesca in Marmilla*, in «Studi Sardi», V (1941), pp. 182-183, nota 2, fig. 3.

filo, davanti alle gambe del quale si riconoscono le spire di un serpente che con le fauci gli sfiora il volto (figg. 34-35).

Il ciclo pare incentrarsi sul tema della vite e della vendemmia. La scena di caccia al cinghiale rimanda infatti alla storia, narrata nell'*Iliade*, di Oineo il vignaiolo (IX, vv. 529-589), che nel sacrificio delle talisie si dimenticò di offrire le primizie del raccolto ad Artemide; la dea, per punirlo, mandò un cinghiale a devastare le piantagioni<sup>136</sup>. Il racconto godette di grande fama nella poesia epica; la bestia venne snidata nei pressi di un corso d'acqua fiancheggiato da salici, combattuta grazie alla partecipazione di tutti gli eroi e finì per condurre alla guerra gli Etoli di Calidone e i mitici Cureti. La battaglia potrebbe essere allusa nella raffigurazione dei cavalieri affrontati. Che la caccia al cinghiale del San Lussorio possa rimandare ad un modello mitico non deve destare sorpresa, poiché si conoscono esempi analoghi: come la *Caccia di Meleagro*, probabilmente copia di un sarcofago antico, scolpita nell'architrave della pieve di San Giovanni a Campiglia (XII sec.). In queste cacce medievali, il cinghiale rappresenta il diavolo che devasta la vigna del Signore, e il cacciatore è Cristo o un fedele; esse rimandano alle parole del salmista (LXXXIX, 14): "La devasta il cinghiale del bosco"<sup>137</sup>. In altri casi invece, come abbiamo visto per il San Pietro di Zuri (1291), scompare il referente mitico e la caccia al cinghiale è integrata nelle attività per le festività calendariali.

Nell'*Iliade* troviamo, poi, la famosa descrizione della festa per la vendemmia (XVIII, vv. 561-572), nei versi dedicati allo scudo che Efesto forgiò per Achille<sup>138</sup>. Nella terza fascia, da una parte era rappresentata la campagna degli agricoltori, con scene d'aratura e mietitura, contrapposte alla vendemmia, e dall'altra la campagna degli allevatori, con scene di mandrie e greggi. Nella scena della vendemmia la vigna, bella e d'oro, era stracolma di grappoli neri; tutta impalata da pali d'argento, e intorno aveva un fossato di smalto e una siepe di stagno. Vi conduceva un solo sentiero, da cui passavano i vendemmiatori: "Ragazze e ragazzi dall'animo lieto / por-

<sup>136</sup> H. JEANMARIE, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, (Appendice e aggiornamento bibl. di F. JESI), Einaudi, Torino 1972, pp. 22-24: lo studioso ritiene evidente la parentela del racconto con la leggenda del maiale di Cnido, che devasta le viti o rovescia il recipiente contenente il vino recentemente inventato e affidato alla custodia delle figlie di Stafilo; o anche con il cinghiale di cui fu vittima Anceo, secondo la leggenda di Samo, un altro eroe scopritore della vite. Cfr., inoltre: R. GRAVES, *I miti greci*, Longanesi & C., Milano 1963, 80, pp. 326-332.

<sup>137</sup> S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, Einaudi, Torino 1979, p. 261 figg. 27-29. Sul simbolismo del cinghiale e della caccia al cinghiale nel Medioevo: M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico* (Cacciare il cinghiale. Dalla selvaggina regale alla bestia impura: storia di una svalutazione) cit., pp. 58-68.

<sup>138</sup> M. D'ACUNTO, *Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro dell'Iliade*, in *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della giornata di studi, Napoli 12 maggio 2008, a cura di M. D'ACUNTO, R. PALMISCIANO, in «AION, Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale», 31 (2009), F. Serra Ed., Pisa-Roma 2010, p. 179s; cfr. *ivi* L. CERCHIARI, *I codici della comunicazione*, fig. a p. 24; M. CULTRARO, *Echi del passato: lo scudo di Achille e la Grecia della Tarda età del Bronzo*, pp. 135-136.

tavano il dolce frutto in canestri di vimini. / In mezzo a loro un fanciullo suonava dolcemente / con la cetra melodiosa, e intonava il bel canto di Lino / con voce sottile; quelli danzando all'unisono / con il battito dei piedi seguivano il canto ed il grido”.

Al tema della vite si legherebbero anche le scene laterali delle basi prese in esame; due delle quali potrebbero rappresentare un sacerdote e il sacrificio del cinghiale su un altare o catasta di legna. Per quanto riguarda il personaggio seduto, fronteggiato da un serpente, ricordiamo che questo animale era sacro a Dioniso, era una delle sue epifanie<sup>139</sup>. Euripide, nelle *Baccanti*, scrive che il dio nacque con corna di toro e incoronato di serpenti (vv. 102-104). I suoi sacerdoti erano talvolta raffigurati con un serpente in mano o attorcigliato sul braccio, come si può vedere nel sarcofago ovale a forma di lenos, ossia la tinozza nella quale si pigiava l'uva, con il *Tiaso di Dioniso fanciullo* (III sec. a. C.), conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. La figura maschile, scolpita nel lato sinistro, che tiene nella mano destra un serpente è stata interpretata come satiro-pastore sacro, sacerdote di Dioniso<sup>140</sup>. È opportuno però precisare come anche il dio Bes fosse raffigurato con un serpente avvolto nel braccio: così si presenta la statua acefala che, rinvenuta presso le terme di Fordongianus (I sec.), è oggi conservata al Museo succitato (fig. 36)<sup>141</sup>. Un ulteriore motivo lega il dio alla chiesa di San Lussorio: il corpo, nudo fino alla cintola, è coperto sulle gambe da una veste, trattenuta da una cintura a cordone; una sequenza di semiovali concentrici e triangoli di risulta fra le curvature più esterne, decora il tessuto. Questi stessi motivi, incisi più rozzaemente, sono scolpiti nella base di recupero della seconda lesena del fianco nord della chiesa e, i primi, anche ai lati dei più tardi capitelli delle semicolonnine del portale (fig. 37)<sup>142</sup>.

L'altro rilievo del San Lussorio che rimanda alla vite e al culto di Dioniso è quello con il personaggio maschile con braccia sollevate, che agita delle fronde, mentre accanto v'è un enorme grappolo d'uva con foglie e altri motivi vegetali. Nel *tiaso* bacchico il seguace porta rami e il *thyrsos* è una loro forma stilizzata. Burkert scrive che “Spesso il fedele, avvicinandosi ad un altare, ad una statua di un dio, solleva un ramo, o un fascio di rami, mentre prega; così fanno gli stregoni...”<sup>143</sup>. Seguaci del dio con rami tra le mani sono raffigurati nella ceramica arcaica greca tra la fine del VII e la metà del VI secolo<sup>144</sup>; mentre Dioniso-Bacco

<sup>139</sup> R. GRAVES, *I miti greci* cit., 27, 4, p. 134.

<sup>140</sup> G. PESCE, *Sarcofagi romani in Sardegna*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1957, pp. 19-21, 24-34, figg. 1, 8-11; S. ANGIOLILLO, *L'arte della Sardegna romana*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 151-152, fig. a p. 152; A. TEATINI, *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011, pp. 55-61, fig. 34.

<sup>141</sup> R. ZUCCA, *I culti pagani* cit., pp. 50-51, fig. 12.

<sup>142</sup> M. ZEDDA, *Fordongianus* cit., figg. a pp. 97-98, 124.

<sup>143</sup> W. BURKERT, *Mito e Rituale in Grecia. Struttura e storia*, Laterza, Bari 1987, pp. 73-74.

<sup>144</sup> C. ISLER-KERÉNI, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Istituti edit. e poligr. int., Pisa-Roma 2001, passim.

talvolta veniva raffigurato in forma di grappolo e, eccezionalmente, vi si riferisce anche l'appellativo di *Botrys*, 'Il Grappolo', testimoniato dai misti (sacerdoti) del dio a Drama in Macedonia<sup>145</sup>. Una antica testimonianza dell'uso di agitare delle fronde durante la festa in onore dei santi, è documentata nella commedia *El sacco imaginado* del gesuita algherese Antioco Del Arca (1594 † 1632)<sup>146</sup>. Si tratta della prima opera teatrale allestita in Sardegna, rappresentata nel maggio del 1622, anno in cui vennero riportati a Torres (da Sassari) i corpi dei santi Gavino, Proto e Gennaio. Tratta dell'invenzione e traslazione delle spoglie dei santi martiri turrítani, custodite nella Basilica di San Gavino di Porto Torres (ante 1065 - ante 1111)<sup>147</sup>. Nella commedia si fa specifico riferimento alla danza, all'abbigliamento dei danzatori, ai loro strumenti, alle loro armi. Il cavaliere Armenio e il Castellano si trovano in una piazza, dove tutto è pronto per accogliere le spoglie dei Santi, mentre i pastori, riuniti sulla spiaggia, agitano fronde e fiori. Invece, circa l'ostentazione fallica rimandiamo alle parole del Fuos, cappellano luterano del reggimento tedesco di stanza nell'isola al servizio del re di Sardegna tra il 1773 e il 1776 che, descrivendo la parte settentrionale della Sardegna, nella sua opera pubblica-

<sup>145</sup> H. JEANMARIE, *Dioniso* cit., pp. 376, 428.

