

GIOIELLI DEL ROMANICO

Le Basiliche di Ardara, Borutta, Codrongianos

ROMANESQUE JEWELS

The Basilicas of Ardara, Borutta, Codrongianos



Fondazione
di Sardegna

Volume realizzato all'interno del progetto
"Valorizzazione Romanico delle Basiliche di Ardara, Borutta e Codrongianus"
Finanziato dalla Fondazione di Sardegna

*A volume produced as part of the project
"Romanesque enhancement of the Basilicas of Ardara, Borutta and Codrongianus"
Funded by the Fondazione di Sardegna*



Comune di Ardara



Comune di Borutta



Comune di Codrongianus



Focus Europe

Gioielli del Romanico
Romanesque Jewels

Fotografie/Photos
Paolo Barone
La foto di pagina 122 (in alto) è di Simon Luca Puggioni
Picture on page (above) by Simon Luca Puggioni

Testi/Texts
Stefano Alberto Tedde
Si ringraziano Gilda D'Angelo e Giovanni Strinna per la consulenza fornita
We thank Gilda D'Angelo and Giovanni Strinna for the consultation given

Coordinamento editoriale/*Editorial coordination*
Fabio Rocuzzo, Lavinia Foddai

Progetto grafico e copertina/*Graphic design and cover*
Alfredo Scrivani

Impaginazione/*Layout*
Giovanna Bucalossi

Isbn 978-88-9361-

© Copyright 2021 by Carlo Delfino editore - via Caniga 29/B, Sassari
Tel. 079 262661-51-21 - Fax 079-261926 - info@carlodelfinoeditore.it
www.carlodelfinoeditore.it - www.madebysardinia.it

GIOIELLI DEL ROMANICO

Le Basiliche di Ardara, Borutta, Codrongianos

ROMANESQUE JEWELS
The Basilicas of Ardara, Borutta, Codrongianos

Fotografie/Photos **Paolo Barone**

Testi/Texts **Stefano Alberto Tedde**

 **Carlo Delfino**
editore

INDICE

Introduzioni	7
Amici della Basilica di Saccargia Ivano Spallanzani	9
Nostra Signora del Regno Corrado Melis	11
Ardara, Borutta, Codrongianos. Gioielli romanici Giancarlo Zichi	13
Ardara, Borutta, Codrongianos. Tre basiliche, tre storie, un'unica terra "la Sardegna" Francesco Dui, Silvano Arru e Andrea Modetti	15
Una meravigliosa avventura Giuseppe Cappai	16
Premessa per la lettura. Tre gioielli nella terra dei giudici di Torres Stefano Alberto Tedde	17
 SANTA MARIA DEL REGNO Ardara	 33
 SAN PIETRO DI SORRES Borutta	 95
 SANTISSIMA TRINITÀ DI SACCARGIA Codrongianos	 157
 Riferimenti iconografici	 225
 Bibliografia essenziale	 241

INDEX

Introductions	7
<i>Amici della Basilica di Saccargia</i> Ivano Spallanzani	21
<i>Nostra Signora del Regno</i> Corrado Melis	23
<i>Ardara, Borutta, Codrongianos. Romanesque jewels</i> Giancarlo Zichi	25
<i>Ardara, Borutta, Codrongianos. Three basilicas, three stories, a single land "Sardinia"</i> Francesco Dui, Silvano Arru and Andrea Modetti	27
<i>A wonderful adventure</i> Giuseppe Cappai	28
<i>Premise. Three jewels in the land of the Torres judges</i> Stefano Alberto Tedde	29
 SANTA MARIA DEL REGNO Ardara	 33
 SAN PIETRO DI SORRES Borutta	 95
 SANTISSIMA TRINITÀ DI SACCARGIA Codrongianos	 157
 Iconographic references	 225
 Essential bibliography	 241

INTRODUZIONI
INTRODUCTIONS

AMICI DELLA BASILICA DI SACCARGIA

Fin dal maggio 2001 transitavo nei pressi della Basilica di Saccargia. La prima volta che la vidi rimasi impressionato da tanta sorprendente bellezza. Per tanti anni ho percorso quella strada e attraversando in auto la Sardegna, arrivato nei pressi, la Basilica spuntava improvvisa. Mi giravo, la seguivo per quei pochi istanti e pensavo “un giorno mi fermerò”.

Accadde nel marzo 2014, di domenica. Mi ero fermato in Sardegna. Non ero rientrato a Modena in attesa di un Consiglio di Amministrazione della Banca di Sassari che si doveva tenere il lunedì successivo. Con l'amico antiquario dottor Amedeo Chessa pensammo di andare a pranzo in Gallura.

Quella mattina passammo davanti alla Basilica. Chiesi di fermarci. Lo desideravo da tempo. Visitammo senza fretta la chiesa. Rimasi esterrefatto da tanta bellezza e da tanta storia riportata nella breve scheda illustrativa posta all'esterno. Rimasi anche fortemente sorpreso dalla solitudine della Basilica. Non c'era anima viva. Nessun visitatore. Nessun automobilista, come ho fatto io per tanti anni, si fermava. Ne fui amaramente colpito. La Basilica restava lì, seppur imponente ed orgogliosa dei suoi anni, della sua storia, restava lì sola. Pensai che non fosse possibile lasciarla in solitudine. Mi venne l'idea di costituire un'Associazione per la salvaguardia di questa stupenda chiesa.

Il dottor Chessa apprezzò subito l'idea. Ne parlai con il ragioniere Sebastiano Casu e, grazie a lui, successivamente con Monsignor Zichi e con l'allora sindaco di Codrongianos.

Fummo cortesemente ricevuti da Padre Paolo Atzei, allora Arcivescovo di Sassari, il quale apprezzò l'idea sollecitando il coinvolgimento delle Istituzioni locali.

Venni informato che altre meravigliose basiliche insistevano nelle vicinanze.

Mi parlarono di Ardara e di Borutta. Conobbi anche i bravissimi sindaci di questi due Comuni ed anche loro apprezzarono l'idea. Acquisimmo poi anche il consenso di altre note personalità di Sassari e costituimmo con l'adesione di altri amici – il professore Salvatore Rubino, il ragioniere Salvatore Desole e l'avvocato Francesco Azzena – l'Associazione “Amici della Basilica di Saccargia onlus” con l'obiettivo di valorizzare e conservare al meglio queste basiliche e renderle anche un volano economico per tutto il territorio circostante.

L'Associazione “Amici della Basilica di Saccargia”, che nel frattempo si è arricchita delle adesioni di altre personalità della cultura e della società civile del territorio, si prefigge di raggiungere importanti obiettivi. In primo luogo vuole offrire uno strumento concreto alle Amministrazioni Comunali per operare in sinergia con gli uffici di beni culturali delle rispettive diocesi di appartenenza, al fine di una più partecipata tutela e valorizzazione delle basiliche che insistono nel loro territorio. In secondo luogo, intende proseguire nell'opera di supporto alle stesse Amministrazioni per rendere le basiliche sempre più attraenti e funzionali, dotando lo spazio esterno di servizi, di accoglienza, come parcheggi per pullman, servizi di ristorazione e vendita di prodotti artigianali del territorio.

Il dato di fatto è che oggi è in vita un'Associazione aperta a tutte le persone che hanno a cuore

questo patrimonio e che unisce oltre alla volontà di rappresentanti della società civile, tre Comuni, tre sindaci, tre basiliche con secolare e importante tradizione religiosa, tre simboli di una grande storia e di una grande cultura. Un'unione apprezzata dall'intera comunità sarda. Un'unione che può essere un esempio per implementare lo spirito associativo al fine di unire le forze ed i patrimoni delle singole comunità per il bene economico e culturale di tanti. "Ciò che unisce è divino" diceva Luigi Luzzati.

Dottor Ivano Spallanzani

Presidente Associazione "Amici della Basilica di Saccargia onlus"

NOSTRA SIGNORA DEL REGNO

Aderisco con interesse e gratitudine alla singolare circostanza di un libro fotografico che celebra la storia indimenticabile attraverso i secoli della Basilica e Santuario di Nostra Signora del Regno nel familiare e accogliente paese di Ardara. Ardara paese amato dai molti turisti, paese di umanità e valori che servono a vivere bene insieme.

La Basilica evoca i fasti dell'antica capitale del Regno di Torres, edificata come chiesa palatina dai Giudici turritani che si erano qui stabiliti nel corso del XI secolo.

La Basilica sorge su un altopiano a mezza altezza sulle pendici orientali del Montesanto, il colle più elevato del Logudoro. L'abside della chiesa si affaccia con una splendida vista sulla vallata, rivelando la posizione strategica del sito, nel primo quarto del XII secolo, ai fini del controllo della viabilità verso Gallura e Arborea.

Per questo motivo strategico il Giudicato di Torres ad Ardara duplicava una nuova capitale e sede del potere giudicale, dove venivano emanati atti e si tenevano periodicamente assemblee giudiziarie presiedute dai Giudici-Re.

La stessa chiesa di Santa Maria di Ardara, avendo la funzione di chiesa palatina dove si svolgevano i riti religiosi della famiglia regnante, e gli stessi Giudici ricevevano l'investitura dalle mani dell'arcivescovo turritano.

La chiesa ospitò tre concili, nel 1135, tra il 1138 e il 1145, nel 1205, presieduti da alte cariche pontificie e finalizzati a risolvere questioni di carattere giurisdizionale interne alla Chiesa Turritana. Per un certo tempo ha svolto anche la funzione di cattedrale, forse in conseguenza dell'incendio che avrebbe devastato la chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio.

Una grande storia quella di Ardara e della sua imponente basilica di Santa Maria del Regno. Però a causa del clima di costante instabilità nel Logudoro e della ricerca di ulteriori spazi di espansione nel XIII e XIV secolo il castello di Ardara conosce abbandono e sconforto. Mentre continua nei secoli successivi lo splendore e la sontuosità della basilica.

Nella fase a cavallo tra medioevo ed età moderna si colloca la realizzazione di importanti opere artistiche destinate alla Basilica di Santa Maria del Regno, che ancora oggi fanno parte del patrimonio spettacolare da ammirare.

È di grande bellezza la *Madonna della Misericordia* attribuita a Giovanni da Gaeta (1448-1472), dipinto che adornava un tempo la mensa dell'altare maggiore e che nella prima metà

del Novecento è confluito nella collezione del Castello Reale di Wawel di Cracovia, che personalmente ho potuto ammirare dopo un recente e complesso restauro (2017-2019).

Ma quello che riempie di luce e di fascino è il Retablo Maggiore realizzato nel 1515 da Giovanni Muru, ancora oggi collocato all'interno della chiesa, custode di una delle opere artistiche più belle dell'Isola.

Trascorse le glorie ed estinti i casati, la Basilica di Ardara continua a svolgere quella che è la sua funzione precipua di spazio nel quale l'assemblea dei fedeli si riunisce per celebrare il culto, che trova la sua pienezza nella celebrazione dell'Eucaristia.

La bellezza architettonica dell'edificio e quella che scaturisce dai dipinti che ci sovrastano sono strettamente connesse a questo aspetto, pensate e realizzate per condurre il fedele verso il Mistero. Perciò ne scaturisce il rapporto strettissimo tra arte e liturgia come “luogo di incontro” tra Cristo e l'uomo. Giova ricordare che il termine arte sacra è impiegato non in rapporto all'oggetto della rappresentazione ma più propriamente per la sua prossimità all'azione sacra.

In questo percorso spirituale e artistico della Basilica, immediatamente si rimane affascinati dalla storia della Madre di Dio volta a guidare il fedele verso il Mistero. La Santa Vergine – non a caso il soggetto più trattato nell'ambito dell'arte cristiana – che più di ogni altro, nella sua esperienza terrena, ha sperimentato l'incontro con il Mistero nella sua carne, ci guida attraverso questo percorso di bellezza e conoscenza verso il Figlio.

Concludo questo scritto con un particolare ringraziamento all'Associazione *Focus Europe - Laboratorio Progettuale per l'Integrazione Europea* e all'editore Carlo Delfino che, realizzando quest'opera, tengono viva una tradizione di fondamentale importanza, espressione diretta della nostra identità e delle nostre radici.

Monsignor Corrado Melis
Vescovo di Ozieri

ARDARA, BORUTTA, CODRONGIANOS. GIOIELLI ROMANICI

In questi ultimi anni si è potuto constatare un notevole aumento di visitatori presso edifici religiosi, in particolare modo nelle chiese romaniche del Logudoro.

Anche il turismo religioso sta vivendo una primavera unica. “Se ciò che muoveva l'*homo viator* in epoca medievale e moderna era la meta, spesso cercata in una basilica o in un santuario, significativi per la cristianità locale, oggi ciò che muove le persone è soprattutto la ricerca di un luogo ospitale e trasformante”.

Perciò sempre di più il turismo in generale e il turismo religioso in particolare prediligono mete come luoghi che parlano di un senso forte, di un'identità sicura.

Il volume *Gioielli del Romanico. Le Basiliche di Ardara, Borutta, Codrongianos* ha innanzitutto lo scopo di riaffermare che le basiliche sono opere nate a partire dalla fede nell'incarnazione del Verbo di Dio e sono frutto di tale fede. Attraverso le bellissime e artistiche riproduzioni fotografiche, si è voluto indicare che sono luoghi altamente significativi per educare alla Bellezza.

Vi possiamo ammirare con grande stupore i retabli di Santa Maria del Regno, della Santissima Trinità di Saccargia, insieme agli affreschi absidali, mentre quello del San Pietro di Sorres è andato irrimediabilmente perduto, pur rimanendo il simulacro della Vergine col Bambino di maniera spagnola.

I retabli con il cospicuo corredo teologico-agiografico impreziosiscono le mense eucaristiche, le absidi e le navate; ad uno sguardo approfondito permettono di cogliere il filo invisibile che lega ogni elemento maestoso del polittico ed il suo profondo simbolismo.

In questo modo le raffigurazioni hanno un chiaro e preciso carattere cristocentrico che abbraccia il ciclo mariano accompagnato da personaggi dell'Antico Testamento, dal precursore Giovanni Battista, dal protomartire Gavino, patrono della metropoli turritana, da San Nicola, titolare della città e municipalità di Sassari, e da San Martino, cavaliere e vescovo. Nella nicchia centrale del retablo di Ardara troneggia maestoso il simulacro di Santa Maria del Regno, come anche nelle altre due chiese al centro del polittico erano esposte le statue lignee policromate e dorate della Vergine; ora si trovano all'interno dei due edifici sacri per la devozione e il culto.

L'Associazione “Amici della Basilica di Saccargia” ha voluto fortemente questa pubblicazione in primo luogo per divulgare in Italia e nel resto dell'Europa questi veri gioielli romanici; quindi perché vengano valorizzati, tutelati dalla comunità diocesana e dalle singole

amministrazioni civiche sul cui territorio insistono, promuovendo iniziative comuni e integrate anche a livello progettuale. E questo per tessere un nuovo umanesimo nella responsabilità a custodire e generare bellezza tanto antica e sempre nuova.

Vi è infine un terzo obiettivo ambizioso per il prossimo futuro: sviluppare il turismo religioso attraverso pellegrinaggi nei tre centri abitati.

“Il turismo religioso, oggi, è un’esperienza in cui un luogo con tutte le sue potenzialità culturali, artistiche e di volti, diventa capace di accompagnare gli ospiti a cercare il senso dei giorni, a vivere con gioia e pace e a sperare con coraggio”.

Esso si fa laboratorio di senso e di relazioni: avvia processi di possibilità nuove per alimentare la vita di desideri autentici, ossia di ricerca, di travaglio interiore di risurrezione e di speranza concreta vista come dignità, lavoro, realizzazione di sé.

Del resto il pellegrinaggio, che raggiungerà le tre basiliche, ha una meta ben precisa che è la comunità benedettina di San Pietro di Sorres, luogo ideale dove l'uomo viator possa trovare se stesso, perché la vita gli ha tolto la pace.

Si ringraziano sentitamente la Fondazione di Sardegna, che ha finanziato la ricerca e la stampa, affidata alla Carlo Delfino editore, Fabio Rocuzzo direttore dell'Associazione Focus Europe, Paolo Barone fotografo e Stefano Alberto Tedde curatore dei testi.

Monsignor Giancarlo Zichi

Direttore Ufficio Beni culturali ecclesiastici della diocesi di Sassari

ARDARA, BORUTTA, CODRONGIANOS. TRE BASILICHE, TRE STORIE, UN’UNICA TERRA “LA SARDEGNA”

Le Basiliche di *Santa Maria del Regno*, di *San Pietro di Sorres* e della *Santissima Trinità di Saccargia* si ergono verso il cielo in tutta la loro bellezza con l’austera e sontuosa autorevolezza che da sempre, con immutato rispetto e solenne devozione, tutti i Sardi vi riconoscono.

Tre Basiliche delle quali le nostre comunità vanno fiere, tre scrigni preziosi di arte romanica, di meravigliose pitture e sculture lignee. Facciate che suscitano stupore e ammirazione, rintocchi di campane che invitano alla meditazione e alla preghiera. Tre splendide architetture religiose intrise di storia, devozione, fede, arte e cultura.

Come primi cittadini siamo felici, e onorati al tempo stesso, di avere in dote nei nostri territori tre Basiliche tra le più belle della Sardegna. Fieri di essere chiamati, col sostegno di ogni membro delle nostre comunità, a preservarle e promuoverle, a mostrare con orgoglio questi tre “gioielli” come indiscutibili icone della nostra identità collettiva, come simbolo stesso dei nostri paesi.

Ardara, Borutta e Codrongianos, i nomi stessi suggeriscono un acronimo, *abc*, declinabile anche con le parole *amore*, *benevolenza* e *comprensione*, che sono i valori fondanti del nostro vivere il presente e guardare fiduciosi al futuro.

Le nostre Basiliche hanno da sempre rappresentato luoghi di raccoglimento delle nostre comunità e presenza vigile e protettiva, accompagnandoci nella speranza di un mondo migliore.

Siamo quindi onorati del coinvolgimento riservatoci dall’Associazione “*Amici della Basilica di Saccargia*”. Grati alla Fondazione di Sardegna per avere reso possibile la stampa di questo prezioso libro. Riconoscenti a Focus Europe e all’editore Carlo Delfino per la qualità del lavoro prodotto e per l’importante ritorno promozionale che, siamo certi, il volume renderà possibile.

Francesco Dui
Sindaco di Ardara

Silvano Arru
Sindaco di Borutta

Andrea Modetti
Sindaco di Codrongianos

UNA MERAVIGLIOSA AVVENTURA

Ricevere dall'Associazione "Amici della Basilica di Saccargia" l'incarico di coordinare gli interventi necessari per la realizzazione del volume *Gioielli del Romanico*, realizzato grazie alla costante azione meritoria della Fondazione di Sardegna, è stato per l'Associazione Focus Europe - Laboratorio Progettuale per l'Integrazione Europea un grande onore e nel contempo una grande responsabilità.

Cimentarsi nella promozione della bellezza e della sua esaltazione in chiave religiosa, turistica e culturale ha dato vita ad una meravigliosa avventura che ha reso possibile l'approfondimento di dettagli e spunti artistici di tre monumenti che incarnano la storia, l'arte e la cultura della Sardegna.

Grazie alle splendide foto di Paolo Barone, ai testi di Stefano Alberto Tedde e al coordinamento editoriale di Fabio Rocuzzo e della Carlo Delfino editore, consegniamo un volume che, per la ricercatezza delle immagini e della narrazione, racconta nei dettagli tre Basiliche, tre preziosi beni culturali, tre meraviglie romaniche meritevoli di straordinaria valorizzazione.

Nostra Signora del Regno di Ardara, *San Pietro di Sorres* di Borutta e la *Santissima Trinità di Saccargia* a Codrongianos racchiudono al loro interno l'anima della Sardegna, la cultura di un popolo, l'orgoglio di una comunità, rappresentano il cammino della fede e della devozione.

Il volume *Gioielli del Romanico* vuole essere la sintesi tra arte, fede e cultura ma al tempo stesso testimonianza iconografica ed esaltazione della bellezza perché, per usare le parole dello scrittore russo Fëdor Dostoevskij, "Solo la bellezza salverà il mondo".

Giuseppe Cappai

Presidente Focus Europe - Laboratorio Progettuale per l'Integrazione Europea

PREMESSA PER LA LETTURA. TRE GIOIELLI NELLA TERRA DEI GIUDICI DI TORRES

Nel lungo e articolato medioevo sardo, cominciato con l'invasione dei Vandali nel 455 d.C., si possono sommariamente evidenziare alcune fasi salienti. L'arrivo dei Bizantini, avvenuto nel 534 in seguito alla vittoria sull'esercito vandalico, segnerà le sorti dell'Isola almeno sino al X secolo. A partire dall'VIII secolo si registrano inoltre le fugaci incursioni arabe, destinate a rimanere effimere e circoscritte principalmente alle coste. L'indebolirsi dei rapporti con Bisanzio, la sede centrale del potere, innesca la necessità di provvedere in modo autonomo alla difesa del territorio. Per questo motivo in Sardegna, terra alla periferia dell'Impero, le autorità eredi della lunga dominazione orientale creano un governo autonomo e indipendente, probabilmente prima unitario e in seguito suddiviso in quattro regni autonomi e sovrani. Sono i giudicati di Torres, Gallura, Arborea e Cagliari, istituzioni dalle origini assai controverse e dibattute, nella cui prima fase avvengono basilari fenomeni di contaminazione con varie aree del Mediterraneo. A cominciare dai rapporti col Papato e con le città marinare di Genova e Pisa, contatti attestati soprattutto grazie alle fonti scritte, ricomparse dopo secoli di rarefazione documentale.

Dalla metà dell'XI secolo anche la Sardegna è oggetto dell'azione riformatrice della Chiesa di Roma, attraverso una serie di cambiamenti come la divisione in tre province ecclesiastiche e la riorganizzazione delle diocesi, la necessità di un'adeguata cura pastorale, l'allontanamento dal culto bizantino allora estremamente diffuso, oltre a un generale ritorno all'ortodossia di Roma in forza del legame che univa l'Isola al «*patrimonium beati Petri*». In questo clima di rinnovata fedeltà dei giudici alla Chiesa latina si assiste alla fioritura eccezionale dell'architettura romanica, soprattutto nel regno di Torres per opera di architetti e maestranze provenienti dal *milieu* pisano che operano agli inizi del XII secolo. Ad Ardara, sede del potere giudicale, è costruita la cappella palatina di Santa Maria del Regno (1107): davanti all'altare maggiore vengono solennemente proclamati i giudici. Nelle sedi diocesane sono edificate nuove cattedrali, come a Sorres, maestosa basilica a presidio e controllo di un vasto territorio. Inoltre la diffusione del monachesimo rappresenta un altro elemento cardine della Sardegna medioevale: favoriti dai giudici con donazioni e con l'apertura di nuovi monasteri e insediamenti cenobitici, arrivano i benedettini di Montecassino, primi protagonisti della riforma ecclesiastica (1063-1065), seguiti da vittorini, camaldolesi, vallombrosani e cistercensi. È all'interno di questo fenomeno che va collocata la donazione del complesso di Saccargia, attuata dal giudice turritano Costantino, ai religiosi di Camaldoli.

La rete capillare di basiliche e chiese rappresenta la trama nella quale si muovono anche i pellegrini che vanno nei luoghi santi e negli spazi legati al culto dei martiri protettori. L'esempio fondante è dato dal viaggio del giudice Comita che da Ardara, capitale del regno, si reca nella località detta Monte Agellu, area sepolcrale della colonia romana di Turris Libisonis (odierna Porto Torres) dove avverrà il ritrovamento delle spoglie dei martiri Gavino, Proto e Gianuario. La

cronaca è illustrata nel *Condaghe di San Gavino*, leggenda di fondazione del santuario turritano. Anche Costantino di Torres con la moglie Marcusa, vari decenni dopo il viaggio di Comita, partono dal *palatium* di Ardara verso Torres con l'intento di chiedere a San Gavino la grazia per una durevole discendenza. Sulla via del ritorno si fermano presso la valle di Saccargia, con la risoluzione di edificarvi una chiesa da donare ai monaci, secondo il volere divino.

I siti romanici descritti in questo lavoro sono accomunati dagli itinerari devozionali, dalle vie dei mercanti ma anche dalle strade della transumanza, assi viari importanti che connettono le aree di Ardara, Borutta e Codrongianos, centri in marcata simbiosi tra loro attraverso i secoli. Se nel medioevo a muoversi sono sovrani, architetti, artigiani, pellegrini e mercanti, tra Quattro e Cinquecento si assiste alla circolazione di pittori, intagliatori, doratori e *fusters*, artefici di nuove correnti artistiche. Ma a viaggiare sono anche disegni, incisioni e xilografie raffiguranti modelli iconografici spesso di provenienza oltremontana: così in quelle stesse chiese fioriscono imponenti macchine pittoriche d'ispirazione tardogotica. Sono i retabli che impreziosiscono gli altari, le absidi e le navate, nati in seguito a fenomeni di committenza che vedono coinvolta ora la feudalità locale, ora confraternite e *manobrrers*, ora importanti rappresentanti del clero diocesano. Così ad Ardara emerge la figura di Giovanni Catacciolo, arciprete del capitolo di Bisarcio (ma la sua presenza è testimoniata anche a Sorres), forse il principale committente del retablo maggiore, che affida ad artisti della cerchia del maestro di Castelsardo (e in seguito a Giovanni Muru e aiuti) la realizzazione del grande ciclo pittorico. Altri due retabli sono realizzati a Saccargia e un altro a Sorres, purtroppo andato perduto (se ne può ammirare ancora l'imponenza in alcune foto d'archivio realizzate a cavallo tra Otto e Novecento), ma del quale rimane la severa semplicità del simulacro mariano a testimoniare la grandiosità di quel corredo artistico.

Un ulteriore tassello che connette le tre chiese è appunto la devozione alla Vergine, rappresentata dalle venerate statue in legno, policromo o dorato, simbolo di un culto che affonda le sue radici nella civiltà giudicale (come a Santa Maria del Regno) o frutto di una rinnovata dedizione, caratteristica della prima età moderna (come a Saccargia o a Borutta).

Ai primi dell'Ottocento inizia a registrarsi in Sardegna la presenza di viaggiatori ed eruditi, flebile eco del blasonato *Grand Tour* che avviene negli stati italiani specialmente nel XVIII secolo. La presenza di illustri eruditi come il Valery, il La Marmora, il Tyndale che descrivono all'Europa le singolarità storiche e artistiche di un'isola ai margini "dell'impero" rappresenta un altro *trait d'union* fra San Pietro di Sorres, Santa Maria di Ardara e la Santissima Trinità di Saccargia. Nelle loro narrazioni, spesso inficiate da fonti storiche poco attendibili, traspare tutta l'ammirazione per il dettaglio, i cromatismi raffinati, la bellezza delle forme e la complessità del disegno narrativo, e i loro racconti appaiono quasi incantati e velati da leggere tinte ruskiniane, spia di una lenta fase di degrado di questi siti, cominciata secoli prima.

Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo i tre monumenti sono oggetto di una nuova attenzione, dedicata a studiare, analizzare e restaurare le fabbriche religiose del Romanico sardo. Ne sono artefici Filippo Vivanet e Dionigi Scano, funzionari dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti, che a partire dal 1891 intraprendono un'intensa attività di restauro in varie località dell'Isola consolidando, rinsaldando e ripristinando (con metodi ricostruttivi arbitrari assai lontani dalle attuali prassi del restauro conservativo) le antiche architetture. Inizia così un'opera che avrà, lungo il corso del Novecento, ulteriori raffinamenti e perfezionamenti che permetteranno la conservazione fino ai nostri giorni.

Questi luoghi di culto diventano mete irrinunciabili di un turismo attento alla storia e alle particolarità locali: sfogliando ad esempio la prima *Guida d'Italia* che il Touring Club Italiano dedica alla Sardegna, redatta da Luigi Vittorio Bertarelli nel 1918, si apprezzano le descrizioni dei tre gioielli romanici, all'epoca difficili da raggiungere per la mancanza di strade adeguate, ma frequentati e citati nei tanti diari di viaggio giunti fino ai nostri giorni. Da rilevare infine come, nel maggio 1938, le tre chiese diventano tappe fondamentali di un *tour* promosso dall'Ente provinciale per il turismo, nell'ambito della manifestazione *Primavera sarda*. Il percorso, come specificato nel quotidiano «L'Isola» (6 maggio 1938) si sarebbe svolto il 12 giugno di quell'anno e avrebbe consentito di «abbracciare, in un'unica visione panoramica di incomparabile bellezza tre dei monumenti pisani di più alto pregio che formano nella nostra provincia un patrimonio artistico inestimabile». Le tre basiliche, luoghi antichi e insigni, rappresentano simbolicamente tre espressioni del mondo ecclesiastico: la cappella palatina (emblema della *pietas* religiosa dei giudici), la cattedrale (sede del vescovo) e la chiesa abbaziale (sede dei monaci). Ogni sito è unico nel suo genere, peculiare nei suoi arredi ed esclusivo nelle sue rifiniture architettoniche. Santa Maria del Regno, possente e scura, si denota per la ricchezza delle cromie del retablo, dove l'oro, i vermigli e il cinabro spiccano contro le navate in basalto, creando una cesura temporale e cromatica, affascinando quasi con enfasi barocca chi entra nel tempio. San Pietro di Sorres, raffinata, ricca di fregi e decorazioni nella facciata, appare impressionante per l'armonia interna, segnata dalla dicromia dei pilastri, dalla levità delle arcate e delle volte, che sembrano quasi inconsistenti, osservate dal basso. La Santissima Trinità di Saccargia, elegante e slanciata, rassomiglia quasi a una perla isolata in una fertile valle, ancora oggi posta nelle vicinanze di un importante tracciato viario, e si qualifica come una delle poche chiese sarde a conservare un imponente ciclo di affreschi medievali. Luoghi di culto che ancora oggi si differenziano nella loro funzione: Nostra Signora del Regno è la parrocchiale di Ardara, la Santissima Trinità di Saccargia è una chiesa rurale dipendente dalla parrocchia di Codrongianos, San Pietro di Sorres è sede di una comunità monastica benedettina, arrivata nel 1955, che idealmente ricongiunge al passato la storia di fede delle antiche terre del Logudoro.

Stefano Alberto Tedde

AMICI DELLA BASILICA DI SACCARGIA

I have been passing by the Basilica of Saccargia since May 2001. The first time I saw it I was impressed by such amazing beauty. For many years I drove along that road in Sardinia and when I got close, the Basilica would suddenly appear. I turned around, followed it with my gaze for those few moments and thought “one day I’ll stop”.

That was in March 2014, on a Sunday. I was staying in Sardinia. I had not returned to Modena, awaiting a Board of Directors’ meeting for the Banca di Sassari bank to be held the following Monday. My antiquarian friend Dr. Amedeo Chessa and I decided to go to lunch in Gallura.

That morning we passed by the Basilica. I asked if we could stop. I had wanted to for some time. We visited the church unhurriedly. I was amazed by so much beauty and so much history described in the brief illustrative sheet placed outside. I was also greatly surprised by the solitude of the Basilica. There was not a living soul. No visitors. No motorists stopped, as I had done for many years. I was bitterly shocked by this. The Basilica remained there, although impressive and proud of its years, of its history, it remained there alone.

I thought it was not possible to leave it alone. I came up with the idea of setting up an Association to safeguard this beautiful church.

Dr. Chessa embraced the idea from the outset. I talked about it with the accountant Sebastiano Casu and, thanks to him, later with Monsignor Zichi and with the then mayor of Codrongianos. We were kindly received by Father Paolo Atzei, then Archbishop of Sassari, who welcomed the idea and asked local institutions to get involved.

I was informed that there were other marvellous basilicas nearby.

They told me about Ardara and Borutta. I also met the capable mayors of these two municipalities and they too appreciated the idea. We then also obtained the consent of other well-known personalities of Sassari and, alongside other friends – professor Salvatore Rubino, accountant Salvatore Desole and lawyer Francesco Azzena – we formed the “Amici della Basilica di Saccargia onlus” Association (Friends of the Basilica di Saccargia non-profit organisation) with the goal of enhancing and preserving these basilicas in the best possible way and also making them an economic driving force for the whole surrounding area.

The “Amici della Basilica di Saccargia” Association, which in the meantime had grown with the involvement of other figures from local culture and civil society, aims to achieve important goals.

First of all, it seeks to offer a tangible tool to the Municipal Administrations in order to work in synergy with the cultural heritage offices of the respective dioceses to which they belong, in order to promote a more participatory protection and enhancement of the basilicas that exist in their area. Secondly, it intends to continue supporting these Administrations to make the basilicas increasingly attractive and functional, equipping the outdoor space with services and amenities, such as coach parking, catering services and the sale of local handicrafts.