<sup>146</sup> S. BULLEGAS, *Il teatro in Sardegna fra cinque e seicento, da Sigismondo Arquer ad Antioco del Arca*, edes, Cagliari 1976, pp. 143-170.

<sup>147</sup> R. SERRA, *La Sardegna* cit., pp. 184-212; R. CORONEO, *Architettura romanica* cit., pp. 16-25, sch. 1; F. POLI, *I simboli nelle sculture medievali del portale settentrionale della chiesa di San Gavino a Porto Torres*, in *Il regno di Torres*, Atti di Spazio e Suono, (1992-1993-1994), a cura di G. MELONI, G. SPIGA, Chiarella, Sassari 1995, pp. 200-209; F. POLI, *La Basilica di San Gavino a Porto Torres. La storia e le vicende architettoniche*, Chiarella, Sassari 1997, pp. 139-159; R. CORONEO, *San Gavino di Porto Torres: recenti studi e nuove acquisizioni*, in «Studi Sardi», XXXI (1994-1998), Cagliari 1999, pp. 384-393; R. CORONEO, *Il pellegrinaggio medievale in Sardegna* cit., pp. 55-67; R. MARTORELLI, *La diffusione del culto* cit., pp. 287-288 (cfr. *ivi* S. CISCI, pp. 289, 291-298); A. M. PIREDDA, *L'invenzione delle reliquie dei martiri turrítani e la figura agiografica di Costantino*, in *Culti e santuari* cit., pp. 487-502; F. MANCONI, *Nuove ricerche nel complesso di San Gavino di Turrís Libissonis*, in *Insulae Christi* cit., pp. 289-314; R. MARTORELLI, *Le aree funerarie* cit., pp. 319-320; R. SERRA, *Sardegna romanica* cit., pp. 76-91; R. CORONEO, *Arte in Sardegna* cit., *passim*, in part. pp. 167-168, sch. 3.5, con bibliografia preced.; A. CURRELLI, *L'apparato scultoreo del portale romanico di San Gavino di Porto Torres. Aspetti iconografici e ipotesi interpretative*, relazione tenutasi alle Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte, Cagliari, Cittadella dei Musei, 7-8 maggio 2012. Sulla leggenda di fondazione: *Passio Sanctorum Martyrum Gavini Proti et Ianuarii*, a cura di G. ZICHI, K. ACCARDO, Chiarella, Sassari 1989, compilata fra la metà dell'XI e i primi decenni del XII secolo, probabilmente sulla base di un perduto prototipo di età altomedievale; *L'Inventio corporum sanctorum martyrum Gavini Proti et Ianuarii*, che viene fatta risalire al XIV secolo, ma derivante da una tradizione testuale dell'XI, costituisce l'appendice (Lectio IX) dell'*Officium Sanctorum Martyrum Gavini Proti et Ianuarii*, Venezia 1497; *Il Condaghe di san Gavino*, noto attraverso una trascrizione del 1620 (F. ROCA, *Del fin, modo y consideraciones, con las quales se deve visitar el templo de S. Gavino de Puerto Torres*, Sassari 1602, che cita precedenti edizioni: una si identifica con l'appendice, Lectio IX dell'*Officium*), ma derivante da redazioni manoscritte non più antiche della metà del XIII secolo: P. TOLA, *Codice diplomatico della Sardegna* cit., I, sec. XI, doc. V, pp. 150-152; G. MELONI, *Il Condaghe di San Gavino*, in *Dal Mondo Antico all'Età Moderna. Studi in onore di Mantio Brigaglia offerti dal Dipartimento di Storia dell'Università di Sassari*, Carocci, Roma 2001, in part. pp. 191-241; G. MELONI, *Il Condaghe di San Gavino. Un documento unico sulla nascita dei giudicati*, CUEC, Cagliari 2005.

ta nel 1780 afferma: “Nel capo superiore si è trovato ancora, venti o trenta anni fa, che i contadini nelle loro feste ecclesiastiche apertamente hanno appiccato un priapo presso alla chiesa e vi hanno ballato intorno”<sup>148</sup>. L’ostentazione fallica e le dimensioni del grappolo sono indicative per il simbolismo della rappresentazione del San Lussorio, sono immagini allusive dei riti dionisiaci celebrati in onore del dio del vino. La figura che agita le fronde accanto all’enorme grappolo raffigura un seguace del dio.

Dobbiamo ammettere però che la tematica del ciclo scultoreo permette più di una possibilità di lettura<sup>149</sup>. Ad esempio, il personaggio stante scolpito su una semicolonna dell’abside ricorda nell’atteggiamento il sacerdote di cui si racconta nel capitolo XXXI del III libro del *Liber Miraculorum* (redatto tra il 1178 e il 1181) di Herbertus<sup>150</sup> monaco di Clairvaux e arcivescovo di Torres dal 1181 († 1198)<sup>151</sup>. Nel *Liber*, rimaneggiato e perfezionato durante il soggiorno in Sardegna, l’*exemplum* narra di un sacerdote sardo, di cui non si nomina la sede isolana, che vide, dopo aver celebrato la messa nella chiesa rurale, l’ostia divisa in due. Un forte presentimento che qualcosa stesse per accadere lo spinse fuori dalla chiesa, e appoggiatosi col dorso alla parete dell’abside, rivolto ad oriente, cadde in trance ed ebbe una visione ad occhi aperti. Vide una moltitudine di gente di diversa età, sesso e condizione, chi a cavallo e chi a piedi. Dalla schiera gli si avvicinò un sacerdote da lui conosciuto, e gli spiegò che quella era una schiera di anime di morti, a causa dei loro peccati erano costretti a vagare per il mondo, finché non avessero scontato le loro colpe. Tra tutta quella moltitudine il sacerdote riconobbe tre personaggi: Baldovino arcivescovo di Pisa e dal 1137 legato apostolico e primate della diocesi di Torres dal 1138; un “*prepotens miles*”, di cui non si fa il nome, perverso e amico di mammona, che portava in grembo un grande peso d’argento, come contrappasso dei suoi peccati; Costantino I giu-

<sup>148</sup> J. FUOS, *La Sardegna nel 1773-1776, descritta da un contemporaneo*, La piccola rivista, Cagliari 1899, p. 389. Il traduttore, P. Gastaldi Millelire, scrive che l’affermazione succitata è falsa.

<sup>149</sup> G. FARRIS, *Percorsi storici* cit., I, pp. 518-519, interpreta i rilievi come un composto corteo rituale, in omaggio al Santo martire. Il personaggio scolpito al di sopra della base absidale sarebbe un pellegrino che invoca la soluzione del suo dramma; i cavalieri affrontati sarebbero da riferirsi ad una delle tante crociate in Terra Santa, e individua dettagli dell’armatura del cavaliere a destra con mazza da combattimento, che richiamerebbe quella dei crociati, mentre per quello di sinistra nota i calzari di foggia islamica. Ritiene, inoltre, che l’esecuzione “dotta” di quest’ultimo rilievo sia da riferirsi ad altra mano rispetto alle più rudi figure delle altre sculture.

<sup>150</sup> HERBERTUS, *De Miraculis, liber III*, c. XXXI, in PL 185/2, coll. 1375-1377.

<sup>151</sup> A. M. OLIVA, *Herbertus monaco di Clairvaux ed arcivescovo di Torres*, in *I Cistercensi in Sardegna. Aspetti e problemi di un Ordine monastico benedettino nella Sardegna medioevale*, Atti del Convegno di Studi, a cura di G. SPIGA, Silanus 14-15 novembre 1987, Nuoro 1990, pp. 117-129; *H. Herbertus Turrium Sardiniae Archiepiscopus*, in «Bollettino del Gruppo di Studi “Herbertus”», n. 0, a cura di D. CAOCCHI, G. FOIS, Cagliari 1999; *H. Herbertus Archiepiscopus Turritanus*, in «Bollettino del Gruppo di Studi», cit., a. II, n. 1, Cagliari 2000 (in part. G. FOIS, *Gonario giudice e poi monaco ed Herbertus Arcivescovo di Torres: storia di Intersezioni*, pp. 58-67, 73-77); *Erberto monaco di Clairvaux, Arcivescovo di Torres*, Atti di Spazio e Suono, 2, (1992, 1993, 1994), a cura di G. MELONI, G. SPIGA, Chiarella, Sassari 2002.

dice di Torres († 1127), che gli apparve in una colonna di grande splendore, protesa dal cielo verso la terra; il giudice dopo aver scontato la sua pena stava per ascendere al Paradiso, poiché era stato generoso con i poveri e si era pentito dei suoi peccati in confessione. Questo, molto in sintesi, il racconto. La schiera dei morti ricorda la *familia Herlequini*<sup>152</sup> apparsa ad un frate del monastero di Vauluisant nello Yonne, e di cui scrive Herbertus. A differenza di quest'ultima però la schiera dei morti che apparve al sacerdote sardo non è caratterizzata da un fragoroso rumore infernale<sup>153</sup>. Ma vedremo che questa apparente discordanza trova una sua logicità proprio attraverso la specificità della rappresentazione scolpita.