The fact is that today there is an Association open to all people who hold this heritage close to their heart and which unites, in addition to the host of representatives from civil society, three municipalities, three mayors, three basilicas with centuries-old and important religious tradition,

three symbols of a great history and a great culture. A union welcomed by the entire Sardinian community. A union that can be an example for implementing the spirit of association in order to unite the forces and heritage of individual communities for the economic and cultural good of many. "What unites is divine" said Luigi Luzzati.

Dr. Ivano Spallanzani

President "Amici della Basilica di Saccargia onlus" Association

NOSTRA SIGNORA DEL REGNO

I support with interest and gratitude the unique circumstance of a photographic book that celebrates an unforgettable history through the centuries of the Basilica and Sanctuary of Nostra Signora del Regno in the friendly and welcoming village of Ardara. Ardara is a village loved by tourists, a village with humanity and values that help its inhabitants to live in harmony.

The Basilica evokes the splendour of the ancient capital of the Judicate of Torres, built as a palatine church by the judges of Torres who settled here during the eleventh century.

The Basilica stands on a mid-height plateau on the eastern slopes of Montesanto, the highest hill of Logudoro. The apse of the church overlooks the valley with a splendid view, revealing the strategic position of the site for monitoring the roads towards Gallura and Arborea in the first quarter of the twelfth century.

For this strategic reason, the Judicate of Torres in Ardara duplicated a new capital and seat of judicial power, where deeds were issued and judicial assemblies presided over by the Judges/Kings were periodically held.

This is the church of Santa Maria di Ardara, holding the role of palatine church where the religious rites of the ruling family took place, and the judges received the investiture from the hands of the archbishop of Torres.

The church hosted three councils, in 1135, between 1138 and 1145, and in 1205, presided over by high papal offices and aimed at resolving issues of a jurisdictional nature within the Turritan Church. For some time it also served as a cathedral, perhaps as a result of the fire that devastated the church of Sant'Antioco di Bisarcio.

Ardara and its imposing basilica of Santa Maria del Regno have a great history. However, due to the climate of constant instability in Logudoro and the search for further space for expansion in the thirteenth and fourteenth centuries, the castle of Ardara was abandoned and fell to ruin. Meanwhile the splendour and extravagance of the basilica persisted through the following centuries.

The period between the Middle Ages and the Modern Age saw the creation of important artistic works for the Basilica of Santa Maria del Regno, which are still part of the spectacular heritage to be admired today.

The Madonna della Misericordia attributed to Giovanni da Gaeta (1448-1472) is of great beauty. This painting once adorned the main altar table and in the first half of the twentieth century it

became part of the collection of the Royal Castle of Wawel in Krakow. I was able to admire it in person after its recent and complex restoration (2017-2019).

But the work which fills the church with light and charm is the Main Altarpiece built in 1515 by Giovanni Muru, still located inside the church today, guardian of one of the most beautiful works of art on the island.

With past glories and the families died out, the Basilica of Ardara continues to perform its main role as a space in which the faithful meet to worship, most notably with the celebration of the Eucharist.

The architectural beauty of the building and the beauty that emanates from the paintings above us are closely connected to this aspect, designed and built to lead the faithful towards the Mystery. Hence the very close relationship between art and liturgy as a “meeting place” between Christ and man. We should remember that the term sacred art is used not in relation to the object of representation but more truly for its proximity to sacred action.

In this spiritual and artistic journey of the Basilica, one is immediately fascinated by the story of the Mother of God seeking to guide the faithful towards the Mystery. The Holy Virgin – not surprisingly the most common subject in the field of Christian art – who more than any other, in her earthly experience, experienced the encounter with the Mystery through her flesh, guides us through this path of beauty and knowledge towards the Son.

I conclude this article with a special thanks to the Focus Europe Association - Project Laboratory for European Integration and to the publisher Carlo Delfino which, by carrying out this work, stoke the fire of a fundamentally important tradition, a direct expression of our identity and our roots.

Monsignor Corrado Melis

Bishop of Ozieri

ARDARA, BORUTTA, CODRONGIANOS. ROMANESQUE JEWELS

In recent years there has been a significant increase in visitors to religious buildings, especially to the Romanesque churches of Logudoro.

Religious tourism is also experiencing a unique spring. “While what moved homo viator in medieval and modern times was the destination often sought in a basilica or sanctuary, significant for local Christianity, today what moves people is above all the search for a hospitable and transforming place”.

Therefore, tourism in general and religious tourism in particular increasingly prefer destinations as places that convey a strong meaning, a secure identity.

The purpose of the volume Romanesque jewels. The Basilicas of Ardara, Borutta, Codrongianos. is first and foremost to reaffirm that basilicas are works born out of faith in the incarnation of the Word of God and are the result of that faith. Through the beautiful and artistic photograph reproductions, we wanted to show that they are highly significant places for educating people about Beauty.

We can admire with great wonder the altarpieces of the basilicas of Santa Maria del Regno, and of the Santissima Trinità di Saccargia, alongside the apsal frescoes, while that of San Pietro di Sorres has been irretrievably lost, although the simulacrum of the Virgin and Child in the Spanish style remains.

The altarpieces with their conspicuous theological-hagiographic patrimony embellish the Eucharistic tables, the apses and the naves; on closer inspection they allow us to grasp the invisible thread that binds each majestic element of the polyptych and its profound symbolism.

In this way the depictions are clearly Christocentric, embracing the Marian cycle accompanied by characters from the Old Testament, from the visionary Giovanni Battista, the protomartyr Gavino, patron saint of the metropolis of Torres, Saint Nicholas, owner of the city and municipality of Sassari, and Saint Martin, knight and bishop. The simulacrum of the Santa Maria del Regno church majestically dominates the central niche of the Ardara altarpiece, together with the polychrome and gilded wooden statues of the Virgin in the centre of the polyptych in the other two churches; now they are to be found inside the two sacred buildings for devotion and worship.

The “Amici della Basilica di Saccargia” Association really wanted this publication to spread the word about these true Romanesque jewels throughout Italy and the rest of Europe; so that they are valued and protected by the diocesan community and by the individual civic administrations on whose land they stand, promoting shared initiatives that are also integrated in terms of their planning. And this in order to weave a new humanism into the responsibility for preserving and generating such ancient and ever new beauty.

ARDARA, BORUTTA, CODRONGIANOS. THREE BASILICAS, THREE STORIES, A SINGLE LAND “SARDINIA”

Finally, there is a third ambitious goal for the near future: to develop religious tourism through pilgrimages to the three towns.

“Religious tourism, today, is an experience in which a place with all its cultural, artistic and natural potential becomes capable of accompanying guests in seeking the meaning of their days, to live with joy and peace and to hope courageously”.

It becomes a workshop of meaning and relationships: it opens up possibilities to nourish life with authentic desires, that is, with a quest, the inner struggle of resurrection and of tangible hope seen as dignity, work, self-fulfilment.

After all, the pilgrimage, which will reach the three basilicas, has a very specific destination: the Benedictine community of San Pietro di Sorres, the ideal place where homo viator can find himself, because life has stolen his peace.

We sincerely thank the Fondazione di Sardegna foundation, which funded the research and printing, entrusted to Carlo Delfino as publisher, Fabio Rocuzzo director of the Focus Europe Association, Paolo Barone as photographer and Stefano Alberto Tedde as text editor.

Monsignor Giancarlo Zichi

Director of the Ecclesiastical Cultural Heritage Office of the diocese of Sassari

T*he basilicas of Santa Maria del Regno, San Pietro di Sorres and Santissima Trinità di Saccargia rise up towards the sky in all their beauty with the austere and sumptuous authority that all Sardinians have long recognised with unchanged respect and solemn devotion.*

Three basilicas of which our communities are proud, three treasure troves of Romanesque art, marvellous paintings and wooden sculptures. Façades that arouse wonder and admiration, the tolling of bells that invite us to meditation and prayer. Three splendid religious buildings steeped in history, devotion, faith, art and culture.

As Mayors we are both happy and honoured to have three of Sardinia's most beautiful basilicas as part of our heritage. Proud to be called on, with the support of every member of our communities, to preserve them and promote them and to proudly display these three “jewels” as indisputable icons of our collective identity, as the very symbol of our towns.

Ardara, Borutta and Codrongianos, the names themselves suggest an acronym, abc, which can also be portrayed with the words amore, benevolenza e comprensione meaning love, benevolence and understanding, which are the founding values of our lives in the present and confident gaze to the future.

Our Basilicas have always been gathering places for our communities and a vigilant and protective presence, accompanying us in the hope of a better world.

We are therefore honoured by the invite from the “Amici della Basilica di Saccargia” Association to be involved. We are grateful to the Fondazione Sardegna for making the printing of this fantastic book possible. We are grateful to Focus Europe and to the publisher Carlo Delfino for the quality of the work produced and for the important publicity effect that we are sure the volume will make possible.

Francesco Dui
Mayor of Ardara

Silvano Arru
Mayor of Borutta

Andrea Modetti
Mayor of Codrongianos

A WONDERFUL ADVENTURE

Receiving the task of coordinating the work needed to make the volume *Romanesque Jewels* from the “Amici della Basilica di Saccargia” Association, achieved thanks to the constant praiseworthy action of the Fondazione di Sardegna, was a great honour and at the same time a great responsibility for the Focus Europe Association - Project Laboratory for European Integration.

Promoting beauty and its exaltation with a religious, tourist and cultural focus has given rise to a wonderful adventure that has made it possible to study the details and artistic ideas of three monuments that embody the history, art and culture of Sardinia.

Thanks to the splendid photos by Paolo Barone, the texts by Stefano Alberto Tedde and the editorial coordination of Fabio Roccuazzo and the publisher Carlo Delfino, we deliver a volume that, through the curated images and narration, describes in detail three Basilicas, three precious monuments of cultural heritage, three Romanesque wonders worthy of extraordinary regard.

Nostra Signora del Regno of Ardara, San Pietro di Sorres of Borutta and the Santissima Trinità di Saccargia in Codrongianos are home to the soul of Sardinia, the culture of a people, the pride of a community, they represent the journey of faith and of devotion.

The volume Romanesque Jewels strives to be the synthesis between art, faith and culture but at the same time iconographic testimony and exaltation of beauty because, to use the words of the Russian writer Fyodor Dostoevsky, “Only beauty will save the world”.

Giuseppe Cappai

President of Focus Europe - Project Laboratory for European Integration

PREMISE. THREE JEWELS IN THE LAND OF THE TORRES JUDGES

In the lengthy and complex Sardinian Middle Ages, which began with the invasion of the Vandals in 455 AD, some salient phases can be roughly highlighted. The arrival of the Byzantines, which took place in 534 following the victory over the Vandal army, marked the fate of the island at least until the tenth century. From the eighth century there were also fleeting Arab raids, destined to remain ephemeral and mainly limited to the coasts. The weakening of relations with Byzantium, the central seat of power, triggered the need to independently defend the land. For this reason, in Sardinia, a land on the outskirts of the Empire, the authorities who inherited the lengthy eastern domination created an autonomous and independent government, probably united at first and later divided into four autonomous and sovereign kingdoms. These are the Judicates of Torres, Gallura, Arborea and Cagliari, institutions with controversial and debated origins, whose origins were corrupted by various areas of the Mediterranean. This started with the relations with the Papacy and with the maritime cities of Genoa and Pisa, contacts attested above all thanks to written sources, which reappeared after centuries of documentary rarefication.

Since the middle of the eleventh century Sardinia was also subject to the Church of Rome's reforms, through a series of changes such as the division into three ecclesiastical provinces and the reorganisation of the dioceses, the need for adequate pastoral care, distancing from the then extremely widespread Byzantine worship, as well as a general return to the orthodoxy of Rome by virtue of the bond that united the island with the “patrimonium beati Petri”. In this climate of renewed fidelity of the judges with the Latin Church, we witnessed the exceptional blossoming of Romanesque architecture, especially in the kingdom of Torres, thanks to the work of architects and workers from the Pisa milieu who worked in the early twelfth century. The palatine chapel of Santa Maria del Regno (1107) was built in Ardara, the seat of Judicial power: the judges were sworn in before the main altar. New cathedrals have been built in the diocesan sees, as in Sorres, a majestic basilica to protect and oversee a vast area. The spread of monasticism is another key element of medieval Sardinia: favoured by the judges with donations and with the opening of new monasteries and cenobitic settlements, the Benedictines of Montecassino arrived, the first protagonists of the ecclesiastical reform (1063-65), followed by Vittorini, Camaldolese, Vallombrosani and Cistercians. This phenomenon included the donation of the Saccargia complex, implemented by the Torres judge Costantino, to the devout of Camaldoli.

The capillary network of basilicas and churches represented the web in which pilgrims travelled to the holy places and spaces linked to the worship of the patron martyrs. The founding example is the journey of Judge Comita from Ardara, capital of the kingdom, to the town called Monte Agellu, the burial area of the Roman colony of Turris Libisonis (today's Porto Torres) where the remains of the martyrs Gabinus, Protus and Januarius would be found. The story is illustrated in the Condaghe di San Gavino (Condaghe of Saint Gabinus), the legend of the foundation of the Turritan sanctuary.

Several decades after Comita's journey, Costantino di Torres and his wife Marcusa also departed from the palatium of Ardara towards Torres with the intention of asking Saint Gabinus for grace for a lasting lineage. On the way back they stopped in the Saccargia valley, with the resolution to build a church there to donate to the monks, according to the divine will.

The Romanesque sites described in this work are united by devotional itineraries, by the streets of merchants but also by the roads of transhumance, important road axes that connect the areas of Ardara, Borutta and Codrongianos, towns in marked symbiosis with each other over the centuries.

While in the Middle Ages it was sovereigns, architects, artisans, pilgrims and merchants who travelled, between the fifteenth and sixteenth centuries we witness the circulation of painters, carvers, gilders and fusters, creators of new artistic currents. But drawings, engravings and woodcuts depicting iconographic models also joined their travels, often from beyond the mountains: so in those same churches, imposing late Gothic-inspired pictorial contraptions flourish. They are the altarpieces that embellish the altars, the apses and the naves, created as a result of commissions that now see local feudality involved, now brotherhoods and manobrrers, now important representatives of the diocesan clergy. Thus the figure of Giovanni Catacciolo emerges in Ardara, archpriest of the chapter of Bisarcio (but his presence is also documented in Sorres), perhaps the main commissioner of the main altarpiece, which he entrusted to artists from the circle of the master of Castelsardo (and later to Giovanni Muru and helpers). Two other altarpieces were made in Saccargia and another in Sorres, unfortunately lost (their grandeur can still be admired in some archive photos taken between the nineteenth and twentieth centuries), but of which the stark simplicity of the Marian simulacrum remains to testify the grandeur of that artistic legacy.

A further piece that connects the three churches is precisely the devotion to the Virgin, represented by the venerated wooden, polychrome or gilded statues, symbol of a worship that has its roots in the Judicate civilization (as in Santa Maria del Regno) or the result of a renewed dedication, characteristic of the early modern age (as in Saccargia or Borutta).

At the beginning of the nineteenth century the presence of travellers and scholars began to be recorded in Sardinia, a faint echo of the noble Grand Tour that took place in the Italian states especially in the eighteenth century. The presence of illustrious scholars such as Valery, La Marmora, and Tyndale who illustrated to Europe the historical and artistic singularities of an island on the edge of "the empire" represents another trait d'union between San Pietro di Sorres, Santa Maria di Ardara and the Santissima Trinità di Saccargia. In their narratives, often tainted by unreliable historical sources, all the admiration for detail, the refined colours, the beauty of the forms and the complexity of the narrative design shines through, and their stories appear almost enchanted and veiled by light Ruskinian colours, the sign of a slow period of degradation of these sites, which began centuries earlier.

Between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century the three monuments received renewed attention, dedicated to studying, analysing and restoring the Romanesque religious buildings of Sardinia. The architects are Filippo Vivanet and Dionigi Scano, officials of the Office for the Conservation of Monuments, who starting from 1891 undertook an intense restoration mission in various locations on the island, consolidating, strengthening and restoring the ancient architectures (with arbitrary reconstruction methods very different to current practices of conservative restoration). Thus began a work that would be, over the course of the twentieth century, further refined and improved, allowing it to be preserved up to the present day.

These places of worship became essential destinations for tourists interested in history and local peculiarities: for example, browsing through the first Guida d'Italia (Guide to Italy) that the Italian Touring Club dedicated to Sardinia, written by Luigi Vittorio Bertarelli in 1918, we can appreciate the descriptions of the three Romanesque jewels, difficult to reach at the time due to the lack of adequate roads, but frequented and mentioned in the many travel diaries that have been handed down. Finally, it should be noted how, in May 1938, the three churches became milestones of a tour promoted by the Provincial Tourism Board, as part of the 'Sardinian Spring' event. The tour, as specified in the newspaper "L'Isola" (May 6, 1938), would take place on June 12 of that year and would allow visitors to "embrace, in a single panoramic view of incomparable beauty, three of the Pisa monuments of highest distinction that form an inestimable artistic heritage in our province".

The three ancient and famed basilicas symbolically represent three expressions of the ecclesiastical world: the palatine chapel (emblem of the religious pietas of the judges), the cathedral (seat of the bishop) and the abbey church (seat of the monks). Each site is one of a kind, with unique furnishings and exclusive architectural finishes. Santa Maria del Regno, mighty and dark, stands out through the richness of its altarpiece colours, where gold, vermilion and cinnabar stand out against the basalt aisles, creating a temporal and chromatic caesura, fascinating those who enter with its near-baroque emphasis. San Pietro di Sorres, refined, rich in friezes and decorations on the façade, impresses with its internal harmony, marked by the duotone of the pillars, the lightness of the arches and vaults, which seem almost insubstantial, viewed from below. The Santissima Trinità di Saccargia, elegant and soaring, almost resembles an isolated pearl in a fertile valley, still today located near an important road route, and is one of the few Sardinian churches to preserve an imposing series of medieval frescoes. These places of worship still differ in their function today: Nostra Signora del Regno is the parish church of Ardara, the Santissima Trinità di Saccargia is a rural church dependent on the parish of Codrongianos, while San Pietro di Sorres is the seat of a Benedictine monastic community, which having arrived in 1955, reunites the history of faith of the ancient lands of Logudoro with the past.

Stefano Alberto Tedde



SANTA MARIA DEL REGNO

Ardara

«...The church, dedicated to the Madonna del Regno, is a rectangular building [...] elegant and simple in style, and made of the dark volcanic stone of the district. There is evidently a crypt, but no means of descending, and the people have never ventured to try».

J. W. TYNDALE, *The island of Sardinia*, II, London, 1849, p. 127.

In regno qui dicitur Ardar

L'altipiano sul quale sorge Ardara è stato attraversato, nel corso dei millenni, da tante civiltà: sono molteplici le testimonianze nuragiche, puniche e soprattutto romane. Sul pianoro di San Pietro, a sud dell'abitato, era collocato un insediamento fortificato che ha restituito diversi reperti ceramici e suppellettili militari, conservate nel locale museo civico; sono inoltre attestati tracciati viari riconducibili all'epoca romana che si snodano nella parte settentrionale del territorio. È plausibile che lo stanziamento di San Pietro abbia mantenuto, anche in età altomedievale, una certa continuità abitativa, testimoniata principalmente dalla presenza di una chiesa romanica, del cui impianto originario rimane solo l'abside. Oggi il centro abitato si sviluppa a margine dell'area occupata dai ruderi del palazzo giudicale (trasformato dopo l'estinguersi del giudicato in castello) e dalla basilica di Santa Maria del Regno, all'epoca cappella palatina. Come ha suggerito Alessandro Soddu l'area sembra quasi essere «una piccola acropoli di carattere elitario residenziale», separata dal borgo medievale, progettata per dare credito e dignità alla corte giudicale, che qui fissa la propria sede in seguito al trasferimento dall'antica Torres, centro costiero potenzialmente esposto ad attacchi ed incursioni della marineria araba. Nasce un diverso spazio del potere, generato su scala monumentale: il palazzo giudicale, le sedi cattedrali, le nuove abbazie sono elementi ancor oggi apprezzabili nel territorio, che disegnano uno spazio nuovo proiettato verso l'interno del giudicato.

La scelta insediativa di Ardara come “capitale” del regno è da mettere in relazione sia con le caratteristiche geografiche del territorio (si tratta di un'altura delimitata da affioramenti calcarei, in parte ancora apprezzabili, vicina a numerose sorgenti e corsi d'acqua) sia con persistenze abitative altomedievali ubicate dove nascerà il palazzo giudicale e attestate da rinvenimenti archeologici. La raggiunta centralità di Ardara è testimoniata dalla stessa denominazione assunta dal giudicato (specialmente nella documentazione ufficiale del primo quarto del XII secolo), definito «*regno qui dicitur Ardar*». Il regno coincide con la “nuova capitale”, sede di una cancelleria in grado di produrre atti ufficiali, luogo dove si celebrano assemblee giudiziarie (*coronas*), assemblee generali (*colletas*), giuramenti di fedeltà alla Chiesa e al Comune di Pisa, spazio nel quale si ricevono legati pontifici e rappresentanti di varie istituzioni laiche e religiose. Bisogna però ricordare che il concetto di “capitale” come unico perno politico-amministrativo era sconosciuto ai sovrani medievali, che tendevano ad avere diverse sedi e residenze: fino al XII secolo la capitale era là dove si trovava il re con la sua corte, concetto felicemente riassunto nell'espressione “capitale viaggiante”.

Il ruolo dominante di Ardara nel giudicato di Torres è confermato anche dall'assurgere a sede dell'omonima *curatoria*, che presumibilmente ricalca l'attuale estensione comunale; la giurisdizione ecclesiastica sulla quale ricade Ardara è quella di Bisarcio, la cui sede dista

circa 10 chilometri. Non bisogna dimenticare inoltre che la basilica di Nostra Signora diviene temporanea sede episcopale durante i periodi di inagibilità del vescovado bisarcense. Due vescovi, Mariano (1139-1146) e Giovanni Thelle (1170-1179), recano la qualifica di *episcopus ardarensis*. Nella stessa chiesa si tennero diversi concili che avvennero rispettivamente nel 1135, tra 1138 e 1145 e nel 1205, alla presenza di alte cariche pontificie, volti a dirimere controversie giurisdizionali interne alla Chiesa turritana.

Nel *Condaghe* di San Gavino, un testo sardo-logudorese che riporta la narrazione dell'*inventio* delle reliquie dei tre martiri turritani, operata dal giudice Comita di Torres, è descritta la figura di Giorgia, sorella del regnante. La donna sostituisce il fratello, ammalato di lebbra, nell'esercizio del potere: il documento, dalla discussa cronologia (secoli XII-XVI) e giunto sino a noi attraverso un apografo seicentesco, riporta le azioni di questa "regina" coraggiosa, impegnata nella riscossione delle decime e nell'amministrazione del regno. Spicca in particolare un ruolo di prim'ordine nell'edificazione del palazzo giudicale e della chiesa: «*fetit su casteddu de Ardar, et fetit ad Santa Maria de Ardar*», attestazioni che metterebbero in risalto la committenza femminile aristocratica nell'erezione del tempio, dedicato a Santa Maria, scelta che lega strettamente il culto mariano all'esercizio del potere, rivelando un retaggio bizantino nella devozione alla Vergine. La prima attestazione *de regno* della chiesa si rileva a partire solo dal 1265, data nella quale è testimoniato un priore, canonico anziano del capitolo della cattedrale. È invece a partire dal 1278 che si registra la presenza di un arciprete, il canonico che presiede il capitolo di una basilica con cura d'anime.

Dopo la scomparsa di Adelasia (circa 1259) si verifica la frammentazione del giudicato a opera di famiglie signorili da tempo nell'Isola (Doria, Spinola e Malaspina), del giudice di Arborea, già alleato di Pisa, e del Comune di Sassari, da poco costituitosi, che se ne dividono il vasto territorio. In particolare, l'antica "capitale" del regno è acquisita dai Doria, i quali trasformano il palazzo regio in una rocca fortificata. In questa fase probabilmente si sviluppa, attorno al castello, la modesta rete urbanistica che caratterizza ancora oggi il centro storico del paese.

Alla presenza dorianica, attestata ben oltre il primo quarto del XIV secolo, si avvicenda la Corona d'Aragona: nell'autunno del 1334 Damiano Doria subisce l'attacco del governatore catalano-aragonese Ramon de Cardona, che riesce a conquistare il castello. In cambio del giuramento di fedeltà al re d'Aragona i Doria possono mantenere le loro proprietà: gli accordi vengono firmati nella cappella di Santa Maria. Attorno alla metà del Trecento Mariano IV d'Arborea rompe la trentennale alleanza con la Corona ed entra in aperto contrasto col fratello Giovanni, ne confisca i beni e acquista da Damiano Doria vari possedimenti, tra i quali il castello di Ardara: la presenza arborense è attestata fino al 1388, anno della *Pax Sardiniae*. Dopo l'estinzione del giudicato di Arborea, avvenuta nel 1420, il borgo e il castello di Ardara sono parte dei beni

concessi da Alfonso V d'Aragona a coloro che avevano contribuito all'esito vittorioso della guerra. Nel 1421 i territori di Ardar e Meilogu sono ceduti a Bernat de Centelles, viceré e governatore generale del regno; in seguito a diversi passaggi successivi e compravendite pervengono alla famiglia Vilamari, originaria di Gerona, che annovera tra i suoi componenti corsari, mercanti e ammiragli, i cui beni comprendono già i ricchi feudi di Bosa e della Planargia.

È in questa fase, coincidente con la transizione tra medioevo ed età moderna, che si verifica la committenza del grande retablo, che vede coinvolti, oltre ai signori feudali, l'arciprete Giovanni Catacciolo (Joan Catacholo), membro di una famiglia sassarese di origine corsa, i *manobrers* e le locali confraternite di Ardara, indice quindi della partecipazione della popolazione locale.

Con la bolla *Aequum reputamus*, già abbozzata da Alessandro VI ma resa esecutiva da papa Giulio II nel 1503, vengono riformate le antiche diocesi isolate: le sedi di Bisarcio, Castra e Ottana sono unite in una sola circoscrizione con nuova sede ad Alghero. È da supporre che la maestosa opera pittorica sia nata con l'intento di far retrocedere il pontefice da questa decisione, decisamente poco funzionale alla vita ecclesiastica e all'esercizio della cura d'anime. Giova ricordare che, dalle visite pastorali del XVI secolo, si evince un ricco patrimonio artistico, nel quale oltre ai due retable (e agli altri preziosi arredi liturgici giunti sino a noi) compaiono diverse icone, altari, tavole dipinte su fondi d'oro oggi non più presenti *in situ*. Nel corso del Seicento il borgo di Ardara entra a far parte dei possedimenti del nobile Antioco Virde e l'ex cappella palatina si arricchisce di altre opere d'arte, come i dipinti colonnari raffiguranti gli *Apostoli* e quattro *Dottori della Chiesa*, oltre a varie suppellettili oggi disperse. In seguito ai matrimoni tra le figlie del Virde e membri della famiglia Manca, il borgo entra nel novero dei possedimenti di questa casata, che lo avrà fino all'estinzione del feudalesimo.

Architettura e patrimonio artistico

In posizione decentrata rispetto al nucleo del palazzo giudicale, la cappella palatina sorge, molto probabilmente, sopra i resti di un edificio sacro preesistente (Poli). Un'epigrafe, murata a destra dell'altare, ne fissa la data di consacrazione al 1107, dato cronologico importante per lo studio del Romanico in Sardegna. La basilica ardarese è caratteristica per il delinearsi di una nuova espressione, meno complessa se paragonata a edifici coevi, come San Gavino di Torres, ma più svelta e «più aggiornata al gusto corrente» (Serra).

Cifra stilistica dell'architetto che ha concepito l'edificio (di seguito identificato come "Maestro di Ardara") è la negazione della luce attraverso l'impiego pressoché totale della vulcanite scura: una particolare pregnanza costruttiva è data dalle massicce colonne cilindriche, delimitanti arcate brevi che accorciano l'intercolumnio, e dal robusto spessore delle murature.

L'archetipo della cappella palatina è sicuramente da ricercare in ambito pisano, dove l'esempio più prossimo è dato dal San Piero a Grado di Pisa (fine X secolo). Il Maestro di Ardara, come suggerì il Delogu, è una mente unitaria, ricca di suggestioni culturali tali «da dare l'impressione, rarissima nel medioevo, che l'opera sia uscita di getto dalle mani di un solo uomo e per virtù di un solo atto creatore».

L'edificio presenta una facciata a salienti, ripartita in cinque specchi da lesene e paraste d'angolo; uno zoccolo a scarpa ne cinge l'intero perimetro. Nello specchio mediano si apre il portale, delimitato da due maestosi piedritti lisci che reggono l'architrave sul quale poggia una fila di conci stretti e allungati. Questi offrono supporto ai capitelli a doppio listello e a foglie a cima riversa, che sostengono un arco di scarico a sesto rialzato. Nella lunetta, priva di decorazioni, si genera una zona d'ombra, amplificata poco più sopra dalla bifora, segnata dalla presenza di una colonnina con capitello a staffa, decorato con foglie angolari e incisioni che sembrano flettersi a formare il monogramma "SC". Il frontone, diviso in tre specchi da strette lesene, è delimitato inferiormente da una cornice poggiante su mensole scalettate che sembra citare le classiche modanature a dentelli. Sotto gli spioventi della navata centrale sono presenti archeggiature con peducci gradonati: gli archetti corrono paralleli allo spiovente e, al vertice, il peduccio di due archi congiunti ricorda la decorazione. Una luce cruciforme è in asse con la colonna della bifora. Il paramento murario del fianco meridionale, delimitato da robuste paraste d'angolo, è scandito da lesene sottili, originatesi dall'alto zoccolo a scarpa. La pendenza del terreno sul quale è eretta Santa Maria del Regno ha richiesto la costruzione di una stretta scala per accedere all'unica porta laterale, decentrata rispetto all'asse, che si apre sulla settima campata. L'apertura, ad imitazione di quella posta in facciata, presenta un alto arco di scarico, sprovvisto di peducci. Una meridiana, incisa poco oltre lo stipite sinistro, sembra creare un simbolismo legato all'incedere del tempo: la porta era l'unica via d'accesso all'area cimiteriale, smantellata dopo il 1877.

Nel prospetto orientale si sviluppa l'abside, perfettamente saldata alla muratura grazie a lesene aggettanti sulle specchiature laterali; anche in questa parte dell'edificio il frontone è teso fra le paraste, che si interrompono sotto la cornice retta da una teoria di mensole scalettate. Un particolare di assoluta importanza, capace di ricondurre senza esiti la chiesa di Ardara all'archetipo di San Piero a Grado, è la cornice a doppio listello, nata dall'innesto degli spioventi laterali, che flette a cingere la curva absidale. Tre monofore di taglio angolare si aprono nel catino absidale, unici elementi dai quali, in assenza del retablo, filtrava, quasi dematerializzata, la luminosità esterna. Nelle basi delle paraste mediane un particolare accorgimento decorativo è dato dalla sovrapposizione di due modanature attorte «con durezza metallica» (Serra). Addossato al fianco settentrionale si sviluppa un tozzo campanile (si possono apprezzare le archeggiature laterali dall'interno della cella campanaria) originariamente a più ordini,

sulla cui sommità insiste una vela (di fattura posteriore) provvista di due aperture per le campane. Sempre nel fianco nord, analogo a quello meridionale, si apre una porta provvista di arco di scarico. Attorno al 1899 venne eliminata una stretta scalinata senza parapetto che, originandosi a destra dell'apertura, percorreva il fianco nord consentendo l'accesso alla torre, mediante un vano reimpiegato, negli anni Ottanta del Novecento, come alloggio per un orologio meccanico.

L'interno della cappella palatina esprime l'influsso lombardo, sebbene l'impressione sia oggi mutata dalla presenza del maestoso apparato pittorico che ne altera, in qualche modo, l'impressione di oscuro raccoglimento, denso di ombre.

Ciò che colpisce è la compattezza dell'insieme: le arcate, brevi, sembrano innalzarsi direttamente dai pilastri «senza che la pausa del capitello e dell'abaco riesca a mitigare la tensione strutturale del sistema» (Serra), dando un'impressione di energia trattenuta, amplificata dalla lieve entasi dei pilastri cilindrici, apprezzabile soprattutto nella coppia di colonne più vicina al presbiterio. Ogni sostegno poggia su base a toro con una larga gola, di diametro minore rispetto al pilastro, come anche appare minore l'imposta del capitello, generando un'impressione di mimesi con la prassi del riutilizzo di materiali architettonici classici, tanto diffusa nel medioevo. I capitelli ripropongono i modelli di un *kalathos* composito a foglie d'acqua: in questo edificio tutto è costruito *ad hoc*, dando una resa altamente plastica, perfettamente armonizzata. I capitelli, ascrivibili a due distinte tipologie stilistiche, sembrano citare ascendenti islamici: non è da escludere che, nella composita formazione del Maestro di Ardara, rientrino influssi catalani e mozarabici. Elementi erratici, «conformi alla plastica scultorea del XIII secolo» (Pala), sono conservati in prossimità del pulpito cinquecentesco, manufatto in legno dorato e policromo (quinta campata a destra); un frammento finemente scolpito e lavorato col trapano è stato riutilizzato come supporto per acquasantiera (2007). Una base decorata con stilizzati motivi fitomorfi è forse il reliquato di un altare tardogotico, preesistente a quello scolpito a fine Ottocento dal Sartorio, oggi rimosso; altri frammenti erratici stilisticamente analoghi a questo manufatto sono collocati nella vicina fonte parrocchiale.

Si può affermare che, nella cappella palatina di Ardara, contenitore e contenuto sono originali e preziosi al medesimo tempo: le tavole, i retabli, le icone dipinte, fortunatamente arrivate fino a noi, rappresentano testimoni di alto valore storico-artistico che proveremo sommariamente a descrivere in questa sede.

Tra le opere cronologicamente più antiche si deve ricordare la cuspide della *Crocifissione*, elemento di polittico, oggi disperso, databile entro la prima metà del Trecento, opera con molta

probabilità di un artista senese che fonde linguaggi arcaici legati a Duccio di Buoninsegna. La tavola ardarese invita alla meditazione: Maria, ammantata di blu, unisce le mani sul petto in segno di dolorosa sottomissione mentre Giovanni, scalzo, è paludato con un manto rosa che copre una tunica turchina, colori canonici in epoca medievale per identificare l'evangelista. Poggia la mano sulla guancia destra, gesto antico del dolore e del cordoglio. Il Cristo evoca suggestioni giottesche, esemplate nella bionda capigliatura a ciocche o nella posa plastica del corpo. L'immagine dolente di Gesù, flesso dalla sofferenza fisica, è legata al diffondersi della mistica francescana, presenza familiare nel territorio.

Nella navatella di sinistra è conservata la *Predella della Passione*. L'opera, di matrice catalana, è ascrivibile alla cerchia del Maestro di Rubió. Databile entro la seconda parte del Trecento, è suddivisa in otto riquadri che ricordano per dimensione autentici «spazi da miniatore» (Poli). Al centro è posta la *Crocifissione*, assai lacunosa: se ne apprezza la parte sinistra, dove campeggia la figura di Disma, il buon ladrone appena spirato la cui anima, fuoriuscita dalla bocca, è accompagnata da un angelo verso il Paradiso. Al di sotto della croce compare un soldato a cavallo, abbigliato con elmo conico su camaglio e provvisto di lancia, mentre il gruppo in movimento delle Marie è raffigurato poco più in basso. La tavola illustra gli episodi dell'*Ultima Cena* (risalta la lunga tavola imbandita e Giuda, rosso di capelli, è separato dal resto del convivio, raffigurato mentre porta il pane alla bocca), del *Bacio di Giuda* (la scena notturna è illuminata da una torcia: una torma affastellata di soldati, armati di lance, spiedi e scudi cinge la coppia al centro dell'opera) e della *Flagellazione*. A seguire, sulla destra, dall'alto, sono dipinti i pannelli con *Cristo nel Getsemani* (palese rimando allo stile della pittura miniaturistica medievale), *Resurrezione* (spicca il nimbo crociato, simbolo di vittoria), *Cristo deriso* (due aguzzini sono intenti a bendare gli occhi del Salvatore sotto lo sguardo vigile di un sorvegliante) e l'*Ascesa al Calvario* (qui il *climax* è dato da Maria, serrata nel proprio dolore, come descritto nell'apocrifo di Nicodemo).

Due grandi pitture parietali, capitoli di un unico *Giudizio Universale*, occupano gli spazi della controfacciata, seguendo la topica medievale dell'ammonimento all'uscita dalla chiesa. L'opera a destra, alquanto lacunosa, raffigura il *Cristo giudice*, affiancato da Maria e dall'evangelista Giovanni. È soprattutto la terrificata figura della morte, pronta a colpire con la sua freccia, che attrae lo sguardo del visitatore, richiamando un sentimento di paura e terrore riaffiorante in tutta Europa a partire dal XV secolo. L'*Ascesa dei Giusti* (o *Porta del Paradiso*) nella parte opposta, si distingue per la minore lacunosità: architetture modanate e cupolate evocano la Gerusalemme celeste e Pietro, portinaio spirituale, accoglie una processione di beati, accompagnati da angeli biondi, vestiti di bianco. Compagiono tra gli eletti anche un monaco e un vescovo.

Le due pitture sono da ricondurre a un artista formatosi in ambito ispanico, dove ha

maturato piena coscienza del Gotico internazionale ricco di influssi italiani e fiamminghi e identificabile, secondo Fernanda Poli, col Maestro di Olzai, attivo alla fine del Quattrocento.

L'opera senz'altro più eclatante è il retablo maggiore, imponente per dimensioni (mt 10 x 6, sviluppo mq 63 circa) e posizione (occupa l'area presbiteriale), in grado di catalizzare fin da subito l'attenzione di chi entra, grazie alla profusione di tinte calde e dell'oro bulinato degli sfondi, effetto amplificato dal contrasto col nero della pietra, anticipando un senso di meraviglia improvvisa tipico di epoche successive. Il capolavoro si qualifica inoltre per essere giunto integro fino ai nostri giorni, ad eccezione di alcune lacune presenti in determinate tavole, e per avere inequivocabili dati cronologici (1515) e autoriali (Giovanni Muru). Adottando la tesi di Mauro Salis, si può affermare che il retablo è frutto di più autori: alla mano raffinata del Maestro di Castelsardo, artefice della predella (ravvisabile nella prospettiva, nella proiezione delle ombre, nelle linee a contorno delle figure, nelle aureole dei santi e nell'uso di «insoliti colori pastello»), fa eco quella di Giovanni Muru, pittore sardo formatosi in ambiente catalano, già collaboratore del Maestro di Castelsardo a lui sostitutosi nel portare a compimento l'opera; sono inoltre identificabili altre mani, riconducibili ad aiuti del Muru. Si ignorano le cause che indussero il Maestro di Castelsardo ad abbandonare il confezionamento dell'opera ardarese, fortemente voluta dall'arciprete Catacciolo: è ipotizzabile per esempio il sopraggiungere di altre commissioni artistiche più gratificanti, considerata la dimensione “mediterranea” della sua bottega. Il Muru avrebbe quindi portato a termine l'opera, ultimata nelle otto tavole, nei polvaroli e nei due *portals* raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo*, compilando non solo il cartiglio col suo nome, ma inserendo anche i nomi del committente e dei *manobrs* che contribuirono economicamente alla realizzazione del retablo.

Le scene del maestoso polittico narrano alcuni dei misteri gaudiosi e gloriosi gravitanti attorno all'icona mariana, qui rappresentata da un elaborato simulacro ligneo. Dall'alto si osserva la *Nascita di Maria*, tavola ricca di particolari: ci si trova in un ambiente interno, riservato, chiuso da un cortinaggio. La presenza femminile è preponderante: è il momento del parto e nutrici, donne di casa e servitrici si prodigano per assistere Sant'Anna, figura centrale che occupa l'intera fascia orizzontale della tavola. Ai suoi piedi, quasi in disparte è San Gioachino, corredato della canonica aureola poligonale destinata a santi veterotestamentari.

Proseguendo in senso antiorario si trova la tavola dell'*Annunciazione*, il cui impianto iconografico, come osservò già Renata Serra, è mutuato da un'incisione della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer (1510): all'angelo sulla sinistra, dalla tunica svolazzante, fa contrappunto Maria, timida e concentrata sul verbo dell'annunciante. La Vergine indossa abiti alla moda: una candida sottana, una sopravveste vermiglia a maniche mobili con passamaneria dorata, un pesante mantello in broccato d'oro, con disegni di melagrana (allusione alla fecondità);

l'interno, quasi uno studiolo di gusto fiammingo, offre la vista di un poderoso leggio sul quale sono poggiati due volumi, simili nell'aspetto ai libri d'ore diffusi in tutta Europa nel medioevo. La *Natività di Cristo*, esemplata su una stampa del 1475 di Martin Schongauer (Poli), è ambientata in un paesaggio in rovina, rimando iconografico alla fine del mondo pagano del Vecchio Testamento. Maria, a sinistra, indossa un mantello poco apprezzabile a causa della lacunosità del dipinto: il suo viso è sereno, immerso nella contemplazione del figlio. San Giuseppe, a destra, ha il viso corruciato, secondo la tradizione antica che lo vuole pensieroso davanti alla nascita straordinaria; è inginocchiato e reca un bastone da viandante con apice cordiforme. Il fanciullo divino, nudo e muscoloso, poggiato sopra un lembo del manto di Maria è benedicente, mentre tre angeli (quasi un retaggio fiammingo) reggono un cartiglio con scritte osannanti. La tavola successiva, l'*Adorazione dei Magi*, racconta con ricchezza di particolari l'arrivo dei sovrani orientali, paludati in ricchi mantelli, vestiti con velluti di seta broccati in oro, sopravvesti, berrette e copricapi ornati da spille, corone e piumacci. La Sacra Famiglia è collocata sopra un piedistallo a sinistra e Giuseppe, forse incredulo davanti al mistero divino, sfila un paio di occhiali a rivetto: si tratta di una delle prime rappresentazioni di questo accessorio nella pittura tardomedievale isolana.

L'episodio della *Resurrezione* racchiude in sé ben tre scene dei Vangeli della Passione, rappresentate dalla *Resurrezione*, dal *Limbo*, dalle *Pie Donne*, e offre sullo sfondo un articolato piano paesistico, scandito da erbose colline e una cinta muraria. A sinistra è raffigurata una caverna, incastonata in alti colonnati rocciosi. Sulla soglia della spelonca è il Cristo. È quasi una miniatura, una piccola figura con manto rosato, ma la sua potenza è stata tale che ha appena rovesciato la pesante chiusura liberando patriarchi, profeti, re, progenitori: sono i “Giusti” delle antiche scritture. Divelti dalla forza del Cristo sono tutti i minuti esseri infernali, una piccola antologia del grottesco diabolico che sembra citare le creature di Hieronymus Bosch. A destra si notano le tre Mirofore, in procinto di arrivare all'avello. Il Cristo ha il corpo nudo, muscoloso: è uno «dei momenti qualitativamente più alti del retablo, nonostante talune incertezze di resa anatomica» (Poli). Seguono le tavole con l'*Ascensione* (si notino le impronte di Cristo lasciate sulla terra) e la *Pentecoste*, dove campeggia la figura di Maria assisa in un trono, di preziosa fattura. Il *Transito di Maria*, collocato sopra il simulacro della Vergine del Regno, illustra gli ultimi istanti di vita terrena della madre di Gesù. Seduta sopra un letto a baldacchino ha un'espressione di doloroso isolamento, nonostante le facciano corona gli apostoli (fra i quali spiccano Pietro in abito talare e Giovanni, l'apostolo prediletto). Ai piedi del letto si notano, a destra, due discepoli intenti a leggere il salterio con l'ausilio di un paio di occhiali, che nuovamente compaiono nel retablo ardarese. A sinistra è genuflessa la figura di un religioso, che con le mani giunte prega al cospetto di Maria, identificabile col già citato arciprete bisarcense Giovanni Catacciolo, personaggio cardine nelle vicende che hanno portato alla commissione del retablo di Ardara.

Una teoria di santi veterotestamentari e profeti anima i polvaroli, le cornici aggettanti e inclinate che proteggono l'ancona dalla polvere; hanno cartigli svolazzanti, redatti adoperando un miscuglio di lingue (sardo, latino, catalano) che consentono di identificarli. Da sinistra, in basso, sono raffigurati *Davide*, *Mosè*, *Daniele*, *Amos* e *Gioele*, *Malachia* e *Baruch*, *Isaia* e *Geremia*, *Zaccaria*, *Abramo* e *Salomone*, mentre ai lati della *Natività di Maria* trovano spazio *San Giovanni Battista* e *Sant'Antonio da Padova*. Apparentemente fuori contesto, sono forse da mettere in relazione con l'onomastica della committenza, sublimata dalla presenza delle armi della famiglia Vilamari, dipinte a velature leggere e replicate anche ai lati del simulacro della Madonna.

La predella è la sezione di maggior pregio artistico dell'intero complesso pittorico. La figura di *San Martino* (la prima a sinistra) si staglia, elegante, su uno sfondo ricco di sfumature cerulee: l'artista abbandona gli sfondi dorati per concentrarsi su un nuovo linguaggio, raffinato e moderno, capace di evocare sentimenti dell'animo, come la bramosia del mendicante resa con efficacia risoluta, che afferra un lembo del mantello. Gli interni, eleganti e distinti, caratterizzano la tavola raffigurante *Santo Stefano*: il protomartire, dal viso giovane, indossa una dalmatica dipinta all'uso fiammingo. A seguire, quasi incardinate in un trittico centrale, un tempo con funzione di tabernacolo, sono le tavole con *San Nicola*, il *Cristo in Pietà* e un santo pittore, identificato da alcuni come *San Luca*. Seguono *San Damiano*, intento nelle sue ricerche mediche in un elegante studiolo e *San Gavino di Torres* dipinto su un destriero rampante, dal mantello leardo bordato di rosso.

Il gruppo ligneo della *Vergine con Bambino*, in legno dorato e policromo, è analogo a quello del distrutto retablo di Gandia (centro prossimo a Valencia) realizzato da Damián Forment, artista attivo nella prima metà del XVI secolo. L'opera di Ardara, solenne, non rinuncia ad accorgimenti di linguaggio gotico, come l'*anchement* che contribuisce a dare movimento alla scultura. Uno *Stendardo processionale* (attualmente bipartito) è ascrivibile alla stessa mano del Muru e raffigura, da un lato, il volto di Cristo impresso nel volto della Veronica e dall'altro la Madonna col Bambino.

Il retablo minore, collocato nella navatella sinistra, si sviluppa attorno alla figura della *Virgo Lactans*, ammantata di una veste broccata d'oro che regge sul grembo il robusto bambino. Al di sopra si conserva una parte di una *Crocifissione* andata dispersa, raffigurante Giovanni e due figure femminili nimbate. Nei pannelli laterali trovano spazio episodi della Passione di Cristo: la *Flagellazione*, il *Discendimento dalla croce*, la *Salita al Calvario*, la *Deposizione*, scene caratterizzate dalla predilezione per gli sfondi nordici che esprimono un linguaggio stilistico posteriore all'ancona dell'altare maggiore, tale da far identificarne la paternità in artisti oltremontani della cerchia del Maestro di Ozieri, attivo tra gli anni Venti del Cinquecento e la fine del secolo. La predella, estremamente più semplice di quella del retablo maggiore (del quale condivide tuttavia alcuni soggetti iconografici) raffigura *Sant'Uberto*, *Sant'Antonio da Padova*, *Cristo in Pietà*,

Santo Stefano e San Martino di Tours, dipinto con vesti da cacciatore come Uberto, ma senza la consueta cavalcatura. Una teoria di otto *Sante Vergini* popola i polvaroli assieme a profeti, santi e all’*Eterno fra due angeli*.

Chiude la sequenza di opere d’arte la «processione di apostoli, dottori e padri della chiesa» (Poli) che, presumibilmente, sono stati realizzati entro il primo quarto del Seicento da un artista anonimo. Le opere, benché di fattura popolare e lontana da qualsiasi artificio prospettico, risultano essere estremamente originali, data la relativa assenza di testimonianze di pitture a fresco in ambito locale per il XVII secolo e considerata la loro posizione sulle colonne della navata centrale. Ogni apostolo (compresi Pietro e Paolo, esemplati sui modelli del Muru) presentava un fastigio floreale sulla sommità, elementi oggi in parte conservati nella navata sinistra. Corredano il tutto le pitture parietali raffiguranti *San Gavino di Torres* e l’*Arcangelo Michele* (rispettivamente a sinistra e a destra dei simipilastri ai lati dell’ingresso) e, verso l’altare, l’*Arcangelo Gabriele* e l’*Annunziata* (semipilastri a sinistra e a destra del retablo).

Epilogo

Fortunatamente arrivata sino ai nostri giorni senza sostanziali adattamenti, la basilica ha rischiato il crollo a fine Ottocento, in seguito alla costruzione di un tiburio e alla sostituzione delle capriate con una volta in muratura (1863). Puntuali lavori di restauro, conclusi nel 1899, hanno costituito i prodromi di una lunga serie di interventi conservativi, volti principalmente al consolidamento della struttura e alla riduzione dell’umidità, fattore estremamente critico per l’integrità del retablo. L’imponente ancona, ricollocata nel 1996 dopo un’assenza quasi trentennale, continua ad attrarre ogni anno centinaia di visitatori. Giova ricordare infine che, presso il museo di Wawel di Cracovia (Polonia), è conservata una pregevole *Madonna della Misericordia* attribuita a Giovanni da Gaeta (1448), recentemente restaurata, proveniente dall’antica cappella palatina ardarese.

Riferimenti bibliografici

Inquadramento storico: Lai 2018, pp. 180-184; Poli 2015, pp. 8-24; Soddu 2018, pp. 13-29; Id. 2020, pp. 56-68; Tedde 1985, pp. 35-115.

Architettura: Coroneo 1993, pp. 54-63; Delogu 1953, p. 105 e succ.; Pala 2018, pp. 31-40; Poli 2015, pp. 16-38; Serra 1989, pp. 216-224; Tedde 1985, pp. 149-157.

Retabli e patrimonio artistico: Cau 2006, p. 3; Poli 2015, pp. 39-84; Salis 2018, pp. 49-61; Serra 1990, pp. 97, 148-156, 276.

«...The church, dedicated to the Madonna del Regno, is a rectangular building [...] elegant and simple in style, and made of the dark volcanic stone of the district. There is evidently a crypt, but no means of descending, and the people have never ventured to try».

J. W. TYNDALE, *The island of Sardinia, II*, London, 1849, p. 127.

In regno qui dicitur Ardar

Over the millennia, the plateau on which Ardara stands has been crossed by many civilizations: there are many Nuragic, Punic and above all Roman remains. On the plateau of San Pietro, south of the town, there stood a fortified settlement that has revealed various ceramic finds and military furnishings, housed in the local civic museum; there are also documented road routes dating back to Roman times that wind through the northern part of the area. It is plausible that the settlement of San Pietro continued to be inhabited even in the early Middle Ages, mainly evidenced by the presence of a Romanesque church, of which only the apse remains. Today the town centre is built up on the edge of the area occupied by the ruins of the Judicate palace (transformed into a castle after the extinction of the Judicate) and by the basilica of Santa Maria del Regno, at the time the Palatine chapel. As Alessandro Soddu has suggested, the area almost seems to be “a small acropolis of an elitist residential character”, separated from the medieval village, designed to give credit and dignity to the Judicate court, which established its seat here following the transfer from the ancient Torres, a coastal centre potentially exposed to attacks and raids by the Arab navy. A different power base was created, generated on a monumental scale: the Judicate palace, the cathedrals, and the new abbeys can still be seen in the area today, which outline a new space projected towards the interior of the Judicate.

The choice to settle in Ardara as the “capital” of the kingdom should be considered in terms of both the geographical characteristics of the area (it is a hill bordered by limestone outcrops, partly still appreciable, close to a number of springs and streams) and the early medieval dwellings located where the Judicate palace would arise and confirmed by archaeological finds. The centrality of Ardara is proven by the same name used by the Judicate (especially in the official documentation of the first quarter of the twelfth century), defined as «Regno qui dicitur Ardar». The kingdom coincides with the “new capital”, seat of a chancellery capable of producing official documents, a place where judicial assemblies (coronas), general assemblies (colletas), oaths of allegiance to the Church and the Municipality of Pisa were held, a space where papal legates and representatives of various lay and religious institutions were received. However, it must be remembered that the concept of “capital” as the only political-administrative hub was unknown to the medieval sovereigns, who tended to have different seats and residences: until the twelfth century the capital was where the king was located with his court, a concept happily summed up in the expression “travelling capital”.

The dominant role of Ardara in the Judicate of Torres is also confirmed by the rise to the seat of the curatoria with the same name, which presumably follows the current municipal extension; Ardara falls within the ecclesiastical jurisdiction of Bisarcio, whose seat is about 10 kilometres

away. It should also not be forgotten that the basilica of Nostra Signora becomes a temporary episcopal seat during the periods when the bishopric of Bisarcio is unavailable. Two bishops, Mariano (1139-1146) and Giovanni Thelle (1170-1179), bear the qualification of episcopus ardarensis. Several councils were held in the same church which took place respectively in 1135, between 1138 and 1145 and in 1205, in the presence of high papal offices, aimed at resolving jurisdictional disputes within the Torres Church.

In the Condaghe di San Gavino, a Sardinian-Logudorese text that tells of the inventio of the remains of the three Torres martyrs, made by judge Comita of Torres, the figure of Giorgia, sister of the ruler, is described. The woman replaces her brother, ill with leprosy, in exercising power: the document, with controversial chronology (twelfth to sixteenth centuries) and which has come to us through a seventeenth-century apograph, reports the actions of this courageous “queen”, committed to collecting tithes and administering the kingdom. In particular, a leading role in the construction of the Judicate palace and the church is notable: «fetit su casteddu de Ardar, et fetit ad Santa Maria de Ardar», attestations that would highlight the aristocratic female patronage in the erection of the temple, dedicated to Santa Maria, a choice that closely links the Marian devotions to the exercise of power, revealing a Byzantine heritage in devotion to the Virgin. The first attestation of the church’s reign is only found from 1265, the date which bears witness to a prior, senior canon of the cathedral chapter. Instead, it is starting from 1278 that the presence of an archpriest is recorded, the canon who presides over the chapter of a basilica, caring for souls.

After the death of Adelasia (about 1259), the Judicate was broken up by long-standing noble families on the island (Doria, Spinola and Malaspina), by the judge of Arborea, already an ally of Pisa, and by the recently established Municipality of Sassari, who split the vast area. In particular, the ancient “capital” of the kingdom was acquired by the Dorias, who transformed the royal palace into a fortified fortress. Around this time, the modest urban network that still characterises the town centre probably evolved around the castle.

The Dorias were present well beyond the first quarter of the fourteenth century, and were succeeded by the Crown of Aragon: in the autumn of 1334 Damiano Doria was attacked by the Catalan-Aragonese governor Ramon de Cardona, who managed to take the castle. In exchange for the oath of allegiance to the King of Aragon, the Dorias were permitted to keep their properties: the agreements were signed in the chapel of Santa Maria. Around the middle of the fourteenth century Mariano IV of Arborea broke the thirty-year alliance with the Crown and entered into open conflict with his brother Giovanni, seized his assets and purchased various possessions from Damiano Doria, including the castle of Ardara: the Arborense presence is certain until 1388, the year of Pax Sardiniae. After the extinction of the Judicate of Arborea in 1420, the village and castle of Ardara were part of the assets granted by Alfonso V of Aragon to

those who had contributed to the victorious outcome of the war. In 1421 the territories of Ardar and Meilogu were ceded to Bernat de Centelles, viceroy and governor general of the kingdom; following a number of successions and sales they came to the Vilamari family, originally from Gerona, whose members included corsairs, merchants and admirals, and whose assets already included the rich fiefs of Bosa and Planargia.

It is at this time, coinciding with the transition between the Middle Ages and the modern age, that the great altarpiece was commissioned, which involved, in addition to the feudal lords, the archpriest Giovanni Catacciolo (Joan Catacholo), a member of a Sassari family of Corsican origin, the manobrrers and the local brotherhoods of Ardara, thus indicative of the participation of the local population.

With the bull Aequum reputamus, drafted by Alexander VI but enforced by Pope Julius II in 1503, the ancient island dioceses were reformed: the seats of Bisarcio, Castra and Ottana were united in a single district with a new seat in Alghero. It is to be assumed that the majestic pictorial work was created with the intention of making the pope revoke this decision, which was decidedly not very functional to ecclesiastical life and the care of souls. It is worth remembering that pastoral visits of the sixteenth century reveal a rich artistic heritage, in which in addition to the two altarpieces (and other precious liturgical furnishings that have been handed down to us) several icons, altars, figures painted on gold backgrounds appear, today no longer present in situ. During the seventeenth century the village of Ardara became part of the possessions of the noble Antioco Virde and the former palatine chapel was enriched with other works of art, such as the columnar paintings depicting the Apostles and four Doctors of the Church, as well as various furnishings now lost. Following the marriages between Virde’s daughters and members of the Manca family, this family came to own the village, who will own it until the extinction of feudalism.

Architecture and artistic heritage

In a decentralised position with respect to the nucleus of the Judicate palace, the palatine chapel most likely stands on the remains of a pre-existing sacred building (Poli). An epigraph, on the wall to the right of the altar, sets the date of consecration as 1107, an important piece of chronological information for studying Romanesque architecture in Sardinia. The Ardara basilica is characterised by the emergence of a new expression, less complex when compared to contemporary buildings, such as the church of San Gavino di Torres, but livelier and “more updated to the current taste” (Serra).

The stylistic signature of the architect who conceived the building (hereinafter identified as the “Master of Ardara”) is the negation of light by almost entirely using dark vulcanite: particular

constructive significance is given by the massive cylindrical columns, delimiting short arches that shorten the inter-columnal space, and the robust thickness of the walls. The archetype of the palatine chapel is certainly to be found in the Pisa style, where the closest example is the San Piero a Grado church in Pisa (late tenth century). The Master of Ardara, as Delogu suggested, is a uniform mind, rich in cultural suggestions such as to “give the impression, very rare in the Middle Ages, that the work came from the hands of a single man and from just one creative action”.

The building has a prominent façade, divided into five transoms by pilasters and corner pilasters; a scarp wall surrounds the entire perimeter. The portal opens in the middle transom, delimited by two majestic smooth piers that support the architrave on which rests a row of narrow and elongated ashlars. These provide support for the double lath capitals and overturned leaves, which support a raised relief arch. A shadow area is created in the lunette, devoid of decorations, amplified just above by the mullioned window, marked by the presence of a column with a bracket capital, and decorated with angular leaves and engravings that seem to bend to form the “SC” monogram. The pediment, divided into three transoms by narrow pilasters, is delimited below by a frame resting on stepped shelves that seems to echo the classic hard dentil mouldings. Under the slopes of the central nave there are arches with stepped corbels: the arches run parallel to the sloping and, at the top, the corbel of two joined arches connects the decoration. A cruciform opening is aligned with the column of the mullioned window. The wall face of the southern side, bordered by sturdy corner pilasters, is marked by thin pilasters, originating from the high scarp wall. The slope of the land on which Santa Maria del Regno is erected required the construction of a narrow staircase to access the only side door, off-centre with respect to the axis, which opens onto the seventh span. The opening, imitating the one on the façade, has a high relief arch, devoid of corbels. A sundial, engraved just beyond the left jamb, seems to create symbolism linked to the passing of time: the door was the only access route to the cemetery area, which was dismantled after 1877.

The apse emerges in the eastern façade, perfectly tied to the masonry thanks to projecting pilasters on the side transoms; in this part of the building the pediment is stretched between the pilasters, which are interrupted under the frame supported by a series of stepped corbels. A detail of absolute importance, capable of referring the church of Ardara to the archetype of San Piero a Grado without hesitation, is the double batten frame, created from the grafting of the side slopes, which flexes to encircle the apsal curve. Three angular single-lancet windows open into the apse vault, the only elements through which, in the absence of the altarpiece, the external light filtered, almost dematerialised. At the bases of the middle pilasters a particular decorative device is formed by the superposition of two mouldings twisted “with metallic hardness” (Serra). A squat bell tower (you can appreciate the lateral arches from inside the belfry), originally with several

orders, is set against the northern side, on the top of which there is a rib-vault (rear-made) with two openings for the bells. Also on the north side, similar to the southern one, there is a door with a relief arch. Around 1899, a narrow staircase without a parapet was removed which, originating to the right of the opening, ran along the north side allowing access to the tower, through a room repurposed in the 1980s to house a mechanical clock.

The interior of the palatine chapel reflects the Lombard influence, although the impression has now changed due to the presence of the majestic pictorial display which alters, to some extent, the impression of dark recollection, full of shadows.

What is striking is the compactness of the ensemble: the short arches seem to rise directly from the pillars “without the pause of the capital and the abacus able to mitigate the structural tension of the system” (Serra), giving an impression of restrained energy, amplified by the slight entasis of the cylindrical pillars, especially noticeable in the pair of columns closest to the presbytery. Each support rests on a torus base with a large groove, with a smaller diameter than the pillar, as well as the impost capital, generating an impression of mimesis with the practice of reusing classic architectural materials, so widespread in the Middle Ages. The capitals reproduce the models of a composite kalathos with water leaves: in this building everything is built ad hoc, giving a highly plastic, perfectly harmonised rendering. The capitals, attributable to two distinct stylistic typologies, seem to cite Islamic ancestry: it cannot be excluded that Catalan and Mozarabic influences were part of the composite training of the Master of Ardara. Erratic elements, “in conformity with the sculptural plastic of the thirteenth century” (Pala), are preserved near the sixteenth-century pulpit, an artifact in gilded and polychrome wood (fifth span on the right); a finely sculpted fragment worked with a drill was reused as a support for a holy water font (2007). A base decorated with stylised phytomorphic motifs is perhaps the reliquary of a late Gothic altar, pre-dating the one sculpted in the late nineteenth century by Sartorio, now removed; other errant fragments stylistically similar to this artifact are located in the nearby parish font.

In the palatine chapel of Ardara, it can be said that container and content are original and precious at the same time: the panels, the altarpieces, the painted icons, that have fortunately been passed down to us, are evidence of high historical-artistic value that we will try to summarise here.

Among the chronologically oldest works we must remember the cusp of the Crucifixion, an element of a polyptych, now lost, datable to the first half of the fourteenth century, and probably the work of an artist from Siena who blends archaic languages linked to Duccio di Buoninsegna. The Ardara panel invites meditation: Mary, cloaked in blue, joins her hands on her chest as a sign of painful submission while John, barefoot, is swathed in a pink cloak that covers a blue tunic, canonical colours in medieval times to identify the evangelist. He places his hand on his right

cheek, an ancient gesture of pain and grief. Christ evokes suggestions of Giotto, exemplified in the blond locks of hair or in the plastic pose of the body. The painful image of Jesus, bent by physical suffering, is linked to the spread of Franciscan mysticism, a familiar presence in the area.

The Predella of the Passion is preserved in the left aisle. The work, of Catalan origin, is attributable to the circle of the Master of Rubió. Datable to the second half of the fourteenth century, it is divided into eight frames that recall authentic “miniaturist spaces” (Poli) in terms of their size. In the centre is a very incomplete Crucifixion: on the left-hand side, where the figure of Disma stands out, the good thief who has just died and whose soul, having escaped from his mouth, is accompanied by an angel towards Paradise. Below the cross there is a soldier on horseback, dressed in a conical helmet on a camail and equipped with a spear, while the moving group of the Marys is depicted a little below. The panel illustrates the episodes of the Last Supper (the long dinner table is notable and Judas, red-haired, is separated from the rest of the banquet, depicted bringing bread to his mouth), the Kiss of Judas (the night scene is illuminated by a torch: a group of soldiers, armed with spears, pikes and shields, surrounds the couple in the centre of the work) and the Flagellation. Following, on the right, from above, the panels with Christ in Gethsemane are painted (clear reference to the style of medieval miniature painting), Resurrection (the halo with a cross stands out, symbol of victory), Christ mocked (two torturers are intent on bandaging the eyes of the Saviour under the watchful gaze of an overseer) and the Ascent to Calvary (here the climax is focused on Mary, locked in her grief, as described in Nicodemus’ apocryphal).