Ciò che accomuna il sacerdote scolpito e quello di cui si narra, potrebbe essere lo stato mentale della visione. In effetti i personaggi dell'*exemplum* possono rimandare a quelli scolpiti: il sacerdote richiama l'orante; il *prepotens miles*, difficile da rendere comprensibile se raffigurato singolarmente, può essere richiamato nello scontro di due cavalieri; il giudice nel personaggio seduto (nel Medioevo, generalmente, i personaggi seduti raffigurano re, vescovi o giudici), e nelle spire antistanti potrebbe vedersi la colonna splendente. Lo stesso vale per la sfilata di personaggi del ballo in tondo: essi infatti possono ricordare la schiera dei morti, che nei racconti medievali è apparentata alle apparizioni della caccia selvaggia, dell'esercito furioso, della *Mesnie di Hellequin*. Battaglia, caccia, danza sono presenti anche nelle folkloriche apparizioni delle anime dei morti in Sardegna, nella *réula*<sup>154</sup> che, nella tradizione orale, avveniva spesso all'interno o nei pressi delle

<sup>152</sup> Sulla Mesnie Hellequini esiste una ampia bibliografia, si veda qui: M. LECCO, *Il re dei morti e il suo corteo*, in *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, a cura di M. R. CIFARELLI, R. DE POL, Dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 65-78; K. MEISEN, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, Dell'Orso, Alessandria 2001; M. LECCO, *Il motivo della Mesnie Hellequini nella letteratura medievale*, Dell'Orso, Torino 2001.

<sup>153</sup> G. FOIS, *Gonario giudice* cit., p. 60, nota 149, dove si precisa che la Mesnie non è citata nel *Liber De Miraculis* in PL, ma è presente in un racconto del ms. München, Bayerischestaatsbibliothek, Clm. 2607. Il racconto verrà inserito, tra il 1186 e il 1193, e tra il 1200 e il 1221, da Corrado di Eberbach, monaco di Clairvaux, nel suo *Exordium Magnum Cisterciense sive Narratio de Initio Ordinis Cisterciensis, Distinctio III*, cap. 26, in *Corpus Christianorum Continuati medievalis*, 138, a cura di B. GRIESSER, Turnholt, Brepols, Roma 1994, pp. 216-219, in cui si dice che l'anima di Costantino all'interno della colonna di fuoco è accompagnata da un angelo: P. F. SIMBULA, *Gonario II di Torres e i Cistercensi*, in *I Cistercensi* cit., p. 108.

<sup>154</sup> Sulla *réula*, citata in quasi tutti i testi del folklore sardo indichiamo: M. LICHERI, *Ghilarza. Note di storia civile ed ecclesiastica*, Gallizzi, Sassari 1900, pp. 323-324; G. CALVIA, *Danze macabre nelle leggende popolari del Logudoro*, in «Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari», XXI (1902), C. Clause, Palermo, pp. 332-334; G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna*, 1925 (rist. anast. intr. di E. DELITALA, L. S. Olschki, Roma 1997), pp. 32, 45-48, 94-99; M. L. WAGNER, *Dizionario etimologico* cit., II, voce *réula*, Heidelberg 1962, p. 358; M. BRIGAGLIA, *La cultura in Sardegna*, in *Sardegna. Un popolo, una terra*, II, a cura di F. STEVANI, IDI, Milano 1963, p. 257; L. GANA, *Vocabolario del dialetto e del folklore gallurese*, voce *Réula*, Fossataro, Cagliari 1970, p. 478; E. DELITALA, *Materiali per lo studio degli esseri fantastici del mondo tradizionale sardo*, in «Studi Sardi», XXIII (1973-74), parte II, Cagliari 1975, p. 346; N. CUCCIARI, *Magia e superstizione tra i pastori della Bassa Gallura*, Chiarella, Sassari 1985, *passim*, in part. pp. 219, 225-227; E. DELITA-

chiese campestri. Secondo Alziator le scene di caccia che si svolgevano durante il carnevale (la più bella era quella di Sinnai), derivavano dalle ‘cacce selvagge’; mentre per la maschera cagliaritana che compariva in una scena di caccia *sui generis*, *s’arroglià arroglià*, attesta il termine di *réulas*<sup>155</sup>. Vincenzo Padiglione studiando la caccia al cinghiale nell’isola, accosta il rumoroso frastuono delle urla e delle armi dei battitori nella canizza allo *charivari*<sup>156</sup>, che è la chiassata che si svolgeva in particolari circostanze rituali durante il Medioevo; identificata nel *Roman de Fauvel* (scritto da Gervais du Bus tra il 1310-1314)<sup>157</sup>, con la *Mesnie di Hellequin*, con la schiera dei morti, che mascherati in strani modi producono un gran baccano con ogni tipo di strumenti.

Ora, detto ciò molto stringatamente, non è del tutto impossibile che l’immagine dell’*exemplum* di Herbertus circolasse oralmente non solo tra i cistercensi, ma più ampiamente tra i diversi ordini monastici e la popolazione del giudicato di Torres, dando lo spunto per le sculture del San Lussorio (c’è da chiedersi però se non sia accaduto il contrario, e cioè se sia stato il ciclo scultoreo ad ispirare l’*exemplum*, e in tal caso la località in cui si svolse il racconto potrebbe essere Fordongianus?). Forse di più: il personaggio scolpito nell’abside è infatti strettamente legato alla sfilata di uomini e donne, identificata come rappresentazione del ballo in tondo, che si svolgeva durante i periodi di festa, che comprendevano, inoltre, battute di caccia e combattimenti a cavallo. La figura stante e isolata sembra, dalla sua posizione privilegiata, sovrastare o, dovremmo dire, guardare dall’alto lo svolgimento del ballo rappresentato nella base accanto. È possibile allora che, agli occhi di un monaco o di

LA, *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Delfino, Sassari 2000, pp. 294-298; D. TURCHI, *Lo sciamanesimo in Sardegna*, Newton & Compton, Roma 2001, in part. pp. 70, 224-226; Q. MOSSA, *Réula. Fiabe di magia, racconti di paura, novelle bilingui di Gallura*, Taphros, Olbia 2001; G. DEIDDA, *Il culto popolare per san Basilio a Samugheo*, in *San Basilio e la Sardegna. Tra culti, storia e tradizioni*, a cura di G. FOIS, AMD, Cagliari 2006, p. 324; R. SATTA, *Sacro arcaico. Religiosità popolare in Gallura*, Ed. Messaggero, Padova 2009, p. 134ss.

<sup>155</sup> F. ALZIATOR, *Presupposti allo studio del Carnevale sardo*, in «Lares», XXII (1956), Loescher-Olschki, Firenze, p. 54; F. ALZIATOR, *Le maschere cagliaritane*, in «L’Unione Sarda», 12 febbraio 1956, p. 3; L. ORRÙ, *Maschere e doni, musiche e balli. Carnevale in Sardegna*, CUEC, Cagliari 1999, pp. 225-226, 242.

<sup>156</sup> V. PADIGLIONE, *Il cinghiale cacciatore. Antropologia simbolica della caccia in Sardegna*, Armando, Roma 1989, in part. pp. 157-163.