Two large wall paintings, chapters of a single Last Judgement, occupy the spaces of the counter-façade, following the medieval theme of the admonishment when leaving the church. The work on the right, somewhat patchy, depicts Christ the judge, flanked by Mary and John the evangelist. It is above all the terrifying figure of death, ready to strike with his arrow, which attracts the visitor’s gaze, evoking a feeling of fear and terror that has resurfaced throughout Europe since the fifteenth century. The Ascension of the Righteous (or Gates to Heaven) on the opposite side, is far less patchy: moulded and domed architectures evoke the heavenly Jerusalem and Peter, the spiritual gatekeeper, welcomes a procession of blessed, accompanied by blond angels, dressed in white. A monk and a bishop also appear among the elect. The two paintings can be traced back to an artist trained in the Hispanic area, where he gained full awareness of the international Gothic style rich in Italian and Flemish influences and identifiable, according to Fernanda Poli, as the Master of Olzai, active at the end of the fifteenth century.

The most striking work is undoubtedly the main altarpiece, imposing in size (10 x 6 meters, covering approximately 63 square meters) and position (it occupies the presbytery area), able to immediately capture the attention of those who enter, thanks to the profusion of warm colours

and the engraved gold of the backgrounds, an effect amplified by the contrast with the black of the stone, pre-empting a sense of sudden wonder typical of later times. The masterpiece is qualified as such for being intact up to the present day, with the exception of some gaps on certain panels, and for having unequivocal chronological (1515) and authorial (Giovanni Muru) information. Adopting the Mauro Salis’ theory, it can be said that the altarpiece was the result of a collaborative effort: the refined hand of the Master of Castelsardo, creator of the predella (recognisable in the perspective, in the projection of shadows, in the contour lines of the figures, in the halo of saints and in the use of “unusual pastel colours”), is echoed by that of Giovanni Muru, a Sardinian painter trained in a Catalan setting, former collaborator of the Master of Castelsardo who replaced him in completing the work; other hands are also identifiable, attributable to Muru’s assistants. The reasons that led the Master of Castelsardo to abandon finishing the Ardara work, strongly desired by Archpriest Catacciolo, are unclear: for example, the arrival of other more gratifying artistic commissions is conceivable, given the “Mediterranean” dimension of his workshop. Muru would then have completed the work, all eight panels, the polvaroli (projecting frames to protect against dust) and the two portals depicting Saint Peter and Saint Paul not only filling in the cartouche with his name, but also including the names of the client and of the manobrrers who contributed financially to making the altarpiece.

The scenes of the majestic polyptych narrate some of the joyful and glorious mysteries surrounding the icon of Mary, represented here by an elaborate wooden simulacrum. From above one can see the Birth of Mary, a panel full of details: the viewer is invited into an inner, reserved environment, closed by curtains. The presence of women is predominant: it is the moment of childbirth and nurses, housewives and servants do their utmost to assist Saint Anna, a central figure who occupies the entire horizontal strip of the panel. At her feet, almost on the sidelines, is Saint Joachim, accompanied by the canonical polygonal halo reserved for Old Testament saints.

Continuing anticlockwise we find the panel of the Annunciation, whose iconographic layout, as Renata Serra observed, is borrowed from an engraving of the Small Passion by Albrecht Dürer (1510): the angel on the left, with a fluttering tunic, in contrast to Mary, is meek and focused on the herald’s word. The Virgin wears fashionable clothes: a white petticoat, a vermilion overgarment with flowing sleeves and golden trimmings, a heavy cloak in gold brocade, with pomegranate designs (allusion to fertility); the interior, almost a Flemish-style study, offers a view of a mighty lectern on which two volumes are placed, similar in appearance to the books of hours popular throughout Europe in the Middle Ages. Christ’s birth, exemplified in a 1475 print by Martin Schongauer (Poli), is set in a ruined landscape, an iconographic reference to the end of the pagan world of the Old Testament. Mary, on the left, wears a cloak that is not very clear due to the patchiness of the painting: her face is serene, gazing at her son. Saint Joseph, on the right, has a frowning face, according to the ancient tradition that sees him thoughtful in light of

the extraordinary birth; he is kneeling and carrying a walking stick with a cordate tip. The divine child, naked and muscular, resting on a hem of Mary's cloak is giving a blessing, while three angels (almost a Flemish legacy) hold a scroll with writings of praise. The next panel, the Adoration of the Magi, recounts in great detail the arrival of the oriental kings, adorned in rich cloaks, dressed in silk velvets with gold brocades, overcoats, caps and headdresses decorated with brooches, crowns and feathers. The Holy Family is placed on a pedestal on the left and Joseph, perhaps incredulous before the divine mystery, takes off a pair of rivet glasses: it is one of the first representations of this accessory in late medieval island painting.

The episode of the Resurrection depicts three scenes from the Gospels of the Passion, represented by the Resurrection, Limbo, the Pious Women, and offers in the background a clear landscape, punctuated by grassy hills and a wall. On the left there is a cave, set in high rocky colonnades. On the threshold of the cavern is the Messiah. He is almost a miniature, a small figure with a rosy mantle, but his power was such that he has just overturned the heavy closure, freeing patriarchs, prophets, kings, progenitors: they are the "Righteous" of the ancient scriptures. Uprooted by the power of Christ are all the minute infernal beings, a small anthology of the diabolical grotesque that seems to allude to the creatures of Hieronymus Bosch. On the right one can see the three Myrrh Bearers, about to arrive at the cave. Christ has a naked, muscular body: it is "one of the qualitatively highest moments of the altarpiece, despite some anatomical uncertainties" (Poli). The panels with the Ascension (note the footprints of Christ left on the earth) and Pentecost follow, where the figure of Mary seated on a throne, of fine workmanship, dominates. The Transit of Mary, placed above the simulacrum of the Vergine del Regno, illustrates the last moments of the earthly life of the mother of Jesus. Sitting on a four-poster bed, she has an expression of painful isolation, despite the apostles surrounding her (notably Peter in cassock and John, the favourite apostle). At the foot of the bed, on the right, two disciples can be seen, intent on reading the psalter with the aid of a pair of glasses, which again appear in the Ardara altarpiece. On the left, the figure of a believer is kneeling, praying with folded hands in the presence of Mary, identifiable as the aforementioned archpriest from Bisarcio Giovanni Catacciolo, a key figure in the events that led to the commissioning of the Ardara altarpiece.

A line of Old Testament saints and prophets animates the polvaroli, the jutting and inclined frames that protect the altarpiece from dust; they have fluttering cartouches, drawn up using a mixture of languages (Sardinian, Latin, Catalan) that allow them to be identified. From the left, below, David, Moses, Daniel, Amos and Joel, Malachi and Baruch, Isaiah and Jeremiah, Zacharias, Abraham and Solomon are depicted, while on the sides of the Nativity of Mary there are Saint John the Baptist and Saint Anthony of Padua. Apparently out of context, they are perhaps to be related to the onomastics of the client, sublimated by the presence of the arms of the Vilamari family, painted with light veils and also replicated on the sides of the statue of the Madonna.

The predella is the section of greatest artistic value in the entire pictorial complex. The figure of Saint Martin (the first on the left) stands out, elegantly, against a background rich in cerulean shades: the artist abandons the golden backgrounds to focus on a new language, refined and modern, capable of evoking feelings from the soul, like the greed of the beggar rendered with resolute efficacy, who grasps a cloak hem. The elegant and distinct interiors characterise the panel depicting Saint Stephen: the proto-martyr, with a youthful face, wears a dalmatic painted in Flemish style. Following, almost part of a central triptych, once with the function of a tabernacle, are the panels with Saint Nicholas, the Christ in Pietà and a saint painter, identified by some as Saint Luke. Saint Damian follows, intent on his medical research in an elegant study, and Saint Gabinus of Torres painted on a rampant steed, with a grey saddle blanket edged in red.

The Virgin and Child, in gilded and polychrome wood, is similar to that of the destroyed altarpiece of Gandia (near Valencia) made by Damián Forment, an artist active in the first half of the sixteenth century. The solemn work of Ardara still uses Gothic language devices, such as the hunched posture that helps to give movement to the sculpture. A processional banner (currently bipartite) is ascribable to the hand of Muru and depicts, on one side, the face of Christ imprinted on the face of Veronica and on the other the Madonna and Child.

The small altarpiece, located in the left aisle, develops around the figure of the Virgo Lactans, cloaked in a gold brocade dress holding the robust child on her lap. Above there is a part of a lost Crucifixion, depicting John and two haloed female figures. The side panels depict episodes of the Passion of Christ: the Flagellation, the Descent from the cross, the Ascent to Calvary, and the Deposition, scenes characterised by a preference for Nordic backgrounds that express a stylistic language later than the altarpiece of the main altar, such as to identify the authorship of artists from beyond the mountains of the circle of the Master of Ozieri, active between the twenties of the sixteenth century and the end of the century. The predella, much simpler than that of the main altarpiece (which nevertheless shares some iconographic subjects) depicts Saint Hubert, Saint Anthony of Padua, Christ in Pietà, Saint Stephen and Saint Martin of Tours, painted with hunter's robes like Hubert, but without the usual mount. A group of eight Virgin Saints populates the polvaroli together with prophets, saints and the Eternal between two angels.

The sequence of artworks ends with the "procession of apostles, doctors and church fathers" (Poli) which, presumably, were created within the first quarter of the seventeenth century by an anonymous artist. The works, although of popular craftsmanship and without prospective devices, are extremely original, given the relative lack of evidence of local fresco paintings for the seventeenth century and considering their position on the columns of the central nave. Each apostle (including Peter and Paul, exemplified on Muru's models) had a floral pediment on the top, elements now partly preserved in the left aisle. The ensemble is accompanied by the

wall paintings depicting Saint Gabinus of Torres and the Archangel Michael (respectively on the left and right of the pilaster strips on the sides of the entrance) and, towards the altar, the Archangel Gabriel and the Annunciation (pilaster strips to the left and right of the altarpiece).

Epilogue

The basilica risked collapse at the end of the nineteenth century, after the construction of a lantern tower and the replacement of the trusses with a masonry vault (1863), but fortunately it has reached present day without substantial alterations. Timely restoration work, completed in 1899, was the prelude to a long series of conservative interventions, aimed mainly at consolidating the structure and reducing humidity, an extremely critical factor for the integrity of the altarpiece. The imposing altarpiece, returned to its position in 1996 after an absence of almost thirty years, continues to attract hundreds of visitors every year. Finally, it should be remembered that the Wawel Museum in Krakow (Poland) is home to a valuable, recently restored Madonna della Misericordia attributed to Giovanni da Gaeta (1448), coming from the ancient Ardara Palatine chapel.

Bibliographical references

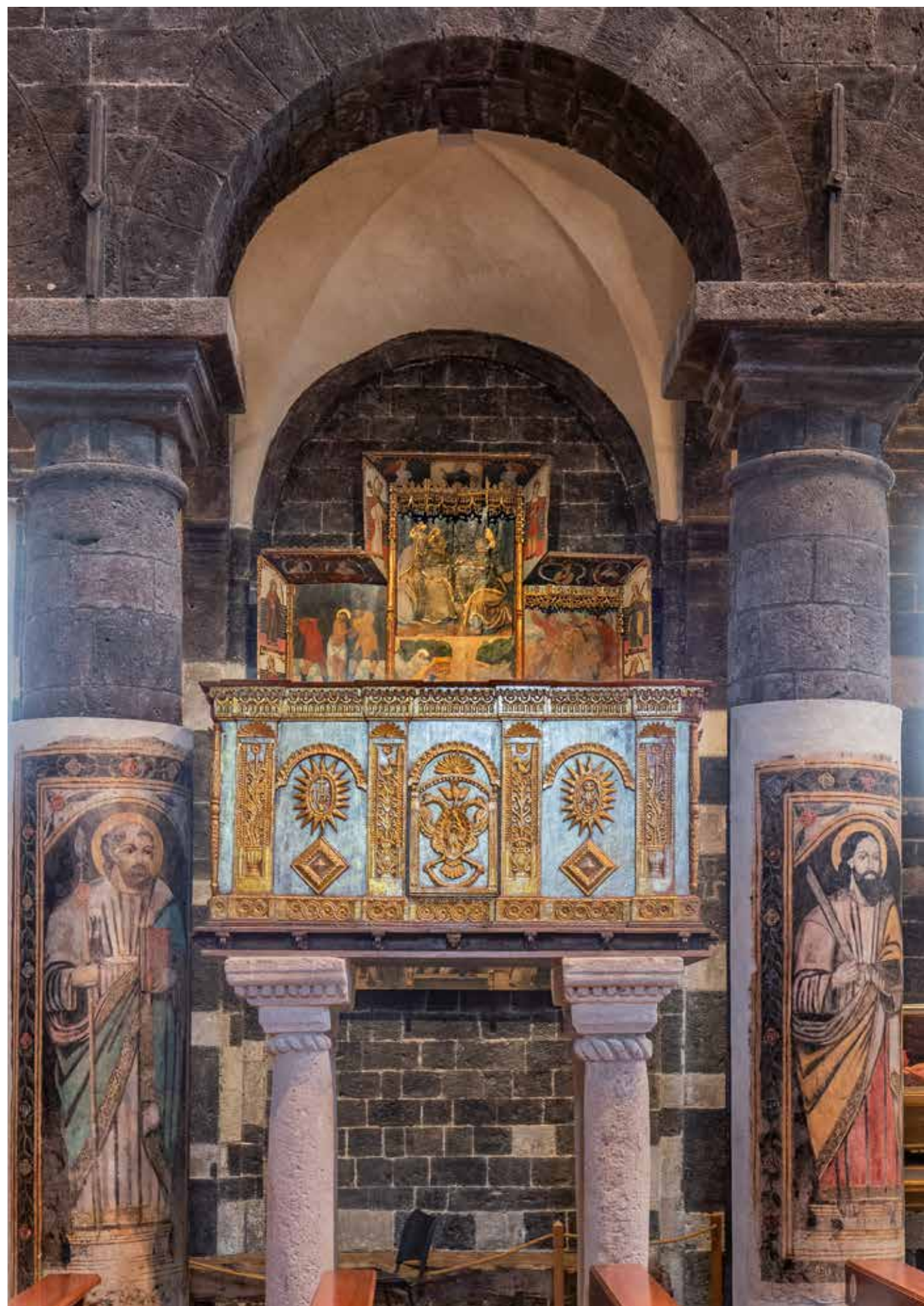
Historical background: Lai 2018, pp. 180-184; Poli 2015, pp. 8-24; Soddu 2018, pp. 13-29; Id. 2020, pp. 56-68; Tedde 1985, pp. 35-115.

Architecture: Coroneo 1993, pp. 54-63; Delogu 1953, p. 105 e succ.; Pala 2018, pp. 31-40; Poli 2015, pp. 16-38; Serra 1989, pp. 216-224; Tedde 1985, pp. 149-157.

Altarpieces and artistic heritage: Cau 2006, p. 3; Poli 2015, pp. 39-84; Salis 2018, pp. 49-61; Serra 1990, pp. 97, 148-156, 276



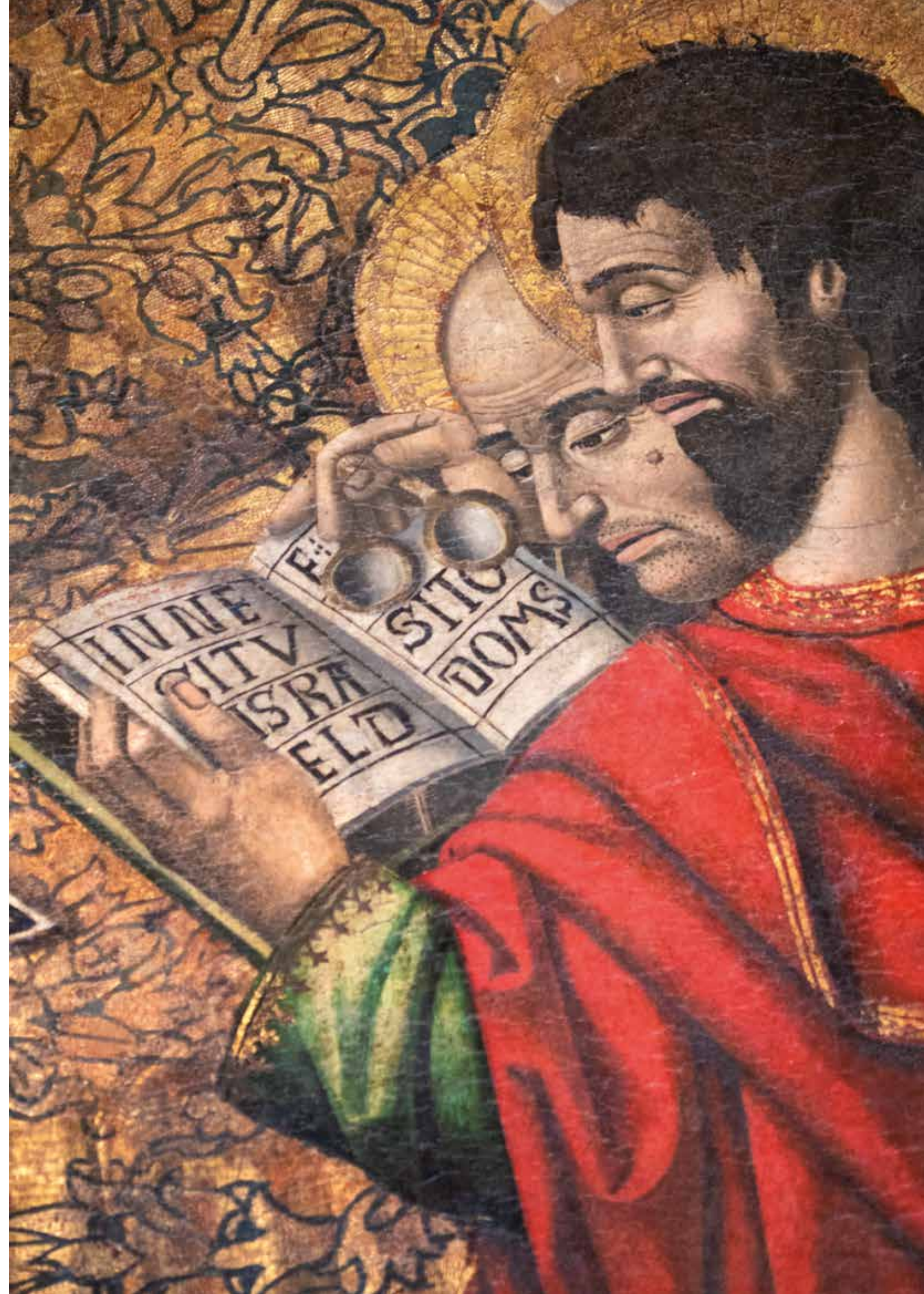




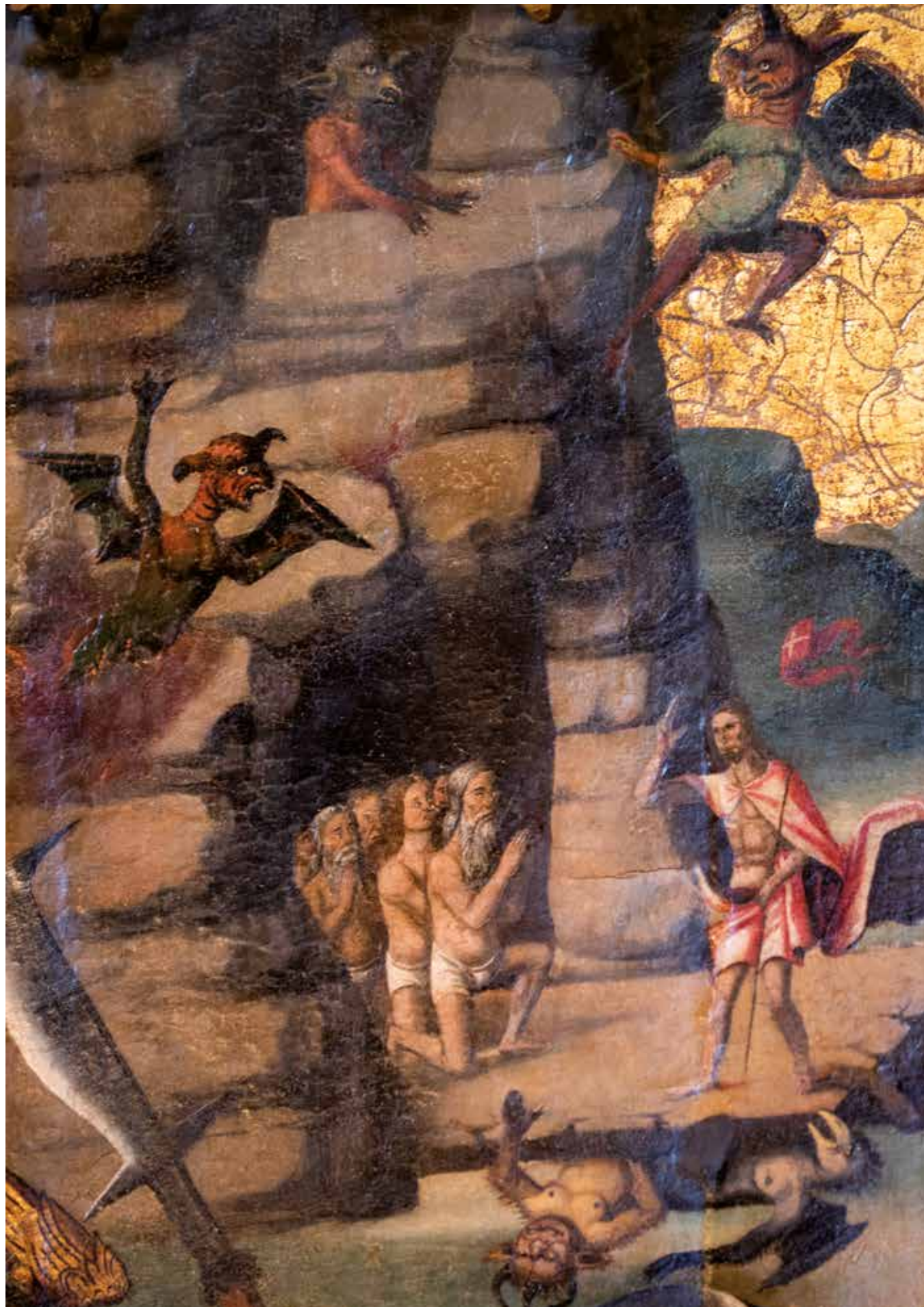




CON CIE
FELIPA
RSC
ISAIAS
FEL
JEREMIAS
ADTE
GEN
TES
VE
MIE
MT







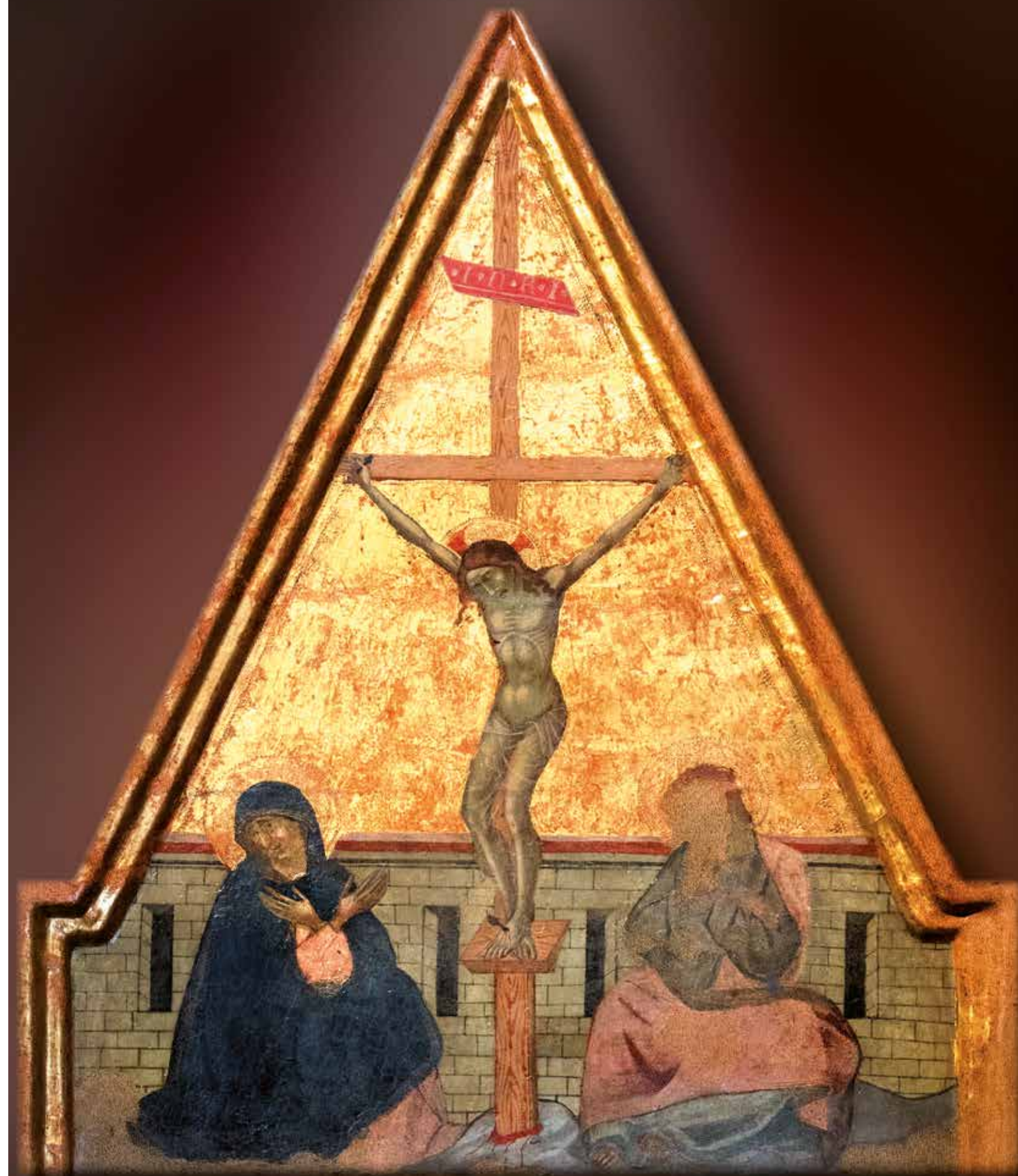




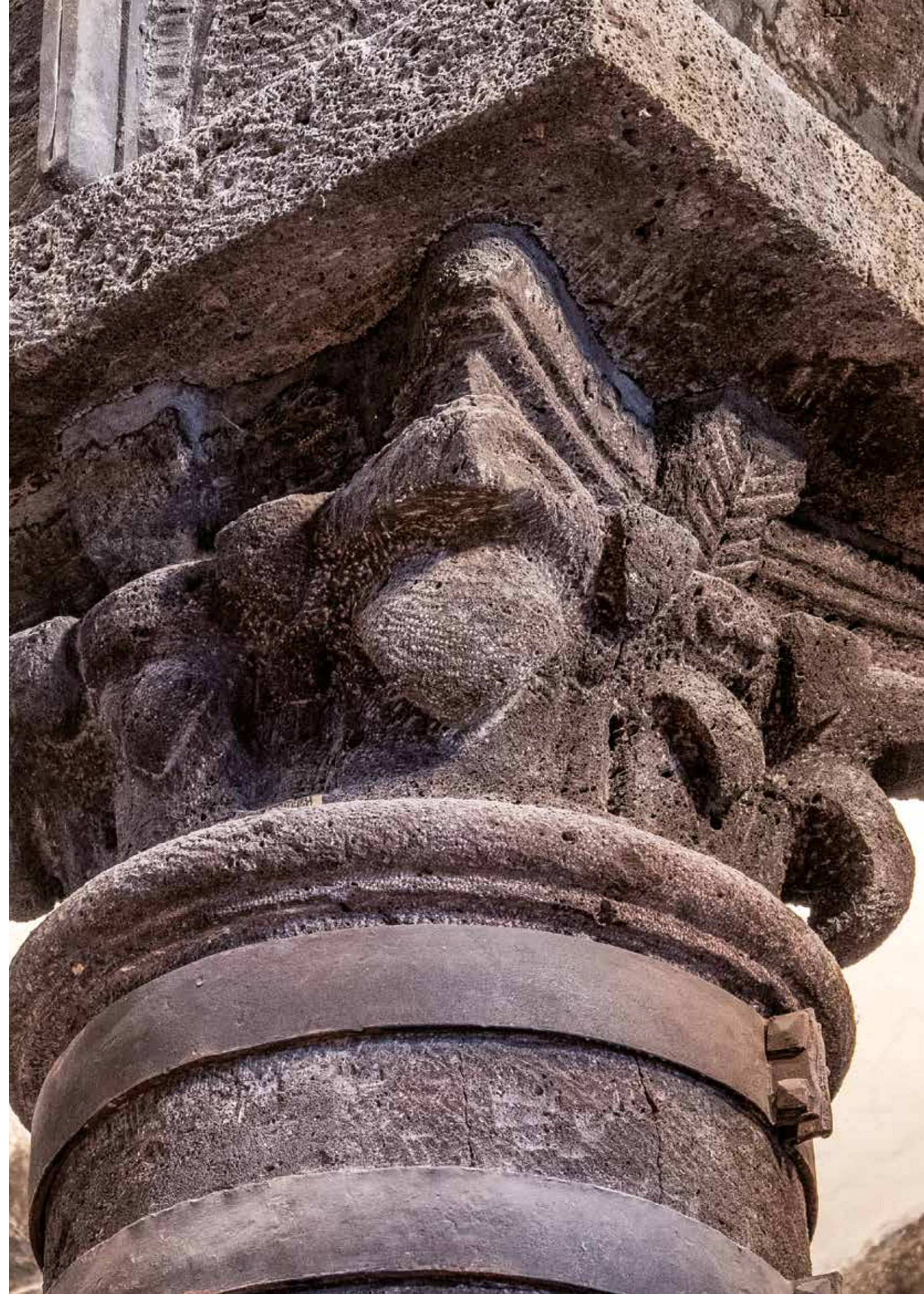




















SAN PIETRO DI SORRES

Borutta

«...J’arrivai sur le haut de la montagne Ulari, à la gothique église Saint-Pierre, cathédrale de l’ancienne Sorrès, une des nombreuses et florissantes cités sardes du moyen âge qui ont disparu soit par les ravages du temps ou des barbaresques».

A. C. PASQUINE (VALERY), *Voyages en Corse, a l’Ile d’Elbe et en Sardaigne*, II, Paris, 1837, p. 86.

Una cattedrale che domina la valle

Frequentata fin dall’età neolitica, la collina di Sorres rappresenta un’emergenza di notevole importanza storica, inserita nel variegato paesaggio della *curatoria* di *Meilocu*: nel *continuum* della presenza umana si avvicinano testimonianze nuragiche, puniche e romane. Non lontano dalla cattedrale si conservano i ruderi di pietra calcarea locale di un nuraghe a *tholos*, polilobato, al cui interno si trovarono numerosi materiali di ceramica e di bronzo. L’altura venne sfruttata come sito strategico, dalla spiccata funzione di tipo militare, già a partire dall’Età del Bronzo recente e mantenuta nelle successive epoche storiche a causa della sua posizione emergente rispetto alla vallata sottostante, attraversata dalle principali strade di comunicazione della Sardegna antica. Attestazioni di epoca bizantina sono state rinvenute in aree limitrofe alla collina: si tratta di tombe ricche di corredi funebri riconducibili al VI-VII secolo e riferibili non solo a uomini legati al mondo militare (si ipotizza la presenza di un posto di guardia, a presidio del territorio, durante la “lunga età” bizantina) ma anche a donne e a bambini, indice della presenza di un villaggio. In questo periodo nella regione circostante sono attestati vari esempi di frequentazione monastica di matrice orientale, basati sul modello eremitico-lavrotico, come la suggestiva chiesa rupestre di Sant’Eliseo e i *crastos* di Sant’Elia e Sant’Enoch (pendici meridionali del Monte Santu, in comune di Mores) ubicati in comunicazione con la pianura di Santa Lucia di Bonorva, dove sorgeva il sito rupestre di Sant’Andrea Priu: si trattava di un articolato sistema di «celle sparse che facevano capo a piccoli luoghi di culto comuni» (P. G. Spanu).

Nell’XI secolo, durante il consolidamento della civiltà giudicale, si assiste ad un riassetto generale delle diocesi: verosimilmente sotto il pontificato di Alessandro II (1061-1073) viene istituita la sede episcopale di Sorres che estende la sua giurisdizione su varie *curatorias*; nello stesso periodo vengono create le diocesi di Bisarcio e Bosa. In seguito allo scisma tra la Chiesa d’Oriente e quella di Roma (1054) il papato stringe legami sempre più vincolanti con i sovrani dei quattro regni sardi, portando verso riti e consuetudini religiose latine il clero sardo, soggetto in parte all’influenza orientale. È un periodo, questo, che sembra coincidere con quella che viene definita da Raimondo Turtas la «*grande misère*» della Chiesa sarda, segnata dall’ignoranza degli ecclesiastici, dalla trascuratezza nella pratica del ministero sacro, dalla mancata osservanza delle norme canoniche; la creazione di una diocesi a Sorres sembra spiegarsi proprio in funzione antibizantina.