<sup>157</sup> GERVAIS DU BUS, CHAILLOU DE PESTAIN, *Roman de Fauvel*, vv. 688-770, a cura di M. LECCO, Luni, Milano-Trento 1998, pp. 298-303, 382-386; *Le Charivari*, a cura di J. LE GOFF, J. - C. SCHMITT, Mouton-E.H.E.S.S.S., Paris-La Haye-New York 1981; N. FREEMAN REGALADO, *Masques réels dans le monde de l’imaginaire. Le rite et l’écrit dans le charivari du Roman de Fauvel*, ms. B.N.fr. 146, in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Études recueillies et éditée par M. L. OLLIER, Montreal-Paris 1988, pp. 116-126; N. FREEMAN REGALADO, *Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pestain. A Reproduction in Facsimile of the complete Manuscript*, Broude Brothers, New York 1990; *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, a cura di M. BENT, A. WATHEY, Clarendon press, Oxford 1998; *Charivari: mascherate di vivi e di morti*, Atti del V Convegno internazionale, Rocca Grimalda, 7-8 ottobre 2000, a cura di F. CASTELLI, Dell’Orso, Alessandria 2004.

un sacerdote, la sfilata danzante, il silenzioso *ballu tundu* scolpito (nella realtà, secondo le più antiche attestazioni degli studiosi, si danzava in perfetto silenzio<sup>158</sup>, interrotto a volte da un grido, e questo potrebbe rimandare alla particolarità della sfilata dei morti descritta da Herbertus come silenziosa), potesse ricordare la schiera dei morti, che molte attestazioni medievali descrivono come una sfilata di nobili dame e cavalieri che danzano, o alla quale attribuiscono il carattere di esercito in armi, a volte accompagnato dal fragore di una battaglia (rilievo con cavalieri in armi); e la caccia al cinghiale scolpita nella base di facciata, ricordare la caccia selvaggia della fantastica e infernale *masnada* annunciata dal suono dei corni e seguita da mute di cani<sup>159</sup>. Anche le maggiori proporzioni del personaggio rispetto a quelle dei danzatori potrebbero indicare, non tanto il passaggio di una scala gerarchica (i rilievi non sono uniti in un'unica scena), ma piuttosto potrebbero alludere al passaggio tra la realtà (personaggio-monaco-sacerdote) e la visione (danzatori-schiera dei morti-*réula*).

Vi è infine una considerazione da non tralasciare, relativamente all'accento sulle origini di Fordongianus: *Forum Trainai* sorse al confine con le *Civitates Barbarie*. Rispetto all'edificazione della chiesa romanica, questo è un fatto assai remoto, ma non è da sottovalutare che in quanto zona di confine, che per lungo tempo mantenne contatti con popolazioni aventi proprie usanze, credenze e riti, e dove dovevano affiorare arcaici simboli di antichissime religioni, la comunità medievale agro-pastorale mantenesse vivi quei ricordi. Il sito quindi poteva essere il teatro ideale per il verificarsi di quelle straordinarie stratificazioni culturali e quelle manifestazioni ultraterrene descritte dall'*exemplum* di Herbertus.

Un'altra possibilità di interpretazione, relativamente alla scena di combattimento tra due cavalieri, è che oltre ad una battaglia vera e propria, possa rimandare ad un torneo, o meglio a una giostra rituale, uno dei tanti giochi di abilità a cavallo che avvenivano, soprattutto durante le feste di mezza estate, in agosto. Infatti la giostra aveva un carattere individuale, mentre il torneo spesso si configurava come una vera battaglia; gli uni si lanciavano contro gli altri a gran velocità, sotto gli occhi degli spettatori; uno dei gruppi di cavalieri si ritirava proteggendosi con gli scudi, e poi si rivoltava contro gli inseguitori. I cavalieri potevano disporre di ausiliari a piedi, e spaziare in prati, boschi, fino a giungere nei pressi di un centro abitato. Diverse giostre e tornei, condannati nei concili dalla Chiesa, sono descritti nei romanzi cavallereschi della letteratura cortese; tra i più noti sono quelli di cui si narra nella storia di Guglielmo il Maresciallo († 14 maggio 1219), del troviero Giovanni<sup>160</sup>. La rappre-

<sup>158</sup> Per una disamina generale: G. CARTA MANTIGLIA, A. TAVERA, *Il ballo sardo: storia, identità e tradizione*, I, Atti del Convegno di studi di Sorgono (NU), 27 luglio 1997, Taranta, Firenze 1999.

<sup>159</sup> K. MEISEN, *La leggenda cit., passim*, cfr. anche S. M. BARILLARI, *Introduzione* a K. MEISEN, pp. 11-12, 16-17, 19ss.

<sup>160</sup> G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura di un cavaliere*, Laterza, Roma-Bari 2001, in part. pp. 120-139; *La civiltà del torneo (secc. XII-XVII). Giostre e tornei fra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno di studio, Narni 14-15-16 ottobre 1986, Centro studi storici, Narni 1990; D. BALE-

sentazione dei cavalieri in singolar tenzone del San Lussorio si potrebbe legare alla scena che abbiamo definito di caccia, leggendosi così un riferimento a celebrazioni comunitarie della società contemporanea. Per rimanere nel territorio, possiamo citare la *saradilia* che nel Medioevo si svolgeva per la festa di Nostra Signora Vergine della Pietà (ora in stato di rudere), parrocchiale della Villa di Loddu, facente parte della curatoria di Parte Barigadu, con capitale Fordongianus fino al XIII secolo. La gara equestre è citata in un'epigrafe funeraria in lingua sarda e caratteri onciali, datata 11 febbraio 1310 o 1410, ritrovata fra i ruderi della chiesa: vi si nomina Guantinu de Ru "*Cumponidore Maiore dessa Saradilia nostra*"<sup>161</sup>. C'è da domandarsi se l'immagine interpretata come teschio, che precede il nome di *su cumponidore*, non sia da intendersi come memento mori, ma come una maschera facciale, sul genere di quella che ancor oggi indossa *su cumponidore* della Sartiglia oristanese<sup>162</sup>. L'insieme delle sculture del San Lussorio potrebbe essere quindi un ciclo che, riproponendo in immagine le celebrazioni per la festa del Santo patrono, era dedicato, attraverso il velo del mito, ai rituali delle feste agrarie (o, al contrario, essere un ciclo dedicato ai rituali delle contemporanee feste agrarie, attraverso le quali si risaliva ad un modello mitico). Questo modo di sentire l'immagine ha il suo parallelo nella sensibilità popolare con cui venivano e sono vissuti i riti liturgici, in particolare quelli della Settimana Santa<sup>163</sup>. Durante le feste in onore dei santi patroni, venivano uccisi e mangiati animali, tra cui il maiale o cinghiale. Tra le testimonianze più antiche è quella di Sigismondo Arquer nel suo *Sardinia brevis historia et descriptio* del 1550: "Quando i campagnoli celebrano la ricorrenza di qualche santo, udita la messa nella

STRACCI, *La festa delle armi. Giostre, tornei e giochi nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2001 (con un riferimento alla Sardegna a p. 129).

<sup>161</sup> "Assa Sancta Grotia (segue la raffigurazione di quello che è stato definito un teschio) / De Guantinu Deru / Cumponidore Maiore / Dessa Saradilia Nostra / De Sancta Maria Memoria S[ua / Comi]da Pisti D(ie) VII M(en)sis F[e]bru[ar]ii anno D(omi)ni Mill(esimo) / (segue una piccola falce) CC(-)C Decimo / (seguono tre piccole falci distanziate)": M. G. MELE, *Due interessanti ritrovamenti Medioevali nella "Curatoria" Arborensis di Barigadu*, in «Bollettino Bibliografico e rassegna archivistica e di Studi Storici della Sardegna», X (1993), N. S., fasc. 17, Cagliari, pp. 166-168; M. ZEDDA, *Fordongianus* cit., pp. 183-184. Poco dopo il ritrovamento la lastra è stata rubata. In generale sulle corse equestri in Sardegna: M. ATZORI, *Cavalli e feste. Tradizioni equestri della Sardegna*, AE, Sassari 1988, in part. pp. 67-71, 77-107; M. ATZORI, *Giostre e spettacoli equestri nei carnevali della Sardegna*, in *Il Carnevale in Sardegna*, a cura di M. ATZORI, L. ORRÙ, P. PIQUEREDDU, M. M. SATTÀ, (Cagliari 1989), 2D Ed., Milano 1990, pp. 93-155; M. ATZORI, *Il santo cavaliere e l'Ardia*, edes, Cagliari, 1990.

<sup>162</sup> M. FALCHI, R. ZUCCA, *Storia della Sartiglia di Oristano*, S'Alvure, Oristano 1994; I. URGU, *La Sartiglia nei documenti dell'Archivio Storico del Comune di Oristano*, Grafiche Parteolla, Dolianova 2011; G. CASU, *Sartiglia*, Nuove Grafiche Puddu, Ortacesus 2012.

<sup>163</sup> In proposito così si esprime Giampaolo Mele: "La Settimana Santa in Sardegna esprime, nella sensibilità popolare - a parte tutto il resto - anche il senso di un ciclo della Natura "pagano", ma che comunque, nel calendario liturgico cristiano, trova un'espressione intimamente connaturata al ritmo delle stagioni e ai bisogni esistenziali della comunità e del singolo" (G. MELE, *Tradizione manoscritta e oralità nella liturgia della Settimana Santa in Sardegna. Note sul Triduo Sacro, in Liturgia e Paraliturgia nella Tradizione Orale*, Primo Convegno di Studi, Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991, a cura di G. MELE, P. SASSU, Camera di Santu Lussurgiu - Unla Universitas, Cagliari 1992, p. 63).

chiesa a lui dedicata, per tutto il resto del giorno e della notte ballano nel luogo sacro, intonano canti profani, conducono danze in tondo (gli uomini insieme con le donne), sacrificano maiali, montoni e buoi e in grande allegria si cibano di quelle carni in onore del santo. Vi sono anche molti che ingrassano un capo di bestiame in onore di un determinato santo, per mangiarlo nel suo santuario, in genere costruito nei boschi, nel giorno di festa...<sup>164</sup>.