La più antica attestazione della sede vescovile risale al 16 dicembre 1112, quando il suo vescovo Giacomo sottoscrive, unitamente ad altri suffraganei dell’arcidiocesi di Torres, il decreto di conferma al monastero di San Salvatore di Camaldoli dell’abbazia di Saccargia, redatto dal metropolita Azzone. L’anno successivo, Alberto, secondo vescovo del quale si

ha notizia, presenza alla solenne consacrazione della medesima chiesa: si doveva trattare di un'eminente figura di religioso, coinvolto anche nella fondazione del vicino monastero camaldolese di San Nicola di Trullas. Il successivo vescovo del quale siamo a conoscenza è Giovanni, già rettore di Sorres e che figura, come il precedente, nella documentazione relativa al priorato di Trullas. Questi dona ai camaldolesi alcune chiese, oggi scomparse, e accompagna il giudice Gonnario nel suo pellegrinaggio in Terra Santa: durante il viaggio, tra l'altro, il sovrano si ferma a Montecassino e riconferma la messe di donazioni effettuate in precedenza dai suoi avi, facendo a sua volta ulteriori concessioni ed elargizioni rappresentate da terre colte e incolte, boschi, servi. Negli anni successivi siede sulla cattedra sorrense Giovanni Sargu: il suo nome come *episcopu de Sorra* compare nel *Condaghe* di San Pietro di Silki (un registro patrimoniale dei beni di questa abbazia, che sorgeva nei dintorni del villaggio di Thatari, odierna Sassari) relativamente alla spartizione di servi tra la badessa del monastero e il giudice Gonnario (1151-1153).

Tra l'ultimo quarto del XII secolo e il primo decennio del XIII secolo la cattedra vescovile è retta da tre vescovi cistercensi: la presenza dei benedettini di Cîteaux è da mettere in relazione col giudice Gonnario che dopo aver rinunciato al governo del regno, si ritira nel monastero di Clairvaux. Avendo saputo della morte di Giovanni Sargu, Gonnario si adopera affinché sia eletto un monaco di quel cenobio. La scelta ricade su Goffredo di Meleduno, descritto nelle fonti cistercensi come un uomo di profonda dottrina e intensa pietà: secondo alcune fonti, come il *Sepulcrorum Claravallis*, Goffredo accettò l'incarico «non per ambizione ma per spirito missionario che spingeva, lui francese, a passare in una regione ove esistevano ancora consuetudini barbariche e dove si parlava una lingua a lui sconosciuta». È questo religioso, con molta probabilità, a consacrare l'abbazia cistercense di Santa Maria di Corte presso Sindia. Goffredo è vescovo di Sorres dal 1171 al 1178: in quest'ultimo anno, in occasione della canonizzazione di San Bernardo, fondatore dell'abbazia di Clairvaux e della traslazione delle sue reliquie, si reca in Francia, prima a Cîteaux per il capitolo generale e successivamente presso il suo monastero, dove muore. Sotto il suo episcopato viene completata la ricca facciata della basilica; si ritiene, erroneamente, che il sacello collocato sulla navata sinistra sia la tomba di questo monaco, sebbene, come attestano le fonti, il religioso sia spirato lontano dalla Sardegna. Gli succedono Augerio (1181-1201), ricordato dalle fonti come un importante mediatore nella dialettica, spesso veemente, tra clero e maggiorenti locali e Pietro (1201-1212), che ha un ruolo di prim'ordine nella fondazione di un'altra grande abbazia cistercense, Santa Maria di Paulis, oggi in comune di Ittiri. Nel 1211 l'alto prelato rinuncia alla cattedra di Sorres, lasciando un vuoto temporale di circa 30 anni nel governo della diocesi. In questo periodo, coincidente in parte con la decadenza del giudicato, si avvicinano vescovi dei quali non è stato tramandato il nome, presuli anonimi che figurano saltuariamente nella documentazione. Alla fine del XIII secolo la diocesi è

retta dal vescovo Giovanni (1289-1310): è un periodo di importanza capitale per la storia dell'Isola poiché, giova ricordarlo, nel 1297 il papa Bonifacio VIII infeuda la Sardegna al sovrano Giacomo II d'Aragona, concedendo licenza d'invasione e facoltà di prendere possesso dell'Isola. Nel 1309 il vescovo di Sorres, unitamente agli altri suffraganei di Torres e all'arcivescovo, scrivono al sovrano aragonese per comunicare «la grande letizia di tutti gli isolani per la nomina dello stesso a re di Sardegna, perché così finalmente si realizzava la speranza che l'Isola venisse liberata» (Zichi). A preoccupare il clero è la presenza di pisani e genovesi, protagonisti ingombranti nelle vicende successive alla trasformazione del giudicato turritano. Alla morte di questo vescovo il capitolo si scinde in due differenti fazioni: una parte dei canonici elegge l'arciprete Guantino di Farfara, mentre l'altra parte Nicola de Lella, entrambi appartenenti alla chiesa di Sorres, entrambi risoluti a far valere la loro posizione al cospetto del metropolita turritano. Il papa, nel frattempo, nomina d'imperio il domenicano Guglielmo d'Albenga, determinando l'imbarazzante *status* di tre vescovi alla guida della diocesi di Sorres.

Nel 1322 il pontefice Giovanni XXII provvede ad eleggere un nuovo vescovo per la diocesi sarda: si tratta dell'agostiniano Gregorio. È in questo periodo che il pontefice riserva esclusivamente a sé la nomina dei suoi vescovi, considerata anche la confusione che, in varie parti del mondo occidentale, si crea al momento della successione episcopale. Tra i vari vescovi che si avvicendano in questo periodo ricordiamo la figura di Giovanni Amalrici, che regge Sorres dal 1342 al 1344. Già da tempo nell'Isola come nunzio e collettore dei diritti della Camera apostolica nel Regno di Sardegna, gestisce l'organizzazione fiscale «a suon di scomuniche, di sequestri e di vendite all'incanto» (Turtas). In forza della sovranità temporale del papa (in quegli anni residente ad Avignone) si occupa della riscossione dei censi di tutte le istituzioni ecclesiastiche dell'Isola: nel novembre 1341 il vescovo di Sorres Barisone Lascaris compare nella lista dei prelati scomunicati per le mancate regolari contribuzioni; nella stessa situazione sono anche numerosi vescovi e abati di vari centri sardi. Come ha ricordato Giancarlo Zichi «arrivato in Sardegna con l'ufficio e con l'animo del collettore pontificio, continuò con lo stesso animo a esigere il pagamento dei tributi gravanti sul suo clero, con un'intransigenza non del tutto priva di avidità e interesse personale». Alla sua morte si ha modo di constatare che egli, tanto zelante nella sua missione esattoriale, lascia un cospicuo ammanco nei confronti della Santa Sede.

In quegli stessi anni, con lo scopo di tenere sotto controllo le rivoltose fazioni dei Doria, da quasi un secolo signori delle regioni di *Meilocu* e *Costaval*, gli aragonesi si arroccano nella villa di Sorres, edificandovi una bastida, robusta fortificazione in legno. È il 1333 e, con la scusa di punire certi delinquenti rifugiatisi presso il vescovo sorrense, i conquistatori si ritagliano un'autentica enclave nella zona. La struttura viene definitivamente espugnata dai Doria,

forse consegnata loro in seguito al tradimento del suo comandante, alla vigilia della battaglia di *Aidu de turdu* (località presso Torralba) dove l'importante famiglia genovese ha la meglio sui soldati della Corona (1347).

Con la definitiva conquista aragonese si registra la decadenza del centro di Sorres: gli abitanti del villaggio emigrano probabilmente nel vicino centro di Borutta (villaggio citato in fonti coeve col nome di Gruta). Restano ancora in attività il vescovo e il capitolo, presenza vestigiale se rapportata ai primi secoli di attività dell'antica "città" episcopale.

All'ultimo periodo di attività della diocesi è ascrivibile il *Registro di San Pietro di Sorres* (1422-1505), un codice in sardo logudorese che raccoglie copie degli atti del Capitolo, preziosa fonte sulle vicende e sugli aspetti legati alla vita quotidiana. Dei vescovi Nicola Vidine e Stefano Ardizzone, che governano Sorres tra il 1422 ed il 1440, sappiamo che sono attenti e scrupolosi nel governo degli affari e nella cura d'anime: in particolare l'Ardizzone, ultimo vescovo di Paulis, si dimostra particolarmente severo nel combattere il concubinaggio, altamente diffuso sia tra il clero sia nella popolazione dei numerosi villaggi sottoposti alla sua giurisdizione. Giovanni Sancio, vescovo dal 1440 al 1461, è ricordato per il suo impegno nel risolvere la difficile situazione economica della mensa vescovile e della diocesi, istituzioni che versano in uno stato di profonda indigenza. Giacomo de Podio (1461-1497) è citato dal codice anche per le sue preferenze nell'abitare presso la *villa* di Borutta e, spesso, anche a Sassari in un'abitazione di proprietà della diocesi, indice di una palese decadenza anche delle strutture abitative del clero. Sono lontani i tempi in cui i primi vescovi di Sorres iniziarono la costruzione della stupenda cattedrale di San Pietro, edificio che presupponeva abbondanti risorse economiche, essenziali per soddisfare maestranze specializzate e architetti provenienti dalla terraferma, reclutare operai generici, approntare e trasportare legname, pietre da costruzione, scolpire, intarsiare e presiedere ai lunghissimi lavori che la fabbrica di una cattedrale richiedeva.

Non sorprende, ricordava Raimondo Turtas, se ai vescovi di questo periodo di decadenza «venissero da rimpiangere i tempi in cui la *Ecclesia Sorrensis* [...] *in suis facultatibus abundavit*»: venivano ricordati i motivi di questo disastro economico che aveva ridotto in miseria un vescovado un tempo molto prospero, rappresentati dalla lunga guerra tra Arborea e la Corona, dalle varie ondate epidemiche, inaugurate con la peste nera del 1348 e dall'infausto riverbero dell'organizzazione feudale aragonese, che aveva scardinato progressivamente le grandi proprietà fondiarie monastiche e vescovili. L'ultimo vescovo è certo Giacomo Parisolla o Pucasolla, presente nei vari sinodi che si tengono in quel periodo. Morirà nel 1505, chiudendo la serie dei vescovi di Sorres. La stessa diocesi, come capita anche a Bisarcio, a Castra e a Ottana, sarà soppressa per ordine pontificio e unita all'arcidiocesi di Sassari nel 1505.

Architettura e patrimonio artistico

Il maestoso tempio di San Pietro di Sorres non venne concepito di getto dal maestro che lo progettò, come si pensava ad inizio Novecento, bensì mostra, ad un'attenta analisi, diversi momenti costruttivi. La più antica cellula edificatoria è un tratto inferiore del fianco meridionale, costituito da conci appena sbozzati, tecnica che secondo Raffaello Delogu riconduce al San Pietro di Bosa (1073), al San Michele di Plaiano (nell'agro di Sassari, 1082) e alla cattedrale di Bisarcio (prima del 1090). Questi caratteri costruttivi permettono di ascrivere l'inizio della fabbrica alla seconda metà dell'anno Mille. L'idea iniziale, di matrice toscana, è data da un'aula rettangolare trinavata, sprovvista di transetto, caratteristica che permette di identificare l'edificio come uno dei prototipi romanici nella Sardegna del nord. Altre maestranze intervengono nei decenni successivi (sebbene non oltre i primi decenni del XII secolo) per la costruzione dei muri perimetrali (sino ad un'altezza oscillante tra i tre e i quattro metri). Nel prospetto principale rimane traccia di un arco ascrivibile a questa fase, poi pareggiato all'interno del campo delle prime due arcatelle del falso loggiato, partendo da destra. La cattedrale viene completata orientativamente entro la fine del XII secolo (Renata Serra ricorda gli anni 1170-1190) per una radicale somiglianza stilistica con cattedrali pistoiesi dello stesso periodo. L'esegesi del Delogu indica una "ripresa" dei lavori, indice di una loro interruzione, condizione che fa supporre una cattedrale non completamente agibile, in un periodo di massima attività del vescovado come attestato dalla documentazione a disposizione. Forse, ipotizza Serra, il completamento della fine del XII secolo deve essere inteso come ricostruzione per rimediare ad una qualche rovina, ad un cedimento strutturale o ad un adeguamento a nuovi canoni architettonici.

La cattedrale di Sorres è, senza dubbio, edificata su scala eccezionale rispetto a coeve e analoghe costruzioni sarde. L'impianto interno, in particolare, risente di una sensibilità differente, influenzata certo da novità gotiche, caratterizzato dall'uso di pilastri a sostegno di arcate che delineano campate concluse come spazi autonomi.

Riconducono all'ambiente artistico di Gruamonte (scultore e architetto attivo a Pistoia nella seconda metà del XII secolo) l'utilizzo di numerose archeggiature, di finti loggiati e l'impiego di tarsie complesse, che si avvicinano all'originaria impostazione della fabbrica, ravvisabile nei tratti di paramento liscio e monocromo in arenaria candida e dorata. L'edificio può quasi essere paragonato ad un'antologia di stili, «una sorta di ricapitolazione di motivi pistoiesi, pisani, francesi e anche sardo-arcaici, inserita entro il telaio di una spazialità ottenuta per il compenetrarsi di due opposti sentimenti dell'ambiente, l'uno del principio, l'altro di tempi avanzati del secolo» (Delogu).

L'eclettico *maistro* Mariane, la cui firma campeggia a sinistra, nello scalino su cui gravitano gli

stipiti, fonde elementi provenienti da diversi bacini stilistici, riproponendo con mentalità aperta e quasi spregiudicata il suo talento costruttivo, frutto di un'educazione composita.

Rimandano alla Primaziale di Pisa gli archetti conclusi entro il semicerchio e a modelli lucchesi la teoria serrata degli archetti lungo i fianchi. All'interno è evidente l'influsso di area borgognona: ogni campata è voltata a crociera e tutto l'apparato murario è listato mediante l'uso di conci calcarei e basaltici. Le maestranze di origine francese furono probabilmente le stesse che fecero le volte della "galilea" di Bisarcio (fine del XII secolo), arrivate forse per volere dei tre vescovi provenienti in quello stesso periodo dalla Francia. Rimanda alla medesima area geografica l'impiego totale della listatura dei pilastri interni, espediente usato ad esempio nell'abbazia cluniacense della *Maddalena* di Vézelay (nella regione di Yonne, in Borgogna) e sconosciuto alle maestranze toscane.

Nel complesso la facciata si presenta ripartita in tre ordini di arcate cieche. In quello basale uno zoccolo fornisce appoggio alle paraste d'angolo e a plinti dadiformi, dai quali si generano basi classicamente sagomate; gli specchi sono spartiti da lesene fortemente aggettanti. Lo spazio è suddiviso in cinque specchi ornati, sotto gli archi a sesto lievemente oltrepassato, da intarsiature che ripropongono i motivi toscani della losanga gradonata e della rosa. Il secondo ordine è suddiviso in sette campiture decorate, nelle lunette, dai medesimi intarsi. Il terzo ordine, sotto il timpano rialzato, è concluso da tre archetti pensili sorretti dalle paraste angolari e da due mensole. Sono presenti anche in questo spazio tarsie romboidali nelle lunette. È da supporre, sulla base degli studi di Dionigi Scano (che ebbe una parte notevole nei restauri ottocenteschi), che in origine gli archetti fossero sorretti da colonnine, in seguito sostituite da mensole, *escamotage* certo poco elegante rispetto al disegno originario.

Fino all'ultima cornice orizzontale del timpano la facciata è inscrivibile in un quadrato, le cui diagonali si intersecano alla base della colonnina della bifora presente nello specchio centrale del secondo ordine. Scomponibile in sottomultipli che corroborano un'idea di modularità e geometrica regolarità, la facciata presenta alcune incongruenze. Nel secondo ordine le lesene, ampie come le paraste angolari, non sono allineate a quelle del primo ordine ma si dispongono, al di sopra della cornice orizzontale, «sulle reni degli archi sottostanti» (Sari); nell'ordine centrale la disposizione delle lesene delinea chiaramente le tre arcate centrali, annunciando all'esterno la suddivisione interna in tre navate. L'illusionistica tripartizione della facciata, che nasce sulla linea verticale segnata dal portale, dalla bifora e dal piccolo oculo del terzo ordine, è avvalorata e potenziata dai tre archi del terzo ordine e dalla decorazione romboidale intarsiata che si ripete con modularità regolare.

Nel prospetto orientale il maestro Mariane ricostruisce l'abside, allungandone il raggio (2,25 metri) per generare un effetto di migliore armonia prospettica, alternando regolarmente la

listatura del finale. Nuda e slanciata (altezza interna 10 metri e 15 cm), questa parte della cattedrale imprime un marcato andamento verticale, consono al gusto toscano di metà XII secolo, presente ad esempio a San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, a Sant'Andrea e a San Giovanni Fuorcivitas, esempi magistrali pistoiesi nati dal disegno di Gruamonte. Rimanda alla medesima area l'impiego stilistico di una cornice aggettante che poggia direttamente su mensole, e che continua sui muri d'ambito della navata. Al centro dell'abside, nello spessore della muratura, è ricavata la cattedra vescovile, *unicum* in tutta l'Isola, coronata da un arco bicromo a tutto sesto, sormontata da una sottile monofora. Merita attenzione, nel frontone del prospetto orientale, l'intarsiatura a "denti di sega" che trova analoghi modelli in ambito pisano (facciata incompiuta di San Nicola) ascrivibili alla fine del XII secolo.

Come suggerito in precedenza, l'interno rivela ampiamente l'influsso francese, voluto con buona probabilità dal vescovo Goffredo di Meleduno o dai suoi successori, provenienti dalla Francia. Lo spazio è caratterizzato dal restringimento generale della nave centrale, secondo modi propri del Gotico, dove le forze sono concentrate soprattutto nei pilastri, mentre le volte sembrano lievi e aeree, tanto da «sfumare in un'astratta oscurità» (Sari). L'altezza della navata centrale è di quasi 11 metri, mentre quella delle arcate è di poco superiore ai 7 metri; l'effetto è stupefacente ancor oggi, nonostante sia inficiato da restauri effettuati negli anni Settanta del Novecento, che ampliarono in modo innaturale i contorni bianchi dei blocchi coi quali sono costruite le volte a crociera, annientando in parte l'effetto di meraviglia e straniamento tra l'osservatore e il "cielo" della copertura, con grave perdita della patina del tempo e degli originali cromatismi naturali. Come ebbero a notare vari storici dell'arte, i maestri che presiedettero alla voltatura del tempio studiarono attentamente gli esempi delle volte dell'abbazia di Corte presso Sindia, del corpo aggiunto del Sant'Antioco di Bisarcio, eseguiti da maestranze cistercensi, ma anche del San Nicola di Sedini, da cui proviene il motivo di ispirazione islamica delle foglie riverse nelle monofore (elementi presenti anche nel San Frediano di Lucca).

Un altro aspetto peculiare è dato dal contrasto tra la pietra candida delle murature esterne e la trachite nera delle crociere interne: la singolare tecnica costruttiva trasforma progressivamente la crociera in una vela, facendo assumere un caratteristico aspetto cupoliforme. Il cromatismo orizzontale dei pilastri cruciformi spezza infine la verticalità marcata dei sostegni, sciogliendola nel nero profondo delle volte, denso vuoto di un «cielo gotico» (Serra).

Tra gli arredi della chiesa spicca, nella navata di sinistra, il già citato sarcofago in pietra, recante sulla fronte un rilievo a croce con le estremità svasate e un pastorale. Fa da *pendant* un piccolo cenotafio impreziosito dalla scultura di un vescovo giacente, raffigurato con le mani incrociate sul petto. Due peducci scanalati sorreggono la tozza mensola sulla quale

poggia la scultura; uno di essi presenta un'arma gheronata, sormontata da un semicerchio (probabilmente il sostegno dello scudo), difficilmente leggibile e quindi identificabile a causa dell'assenza di qualsiasi colore.

Non lontano dal presbiterio sopraelevato, nella navata destra, è collocato l'elemento di un pluteo romanico, con una raffinata decorazione a ruote intarsiate, che sembrano echeggiare i motivi circolari presenti sotto le arcate esterne della facciata. La lastra è in arenaria e mostra ancora qualche sporadica tarsia in basalto; è composta da due quadrati che inscrivono un tondo con bordo e disco centrale in rilievo. Il manufatto, *in situ* fino alla rimozione avvenuta in restauri *ante* 1990, è accomunato ai cancelli presbiteriali pistoiesi derivati dal prototipo di Guglielmo per la cattedrale di Pisa e dagli esiti di Guido Bigarelli per il battistero della medesima città: la sua realizzazione si può collocare con buona approssimazione negli stessi anni in cui il maestro Mariane completava la fabbrica della cattedrale. Al terzo pilastro di destra è addossato un pulpito quadrangolare, con parapetto che presenta raffinati ornati gotici, poggiante su arcate ogivali trilobate, sorrette da pilastri polistili.

Presumibilmente agli inizi del XVI secolo l'altare maggiore venne corredato di un retablo raffigurante episodi della vita di San Pietro. La committenza dell'opera è forse da mettere in relazione con la presenza di Giovanni Cataciolo, arciprete di Bisarcio ma anche canonico di Sorres, la cui presenza è attestata nel *Registro di San Pietro* (1498): è assai probabile che l'imponente retablo, oggi disperso e testimoniato solo da repertori fotografici datati tra Otto e Novecento, fosse realizzato dalle stesse maestranze che agirono ad Ardara.

Durante i lavori di restauro della chiesa eseguiti nel 1895 l'opera subì uno smembramento. L'architetto Filippo Vivanet, responsabile di vari cantieri di restauro presso l'Ufficio per la Conservazione dei monumenti della Sardegna, scriveva: «non avendo meriti artistici per restauri eseguiti da mano imperita, l'Ufficio propose di ridurre l'abside all'antica disposizione, scomponendola nei suoi riparti, da tenersi appesi lungo le pareti del tempio». La necessità di rendere fruibile la tribuna determina la scomparsa di un documento importante per la storia dell'arte in Sardegna. Le tavole, ridipinte abbondantemente da un pittore locale, vennero realizzate con la medesima tecnica dei pannelli di Ardara, come espresso da Dionigi Scano. Una testimonianza particolarmente utile sembra essere quella dell'archivista e storico Enrico Costa che nel 1899 commentava: «trovo quasi identici i riquadri, le tavole del tabernacolo, le decorazioni gotiche, le due porte laterali ad arabeschi, il baldacchino dorato che sovrasta la statua della Vergine, anch'essa quasi simile a quella di Ardara. Le tre figure, ad esempio, che vedonsi sui tre scomparti del tabernacolo sono stupendamente disegnate e colorite: e più attraverso alle ritoccatte è facile scorgere [...] la sicurezza del tocco e la perfezione di Giovanni Muru. Esse rappresentano un Cristo uscente dal sepolcro, una vergine e martire [...] ed un altro

santo che per tipo e foggia di vestire ci richiama a quel San Luca dell'altare ardarese, nel quale si vuole raffigurare il ritratto del pittore Muru».

Forse al centro di questo retablo stava la *Madonna col Bambino*, in legno dorato e policromo, dalla posa ieratica. I lunghi capelli lisci cadono sul mantello che copre le spalle. La veste, dalla semplice scollatura quadrata segnata da una fascia bianca e azzurra, è tenuta sotto il seno da una cintura azzurra provvista di fibbia; il risvolto del manto è dipinto con lacca vermiglia che evidenzia la doratura del simulacro. Con la mano destra la Vergine regge lo scettro mentre con la sinistra, in posa innaturale, sostiene il Bambino dall'enigmatico sguardo, rigidamente assiso e vestito di una tunica dorata che scende oltre le caviglie. La scultura, riconducibile al primo Cinquecento, è da mettere in relazione con la più tarda *Beata Vergine delle Rose* della parrocchiale di Nule. Da riferire infine come la statua, fino all'arrivo della comunità benedettina nel 1955, apparisse talmente deteriorata da essere interdetta al culto dall'autorità ecclesiastica; dopo radicali interventi di restauro venne nuovamente esposta alla comunità locale, devota da secoli alla Natività di Maria.

Epilogo

Così come capita per Saccargia, il restauro di San Pietro di Sorres condotto nel 1895 avviene seguendo i criteri dell'epoca con lo scopo di recuperare la *facies* romanica dell'edificio. Si interviene radicalmente su diversi elementi architettonici (modanature, decorazioni) arrivando a sostituire integralmente le tarsie, rifatte completamente, disperdendo in gran parte i materiali originari. Integralmente restaurata già in antico, la bifora conserva della luce originaria soltanto la sagoma di gusto islamico delle centine, ritagliate a ferro di cavallo in una lunetta con tarsie di moderna invenzione. Anche nel terzo ordine si notano pesanti interventi di risarcimento, relativi alle ghiera e al clipeo con croce inscritta, realizzato a imitazione di quello esistente sul prospetto absidale. Ma oltre le «facili attrattive» dovute all'impressione di una «regolarità cristallina» (come la definisce Renata Serra) l'edificio presenta una messe di espedienti costruttivi, stilistici e strutturali assolutamente di prim'ordine, che meritano la dovuta attenzione e un'attenta lettura. Dopo secoli di relativo abbandono (rimase celebre il «grosso arbusto selvatico» che sorgeva nel mezzo della facciata negli anni Trenta dell'Ottocento, poeticamente descritto dal Valery nei suoi *Voyages*) la chiesa venne sottoposta, grazie all'interessamento dei parroci di Borutta e degli arcivescovi di Sassari, ad una serie di interventi manutentivi attuati dalla preposta Soprintendenza. Nel 1950, grazie al volere della nobildonna Ninetta Bartoli, sindaca del paese, l'ex chiesa cattedrale e i ruderi degli edifici annessi vennero affidati ai benedettini sublacensi cassinesi di San Giovanni Evangelista di Parma, affinché vi istituissero una loro comunità: la donna mise a disposizione le sue sostanze per realizzare questo progetto dall'alto valore simbolico e religioso.

«...J'arrivai sur le haut de la montagne Ulari, à la gothique église Saint-Pierre, cathédrale de l'ancienne Sorrès, une des nombreuses et florissantes cités sardes du moyen âge qui ont disparu soit par les ravages du temps ou des barbaresques».

A. C. PASQUINE (VALERY), Voyages en Corse, a l'Île d'Elbe et en Sardaigne, II, Paris, 1837, p. 86.

Nell'ottobre dello stesso anno l'ingegnere, padre Agostino Lanzani, principiava la ristrutturazione della sala capitolare, progettando e realizzando anche il chiostro e il monastero. I lavori proseguirono fino al 1955, quando il 7 settembre veniva inaugurata la nuova vita del complesso di Sorres. Nell'ala a nord è collocata la sacrestia e la scala che conduce al piano superiore, dove si trova il dormitorio dei monaci; nell'ala occidentale si sviluppa l'aula capitolare e un piccolo ambiente che collega il monastero alla chiesa. In questo spazio si notano, inglobati nella struttura, alcuni archetti della navata destra; adiacente allo spigolo si intravede una struttura identificabile come una torre campanaria, alla quale si connette una costruzione di pianta quadrangolare. Nell'ala sud trovano spazio le cucine e il refettorio, mentre ad oriente si trova la biblioteca monastica, frutto in gran parte di donazioni, che raccoglie oltre 60.000 volumi, tra i quali spiccano numerose cinquecentine e seicentine; inoltre fino a non molto tempo fa era attivo un centro di restauro del libro, curato da uno dei monaci di Sorres.

Nella galleria del chiostro sono inoltre presenti le pitture di padre Bonifacio, al secolo Lorenzo Salice (1916-2004), raffiguranti scene della vita di San Benedetto da Norcia. Originario del Bresciano, questo monaco artista si formò prima a Parma e in seguito a Bologna, entrando in contatto con Giorgio Morandi, Giovanni Romagnoli e Umberto Lilloni. Arrivò in Sardegna nel 1958 e presso l'abbazia sono conservate diverse sue opere.

In tempi più prossimi a noi nell'ex cattedrale sono stati posizionati nuovi arredi liturgici: un coro ligneo intarsiato, realizzato nel 1967, opera del monaco Bernardo Berardinucci, un prezioso organo costruito dalla ditta cremasca Tamburini, un altare in pietra su progetto dell'architetto Osvaldo Lilliu (realizzato dagli scalpellini di Ittiri) e un crocifisso pensile, in bronzo dorato, modellato dallo scultore tedesco Bonifatius Stirnberg. Un museo adiacente al monastero conserva diversi elementi originali scultorei e architettonici della facciata, assieme ai reperti di età preistorica rinvenuti nell'area.

Riferimenti bibliografici

Inquadramento storico: Deriu 2000, pp. 40-43; Sari 2017, pp. 9-28; Soro 2010, pp. 15-30; Spanu 1998, pp. 204-205; Strinna 2017, pp. 76-77; Turtas 1999, p. 202 e succ.; Id. 2003, pp. VIII-XXV; Id. 2011, pp. 417-434; Zichi 1975, pp. 41-135.

Architettura e patrimonio artistico: Coroneo 1993, pp. 96-101; Coroneo, Serra 2004, pp. 169-179; Costa 1899, pp. 19-23; Delogu 1953, pp. 147-152; Porcu Gaias 2001, p. 68; Sari 1999, pp. 5-7; Id. 2017, pp. 55-74; Serra 1989, pp. 301-310; Ead. 1990, pp. 24, 98; Valery 1996, pp. 80-81.

A cathedral overlooking the valley

Frequented since the Neolithic age, the Sorres hill is an outcrop of considerable historical importance, set in the varied landscape of the curatoria of Meilocu: Nuragic, Punic and Roman influences alternate in the continuum of human presence. Not far from the cathedral are the local limestone remains of a Nuragic polylobed tholos, inside which a number of ceramic and bronze materials have been found. The hill was exploited as a strategic site, with a strong military function, as early as the recent Bronze Age and maintained in subsequent historical periods due to its elevated position with respect to the valley below, crossed by the main communication roads of ancient Sardinia. Evidence from the Byzantine era have been found in areas adjacent to the hill: these are tombs full of funeral objects attributable to the sixth to seventh century and come not only from men linked to the military world (it is assumed that there was a guard post, to garrison the area, during the “long Byzantine age”) but also from women and children, an indication of the presence of a village. In this period, various examples of monastic attendance of oriental origin have been found in the surrounding region, based on the hermit-lavrotic model, such as the suggestive rock church of Sant'Eliseo and the crastos of Sant'Elia and Sant'Enoch (southern slopes of Monte Santu, in the municipality of Mores) located next to the plain of Santa Lucia di Bonorva, where the rocky site of Sant'Andrea Priu stood: it was an articulated system of “scattered cells that were part of small common places of worship” (P.G. Spanu).

In the eleventh century, during the consolidation of the Judicate civilization, there was a general rearrangement of the dioceses: probably under the pontificate of Alexander II (1061-1073) the episcopal see of Sorres was established, which extended its jurisdiction over various curatorias; in the same period the dioceses of Bisarcio and Bosa were created. Following the schism between the Eastern Church and the Church of Rome (1054), the papacy tightened increasingly binding ties with the sovereigns of the four Sardinian kingdoms, leading the Sardinian clergy, partly subject to Eastern influence, to Latin religious rites and customs. This is a period that seems to coincide with what Raimondo Turtas defines as the “grande misère” of the Sardinian Church, marked by the ignorance of the ecclesiastics, neglect in the practice of the sacred ministry, failure to observe canonical norms; the creation of a diocese in Sorres seems to be explained precisely as an anti-Byzantine function.

The oldest evidence of the bishopric dates back to 16 December 1112, when its bishop Giacomo signed, together with other suffragans of the archdiocese of Torres, the decree of confirmation to the monastery of San Salvatore di Camaldoli of the abbey of Saccargia, drawn up by the metropolitan Azzone. The following year, Alberto, the second documented bishop, attended the solemn consecration of the same church: he was thought to be an eminent religious figure,

also involved in the foundation of the nearby Camaldolese monastery of San Nicola di Trullas. The next bishop we are aware of is Giovanni, former rector of Sorres and who appears, like the previous one, in the documentation relating to the priory of Trullas. He donated some churches to the Camaldolese, now all gone, and accompanied Judge Gonnario on his pilgrimage to the Holy Land: during the trip, among other things, the sovereign stopped in Montecassino and reconfirmed the donations previously made by his ancestors, in turn making further concessions and donations including cultivated and uncultivated lands, woods, and servants. In the following years Giovanni Sargu sat on the Sorres chair: his name as episcopu de Sorra appears in the Condaghe of Saint Peter of Silki (a patrimonial register of the assets of this abbey, which stood near the village of Thatari, today Sassari) in relation to the division of servants between the abbess of the monastery and the judge Gonnario (1151-1153).