La scena di caccia del San Lussorio, inoltre, potrebbe rimandare alla caccia collettiva indetta dal giudice, *silva de juighe o donnigas*, o a quella indetta dal curatore, *silva de curatori*, di cui si è parlato<sup>165</sup>. Come si è accennato, si svolgevano in diversi periodi dell'anno, tra cui in estate; in questo periodo avveniva anche la vendemmia (8 settembre - 1° ottobre). Alle vigne, alla loro cura, con particolare attenzione alla loro recinzione, e al raccolto dell'uva sono dedicati numerosi capitoli della *Carta de Logu*<sup>166</sup>. La vendemmia avveniva in coincidenza con la festa di san Lussorio, ricordato nel *Martyrologium hieronymianum* il 20-21 agosto e il 25-26 settembre<sup>167</sup>. A settembre cadeva inoltre, secondo il calendario bizantino, il Capodanno, l'inizio dell'anno liturgico del menologio greco e quello della nuova annata agropastorale. In Bassa Gallura ancora ai primi del XX secolo la vendemmia era chiamata *capidannu*, finita la raccolta iniziava la festa con i balli, usanza attestata ad Iglesias, Sassari e altri centri isolani<sup>168</sup>. In diverse parti d'Europa, dove santi cristiani erano patroni dei vigneti, come ad esempio san Martino di Tours, la fe-

<sup>164</sup> *Cum rustici idem festum alicuius sancti celebrant, audita missa in ipsius sancti templo tota reliqua die et nocte saltant in templo, prophana cantant, choreas viri cum foeminis ducunt, porcos, arietes, et armenta mactant magnaue laetitiam in honorem sancti vescuntur carnibus illis. Sunt etiam multi qui pecus aliquod saginant in honorem certi alicuius sancti, ut illud in fano eius potissimum in sylvis extracto et festa die devorent...: Sigismondo ARQUER, *Sardiniae brevis historia, et descriptio* (Basilea 1550), a cura di M. T. LANERI, R. TURTAS, CUEC, Cagliari 2007, pp. 38-39; S. LOI, *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa. Famiglia. Scuola*, AMD, Cagliari 1998, pp. 80-81.*

<sup>165</sup> Cfr. paragrafo 4.

<sup>166</sup> *Carta de Logu dell'Arborea* cit., capp. XI, XLI, XLIII, XLVII, CXII-CXIII, CXV, CXXIV, CXLIII, CLVII, CLXI, pp. 68-69, 90-93, 96-97, 152-157, 162-163, 180-181, 188-191; C. CASULA, *La 'Carta de Logu' cit.*, capp. XLI, XLIII, XLVII, CXII, CXV, CXXV, CXXXIII-CXLVII, CXCIV, CXCVII, (cfr. il Proemio del Codice Rurale), pp. 74-77, 80-81, 138-141, 144-145, 156-159, 166-187, 230-235, 275.

<sup>167</sup> G. MELE, *San Lussorio* cit.; V. SAXER, *La Sardegna nel martirologio* cit.; G. D. GORDINI, voce *Lussorio*, in *Bibliotheca Sanctorum* cit., VIII, coll. 395-396.

<sup>168</sup> *Carta de Logu dell'Arborea* cit., capp. XLV, CXXV, pp. 94-95, 166-167, cfr., inoltre, p. XVI della Prefazione di G. MELE; C. CASULA, *La 'Carta de Logu' cit.*, capp. XLI, CXXV, pp. 156-159, 270-271, 275-276; V. ANGIUS, voci *Iglesias* e *Sassari*, in G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, rispettivamente nei tomi VIII, Torino 1841, pp. 429-430, e XIX (Torino 1849), pp. 105-106; G. PISTARINO, *Da Kaputanni a triulas* (estr.), in *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 95 (1960-61), Torino 1961; G. PAULIS, *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina. Testimonianze linguistiche dell'influsso greco*, L'Asfodelo, Sassari 1983, pp. 164-165; R. TURTAS, *La chiesa sarda tra il VI e l'XI secolo, in Ai confini dell'impero* cit., p. 35; G. ANGIONI, *Le tradizioni sarde e dominio bizantino*, *ibidem* p. 93; N. CUCCIARI, *Magia e superstizione* cit., p. 22; F. ALZIATOR, *Il folklore sardo* (1957), Monza Ed., Monastir 2005, p. 55.

sta acquistava un carattere bacchico<sup>169</sup>. Alla figura di un santo, e quindi verosimilmente di san Lussorio, potrebbe rimandare il personaggio stante, scolpito in una posizione privilegiata dell'abside, non più su una base, ma al di sopra di essa, più in alto rispetto alle altre raffigurazioni, rivolto con il braccio sollevato verso est.

Sulle usanze praticate in Sardegna per la vendemmia ne ricorderemo una, attestata in diversi paesi. Quando s'impiantava una nuova vigna si sistemavano tra i filari due corna di caprone<sup>170</sup> per propiziare il raccolto (analogo rituale si conosce anche per la Bassa Austria); in quest'atto si è visto un richiamo a Dioniso, quando compariva con la testa di capro, *Dionysos Kemelios*, 'capretto'<sup>171</sup>. Terminato il lavoro, all'imbrunire, il proprietario della vigna veniva eletto re, coronato di tralci e munito di uno scettro di canna (la comunanza con Bacco è evidente; la sorta di ramo o bastone accanto al personaggio che agita fronde, scolpito nel San Lussorio, potrebbe ben essere questo tipo di scettro); veniva deriso e poi riscattato; a Galtelli il re poteva portare anche una maschera<sup>172</sup>.

È infine da tenere presente come la chiesa di San Lussorio non sia l'unica che mostri un ciclo scultoreo dedicato alle feste calendariali; abbiamo visto ad esempio il San Pietro di Zuri. Ma anche in santuari edificati in tempi successivi sono attestati cicli relativi ai festeggiamenti in onore dei santi patroni, ricorderemo soltanto brevemente il santuario di San Bachisio di Bolotana (1524-1598), nel quale il tema scultoreo si incentra sulle celebrazioni folkloriche: prime fra tutte danza, ballo in tondo, con rimandi anche alla caccia<sup>173</sup>.

\*Il testo è tratto da M. C. CANNAS, *Musica, danza e ballo* cit.

<sup>169</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7, 90-91, 101. Per san Martino: J. LAHACHE, voce *Martino vescovo di Tours*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 1248-1280, per la festa principale (11 novembre), si beve il vino nuovo, detto di san Martino.

<sup>170</sup> D. TURCHI, *Maschere, miti, e feste della Sardegna*, Newton & Compton, Roma 1990, pp. 143-148; D. TURCHI, *Il sacrificio nella religione dionisiaca*, in *Il culto dei morti in Sardegna e nel bacino del Mediterraneo*, a cura di D. TURCHI e dell'Associazione culturale "A Cuncordia", Atti dei cinque Convegni tenutesi a Fordongianus dal 2003 al 2007, Iris, Nuoro 2008, pp. 126-127.

<sup>171</sup> J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, I-II, Einaudi, Torino 1950, I, pp. 640-643, II, pp. 115-120; H. JEANMARIE, *Dioniso* cit., *passim*, in part. pp. 200, 252, 376.

<sup>172</sup> Questo particolare potrebbe rimandare ai riti che si svolgevano ad Icaria, uno dei principali centri vinicoli dell'Attica dove, nella vallata chiamata Dioniso, si celebrava la cerimonia per Erigone e suo padre Icaro (H. JEANMARIE, *Dioniso* cit., pp. 21-23, 166, 223, 329; R. GRAVES, *I miti greci* cit., 79, pp. 324-326).

<sup>173</sup> Sulla chiesa di San Bachisio: I. BUSSA, *La chiesa di S. Bachisio: notizie storiche sul culto del Santo*, «Quaderni bolotanesi», n. 1, 1975; II ed. 1984, pp. 21-41; R. SALINAS, *La chiesa di San Bachisio a Bolotana e l'architettura del Rinascimento in Sardegna*, in «Quaderni bolotanesi», n. 4 (1978), pp. 19-22; A. SARI, *I prodromi di un gusto nuovo e la continuità culturale: il Plateresco*, in F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Iliaso, Nuoro 1994, sch. 47 (di M. PORCU GAIAS), pp. 160-163; R. CAPRARA, *I beni culturali della chiesa di Bolotana*, Bolotana 2002.

## SOMMARIO

Il saggio verte, come esplicita il titolo, sulle rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate alla documentazione dell'epoca inerente il tema. Nella prima parte vengono prese in esame sculture architettoniche e pitture relative soprattutto alla caccia al cervo, al cinghiale e alla volpe presenti nelle chiese di Santa Chiara in Oristano; San Pietro di Zuri; San Giorgio di Tului; Sant'Antioco di Bisarcio; San Giuliano di Selargius; Santa Maria di Uta; Santa Maria della Mercede di Norbello; San Lussorio di Fordongianus e la *Caccia di san Giuliano del Retablo dell'Annunciazione* di Joan Mates.

Maria Cristina Cannas<sup>174</sup>

ABSTRACT<sup>175</sup>

As the title makes clear, the essay deals with medieval depictions of hunting in Sardinia, compared to documentation of that period on the subject. In the first part are examined architectural sculptures and paintings relative above all to the hunting of deer, wild boar and foxes present in the following churches: Santa Chiara in Oristano, San Pietro in Zuri, San Giorgio in Tului, Sant'Antonio in Bisarcio, San Giuliano in Selargius, Santa Maria in Uta, Santa Maria della Mercede in Norbello, San Lussorio in Fordongianus and the *Caccia di san Giuliano (St. Julian's Hunt)* in the *Retablo dell'Annunciazione (Retablo of the Annunciation)* by Joan Mates.

<sup>174</sup> *Maria Cristina Cannas*: storico dell'arte medievale, Cagliari. *E-mail*: ccannas55@gmail.com

<sup>175</sup> Traduzione di *Mary Groeneweg*, già lettrice d'Inglese presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Cagliari (*e-mail*: marygroeneweg@tiscali.it).



Fig. 1. *De Venatione* (XI sec.). Miniatura, *Caccia alla lepre con le reti e il cane*. VENEZIA, Biblioteca Marciana (da A. CORTONESI, *Riserva di caccia*, in «Medioevo», n. 2 [febbraio 1998], p. 78).



Fig. 2. *Il re Giovanni Senzatterra durante una caccia al cervo*. Miniatura (1315 ca.). LONDRA, British Museum (da A. SENNIS, *Dio salvi il re*, in «Medioevo», n. 2 [febbraio 1999], p. 106).

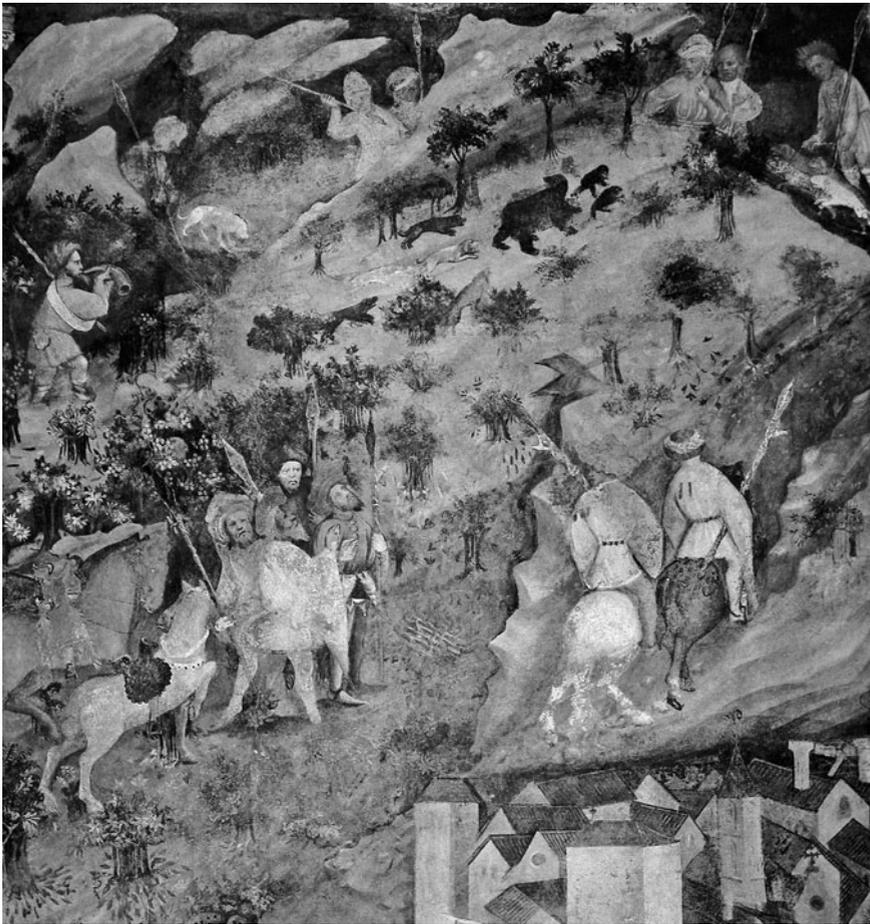


Fig. 3. TRENTO, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila. *Caccia all'orso*, mese di Novembre del ciclo di affreschi dei *Mesi* (1390-1407) part., attrib. a *Magister* Venceslaus di Boemia (da A. DE MADDALENA, *I piaceri del Feudo*, in «FMR», n. 39 [1986], p. 104).



Fig. 4. *Caccia al capriolo. Tacuinum Sanitatis*, XIV sec. (da P. GALLONI, *Un'arte da signori*, in «Medioevo», n. 5 [maggio 2001], p. 96).



Fig. 5. *Banchetto di caccia*, *Livre de chasse* (tra il 1387 e il 1389) di Gaston Phébus conte di Foix (da P. GALLONI, *Un'arte da signori*, in «Medioevo», n. 5 [maggio 2001], p. 108).



Fig. 6. TRENTO, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila. *Caccia col falcone*, mese di Settembre del ciclo di affreschi dei *Mesi* (1390-1407), part., attrib. a Magister Venceslaus di Boemia (da A. DE MADDALENA, *I piaceri del Feudo*, in «FMR», n. 39 [1986], p. 141).



Fig. 7. *De Arte venandi cum avibus* (1250-1260 ca.) dell'imperatore Federico II di Svevia. Miniatura, *L'imperatore Federico II riceve i falconieri*, part., PARIGI, Biblioteca Nazionale (da P. GALLONI, *Un'arte da signori*, in «Medioevo», n. 5 [maggio 2001], p. 109).



Fig. 8. Riproduzione delle disperse lastre marmoree di Maracalagonis, *Caccia al cervo e al cinghiale*, X sec.? (da V. CRESPI, *Osservazioni alla lapida greca di Mara Calagonis*, in «Buletтино Archeologico Sardo», X [1864], pp. 53-55, fig. 6).



Fig. 9. *Scena di caccia all'antilope e al cinghiale*. Miniatura di un Trattato dell'XI secolo. VENEZIA, Biblioteca Marciana (da A. CORTONESI, *Riserva di caccia*, in «Medioevo», n. 2 [febbraio 1998], p. 72).

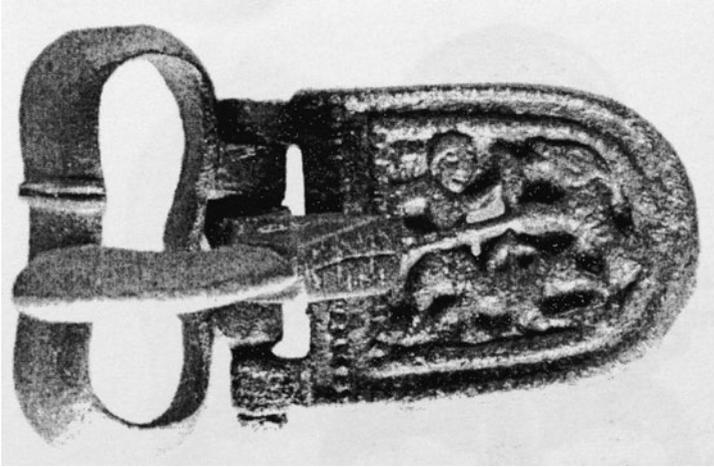


Fig. 10. Fibbia in bronzo, *Cacciatore con cane che uccide un cinghiale* (prima metà del VII-metà dell'VIII sec.). CAGLIARI, Museo Archeologico Nazionale (da P. B. SERRA, *L'armamento; Siurgus Donigala: tomba collettiva di fanti da Sunuraxi*, in P. CORRIAS - S. COSENTINO curr., *Ai confini dell'impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, Cagliari 2002, p. 213, fig. 107).