Between the last quarter of the twelfth century and the first decade of the thirteenth century, the bishop's chair was held by three Cistercian bishops: the presence of the Benedictines of Cîteaux can be related to Judge Gonnario who, after having renounced the government of the kingdom, retired to the monastery of Clairvaux. Having learned of Giovanni Sargu's death, Gonnario endeavoured to have a monk from that monastery elected. The choice fell on Goffredo di Meleduno, described in the Cistercian sources as a man of profound doctrine and intense piety: according to some sources, such as the Sepulcrorum Claravallis, Goffredo accepted the job "not out of ambition but out of a strong missionary spirit, he being French, to pass through a region where barbaric customs still existed and where a language unknown to him was spoken". It was most likely this clergyman who consecrated the Cistercian abbey of Santa Maria di Corte near Sindia. Goffredo was bishop of Sorres from 1171 to 1178: in the latter year, on the occasion of the canonisation of Saint Bernard, founder of the abbey of Clairvaux, and the transfer of his remains, he moved to France, first to Cîteaux for the general chapter and later to his monastery, where he died. The rich façade of the basilica was completed under his episcopate; it is mistakenly believed that the chapel located on the left aisle is the tomb of this monk, although, as the sources attest, the clergyman died far from Sardinia. He was succeeded by Augerio (1181-1201), remembered by the sources as an important mediator in the often vehement dialectic between clergy and local elders and Pietro (1201-1212), who played a leading role in the foundation of another great Cistercian abbey, Santa Maria di Paulis, today in the municipality of Ittiri. In 1211 the high prelate renounced the throne of Sorres, leaving a temporal gap of about 30 years in the government of the diocese. In this period, which partly coincided with the decline of the Judicate, bishops whose name has not been passed down followed one another, anonymous bishops who appear occasionally in the documentation. At the end of the thirteenth century the diocese was ruled by bishop Giovanni (1289-1310): it was a period of capital importance for the history of the island since in 1297 Pope Boniface VIII gave Sardinia to the sovereign James II of Aragon, granting licence to invade and the

right to take possession of the island. In 1309 the bishop of Sorres, together with the other suffragans of Torres and the archbishop, wrote to the Aragon sovereign to convey "the great joy of all the islanders for his appointment as king of Sardinia, because in this way the wish for the Island to finally be freed came true" (Zichi). What worried the clergy is the presence of Pisans and Genoese, weighty protagonists in the events following the transformation of the Turritan Judicate. On the death of this bishop, the chapter split into two different factions: one part of the canons elected the archpriest Guantino di Farfara, while the other part Nicola de Lella, both belonging to the church of Sorres, both resolved to assert their position in the presence of the Turritan metropolitan. Meanwhile, with a show of power the pope appointed the Dominican Guglielmo d'Albenga, resulting in the embarrassing status of three bishops at the head of the diocese of Sorres.

In 1322 Pope John XXII elected a new bishop for the Sardinian diocese: this was the Augustinian Gregorio. It is in this period that the pontiff reserved the appointment of his bishops exclusively for himself, also considering the confusion that was created at the moment of episcopal succession in various parts of the Western world. Among the various bishops who came in succession in this period we recall the figure of Giovanni Amalrici, who ruled Sorres from 1342 to 1344. On the island for some time already as nuncio and collector of dues of the Apostolic Chamber in the Kingdom of Sardinia, he managed the tax organisation "with threats of excommunications, kidnappings and auction sales" (Turtas). By virtue of the temporal sovereignty of the pope (who was living in Avignon at the time), he was responsible for collecting the taxes of all the ecclesiastical institutions on the island: in November 1341 the bishop of Sorres Barisone Lascaris appears in the list of prelates excommunicated for lack of regular contributions; a number of bishops and abbots of various Sardinian towns also found themselves in similar situations. As Giancarlo Zichi recalled, "having arrived in Sardinia with the office and with the soul of the papal collector, he continued with the same spirit to demand payment of the taxes imposed on his clergy, with an intransigence not entirely devoid of greed and personal interest". So zealous was he in his tax collection mission, upon his death we can see that he left a conspicuous debt to the Holy See.

In those same years, with the aim of keeping the revolting factions of the Doria under control, who had been lords of the Meilocu and Costaval regions for almost a century, the people of Aragon shielded themselves in the villa of Sorres by building a bastide, a robust wooden fortification. With the excuse of punishing certain delinquents who took refuge with the bishop of Sorres, in 1333 the conquerors carved out an authentic enclave in the area. The structure was definitively taken by the Dorias, perhaps given to them following the betrayal of its commander, on the eve of the battle of Aidu de turdu (town near Torralba) where the important Genoese family prevailed over the soldiers of the Crown (1347).

With the definitive Aragon conquest, then came the decline of the centre of Sorres: the villagers probably emigrated to the nearby centre of Borutta (a village mentioned in contemporary sources under the name Gruta): the bishop and the chapter still remained active, but were a vestigial presence compared to the early centuries of activity of the ancient episcopal “city”.

The Register of Saint Peter of Sorres (1422-1505) is attributable to the last period of activity of the diocese, a Logudorese Sardinian codex that collects copies of the Chapter deeds, a valuable source for events and aspects related to daily life. Of the bishops Nicola Vidine and Stefano Ardizzone, who governed Sorres between 1422 and 1440, we know that they were careful and scrupulous in the governance of affairs and in the care of souls: in particular Ardizzone, the last bishop of Paulis, was especially severe in fighting concubinage, highly widespread both among the clergy and among the population of the many villages under its jurisdiction. Giovanni Sancio, bishop from 1440 to 1461, is remembered for his commitment to solving the difficult economic situation of the ecclesiastical assets and the diocese, institutions that were in a state of profound poverty. Giacomo de Podio (1461-1497) is also mentioned in the codex for his preference for living in the villa of Borutta and, often, also in Sassari in a house owned by the diocese, an indication of a clear decline of the housing structures of the clergy. Gone are the times when the first bishops of Sorres began the construction of the stupendous cathedral of San Pietro, a building that required abundant economic resources, essential for paying specialised workers and architects from the mainland, recruiting generic workers, preparing and transporting timber, stone for building, sculpting, inlaying and presiding over the very long works that the construction of a cathedral required. It is not surprising, Raimondo Turtas recalled, that the bishops of this period of decline “had to regret the times when the Ecclesia Sorrensis [...] in suis facultatibus abundavit”: the reasons for this economic disaster that had reduced a once very prosperous bishopric to poverty were recalled, brought about by the long war between Arborea and the Crown, by the various epidemics, starting with the black plague of 1348 and by the inauspicious reverberation of the Aragon feudal organisation, which had progressively undermined the great monastic and episcopal landed properties. The last bishop is certainly Giacomo Parisolla or Pucasolla, present in the various synods held in that period. He died in 1505, ending the series of the bishops of Sorres. This diocese, as also happened in Bisarcio, Castra and Ottana, would be suppressed by papal order and united with the archdiocese of Sassari in 1505.

Architecture and artistic heritage

The majestic temple of San Pietro di Sorres was not conceived straight away by the master who designed it, as was thought at the beginning of the twentieth century, but rather shows, upon careful analysis, several stages of construction. The oldest building cell is a lower section of the southern side, made up of rough-hewn ashlar, a technique that according to Raffaello

Delogu harkens back to San Pietro di Bosa (1073), to San Michele di Plaiano (in the Sassari countryside, 1082) and to Bisarcio cathedral (before 1090). These constructive characteristics place the beginning of the construction at the second half of the year 1000. The initial idea, of Tuscan origin, was for a rectangular triple-nave hall, without a transept, a feature that allows the building to be identified as one of the Romanesque prototypes in northern Sardinia. Other builders stepped in over the following decades (although not beyond the first decades of the twelfth century) to construct the perimeter walls (up to a height ranging between three and four meters). On the main façade, there remain traces of an arch attributable to this phase, then levelled within the field of the first two arches of the false arcade, starting from the right. The cathedral was roughly completed by the end of the twelfth century (Renata Serra recalls the years 1170-1190) due to a radical stylistic similarity with Pistoia cathedrals of the same period. Delogu’s exegesis indicates a “resumption” of the works, an indication of their interruption, and something that suggests that the cathedral was not fully usable, in a period of fervent activity of the bishopric as evidenced by the available documentation. Perhaps, Serra speculates, the completion at the end of the twelfth century must be understood as a reconstruction to remedy some ruin, a structural failure or an adaptation to new architectural canons.

The Sorres Cathedral is undoubtedly built on an exceptional scale compared to contemporary and similar Sardinian buildings. The internal layout, in particular, is affected by a different sensitivity, certainly influenced by Gothic developments, and characterised by the use of pillars to support arches that delineate spans created as autonomous spaces.

The use of numerous archways, false arcades and the use of complex inlays, which alternate with the original construction layout, recognisable in the smooth and monochrome facing sections in white and golden sandstone, are attributable to the artistic environment of Gruamonte (sculptor and architect active in Pistoia in the second half of the twelfth century). The building can almost be compared to an anthology of styles, “a sort of recapitulation of Pistoiese, Pisan, French and also Sardinian-archaic motifs, included within the frame of a spatiality obtained by the interpenetration of two contrasting feelings about the setting, one at the beginning, the other later in the century” (Delogu). The eclectic maestro Mariane, whose signature stands out on the left, on the step on which the jambs revolve around, blends elements from different stylistic bases, reviving with an open and almost unscrupulous mind his constructive talent, the result of a composite education.

The arches ending within the semicircle are similar to the Pisa Cathedral and the tight line of arches along the sides to the Lucca models. Inside, the influence of the Burgundian area is evident: each span is cross vaulted and the entire wall system is edged with limestone and basaltic ashlar. The French workers were probably the same ones who made the vaults of the

“Galilee” of Bisarcio (end of the twelfth century), perhaps done at the behest of the three bishops who came from France at the same time. The total use of the edging on the internal pillars refers to the same geographical area, a device used for example in the Cluniac abbey of Saint Mary Magdalene of Vézelay (in the Yonne region, in Burgundy) and unknown to the Tuscan workers.

Overall, the façade is divided into three series of blind arcades. In the basal one, a plinth provides support for the corner pilasters and cubic plinths, from which classically shaped bases arise; the transoms are divided by strongly projecting half pilasters. The space is divided into five transoms, under the slightly crossed lancet arches, decorated by inlays that reproduce the Tuscan motifs of the stepped lozenge and the rose. The second series is divided into seven decorated backgrounds, in the lunettes, with the same inlays. The third series, under the raised tympanum, ends with three Lombard bands supported by corner pilasters and by two corbels. There are also rhomboidal inlays in the lunettes in this space. Based on the studies by Dionigi Scano (who played a notable part in the nineteenth-century restorations), it is to be assumed that the arches were originally supported by small columns, later replaced by corbels, a trick that is certainly not very elegant compared to the original design.

Up to the last horizontal frame of the tympanum, the façade is a square, the diagonals of which intersect at the base of the mullioned window column in the central transom of the second series. The façade has some inconsistencies; it can be broken down into sub multiples that corroborate an idea of modularity and geometric regularity. In the second order the half pilasters, as wide as the corner pilasters, are not aligned with those of the first series but are arranged above the horizontal frame “on the backs of the arches below” (Sari); in the central series, the arrangement of the half pilasters clearly outlines the three central arches, announcing the internal division into three naves from the outside. The illusion-creating tripartite division of the façade, which arises on the vertical line marked by the portal, the mullioned window and the small oculus of the third series, is supported and enhanced by the three arches of the third series and by the rhomboid inlaid decoration that is repeated with regular modularity.

Master Mariane reconstructs the apse in the eastern façade, extending its radius (2.25 meters) to generate an effect of better perspective harmony, regularly alternating the edging of the overhang. Naked and slender (internal height 10 meters and 15 cm), this part of the cathedral gives a marked vertical trend, in keeping with the Tuscan taste of the mid-twelfth century, present for example in San Bartolomeo in Pantano in Pistoia, Sant'Andrea and San Giovanni Fuorcivitas, masterful examples from Pistoia created from the design of Gruamonte. The stylistic use of an overhanging frame that rests directly on corbels and continues on the walls surrounding the nave comes from the same area. At the centre of the apse, in the thickness of the masonry, is the bishop's throne, one of a kind in the whole island, crowned by a two-tone lancet arch, and

surmounted by a thin single lancet window. In the pediment of the eastern façade, the inlay with “saw teeth” that finds similar models in the Pisan area (unfinished façade of San Nicola) and ascribable to the end of the twelfth century is worthy of attention.

As already suggested, the interior largely reveals the French influence, most likely desired by Bishop Goffredo di Meleduno or his successors, who came from France. The space is characterised by the general narrowing of the central nave, according to typical Gothic modes, where the forces are concentrated above all in the pillars, while the vaults seem light and airy, so much so as to “fade into abstract darkness” (Sari). The height of the central nave is almost 11 meters, while that of the arches is just over 7 meters; the effect is still amazing today, despite being affected by restorations carried out in the 1970s, which unnaturally amplified the white outlines of the blocks with which the cross vaults are built, partially culling the effect of wonder and estrangement between the observer and the “sky” of the roof, with serious loss of the patina of time and the original natural colours. As various art historians have noted, the masters who presided over the vaulting of the temple carefully studied the examples of the vaults of the abbey of Corte near Sindia, of the added body of Sant'Antioco di Bisarcio, carried out by Cistercian workers, but also of San Nicola di Sedini, from which comes the Islam inspired motif of the reversed leaves in the single lancet windows (elements also present in San Frediano di Lucca).

Another peculiar aspect is the contrast between the white stone of the external walls and the black trachyte of the internal cross vaults: the unique construction technique progressively transforms the cross vault into a canopy, making it take on a characteristic dome-shaped appearance. Lastly, the horizontal chromatism of the cruciform pillars breaks the marked verticality of the supports, melting it into the deep black of the vaults, the dense void of a “gothic sky” (Serra).

Among the furnishings of the church, the aforementioned stone sarcophagus stands out in the left aisle, with a cross relief on the front with flared ends and a crosier. The pendant is a small cenotaph embellished with the sculpture of a supine bishop, depicted with his hands crossed on his chest. Two fluted corbels support the squat bracket on which the sculpture rests; one of them bears arms with gyrons, surmounted by a semicircle (probably the shield support), difficult to read and therefore identify due to the absence of any colour.

Not far from the raised presbytery, in the right aisle there is the element of a Romanesque pluteus, with a refined decoration of inlaid wheels, which seem to echo the circular motifs present under the external arches of the façade. The slab is in sandstone and still shows some sporadic basalt inlays; it is composed of two squares that inscribe a tondo with an edge and a central disc in relief. The artifact, in situ until it was removed during restorations before 1990, is

linked to the Pistoia presbyterial gates derived from the prototype of Guglielmo for the cathedral of Pisa and from the works of Guido Bigarelli for the city's baptistery: its construction can be placed with good approximation in the same years in which master Mariane completed building the cathedral. A quadrangular pulpit leans against the third pillar on the right, with a parapet featuring refined Gothic decorations, resting on trilobate ogival arches, supported by polystylar pillars.

Presumably at the beginning of the sixteenth century the high altar was adorned with an altarpiece depicting episodes from the life of Saint Peter. The commissioning of the work is perhaps related to the presence of Giovanni Catacciolo, archpriest of Bisarcio but also canon of Sorres, whose presence is attested in the Register of Saint Peter (1498): it is very likely that the imposing altarpiece, today lost and witnessed only by photographic repertoires from the nineteenth and twentieth centuries, was made by the same workers who worked in Ardara.

During the restoration work on the church carried out in 1895, the artwork was dismembered. Architect Filippo Vivanet, responsible for various restoration sites at the Office for the Conservation of Monuments in Sardinia, wrote: "Having no artistic merit for restorations carried out by an inexperienced hand, the Office proposed reducing the apse to its ancient layout, breaking it down into its parts, to be hung along the walls of the temple". The need to make the chancel usable causes the disappearance of an important document for the history of art in Sardinia. The panels, abundantly repainted by a local painter, were made with the same technique as the Ardara panels, as stated by Dionigi Scano. A particularly useful testimony seems to be that of the archivist and historian Enrico Costa who commented in 1899: "I find the frames, the tabernacle panels, the Gothic decorations, the two arabesque side doors, and the golden canopy that dominates the statue of the Virgin, almost identical to those of Ardara. For example, the three figures that can be seen on the three sections of the tabernacle are beautifully drawn and coloured: and more so through the retouching it is easy to see [...] the boldness of the hand and perfection of Giovanni Muru. They represent a Christ coming out of the tomb, a virgin and martyr [...] and another saint who by type and style of dress reminds us of that Saint Luke of the Ardara altar, depicting the painter Muru".

Perhaps at the centre of this altarpiece was the Madonna and Child with a solemn pose, in gilded and polychrome wood. Her long straight hair falls over the cape that covers her shoulders. The dress, with a simple square neckline marked by a white and blue band, is held under the breast by a blue belt fitted with a buckle; the hem of the cloak is painted with vermilion lacquer which highlights the gilding of the simulacrum. The Virgin holds the sceptre with her right hand while with her left, in an unnatural pose, she supports the Child who has an enigmatic gaze, seated rigidly and dressed in a golden tunic that falls over his ankles. The sculpture, attributable to

the early sixteenth century, is related to the later Blessed Virgin of the Roses of the parish church of Nule. Finally, it should be noted that the statue, until the arrival of the Benedictine community in 1955, appeared so deteriorated that the ecclesiastical authority forbade worshipping nearby; after radical restoration interventions it was again available to the local community, devoted for centuries to the Nativity of Mary.

Epilogue

As with Saccargia, the restoration of San Pietro di Sorres carried out in 1895 was done following the approach of the time with the aim of recovering the Romanesque facies of the building. Radical work was done on various architectural elements (mouldings, decorations), wholly replacing the inlays, which were completely redone, largely removing the original materials. Already fully restored in ancient times, the mullioned window only retains the Islamic-style outline of the support beams, cut in a horseshoe shape in a lunette with inlays of modern invention. Also in the third series there are heavy compensatory interventions, relating to the archivolt and the clipeus with an inscribed cross, made in imitation of the one existing on the apse façade. But beyond the "easy attractions" due to the impression of a "crystalline regularity" (as Renata Serra defines it), the building presents a wealth of absolutely first-rate constructive, stylistic and structural devices, which deserve due attention and a careful reading. After centuries of relative abandonment (the "big wild shrub" that stood in the middle of the façade in the 1830s, poetically described by Valery in his Voyages, remained famous), thanks to the interest of the parish priests of Borutta and archbishops of Sassari, the church underwent a series of maintenance works implemented by the Monuments and Fine Arts Department. In 1950, at the behest of the noblewoman Ninetta Bartoli, mayor of the town, the former cathedral church and the ruins of the annexed buildings were entrusted to the Sublayscale Cassinesi Benedictines of San Giovanni Evangelista di Parma, so that they could establish their own community: the lady funded this project, which was of high symbolic and religious value.

In October of the same year, the engineer, Father Agostino Lanzani, began the renovation of the chapter house, designing and building the cloister and the monastery as well. The works continued until 1955, when the new life of the Sorres complex was inaugurated on 7 September. In the north wing there is the sacristy and the staircase leading to the upper floor, where the monks' dormitory is located; in the western wing there is the chapter house and a small room that connects the monastery to the church. In this space, some small arches of the right nave can be seen incorporated into the structure; adjacent to the corner we can see a structure identifiable as a bell tower, to which a quadrangular construction is connected. In the south wing there are the kitchens and the refectory, while to the east there is the monastic library, largely the result of donations, which has over 60,000 volumes, including many sixteenth and

seventeenth-century volumes; moreover, until recently a book restoration centre was active, managed by one of the Sorres monks.

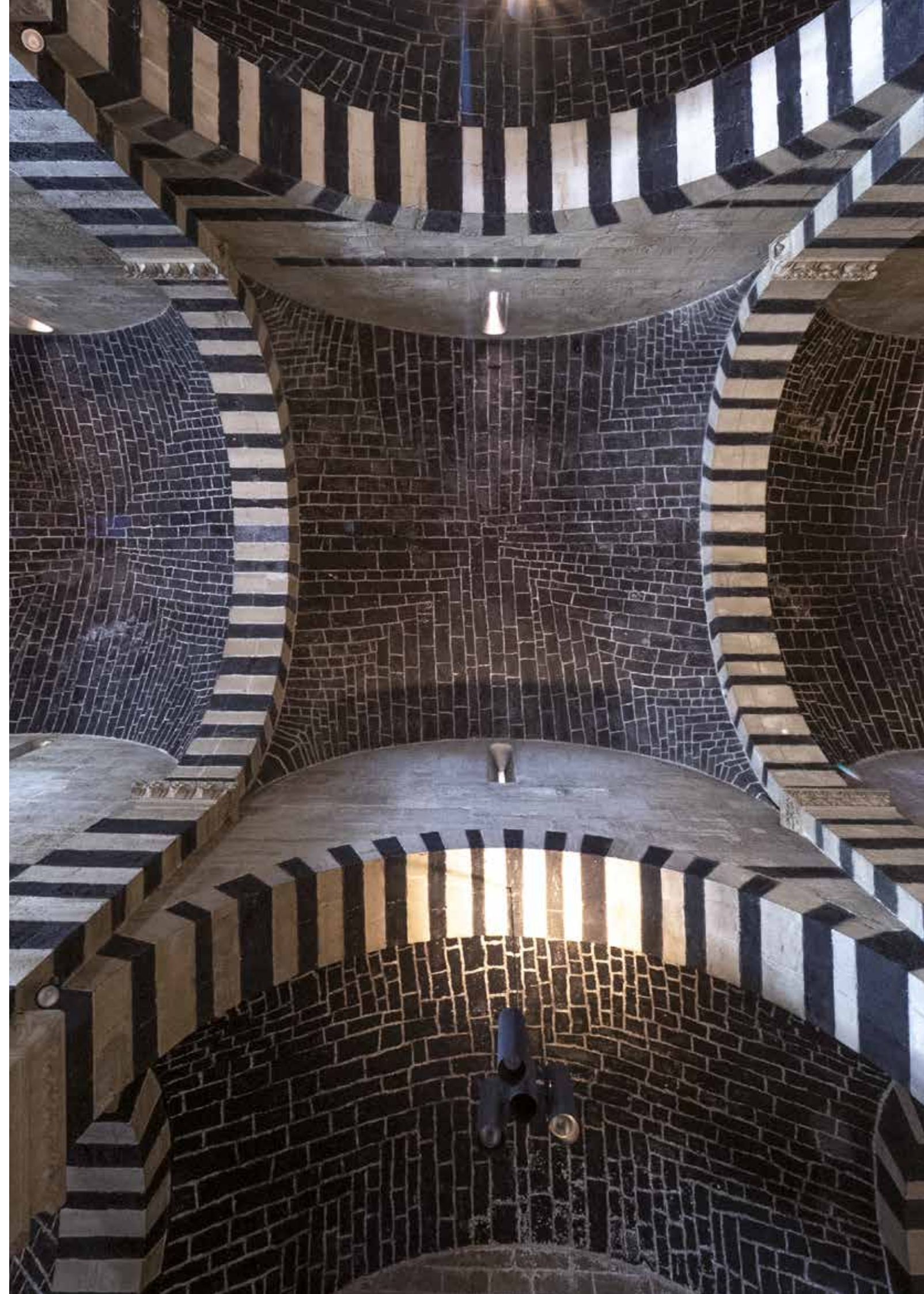
In the cloister gallery there are also the paintings of Father Bonifacio, born Lorenzo Salice (1916-2004), depicting scenes from the life of Saint Benedict of Nursia. Originally from Brescia, this artist monk trained first in Parma and later in Bologna, coming into contact with Giorgio Morandi, Giovanni Romagnoli and Umberto Lilloni. He arrived in Sardinia in 1958 and several of his works are preserved in the abbey.

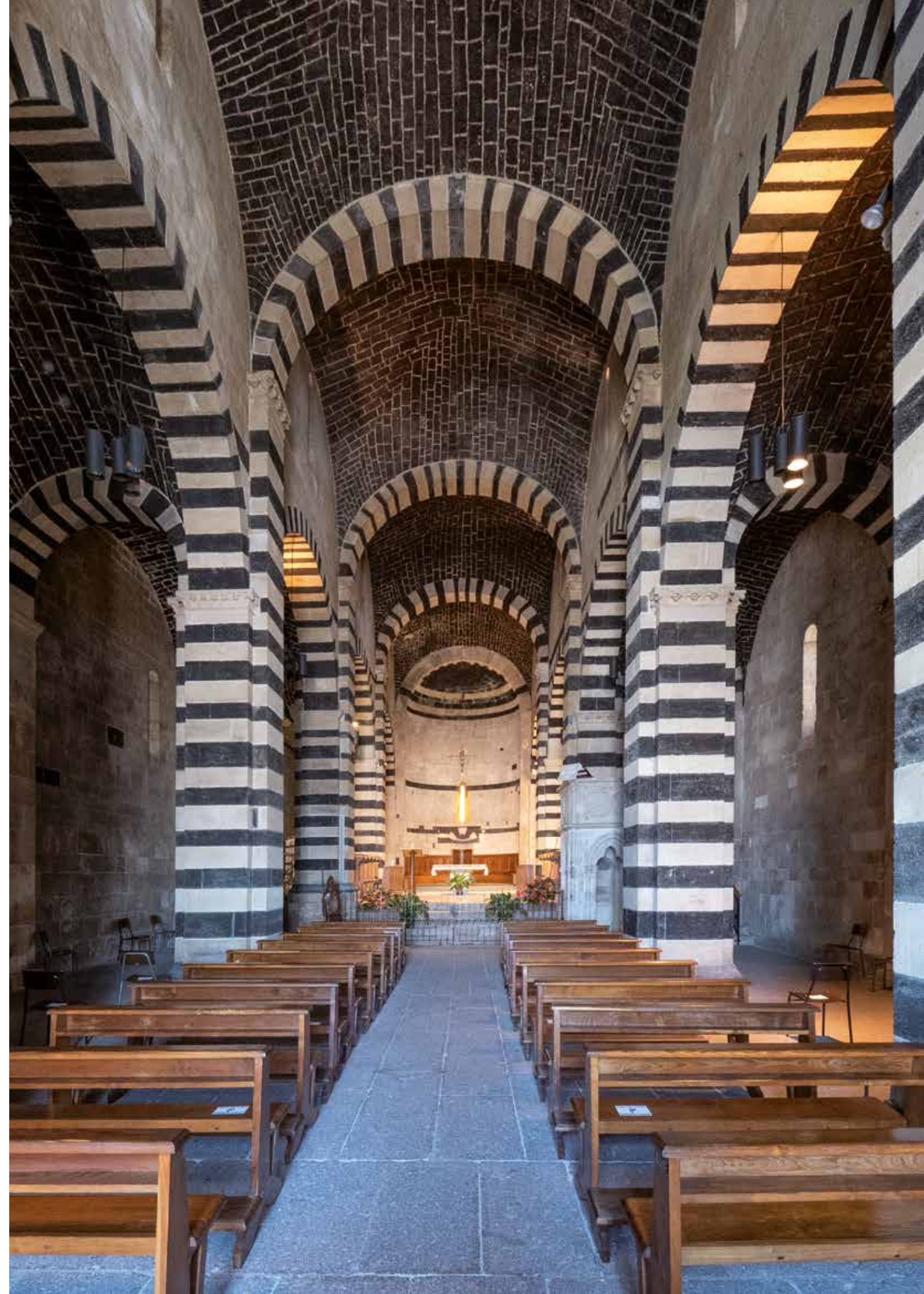
In more recent times, new liturgical furnishings have been placed in the former cathedral: an inlaid wooden choir, built in 1967, by the monk Bernardo Berardinucci, a precious organ built by the Tamburini company from Cremona, a stone altar designed by the architect Osvaldo Lilliu (made by Ittiri stonemasons) and a hanging crucifix, in gilded bronze, modelled by the German sculptor Bonifatius Stirnberg. A museum adjacent to the monastery preserves several original sculptural and architectural elements of the façade, together with the prehistoric remains found in the area.

Bibliographical references

Historical background: Deriu 2000, pp. 40-43; Sari 2017, pp. 9-28; Soro 2010, pp. 15-30; Spanu 1998, pp. 204-205; Strinna 2017, pp. 76-77; Turtas 1999, p. 202 e succ.; Id. 2003, pp. VIII-XXV; Id. 2011, pp. 417-434; Zichi 1975, pp. 41-135.

Altarpieces and artistic heritage: Coroneo 1993, pp. 96-101; Coroneo, Serra 2004, pp. 169-179; Costa 1899, pp. 19-23; Delogu 1953, pp. 147-152; Porcu Gaias 2001, p. 68; Sari 1999, pp. 5-7; Id. 2017, pp. 55-74; Serra 1989, pp. 301-310; Ead. 1990, pp. 24, 98; Valery 1996, pp. 80-81.