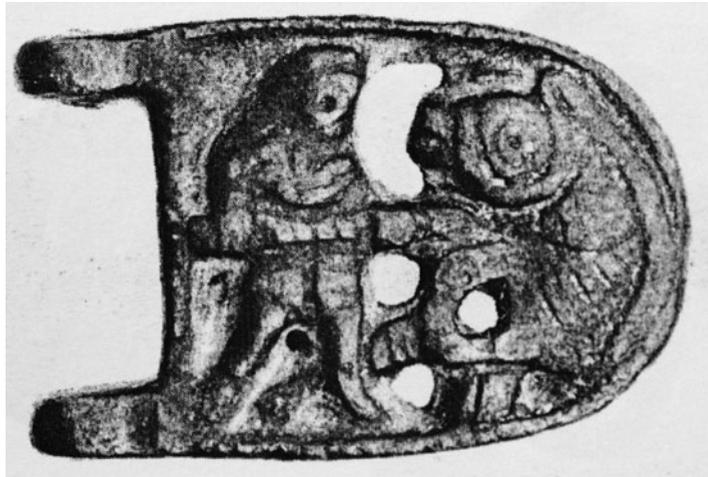


Fig. 11. *Placca di fibbia in bronzo, Cacciatore che uccide un orso* (VIII sec.). CAGLIARI, Museo Archeologico Nazionale (da P. B. SERRA, *L'armamento; Siurgus Donigala cit.*, p. 213, fig. 108).

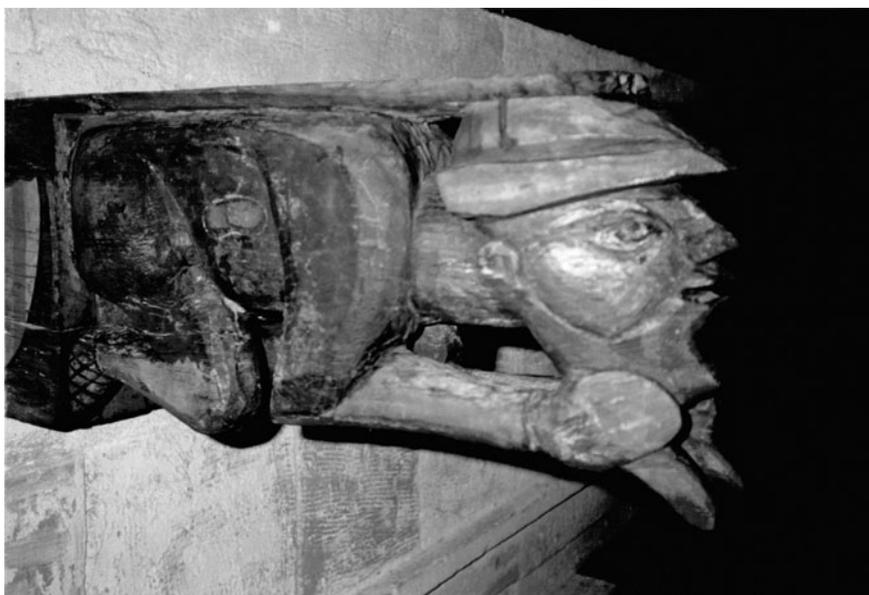


Fig. 12a. ORISTANO, Santa Chiara (1343-1428). Mensole lignee del tetto, *Cacciatore*, seconda metà del XIV sec. (da C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti dell'archivio. Parte prima 1343-1699*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», V (1994), p. 220, tav. 37).

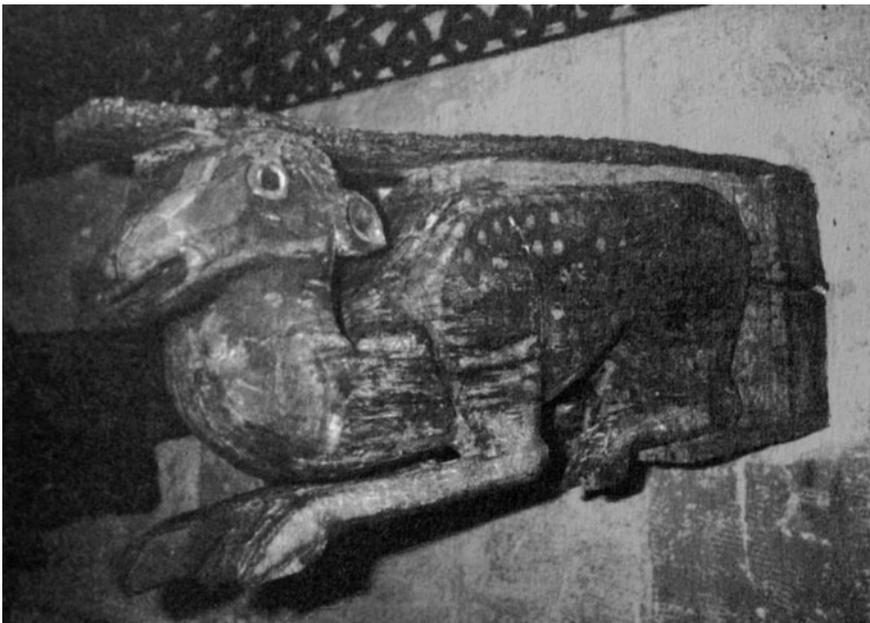


Fig. 12b. ORISTANO, Santa Chiara (1343-1428). Mensole lignee del tetto, *Cerbiatti*, seconda metà del XIV sec. (da C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano* cit., p. 219, tavv. 35-36).



Fig. 12c. ORISTANO, Santa Chiara (1343-1428). Mensole lignee del tetto, *Tori*, seconda metà del XIV sec. (da C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano* cit., p. 218, tavv. 33-34)



Fig. 12d. ORISTANO, Santa Chiara (1343-1428). Mensole lignee del tetto, *Angelo*, seconda metà del XIV sec. (da C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano* cit., p. 217, tav. 32).



Fig. 13. ZURI, San Pietro (1291). Capitello del fianco destro, *Caccia al cinghiale* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri. Una chiesa romanica del giudicato di Arborea*, Iskra, Ghilarza 2008, p. 20).



Fig. 14. ZURI, San Pietro (1291). Capitello di facciata, *Caccia al leone* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri* cit., p. 27).



Fig. 15. ZURI, San Pietro (1291). Capitello del fianco destro, *Falconiere* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri* cit., p. 29).



Fig. 16. ZURI, San Pietro (1291). Capitello del fianco sinistro, *Falchi su trespoli* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri*, cit., p. 31).



Fig. 17. ZURI, San Pietro (1291). Capitello del fianco destro, *volpi affrontate* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri*, cit., p. 30).



Fig. 18. ZURI, San Pietro (1291). Campanile, *Cervo* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri*. cit., p. 26).



Fig. 19. ZURI, San Pietro (1291). Capitello del pilastro meridionale dell'abside, *Cacciatori in appostamento col cane* (da A. L. SANNA, *San Pietro di Zuri* cit., p. 30).



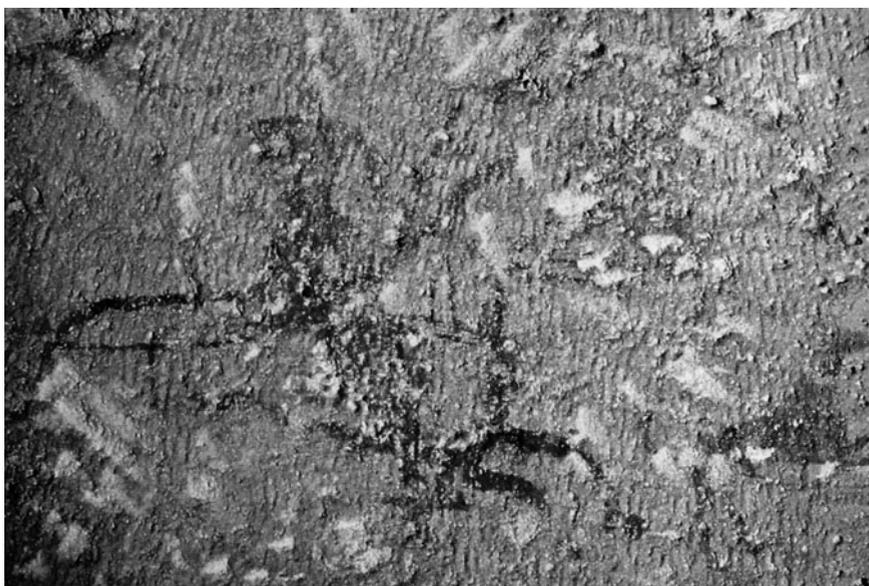
Fig. 20. SAN GIORGIO DI TULUI (XII sec.). Lastra con *Caccia al leone* (da A. SAIU DEIDDA, *Scultura decorativa nell'architettura romanica della Sardegna sud-occidentale*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», V [1981], parte II, pp. 10-16, fig. 17).



Fig. 21. OZIERI, Cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio (*ante 1090, ante 1153*). Arcata centrale del portico (1164/1174), *Scena di caccia*.



Fig. 22. SELARGIUS, San Giuliano (secondo quarto del XII sec.). Navata, parete sinistra, *Scena di caccia al cervo o capriolo*, terzo quarto del XIII sec. (da M. C. CANNAS, *Segni-simboli: tracce iconografiche di cultura dotta e di cultura folklorica nella Sardegna romanica. Le pitture murali della chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello*, in M. C. CANNAS, E. BORGHI, *Nel segno della croce. Le pitture murali della chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello*, Tipografia Ghilarzese, Ghilarza 2000, p. 54, fig. 1).



Figg. 23-24. SELARGIUS, San Giuliano (secondo quarto del XII sec.). Arcata ab-  
sidale, *Caccia di San Giuliano*, terzo quarto del XIII sec. (da M. C. CANNAS, *Segni-  
simboli: tracce iconografiche* cit., p. 55, figg. 2a e 2b).

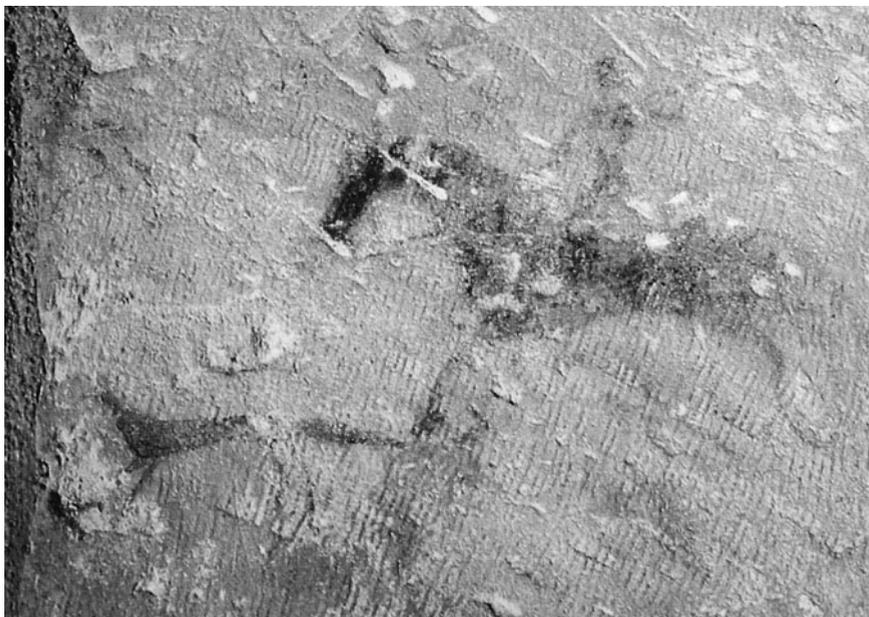




Fig. 25. UTA, Santa Maria (seconda metà del XII sec.). Peduccio del fianco meridionale, *Volpe* (da M. C. CANNAS, *Equites rubentes. Le pitture murali della chiesa di San Giuliano a Selargius*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X [2002]), p. 373, fig. 9).



Fig. 26. NORBELLO, Santa Maria della Mercede (seconda metà del XII sec.). Parete meridionale, ultima mandorla, *Caccia mistica al cervo e cavaliere su un pesce* (da M. C. CANNAS, *Segni-simboli: tracce iconografiche di cultura dotta e di cultura folklorica nella Sardegna romanica. Le pitture murali della chiesa di Santa Maria della Mercede a Norbello cit.*, figg. 23, 25, p. 73).



Fig. 27. Juan Mates, attr., *Retablo dell'Annunciazione* (1410 ca.), part., *Caccia di san Giuliano*. CAGLIARI, Pinacoteca Nazionale (da R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro 1990, p. 92, fig. 37c).



Fig. 28. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Abside, base di semicolonna, *Ballo in tondo*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche, immagini frammenti di storia civile e religiosa*, Zonza ed., Cagliari 2008, p. 126).



Fig. 29. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.).  
Abside, semicolonna, *Personaggio ammantato*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA,  
*Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 126).



Fig. 30. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Caccia al cinghiale*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 129).



Fig. 31. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Cinghiale*, metà del XII secolo (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 129).



Fig. 32. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Personaggio orante*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 128).



Fig. 33. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Combattimento fra due cavalieri*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 128).



Fig. 34. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Baccante con in mano rami e accanto un grappolo d'uva*, metà del XII sec. (da R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993, p. 49, fig. 7d).



Fig. 35. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Portale di facciata, base di lesena, *Personaggio seduto con serpente*, metà del XII sec. (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 128).



Fig. 36. *Dio Bes* (I sec. d. C.). CAGLIARI, Museo Archeologico Nazionale (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche cit.*, p. 98).



Fig. 37. FORDONGIANUS, San Lussorio (fine XI - inizi XII - metà del XIII sec.). Fianco nord. Base di lesena, I sec.? (da M. ZEDDA, *Fordongianus, memorie litiche* cit., p. 124).

UMBERTO ZUCCA

GIOVANNI MELIS, FRANCESCO CONVENTUALE,  
 VESCOVO DI BOSA (1572-1575)  
 NEL SOLCO DEL CONCILIO DI TRENTO

La personalità di questo frate minore conventuale vescovo di Bosa è già delineata, per quanto in maniera succinta e talvolta solo parziale, nelle opere dei seguenti autori: Giovanni Francesco Fara, Francesco Vico, Antonio Felice Mattei, Pasquale Tola, Pietro Martini, Sebastiano Pintus, Nicolò Frazioli, Palmira Onnis Giacobbe, Costantino Devilla<sup>1</sup>. Altre novità sono venute dagli archivi vaticani, durante le ricerche preliminari a queste note<sup>2</sup>.

Il presente profilo è dunque fondato soprattutto sulle fonti edite e su quelle inedite affiorate ultimamente, ma è ancorato anche al cammino del suo Ordine e al contesto socio-religioso della Sardegna e della diocesi di Bosa nella seconda metà del secolo XVI.

Nativo di Cagliari<sup>3</sup>, il nostro non è da confondere con l'altro frate minore conventuale quasi suo omonimo, Giovanni Battista Melis, nato ad Iglesias e più anziano di lui. Egli infatti era appena dodicenne nel 1534, quando G. Battista Melis, ultimo vicario generale dei frati sardi era divenuto primo ministro provinciale dei medesimi all'atto di nascita della provincia francescana conventuale di Sardegna, sancita quell'anno dal capitolo generale dell'ordine celebrato in Milano<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> G. F. FARA, *Constitutiones synodales sanctae ecclesiae Bosanensis*, 1591, "Tabula episcoporum bosanensium", edita in Giovanni MASTINO, *Un vescovo della Riforma nella diocesi di Bosa 1591* (nel frontespizio: *L'opera legislativa di Giovanni Francesco Fara*), Fossataro, Cagliari 1976, p. 210; F. VICO, *Historia general de la isla y reyno de Sardeña*. Parte VI, Por Lorenço Déu, Barcelona 1639, cap. 16, f. 60r; A. F. MATTEI, *Sardinia sacra seu de episcopis sardis historia*, Jannes Zempel, Romae 1758, pp. 103s, 202; P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, vol. II, Tipografia Chirio e Mina, Torino 1858, p. 248s, che appare criticamente attento a quanto pubblicato da autori precedenti; P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. II, Stampa Reale, Cagliari 1840, p. 252s; S. PINTUS, *Sardinia sacra*. Nuovo elenco storico-critico degli Arcivescovi e Vescovi di Sardegna con copiose notizie storiche e biografiche compilato colla scorta dei documenti dell'Archivio Vaticano e di altri Archivi, Tipografia Canelles, Iglesias 1904, p. 135; Id., *Vescovi di Bosa*, in «Archivio Storico Sardo», III (1907), pp. 55-71: 64; N. FRAZIOLI, *Serie cronologica dei vescovi di Bosa (con note illustrative)*, estratto dall'Appendice al VII Sinodo Diocesano di Bosa, Società editrice Turrutana, Sassari 1948, p. 12; P. ONNIS GIACOBBE, *Epistolario di Antonio Parragues de Castillejo*, A. Giuffrè, Milano 1958, p. 60s; C. DEVILLA, *I Frati Minori Conventuali in Sardegna*, Gallizzi, Sassari 1958 pp. 339-341.

<sup>2</sup> Tali ricerche sono state fatte dall'amico e confratello p. Isidoro Liberale Gatti, che ringrazio. Ricerche ulteriori da me fatte presso l'archivio della Curia Vescovile di Bosa tra giugno-luglio 2006 non hanno dato le risposte sperate.

<sup>3</sup> Così è detto, come si vedrà più avanti, nella nota di nomina a ministro provinciale e poi all'atto di nomina a vescovo.

<sup>4</sup> Tale identificazione è affermata nella "Cronotassi dei vescovi sardi" riportata in R. TURTAS, *Sto-*