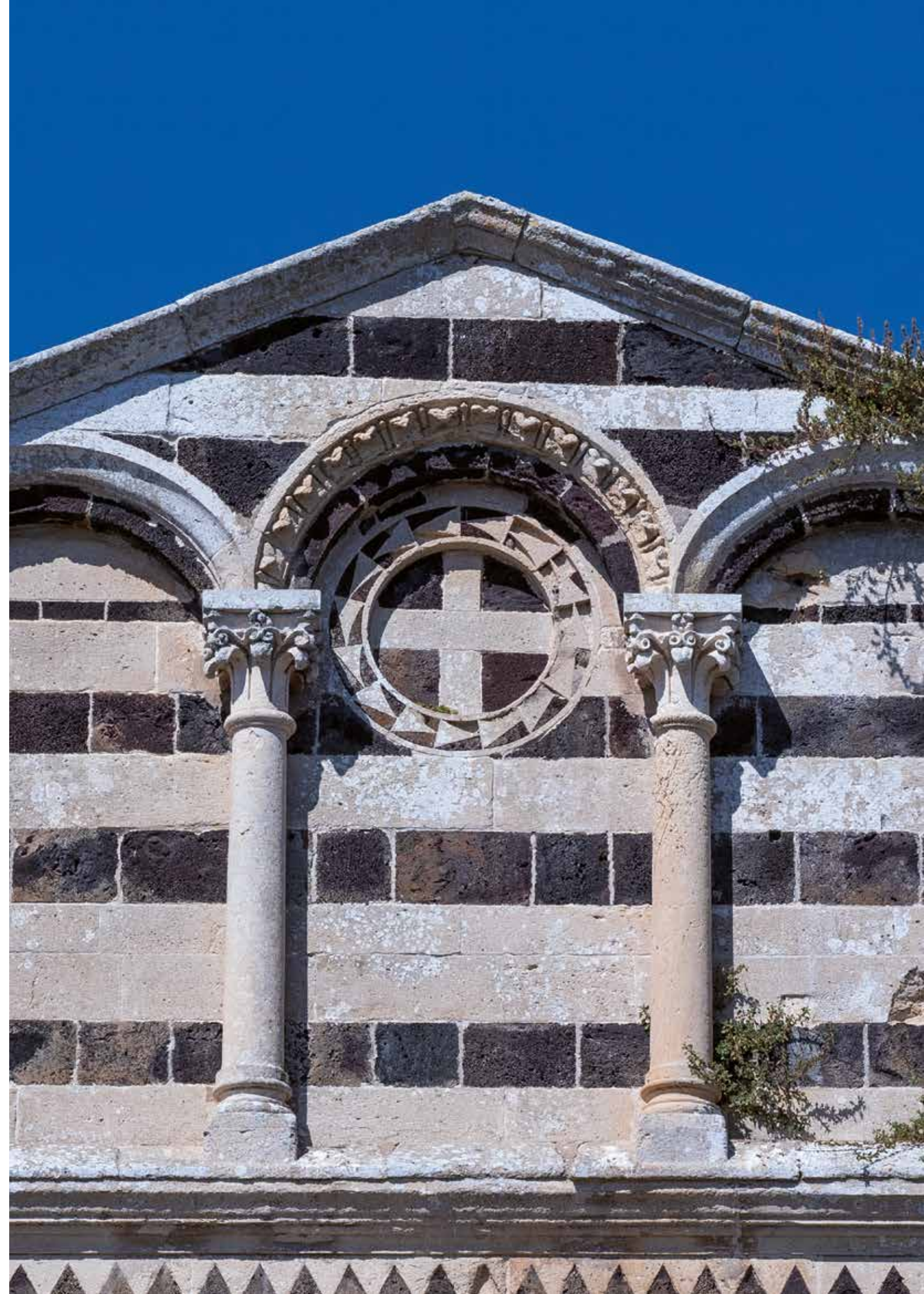


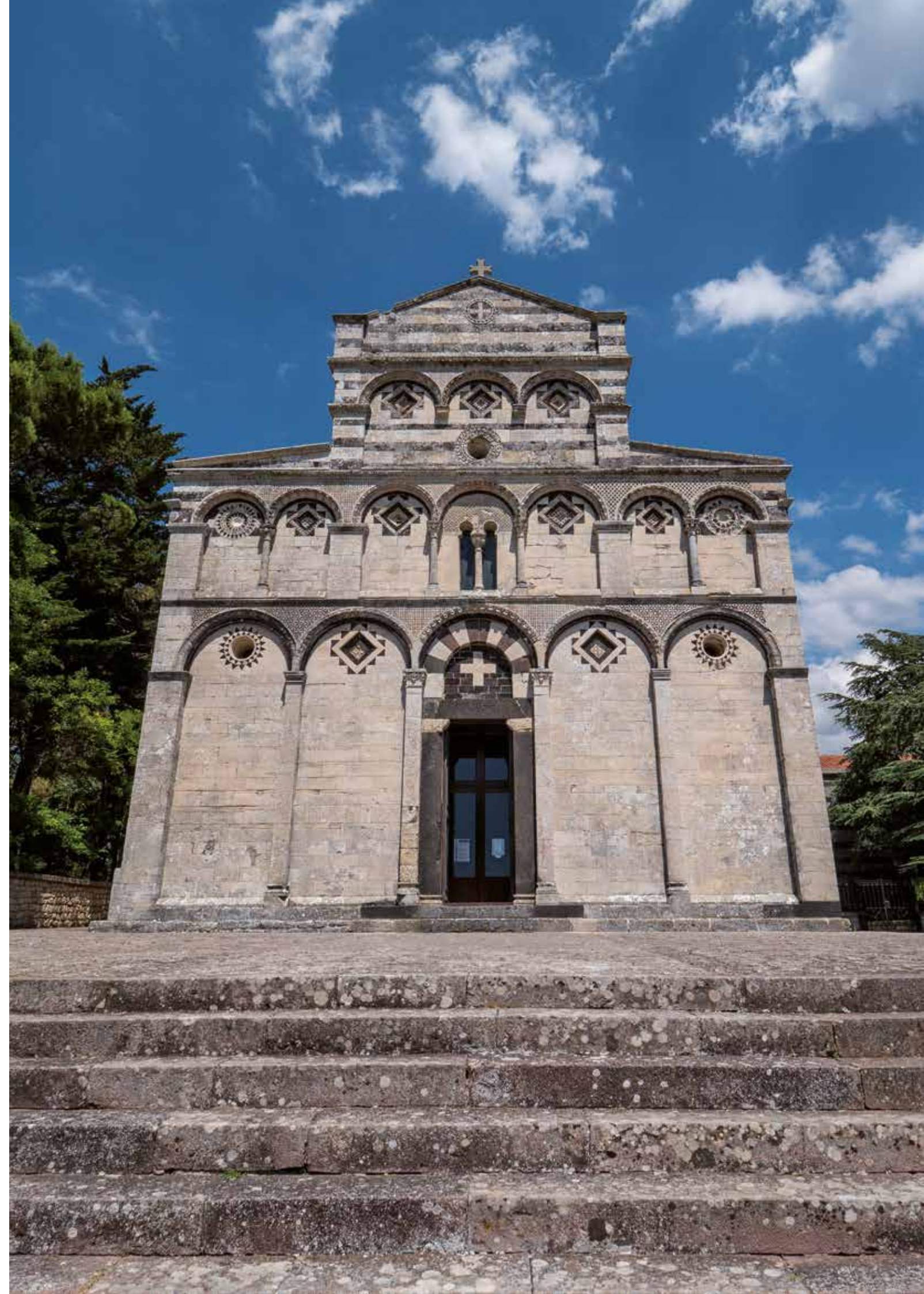


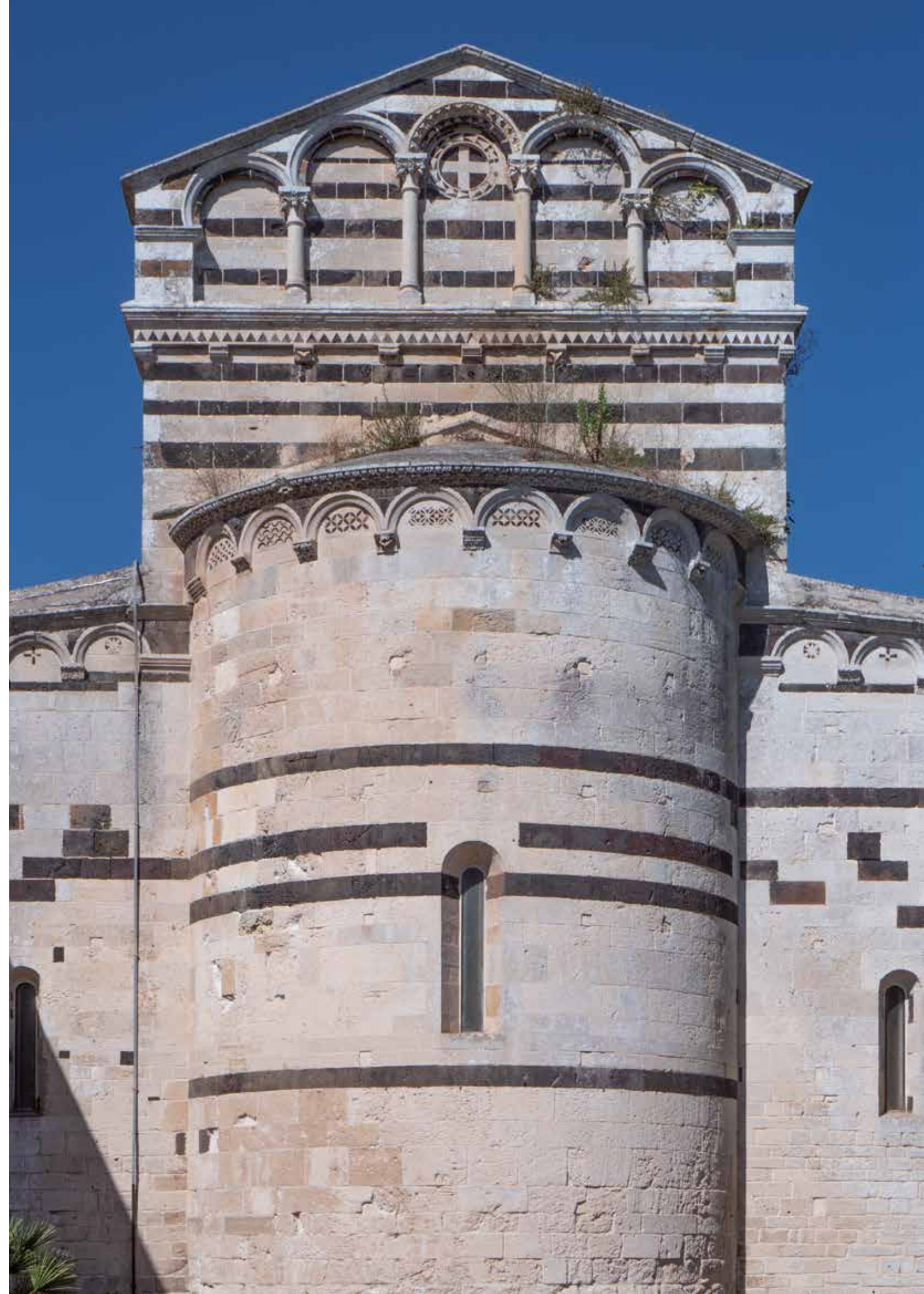
























SANTISSIMA
TRINITÀ
DI SACCARGIA

Codrongianos

«Si offri ai nostri occhi una pianura stupenda, contornata capricciosamente da colli e poggi amenissimi. Nel centro di quel piano erano parecchie case addossate ad una chiesa e ad un campanile d'architettura pisana. All'intorno terre fertilissime, frazionate da muri a secco, armenti pascolanti sotto la custodia dei pastori, boschetti pittoreschi e avvallamenti ondulati come il mare [...] È l'antica chiesa di Saccargia, coll'annesso convento, oramai caduto in rovina [...] quella chiesa campestre racchiude la tomba di un re».

E. COSTA, *Da Sassari a Cagliari e viceversa*, Sassari, 1902, pp. 42-43.

Tra leggenda e storia...

Sono gli albori del XII secolo quando Costantino, sovrano regnante del giudicato di Torres, unitamente alla moglie Marcusa dona all'eremo toscano di San Salvatore di Camaldoli la chiesa della Santissima Trinità di Saccargia. È sotto il regno di questo sovrano che si spalanca la porta al monachesimo camaldolese. Figlio di Mariano I de Lacon Gunale Serra e di Susanna de Thori, Costantino I di Torres compare già in un documento del 1082, sebbene come re sia menzionato in un atto datato 28 ottobre 1114. Secondo il *Libellus Iudicum Turritanorum*, una fonte narrativa sarda redatta alla fine del XIII secolo, Costantino sposa Marcusa, «*bona et virtuosa femina*» già vedova e con due figli. Uno di questi, Saltaro, partecipa assieme alla marineria pisana nella lotta contro i musulmani delle Baleari, unendosi con un cospicuo contingente di armati sardi a trecento navi toscane ancorate nella rada di Porto Conte, battendosi eroicamente per oltre un anno e mezzo. Le vicende della guerra sono tramandate da un poema in lingua latina, il *Liber Maiorichinus*, relativo alla spedizione contro i musulmani della penisola iberica effettuata nel 1113-1115 e che ricorda il giudice Costantino come un «re illustre, celebrato da ogni popolo dei Sardi». Ma, stando alle cronache del *Libellus* e del cinquecentesco *Condaghe* di fondazione della Santissima Trinità di Saccargia, Costantino e Marcusa hanno figli e figlie che non sopravvivono. Per questa ragione si mettono in cammino verso Torres per raggiungere la basilica dei martiri Gavino, Proto e Gianuario: qui elevano inni e preghiere al Signore affinché possa concedere loro un erede, «*figiu o figia*».

Sulla via del ritorno verso Ardara, capitale del giudicato, la coppia regale col suo seguito si ferma nella valle di Saccargia, dove esistono una chiesa di modeste dimensioni e spazi per far riposare uomini e animali, fontane e abbeveratoi. Il sito è in una posizione strategica lungo il percorso viario tra Ardara e Torres, asse stradale essenziale che mette in collegamento la sede della cancelleria dei giudici turritani con il porto, abitato all'epoca da mercanti pisani. Nella valle di Saccargia un angelo appare alla coppia dicendo che per vedere esaudito il loro desiderio dovrebbero edificare in quel punto una chiesa dedicata alla Santissima Trinità e un monastero benedettino dell'ordine camaldolese. Le narrazioni ricordano che i sovrani profusero una gran quantità di risorse economiche per la costruzione della chiesa, facendo arrivare i migliori maestri e artigiani da Pisa e, ultimato il tempio, i giudici chiesero e ottennero dal Pontefice la consacrazione. Nel 1110 nasce, per intercessione divina, il loro figlio Gonnario, che diverrà figura di spicco della famiglia giudicale. Ma, come evidenziato dai più recenti studi sull'argomento, Costantino di Torres ha una complessa vicenda matrimoniale, avendo avuto come consorte Marcusa de Gunale (in prime nozze), Maria de Arrubu e in seguito Maria de Thori, con la quale ha una relazione concubinaria dalla quale nasce il futuro sovrano Gonnario.

Seguendo la narrazione del *Condaghe* il giudice Costantino si ammala e muore a Torres nel 1124 e per volere di uno dei *lieros mannos* della corte giudicale, chiamato *donnu* Itocor Cambellas, suo grande amico, il corpo del re viene traslato con tutta la solennità che si conviene ad un sovrano nel monastero di Saccargia e sepolto sotto la predella dell'altare maggiore, il luogo più solenne della chiesa.

Costantino di Torres favorisce dunque l'ingresso del monachesimo benedettino nella Sardegna del nord (cosa peraltro già cominciata con Barisone nel 1065 attraverso la donazione a Montecassino delle chiese di Sant'Elia di Montesanto e Santa Maria di Bubalis presso Siligo), incoraggiando l'instaurarsi di una comunità camaldolese nei primi due lustri del XII secolo che ha come esito la donazione della «*ecclesia Sanctae Trinitatis in loco qui vocatur Sacaria*» confermata da Attone, arcivescovo di Torres, e avvenuta tra il 13 e il 16 dicembre 1112; la chiesa sarà consacrata solennemente nel 1116.

La comunità monastica è retta da un abate: la sua elezione è riservata al priore generale, senza il cui permesso nessun religioso può essere trasferito ad altro ufficio o innalzato ad alcuna sede episcopale. Inoltre l'abbazia è esente dalla giurisdizione del vescovo (il territorio dove sorgono chiesa e monastero è un'enclave all'interno della pertinenza episcopale di Ploaghe) e per questo motivo nessun prelato può scomunicare l'abate e i monaci, sospenderli dal loro ufficio o chiamarli a giudizio, se non a date condizioni. Ai monaci è inoltre concessa la giurisdizione sulle persone soggette al monastero: conversi, laici, servi. L'abbazia può ricevere doni, elargizioni, legati ed eredità e concedere ai fedeli il diritto di sepoltura tra le mura del tempio. Nessun prelato può celebrare messa a Saccargia senza l'autorizzazione dell'abate, che ha facoltà di accogliere religiosi e chierici di qualsiasi diocesi e ordine, e ammetterli a ricevere l'abito monastico romualdino. La messe di privilegi, concessi dall'arcivescovo Azzo nel 1112, sarà confermata nel 1137 da Innocenzo II che, accogliendo le richieste dell'abate di Saccargia Benedetto, prenderà il complesso monastico sotto la sua ala protettrice, conferendo l'immunità apostolica. Tra i sovrani di Torres gli abati sono considerati validi consulenti: uno di loro ad esempio ha un ruolo non secondario nell'istituzione di un lebbrosario a Bosove (1177), villaggio oggi inglobato nella città di Sassari; troviamo ancora la presenza di un camaldolese tra i testimoni ecclesiastici presenti all'atto di giuramento di fedeltà di Ubaldo Visconti e Adelasia di Torres al Pontefice (1236). Da ricordare che nel primo secolo di vita dell'abbazia sono potenziate le strutture architettoniche della chiesa e del monastero, dotato di due chiostri, e l'abside è impreziosita da un monumentale ciclo di affreschi.

Nella seconda metà del XIII secolo, con la crisi del giudicato di Torres, si assiste a un lento e progressivo sconvolgimento delle sue architetture politico-istituzionali, venendo meno

l'appoggio e la protezione dei giudici turritani alla famiglia camaldolese. La *curatoria* di Figulinas, nella quale ricade Saccargia, passa al dominio dei marchesi Malaspina, protagonisti di confische arbitrarie di beni mobili e immobili ai danni del monastero. Con l'avvento della dominazione catalano-aragonese le cose non vanno meglio: nel 1344 Pietro IV d'Aragona ordina al Governatore di indagare sulle vessazioni subite dall'abate in merito a delle terre usurpate da Giovanni Malaspina e dai suoi predecessori. Lo stesso abate di Saccargia è invitato a presenziare, unitamente ad altri esponenti dell'alto clero, al primo Parlamento del Regno di Sardegna indetto dal sovrano aragonese a Cagliari nel 1355. È un periodo di grande criticità, dove alla lunga guerra tra la Corona e il giudicato d'Arborea fa eco l'inevitabile carestia e la ben nota peste di metà Trecento, con conseguente spopolamento di villaggi e campagne. La prolungata contesa tra Arborea (che ha conquistato il vasto distretto del Logudoro) e Corona d'Aragona sembra avere un momento di stasi nel 1388, anno nel quale viene firmata la *Pax Sardiniae* tra Eleonora d'Arborea e Giovanni I d'Aragona: a ratificare l'evento sono invitati i rappresentanti dei villaggi di tutta l'Isola e nella chiesa di Saccargia si riuniscono all'uopo i maggiorenti dei centri di Osilo, Salvennor, Saccargia e Ploaghe per conferire la procura ad un delegato che possa rappresentare le comunità di villaggio.

Al termine del Trecento, dopo la vittoria definitiva della Corona, si assiste ad un riassetto della feudalità. La corte catalano-aragonese ricompensa con assegnazioni di terre e centri abitati quanti avevano contribuito alla conquista dell'Isola: Saccargia viene assegnata a famiglie esponenti della cerchia iberica e sarda abitante a Sassari. Venuta meno la presenza camaldolese l'abbazia (dopo la morte dell'abate Giovanni, avvenuta tra il 1444 e il 1445) viene ceduta ad Antonio Cano, vescovo di Bisarcio, che ne ottiene la commenda. Tra XV e XVI secolo si commissionano due distinti retabli, grazie alle rendite fondiarie degli abati commendatari e alla presenza della confraternita di Santa Croce di Codrongianos e nel Cinquecento avviene la cointitolazione della basilica di Saccargia alla Madonna, diretta risultante di un diffuso culto tributato alla Vergine nella Sardegna della prima età moderna; prima di allora infatti era esclusivamente intitolata alla Trinità. Ma alla fine del secolo una generale decadenza sembra calata sul monastero: Giovanni Francesco Fara annota nella sua opera *In Sardiniae chorographia*, redatta tra il 1580 ed il 1585, che la chiesa si presenta «*deserta et nimis deformata*».

Tra l'ultimo terzo del Cinquecento e il 1609 ha il titolo di abate Antonio Capitta: a lui si deve l'aver intrapreso un generale restauro dell'edificio, attuato col favore del monarca spagnolo Filippo II, come si può leggere nel *titulus* del *Condaghe*, la cronaca di fondazione redatta in sardo-logudorese, fatta stampare a Cagliari dal tipografo Martino Saba attorno al 1610. È l'ultimo atto di un processo lungo e articolato, forse anche emulativo di quanto avveniva in quello stesso periodo nel vicino complesso vallombrosano di San Michele di Salvennor col

dotto abate Adriano Ciprari che favorisce una rinascita spirituale attraverso la riscoperta di un antico registro patrimoniale e la pubblicazione di un libretto col cerimoniale di apertura della Porta Santa.

Sono in seguito abati commendatari di Saccargia Montserrat Rosselló, illustre figura di umanista e bibliofilo, in carica nel biennio 1611-1613 e Giuseppe del Rosso, inquisitore del Sant'Uffizio: sotto la sua reggenza è realizzata la pila dell'acquasanta, oggi collocata appena dopo l'ingresso, sulla destra (1619). Durante il Seicento il principale interesse degli abati commendatari è quello di raccogliere esclusivamente le entrate dei benefici, assicurando un minimo di culto e la manutenzione necessaria.

Nel Settecento i benefici abbaziali comprendono anche alcune abitazioni attigue alla chiesa, una casa per l'eremitano custode del tempio, un mulino, un forno e una piccola fornace per la cottura delle tegole, sempre necessarie per le riparazioni al tetto. Nel 1815 muore l'ultimo abate commendatario: i redditi dell'abbazia passeranno all'Università di Sassari e gli arcivescovi turritani avranno il titolo di priori della Santissima Trinità di Saccargia.

Architettura e patrimonio artistico

Il complesso monumentale di Saccargia deriva, come affermò a metà del secolo scorso Raffaello Delogu, da una «integrale ricostruzione attuata non senza sostanziali innovazioni in occasione di malintesi restauri», rendendo difficile (se non impossibile) riconoscere le parti originarie. Edificata molto probabilmente in due tempi, si sviluppa su una pianta a croce commissa con aula mononavata e transetto su cui si aprono tre absidi. Le maestranze che operano nell'edificazione di absidi, transetto e approssimativamente due terzi dell'aula provengono da Pisa (1120 circa) e sono ancora maestri pisani e pistoiesi, operanti tra XII e XIII secolo, gli artefici del prolungamento verso occidente dell'aula. A loro si deve anche la sua sopraelevazione e la costruzione di un portico, di una sacrestia e una torre campanaria. La facciata richiama ascendenze lucchesi di fine 1100-inizi 1200 e si connota per la divisione orizzontale in tre ordini per mezzo di eleganti e leggere cornici sotto le quali si collocano tratti di paramento murario liscio che raccordano le paraste d'angolo, dando spazio agli archetti delle due false logge superiori. Lo spazio delle logge è scandito in cinque campi (separati da quattro colonnine con fusti in pietra vulcanica) che inquadrano le ghiere centrali e le losanghe, queste ultime affiancate oggi alla bifora e un tempo ad un rosone non più esistente. Le raffinate ruote intarsiate, con giri concentrici di pietra lavica lavorata a triangoli, evocano i moduli decorativi della Primaziale di Pisa. I motivi circolari ritornano anche nella maestosa teoria di affreschi all'interno dell'abside, a riprova della contemporanea fabbrica della facciata sul limitare del XII secolo.

Il frontone, realizzato nella fase costruttiva del 1180-1200, si caratterizza per la presenza dei conci bicolori alternati sopra uno spazio realizzato con cantoni di piccola pezzatura, presumibile retaggio della prima messa in opera; i limiti dell'edificio sono delineati da paraste d'angolo abbellite dalla modanatura delle archeggiature laterali. Sotto il frontone lo spazio è modulato da archetti e da una finestra cruciforme. Alla facciata risulta anteposto un protiro che presenta volte a crociera in cantoni di trachite, simili dal punto di vista costruttivo alla copertura del transetto. Renata Serra insiste sull'originalità e bellezza delle semicolonne affiancate al portale invece del canonico impiego di lesene: i fusti, realizzati in blocchi sovrapposti di diversa cromia, alternati specularmente (artificio replicato anche nelle chiese di Bulzi e Tergu), sembrano creare un effetto ottico, evidenziato dalla bicromia presente nell'arco di scarico e dalla monocromia dell'architrave timpanato.

La presenza del portico (ma anche di un “banco degli infermi”, in parte conservato a destra dell'ingresso), indice di una certa osmosi tra mondo ecclesiastico regolare e laici, è spia di contaminazione e frequenza poiché, lo si ribadisce ancora, la chiesa si sviluppa in una conca segnata da un importante tratto viario: «pellegrini, mercanti, viandanti vi trovavano riparo dalle intemperie: non era raro il caso di fedeli che dovevano sostarvi» poiché magari era proibito a loro l'ingresso al tempio in quanto scomunicati o per essere peccatori in attesa di remissione (Poli). All'interno dell'aula le pareti, spoglie da ogni ornamento (fino alla metà del Novecento le pareti erano intonacate e dipinte a fasce zebrate), indirizzano senza indugi lo sguardo verso il presbiterio. Qui, tra le arcate di accesso al transetto, si apre la *biblia pauperum* dipinta a fresco sull'intonaco dell'abside. Il transetto mostra le sue testate nude e continue, con spioventi leggermente inclinati.

Le tre absidi poggiano su una fila di conci di trachite scura e si innestano senza lesene al muro di fondo; ognuna offre nel paramento liscio una monofora a doppia strombatura. Si evidenzia l'abside di mezzo, più larga e alta, conclusa superiormente da una cornice sgusciata che si staglia sopra una fila di cantoni trachitici e coronata da archetti monolitici inseriti su un'altra cornice che funge da appoggio per la copertura. La torre campanaria svetta per oltre 42 metri: originariamente era separata dal corpo di fabbrica a garanzia di un luogo difficilmente accessibile in caso di attacchi esterni. Venne raccordata al resto della chiesa solo attorno al 1960; le sue poderose murature (spesse circa 120 cm al primo livello) culminano al primo piano con una volta a crociera. Gradualmente lo spessore murario si assottiglia con l'innalzamento delle strutture, arrivando a misurare un metro di spessore a livello della monofora esposta a sud. La torre è partita in tre ordini, presentando su ogni lato una bifora sul secondo ordine e una trifora sul terzo; gli ordini superiori mostrano un coronamento ad archetti pensili, semplici, che appoggiano su peducci sgusciati. Per completezza bisogna ricordare che elementi decorativi, colonnine e cornici

sono stati ampiamente sostituiti nei vari restauri avvenuti nel secolo scorso, e la suggestiva *facies* è il frutto «dell'opera di ricostruzione (a partire dal piano delle bifore) di Dionigi Scano» (Poli).

Di particolare importanza appare la scultura offerta dalla basilica: gli elementi originari del portico si possono osservare all'interno dell'aula dove sono custoditi anche alcuni elementi erratici, provenienti dal distrutto monastero. Recenti esegesi artistiche vedono confermata la vicinanza stilistica ai modelli pisani del *magister* Rainaldo, al quale si devono i prolungamenti delle navate della cattedrale di Santa Maria di Pisa. La ghiera mediana del portico, decorata con motivi fito-zoomorfi, rappresenta una scena di caccia con figure mostruose: solo la parte a sinistra è romanica, ed è servita da archetipo per la ricostruzione delle parti oggi fruibili; vi si riconoscono nel coronamento un cinghiale dal costato ferito e un molossoide provvisto di collare (richiami a questa decorazione sono presenti in coevi esemplari pisani e pistoiesi). Anche le due ghiera laterali, decorate rispettivamente con motivi fitomorfi (a foglie carnose quello di sinistra, a cespi simmetrici quello di destra), ampiamente risarcite, si inquadrano in un gioco di rimandi con analoghi modelli toscani, trovando però anche riscontri in coeve chiese dell'Isola.

Nel pilastro angolare del portico è raffigurata una coppia di bovini, accosciati sul lato lungo del capitello: giova ricordare a proposito la persistenza, nel patrimonio di miti della basilica di Codrongianos, di una leggenda paronomastica che farebbe derivare il nome Saccargia da una vacca pezzata (*sa bacca arza*, in sardo), che giaceva in posizione di decubito nella vallata. La narrazione, riportata da Giovanni Spano nel 1857 e presente con diverse varianti, ricorda che l'animale, avvistato da un cacciatore, aveva un biglietto legato nella zampa in cui era scritto che Dio voleva che venisse edificata una chiesa proprio in quel sito. La leggenda, d'impianto medievale, è sublimata dal capitello del chiostro, svolgendo, come ha affermato Giovanni Strinna, «funzione di indicatore della memoria e icona del santuario» e conferendo alla chiesa una venerabilità e un'identità riconoscibile, capace di nutrire l'immaginario dei fedeli.

Singolare è anche il capitello con canide alato che poggiava su un giro di foglie oggi deperdito, custodito all'interno del tempio, che ha rappresentato il modello ricostruttivo per i capitelli centrali del pronao e che echeggia i doccioni del Gotico francese. Meritano l'attenzione anche gli altri capitelli, purtroppo assai consunti, raffiguranti motivi zoomorfi (in uno sono scolpite sei coppie di leoni affiancati) e scene neotestamentarie (*Marie al sepolcro* e *Resurrezione*) di eccezionale fattura, ancora apprezzabili nonostante la lacunosità e l'usura, riconducibili alla taglia di Guglielmo, uno dei più celebri scultori che operarono a Pisa nel XII secolo (S. Mele).

Gli affreschi absidali di Saccargia occupano una superficie di 80 mq e sono ascrivibili ad una cerchia di artisti di provenienza pisana e laziale, con notevoli influssi lombardi, all'interno dei moduli pittorici propri della sfera artistica bizantina; mostrano evidenti analogie stilistiche con gli affreschi sardi presenti a San Nicola di Trullas e a San Pietro di Galtellì. Come ha affermato Fernanda Poli, un edificio sacro, nel medioevo, non veniva reputato compiuto se non dopo esser stato ricoperto di affreschi: «il colore fu l'esigenza primaria della sensibilità nell'età di mezzo». La committenza è riconducibile al sovrano Barisone II di Torres, nipote del fondatore, regnante tra 1147 e 1191 e che già aveva provveduto ad ampliare il santuario. Schematicamente si può descrivere il monumentale ciclo pittorico come segue: nel catino absidale, sopra un fondo blu sottolineato da una fascia verde, è la mandorla ogivale raffigurante Cristo con serafini, angeli e arcangeli; le due figure più vicine a Cristo sono flesse, mostrano un certo dinamismo e reggono tra le mani turiboli, candele e suppellettili per concelebbrare la liturgia divina. Ai lati due figure stanti per parte, corrispondenti ai quattro arcangeli Michele, Gabriele, Raffaele e Uriele. Al di sotto si sviluppa una fascia, segnata dalla cadenza regolare di ruote a disegni triangolari a dente di lupo, che divide il catino absidale dal semicilindro dove sono effigiate la Madonna orante, apostoli e un santo identificabile con San Paolo (attributi inequivocabili sono la lunga barba bruna, i capelli scuri, le tempie nude). Il santo bilancia, a lato della monofora, la figura stante della Vergine che indossa una tunica blu-verde ed è corredata dal *maphorion*, il tipico mantello bizantino che copre il capo. Maria, coadiuvata dagli apostoli, intercede tra Dio e l'umanità peccatrice, nel tipico schema orientale presente nei maggiori cicli pittorici della Penisola. Un cornicione decorato a quadri stacca il secondo semicilindro, interamente occupato dalle *Storie di Cristo*. Nell'*Ultima cena* l'ambientazione appare fortemente polarizzata: a destra dall'affastellarsi degli apostoli nel lato corto di una mensa sguarnita, a sinistra (il posto d'onore nella tradizione bizantina) dal Cristo seduto, che riceve l'abbraccio di Giovanni mentre Giuda, rappresentato di profilo (come si conveniva ai carnefici e ai traditori nell'iconografia del tempo), si porta il pane alla bocca. A seguire è affrescata la scena della *Cattura*: la figura di Cristo, ricavata dal medesimo cartone ma rovesciato, riceve passiva il bacio di Giuda; a sinistra Pietro è intento a resecare con una lama l'orecchio di Malco, un servo di Caifa. Particolare originale è senz'altro la figura del giovane nimbato (forse l'apostolo Giovanni) posto a sinistra, nascosto da una collina, cui un soldato strappa il mantello lasciandolo nudo, come nella narrazione evangelica di Marco, modulo rappresentativo semplificato della fuga degli Apostoli all'arrivo della vocante folla dei giudei. In asse con l'ogiva del catino è dipinta la *Crocifissione*, dalla composizione estremamente semplice, seguita dalla scena del *Seppellimento*: un'architettura interna, scandita da eleganti colonne classicheggianti è ritmata dalla presenza di figure umane in piedi nel registro posteriore (Maria, le due mirofore e l'apostolo Giovanni, che mostra il corpo di Gesù

avvolto in un sudario verde), due reclinate nel registro intermedio (Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea intenti a deporre il sacro feretro) e il Cristo, che giace orizzontale nel registro prossimo all'osservatore. L'ultima scena è la *Discesa agli inferi*, tema di origine orientale che coincide con la Resurrezione: la scena è gremita di figure e oltre al Cristo, vittorioso su Satana, si riconoscono Adamo (che viene afferrato per il polso dal Salvatore) ed Eva con le mani alzate in segno di adorazione, secondo l'uso bizantino; a destra e a sinistra gruppi di eletti supplicanti sollevano le mani, simbolico gesto di gratitudine. All'estremo della conca è visibile l'affresco che mostra una figura genuflessa (verosimilmente un committente) davanti a San Benedetto. Un'ultima fascia decorata a fiori quadripetali rossi separa il registro basale, interamente occupato da un velario dipinto (ampiamente reinventato), scarno surrogato di mosaici o marmi presenti in analoghi monumenti coevi.

Tra XV e XVI secolo, in concomitanza col rifiorimento della devozione mariana, la chiesa di Saccargia si arricchisce di un'importante opera pittorica, corredata da una statua della Vergine: si tratta del retablo maggiore, ispirato al tema della Trinità e fatto realizzare nel 1496 dal reverendo don Nicola Tenda. L'opera, ascrivibile alla bottega di Joan Barcelo (dimensioni mt 4 x 3), oggi esposta al Centro di documentazione di Codrongianos (Cē. Doc.), ha avuto, dopo lo smembramento e la sistemazione dei singoli pannelli compositivi nella chiesa rurale, una travagliata vicenda conservativa, conclusasi felicemente con il riassetto attuato dalla storica dell'arte Marisa Porcu Gaias, alla cui esegesi ci si affida in queste brevi note descrittive. L'ancona è costituita da cinque tavole incorniciate da polvaroli e da una predella. La prima tavola in alto a sinistra rappresenta l'*Annunciazione*, che riprende i canonici elementi della scena: l'angelo annunciante, a sinistra, con l'indice della mano destra levato (nell'usanza bizantina poteva segnare la richiesta di prendere la parola) si contrappone alla figura di Maria, con le mani alzate, gesto ieratico reiterato nella statua lignea a corredo del retablo; le figure sono collocate nell'intimità di un ambiente dove spiccano (con un certo intento prospettico) le mattonelle decorate ad *azulejos*. Poco lontano dalla Vergine è dipinta la figura di Dio, connessa alla colomba dello Spirito Santo da una piccola scia di luce. Il riquadro posto sotto rappresenta *San Giovanni Battista*, vestito di pelli, che sorregge sul palmo della mano un piccolo agnello in miniatura ed è accompagnato dai santi Procopio e Narciso. Il primo era titolare della parrocchia del villaggio di Codrongianos *josso*, il secondo, venerato nelle regioni a vocazione rurale, era il protettore delle messi e patrono dei contadini. A destra, in antitesi all'*Annunciazione* è collocata la tavola dell'*Adorazione dei magi*, caratterizzata da una certa complessità compositiva: il corteo regale si svolge sulla sinistra, aprendosi davanti all'osservatore con le figure dei magi oranti dietro il Bambino, deposto sopra un drappo scuro. Maria e Giuseppe chiudono la scena a destra, quasi incastonati dallo spiovente della capanna. Sullo sfondo, le colline si sovrappongono in una successione che conferisce spazialità alla rappresentazione. Il retablo

è completato dalla tavola con *Quattro Santi* (riconoscibili Santa Caterina d'Alessandria e la Maddalena, Santo Stefano e San Nicola) e dal *cimal*, lo scomparto superiore, raffigurante la *Trinità* secondo l'iconografia nordica del "trono di Grazia". L'opera, gravemente compromessa, permette di identificare Dio padre che regge il Cristo crocifisso. Un raro particolare (assai desueto nelle raffigurazioni analoghe del panorama isolano) contraddistingue la tavola: le mani di Dio, intente nel sorreggere la croce, sono poggiate da sopra. La *Predella*, unico caso in Sardegna di un modello continuo, riproduce Cristo tra gli Apostoli (con Giuda sostituito da San Paolo) rappresentati a gruppi di tre, con un voluto risalto dei gruppi di maggior valenza storica. Corredano il retablo i due polvaroli nei quali è inserito il cartiglio, tenuto in basso a sinistra da una figura collocata dietro le armi dell'abate e dell'ordine camaldolese alla quale si contrappone specularmente a destra un'analoga figura posta dietro l'insegna catalano-aragonese. L'iscrizione, concepita alternando frasi in *recto* e in *verso*, ricorda il nome del committente (defunto abate del monastero), l'intervento degli *obrieri* (amministratori dei fondi dell'abbazia) e la *datatio* del 1496. La *Vergine orante* (o Annunciata), custodita attualmente in una teca nell'antica abbazia, rappresentava il simulacro collocato al centro della composizione: l'opera, pienamente iscritta nella statuaria di fine XV secolo, in legno dorato e policromo, è sormontata da una corona.

Il retablo minore di Saccargia, testimone più celebre dell'omologo maggiore, venne realizzato tra il 1492 e gli inizi del Cinquecento e viene concordemente attribuito al Maestro di Castelsardo; custodito inizialmente nella cappella absidale destra di Saccargia, è oggi conservato al Cē.Doc. L'ancona (dimensioni cm 180 x 123) manifesta una stretta continuità sia con analoghi capolavori dell'Isola sia con opere presenti nella vicina Corsica, come il retablo di *Sainte Lucie* di Tallano (dipartimento della Corsica del sud), parentela derivata dalla ricerca prospettica unita alla raffinatezza e all'eleganza che sembrano rivelare echi fiamminghi. Si tratta di un doppio trittico costituito da sei scomparti e mancante di predella e polvaroli; come il retablo maggiore è ispirato al tema trinitario e dell'Annunciazione.

La raffigurazione della *Trinità*, iscritta dentro la mandorla nel pannello superiore, ripropone gli stessi moduli del Maestro di Castelsardo (custoditi presso il Museo della cattedrale) sebbene, come nota Marisa Porcu Gaias, «qui la figura dolente del Cristo, abbandonata la rigida frontalità, si presenta lievemente di scorcio e con le gambe flesse». L'*Annunciazione* è divisa in due differenti tavole: a sinistra l'angelo annunciante (spicca l'apertura centinata dalla quale si può intravedere un angolo di paesaggio) e la Vergine a destra, figura aggraziata in un interno semplice e spoglio. La scena è raffigurata con maestria, dove l'ombra "portata" (proiettata sulla parete oltre il bastone che regge il cortinaggio) genera un ricercato effetto di prospettiva; l'ambiente (unico, nonostante sia

bipartito) ha il classico pavimento a mattonelle decorate e un ricco soffitto a cassettoni. Sotto i due pannelli dell'*Annunciazione* sono collocati i riquadri con *San Giovanni Battista* (a sinistra) e *San Pietro* (a destra). La sublime pala centrale raffigura la *Vergine col bambino*: ai suoi piedi sono dipinti un “battuto bianco” della confraternita di Santa Croce (a Codrongianos esistevano due distinti oratori dedicati a questo culto) e una consorella da identificare con una delle *Recumandadas*, confraternita femminile molto diffusa nella Sardegna tra medioevo ed età moderna.

Epilogo

Ormai da tempo la basilica, sempre presente nei circuiti turistici sardi, è entrata a pieno titolo anche nei testi accademici che illustrano il Romanico, anche se la sua *facies* attuale non corrisponde al suo effettivo valore architettonico: ad un’attenta analisi risulta originario ben poco di ciò che attrae il visitatore. L’aspetto attuale, consolidato nell’immaginario collettivo, è frutto dei restauri di fine XIX secolo, condotti da Filippo Vivaret, Dionigi Scano e Domenico Cialdani, i nostri “Viollet-le-Duc” che tanto si prodigarono per la conservazione e il restauro dei beni monumentali sardi. L’antologia di interventi che interessò Saccargia si protrasse per vario tempo: dal consolidamento degli affreschi (1938) al ripristino della copertura (1948-50), ad altri lavori volti a conservare e valorizzare il monumento, puntualmente analizzati in un saggio di Stefano Gizzi. Dopo il 1953 vennero rimosse le suggestive *cumbessias*, logge collocate sul lato sud della chiesa e destinate al ricovero dei tanti pellegrini che affluivano nei giorni della grande festa rurale. Nonostante tutte queste «offese» (Serra) il complesso continua a fungere da attrattore incomparabile, in grado di catalizzare col suo magnetismo anche i visitatori più distratti, evocando atmosfere suggestive senza pari.

Riferimenti bibliografici

Inquadramento storico: Campus 2014, p. 163; Casula 2001, pp. 483, 843; Doneddu *et al.* 2014, pp. 279-295; Genealogie 1984, p. 191; Sanna 2007, p. 227; Id. 2014, pp. 33-47; Strinna 2014, pp. 247-278; Soddu 2005, doc. 386; Id. 2014, pp. 209-246; Turtas 1999, p. 202 e succ.; Zanetti 1974, pp. 60, 63-64; Zichi 2014, pp. 297-307.

Architettura e patrimonio artistico: Delogu 1953, pp. 77-78, 155; Mele 2014, pp. 127-146; Poli 2014, pp. 127-146; Porcu Gaias 2013, pp. 129-139; Ead. 2014, pp. 171-186; Serra 1989, pp. 276-299; Ead. 1990, pp. 120-121; 143-144.

Conclusioni: Gizzi 2007, pp. 25-98, 179-206; Serra 1989, pp. 276, 295.

«A stupendous plain met our eyes, capriciously surrounded by very pleasant hills and knolls. In the centre of that plain were several houses leaning against a church and a bell tower of Pisan architecture. All around very fertile lands, divided by dry stone walls, grazing herds under the care of shepherds, picturesque groves and valleys undulating like the sea [...] This is the ancient church of Saccargia, with the adjoining convent, now fallen into ruins [...] that country church contains the tomb of a king».

E. COSTA, Da Sassari a Cagliari e viceversa, Sassari, 1902, pp. 42-43.

Between legend and history...

The twelfth century was dawning when Constantine, reigning sovereign of the Judicate of Torres, together with his wife Marcusa donated the Santissima Trinità di Saccargia church to the Tuscan hermitage of San Salvatore di Camaldoli. It was under the reign of this sovereign that the door to Camaldolese monasticism opened wide. Son of Mariano I de Lacon Gunale Serra and Susanna de Thori, Constantine I of Torres appears in a document as early as 1082, although he is mentioned as king in a deed dated 28 October 1114. According to Libellus Iudicum Turritanorum, a Sardinian narrative source written at the end of the thirteenth century, Constantine married Marcusa, “bona et virtuosa femina” [good and virtuous female] already a widow and with two children. One of these, Saltaro, joined the Pisan navy in the fight against the Muslims of the Balearic Islands, alongside a large contingent of Sardinian armed forces with three hundred Tuscan ships anchored in the Porto Conte bay, fighting heroically for over a year and a half. The events of the war are handed down by a poem in Latin, the Liber Maiorichinus, relating to the expedition against the Muslims of the Iberian Peninsula carried out in 1113-1115 and which recalls Judge Constantine as an “illustrious king, celebrated by all Sardinian people”. But, according to the chronicles of Libellus and the sixteenth century Condaghe of the foundation of the Santissima Trinità di Saccargia, Costantino and Marcusa had sons and daughters who did not survive. For this reason they set off towards Torres to reach the basilica of the martyrs Gabinus, Protus and Januarius: here they raise hymns and prayers to the Lord so that he can grant them an heir, “figiu or figia” [son or daughter].

On the way back to Ardara, the capital of the Judicate, the royal couple and their entourage stopped in the Saccargia valley, where there was a modest sized church and spaces for men and animals to rest, with fountains and drinking troughs. The site is strategically positioned along the road between Ardara and Torres, an essential road axis that connects the seat of the Turritan judges’ chancellery with the port, inhabited at the time by Pisan merchants. In the Saccargia valley an angel appeared to the couple saying that to see their wish fulfilled they should build a church there dedicated to the Holy Trinity and a Benedictine monastery of the Camaldolese order. The narratives recall that the sovereigns lavished a large amount of financial resources to build the church, bringing the best masters and craftsmen from Pisa and, once the temple was completed, the judges asked for and obtained its consecration from the Pontiff. In 1110 their son Gonnario was born, through divine intercession, who became a prominent figure in the Judicate family. But, as highlighted by the most recent studies on the subject, Constantine of Torres had a complex marriage affair, having married Marcusa de Gunale (first marriage), Maria de Arrubu and later Maria de Thori, with whom he had a concubinal relationship from which the future sovereign Gonnario was born.

Following the narration of the Condaghe, Judge Constantine fell ill and died in Torres in 1124 and at the behest of one of the lieros mannos of the Judicate court, called donnu Itocor Cambellas, his great friend, the king's body was transferred, with all the solemnity that is appropriate for a sovereign, to the monastery of Saccargia and buried under the predella of the main altar, the most solemn place in the church.

Constantine of Torres thus supported the entry of Benedictine monasticism into northern Sardinia (which, however, already began with Barisone in 1065 through the donation of the churches of Sant'Elia di Montesanto and Santa Maria di Bubalis near Siligo to Montecassino), encouraging the establishment of a Camaldolese community in the first two decades of the twelfth century which resulted in the donation of the "ecclesia Sanctae Trinitatis in loco qui vocatur Sacaria" confirmed by Attone, archbishop of Torres, and which took place between 13 and 16 December 1112; the church would be solemnly consecrated in 1116.

The monastic community was run by an abbot: his election was the responsibility of the general prior, without whose permission no clergyman can be transferred to another office or raised to any episcopal see. Furthermore, the abbey was exempt from the jurisdiction of the bishop (the area where the church and monastery are located was an enclave within the episcopal jurisdiction of Ploaghe) and for this reason no prelate could excommunicate the abbot and the monks, suspend them from their office or bring them to trial, if not under certain conditions. The monks were also granted jurisdiction over the persons subject to the monastery: lay brothers, lay people, servants. The abbey could receive gifts, donations, legacies and inheritances and grant the faithful the right to burial within the walls of the temple. No prelate could celebrate Mass in Saccargia without the permission of the abbot, who had the faculty to welcome the devout and clerics of any diocese and order, and admit them to receive the monastic habit of the Romuald order. The host of privileges, granted by Archbishop Azzo in 1112, would be confirmed in 1137 by pope Innocent II who, accepting the requests of the abbot of Saccargia Benedetto, took the monastic complex under his protective wing, conferring apostolic immunity. Among the sovereigns of Torres the abbots are considered valued consultants: one of them, for example, plays an important role in the establishment of a leper colony in Bosove (1177), a village now incorporated into the city of Sassari; we also find the presence of a Camaldolese among the ecclesiastical witnesses present at the oath of allegiance of Ubaldo Visconti and Adelasia di Torres to the Pontiff (1236). It should be remembered that in the first century of the abbey's life, the architectural structures of the church and monastery were strengthened, with two cloisters, and the apse was embellished with a monumental series of frescoes.

In the second half of the thirteenth century, with the crisis of the Judicate of Torres, there was a slow and progressive upheaval of its political-institutional architecture, with the lack of support

and protection of the Turritan judges for the Camaldolese family. The curatoria of Figulinas, into which Saccargia falls, passes to the domain of the Marquises Malaspina, who perpetrated arbitrary confiscations of movable and immovable property to the detriment of the monastery. With the advent of the Catalan-Aragonese domination, things did not get better: in 1344 Peter IV of Aragon ordered the Governor to investigate the harassment suffered by the abbot regarding lands usurped by Giovanni Malaspina and his predecessors. The abbot of Saccargia himself was invited to attend, together with other members of the high clergy, the first Parliament of the Kingdom of Sardinia called by the Aragonese king in Cagliari in 1355. This was a very critical period, when the long war between the Crown and the Judicate of Arborea was echoed by the inevitable famine and the well-known plague of the mid-fourteenth century, resulting in the depopulation of villages and countryside. The long-standing dispute between Arborea (which conquered the vast district of Logudoro) and the Crown of Aragon seemed to momentarily yield in 1388, the year in which the Pax Sardiniae was signed between Eleonora d'Arborea and Giovanni I of Aragon: to ratify the event representatives from the villages of the whole island were invited and in the church of Saccargia the elders of the towns of Osilo, Salvennor, Saccargia and Ploaghe met for this purpose to confer the power of attorney on a delegate who could represent the village.

*At the end of the fourteenth century, after the definitive victory of the Crown, there was a rearrangement of feudalism. The Catalan-Aragonese court rewarded those who had contributed to the conquest of the island with land and settlements: Saccargia was assigned to leading families of the Iberian and Sardinian circle living in Sassari. When the Camaldolese left, the abbey (after the death of Abbot Giovanni, which occurred between 1444 and 1445) was handed over to Antonio Cano, bishop of Bisarcio, who obtained the commendam. Between the fifteenth and sixteenth centuries two distinct altarpieces were commissioned, thanks to the land rents of the commendatory abbots and the presence of the brotherhood of Santa Croce di Codrongianos. In the sixteenth century the basilica of Saccargia was co-titled to the Madonna, a direct result of a widespread worship of the Virgin in early modern Sardinia; before then it was exclusively dedicated to the Holy Trinity. But at the end of the century a general decline seems to have fallen on the monastery: Giovanni Francesco Fara notes in his work *In Sardiniae chorographia*, written between 1580 and 1585, that the church appeared "deserta et nimis deformata".*

Between the last third of the sixteenth century and 1609 Antonio Capitta held the title of abbot: he was responsible for having undertaken a general restoration of the building, carried out with the favour of the Spanish monarch Philip II, as can be read in the titulus of the Condaghe, the founding chronicle written in Sardinian-Logudorese, printed in Cagliari by the typographer Martino Saba around 1610. It is the last act of a long and complex process, perhaps even emulating what happened at the same time in the nearby Vallombrosan complex

of San Michele di Salvennor with the learned Abbot Adriano Ciprari, who encouraged a spiritual rebirth through the rediscovery of an ancient patrimonial register and the publication of a booklet with the Holy Door opening ceremony.

Subsequently, the commendatory abbots of Saccargia were Montserrat Rosselló, an illustrious humanist and bibliophile, in office in the period between 1611 and 1613, and Giuseppe del Rosso, inquisitor of the Holy Office: under his regency the holy water stoup was built, now placed just beyond the entrance, on the right (1619). During the seventeenth century the main interest of the commendatory abbots was to exclusively collect income from benefices, ensuring a minimum of worship and the necessary maintenance.

In the eighteenth century, the abbey's benefices also included some houses adjacent to the church, a house for the hermit guardian of the temple, a mill, a bakery and a small kiln for firing tiles, always necessary for repairs to the roof. The last commendatory abbot died in 1815: the income of the abbey went to the University of Sassari and the Turrigan archbishops took the title of priors of the Santissima Trinità di Saccargia.

Architecture and artistic heritage

The monumental complex of Saccargia derives, as Raffaello Delogu affirmed in the middle of the last century, from an "integral reconstruction carried out not without substantial innovations during misunderstood restorations", making it difficult (if not impossible) to recognise the original parts. Most likely built in two stages, it evolves from a cross-shaped plan with a single nave and transept onto which three apses open. The workers building the apses, transept and approximately two thirds of the hall come from Pisa (around 1120) and and it was again masters from Pisa and Pistoia, working between the twelfth and thirteenth centuries, who were responsible for the westward extension of the hall. They were also responsible for its elevation and the construction of a portico, a sacristy and a bell tower. The façade is reminiscent of Lucca origins from the late 1100s-early 1200s and is characterised by the horizontal division into three series by means of elegant and light cornices under which there are sections of smooth wall facing that connect the corner pilasters, making way for the arches of the two upper false loggias. The space of the loggias is divided into five fields (separated by four columns with volcanic stone shafts) that frame the central archivolt and the lozenges, the latter now flanked by the mullioned window and a rose window that no longer exists. The refined inlaid wheels, with concentric circles of lava stone worked in triangles, evoke the decorative modules of the Pisa Cathedral. The circular motifs also return in the majestic series of frescoes inside the apse, proof of the contemporary construction of the façade at the end of the twelfth century.

The pediment, built in the construction phase of 1180-1200, has alternating two-coloured ashlar above a space made with small cantons, presumed to be a legacy of the first installation; the boundaries of the building are outlined by corner pilasters embellished by the moulding of the side arches. Under the pediment, the space is modulated by arches and a cruciform window. A porch is placed in front of the façade which features cross vaults in trachyte cantons, similar to the transept roof in terms of the construction. Renata Serra stresses the originality and beauty of the semi-columns flanking the portal instead of the canonical use of pilasters: the shafts, made of superimposed blocks of different colours, alternating specularly (a device also replicated in the churches of Bulzi and Tergu), seem to create an optical effect, highlighted by the two-tone colour present in the relief arch and the monochrome of the tympanate architrave.

The presence of the portico (but also of a "pew for the sick", partly preserved to the right of the entrance), an indication of a certain osmosis between the regular ecclesiastical world and the laity, is a sign of influence and frequency since, we reiterate, the church stands in a basin marked by an important road section: "pilgrims, merchants, and wayfarers found shelter from the elements: it was not uncommon for the faithful to stop there" because perhaps they were forbidden to enter the temple as they had been excommunicated or due to being sinners awaiting remission (Poli). Inside the hall, the walls, devoid of any ornament (until the mid-twentieth century, the walls were plastered and painted in zebra stripes), direct the gaze towards the presbytery. Here, between the arches leading to the transept, there is the *biblia pauperum* painted in fresco on the plaster of the apse. The transept shows its bare and continuous extremities, with slightly inclined slopes.

The three apses rest on a row of dark trachyte ashlar and are grafted onto the back wall without pilasters; each offers a single-lancet window with double splay in the smooth face. It is worth noting the middle apse, wider and higher, topped by a shelled cornice that stands out above a row of trachyte cantons and crowned by monolithic arches inserted in another frame that serves as a support for the roof. The bell tower is over 42 meters high: it was originally separated from the building to provide a place that is difficult to access in case of external attacks. It was only connected to the rest of the church around 1960; its massive walls (about 120 cm thick on the first level) culminate on the first floor with a cross vault. Gradually the wall thickness tapers off as the structures rise, reaching one meter thick at the level of the south-facing single-lancet window. The tower started in three series, presenting a mullioned window on each side on the second series and a mullioned window on the third; the upper series features a crowning with simple hanging arches that rest on bare corbels. For the sake of completeness, it must be remembered that decorative elements, columns and cornices have been largely replaced in the various restorations that took place in the last century, and the

evocative facies is the result “of the reconstruction work (starting from the mullioned window) by Dionigi Scano” (Poli).

Of particular importance is the sculpture offered by the basilica: the original elements of the portico can be seen inside the hall where some errant elements from the destroyed monastery are also kept. Recent artistic exegeses confirm the stylistic proximity to the Pisan models of the magister Rainaldo, to whom we owe the extensions of the naves of the cathedral of Santa Maria di Pisa. The median archivolt of the portico, decorated with phytomorphic and zoomorphic motifs, represents a hunting scene with monstrous figures: only the part on the left is Romanesque, and served as an archetype for rebuilding the parts that can be used today; in the crowning, we can see a wild boar with a wounded side and a Molossian dog with a collar (references to this decoration are present in contemporary examples from Pisa and Pistoia). The two side archivolts, decorated respectively with phytomorphic motifs (the left one with fleshy leaves, the right one with symmetrical tufts), are also extensively decorated and are part of a play of associations with similar Tuscan models, but can also be found in contemporary churches on the Island.

In the corner pillar of the portico a pair of cattle is depicted, squatting on the long side of the capital: it is worth mentioning the persistence, in the heritage of myths of the basilica of Codrongianos, of a paronomastic legend that would have the name Saccargia originating from a spotted cow (sa bacca arza, in Sardinian), that lay in a decubitus position in the valley. The story, reported by Giovanni Spano in 1857 and offering several variants, recalls that the animal, sighted by a hunter, had a note tied to its leg reading that God wanted a church to be built on that site. The medieval legend is sublimated by the capital of the cloister, carrying out, as Giovanni Strinna stated, “the function of an indicator of memory and icon of the sanctuary” and giving the church a recognisable venerability and identity, capable of feeding the imagination of the faithful.

Also unique is the capital with a winged canine resting on a now lost circle of leaves, kept inside the temple, which represented the reconstructive model for the central capitals of the pronaos and which echoes French Gothic gargoyles. The other capitals, unfortunately very worn, also deserve attention, depicting zoomorphic motifs (one features six pairs of side-by-side lions) and New Testament scenes (Mary at the sepulchre and Resurrection) of exceptional workmanship, still appreciable despite the gaps and wear, and attributable to Guglielmo, one of the most famous sculptors who worked in Pisa in the twelfth century (S. Mele).

The apse frescoes of Saccargia occupy an area of 80 square meters and are attributable to a circle of artists from Pisa and Lazio, with considerable Lombard influences, within the pictorial modules typical of the Byzantine artistic sphere; they feature obvious stylistic

analogies with the Sardinian frescoes present in the churches of San Nicola di Trullas and San Pietro di Galtellì. As Fernanda Poli stated, in the Middle Ages a sacred building was not considered completed until it was covered with frescoes: “colour was civil society’s primary need in the middle age”. Their commissioning is attributable to the sovereign Barisone II of Torres, grandson of the founder, reigning between 1147 and 1191 and who had previously expanded the sanctuary. Schematically, the monumental pictorial cycle can be described as follows: in the bowl-shaped vault of the apse, on a blue background underlined by a green band, is the ogival mandorla depicting Christ with seraphs, angels and archangels; the two figures closest to Christ are bent, show a certain dynamism and hold censers, candles and furnishings in their hands to concelebrate the divine liturgy. There are two standing figures on each side, corresponding to the four archangels Michael, Gabriel, Raphael and Uriel. Below is a band, marked by regular wheels with triangular wolf tooth designs, which divides the apse vault from the semi-cylinder where the praying Madonna, apostles and a saint identifiable as Saint Paul are portrayed (unequivocal attributes are the long brown beard, dark hair, bare temples). The saint balances, next to the single-lancet window, the standing figure of the Virgin who wears a blue-green tunic and is accompanied by the maphorion, the typical Byzantine cloak that covers the head. Mary, assisted by the apostles, intercedes between God and sinful humanity, in the typical Eastern style present in the major pictorial cycles of the Peninsula. A square decorated cornice separates the second half cylinder, entirely occupied by the Stories of Christ. In the Last Supper the setting appears strongly polarised: on the right by the crowding of the apostles at the short end of a bare table, on the left (the place of honour in the Byzantine tradition) by the seated Christ, who receives the embrace of John while Judas, represented in profile (as befits executioners and traitors in the iconography of the time), brings bread to his mouth. The scene of the Capture is frescoed below: the figure of Christ, taken from the same cartoon set but overturned, passively receives the kiss of Judas; on the left Peter is intent on amputating the ear of Malchus, a servant of Caiaphas, with a blade. An original detail is undoubtedly the young haloed figure (perhaps the apostle John) on the left, hidden by a hill, from whom a soldier tears his cloak leaving him naked, as in Mark’s Gospel narrative, a simplified representative form of the escape of the Apostles when the shouting crowd of Jews arrived. The Crucifixion is painted level with the ogive of the domed vault, with an extremely simple composition, followed by the scene of the Burial: an internal architecture, marked by elegant classical columns and punctuated by the presence of human figures standing in the back (Mary, the two Myrrh Bearers and the apostle John, showing the body of Jesus wrapped in a green shroud), two reclining in the middle (Nicodemus and Joseph of Arimathea intent on setting down the sacred coffin) and Christ, lying horizontal in the next scene to be observed. The last scene is the Descent into Hell, a theme of Eastern origin which coincides with the Resurrection: the scene is crowded with figures and in addition to Christ, victorious over Satan, we can see Adam (who is grabbed by the wrist by the Saviour) and Eve with her hands raised in

a sign of adoration, according to the Byzantine custom; on the right and on the left, groups of elected supplicants raise their hands, a symbolic gesture of gratitude. At the end of the conch is the fresco showing a figure (probably a commissioned portrait) kneeling before Saint Benedict. A final band decorated with red four-petal flowers separates the basal register, entirely occupied by a painted velarium (extensively reinvented), a meagre substitute for mosaics or marbles found in similar contemporary monuments.

Between the fifteenth and sixteenth centuries, in conjunction with the revival of Marian devotion, the church of Saccargia is enriched with an important pictorial work, accompanied by a statue of the Virgin: this is the main altarpiece, inspired by the Holy Trinity and built in 1496 by the reverend Don Nicola Tenda. The work, attributable to the workshop of Joan Barcelo (dimensions 4 x 3 meters), now exhibited at the Codrongianos Documentation Centre (Ce.Doc.), has had, after the dismemberment and arrangement of the individual compositional panels in the rural church, a troubled conservation story, which ended happily with the reassembly carried out by the art historian Marisa Porcu Gaias, whose exegesis we rely on in these brief descriptive notes. The altarpiece consists of five panels framed by polvaroli and a predella. The first panel at the top left represents the Annunciation, which features the canonical elements of the scene: the announcing angel, on the left, with the index finger of his right hand raised (in Byzantine custom it could mark the request to speak) contrasts with the figure of Mary, with her hands raised, a solemn gesture repeated in the wooden statue accompanying the altarpiece; the figures are placed in an intimate environment where the azulejos tiles stand out (with a certain perspective intent). The figure of God is painted not far from the Virgin, connected to the dove of the Holy Spirit by a small trail of light. The frame below represents Saint John the Baptist, dressed in hides, holding a small miniature lamb on the palm of his hand and accompanied by Saints Procopius and Narcissus. The first was the owner of the parish of the village of Codrongianos josso, the second, venerated in the rural regions, was the protector of crops and patron of peasants. On the right, in antithesis to the Annunciation, there is the panel of the Adoration of the Magi, compositionally complex: the royal procession takes place on the left, opening to the observer with the figures of the praying magi behind the Child, lain on top of a dark cloth. Mary and Joseph end the scene to the right, almost inset under the overhang of the hut. In the background, the hills overlap in a succession that gives spatiality to the painting. The altarpiece is completed by the panel with Four Saints (Saint Catherine of Alexandria and Mary Magdalene, Saint Stephen and Saint Nicholas are recognisable) and by the cimbal, the upper compartment, depicting the Holy Trinity according to the Nordic iconography of the “throne of Grace”. The seriously compromised work, shows God the Father holding the crucified Christ. A rare detail (very unusual in similar depictions of the island landscape) distinguishes the panel: the hands of God, intent on supporting the cross, are placed from above. The Predella, the only case in Sardinia of a continuous model,

reproduces Christ among the Apostles (with Judas replaced by Saint Paul) represented in groups of three, with a deliberate emphasis on the groups of greater historical value. The altarpiece is accompanied by the two polvaroli in which the cartouche is inserted, held at the bottom left by a figure placed behind the arms of the abbot and of the Camaldolese order, which is mirrored on the right by a similar figure placed behind the Catalan-Aragonese insignia. The inscription, conceived by alternating phrases on the front and back, recalls the name of the customer (deceased abbot of the monastery), the work of the obrieri (administrators of the abbey's funds) and the datatio of 1496. The Praying Virgin (or Annunciation), currently kept in a reliquary in the ancient abbey, represented the simulacrum placed in the centre of the composition: the work, fully in keeping with late fifteenth century statuary, in gilded and polychrome wood, is surmounted by a crown.

The smaller altarpiece of Saccargia, the most famous witness to its greater counterpart, was made between 1492 and the early sixteenth century and is unanimously attributed to the Master of Castelsardo; initially kept in the right apse chapel of Saccargia, it is now kept in the Ce.Doc. The altarpiece (size 180 x 123 cm) shows a close continuity both with similar masterpieces on the island and with works present in nearby Corsica, such as the altarpiece of Sainte Lucie in Tallano (department of southern Corsica), a relationship derived from perspective research combined with the refinement and elegance that seem to reveal close Flemish likenesses. It is a double triptych consisting of six compartments and lacking a predella and polvaroli; like the main altarpiece it is inspired by the theme of the Holy Trinity and the Annunciation.

The representation of the Holy Trinity, inscribed inside the mandorla in the upper panel, repeats the same motifs as the Master of Castelsardo (kept in the Cathedral Museum) although, as Marisa Porcu Gaias notes, “here the grieving figure of Christ, having abandoned rigid frontality, is slightly foreshortened and with bent legs”. The Annunciation is divided into two different panels: on the left the announcing angel (the arched opening from which a corner of the landscape can be glimpsed stands out) and the Virgin on the right, a graceful figure in a simple and bare interior. The scene is skilfully depicted, where the “thrown” shadow (projected on the wall beyond the pole that holds the curtain) generates a refined effect of perspective; the environment (unique, despite being divided into two) has a classic decorated tile floor and a rich coffered ceiling. Under the two panels of the Annunciation are the frames with Saint John the Baptist (left) and Saint Peter (right). The sublime central altarpiece depicts the Virgin and child: at her feet are painted a “white habit” of the brotherhood of Santa Croce (in Codrongianos there were two distinct oratories dedicated to this worship) and a sister who can be identified as one of the Recumandadas, a very widespread sisterhood in Sardinia between the Middle Ages and the modern age.

Epilogue

For some time now the basilica, always present in Sardinian tourist circuits, has also been fully included in academic texts that illustrate the Romanesque, even if its current facies does not correspond to its actual architectural value: a careful analysis shows what attracts the visitor is not so original. The current appearance, consolidated in the collective imagination, is the result of the restorations of the late nineteenth century, done by Filippo Vivanet, Dionigi Scano and Domenico Cialdani, our “Viollet-le-Duc” who did so much for the conservation and restoration of Sardinian monumental heritage. The anthology of interventions that Saccargia underwent lasted for some time: from the consolidation of the frescoes (1938) to the restoration of the roof (1948-50), to other works aimed at preserving and enhancing the monument, duly analysed in an essay by Stefano Gizzi. After 1953 the evocative cumbessias, loggias located on the south side of the church and intended to shelter the many pilgrims who flocked in the days of the great rural festival, were removed. Despite all these “offences” (Serra) the complex continues to act as an incomparable attraction, able to attract even the most distracted visitors with its magnetism, creating an unparalleled spellbinding atmosphere.

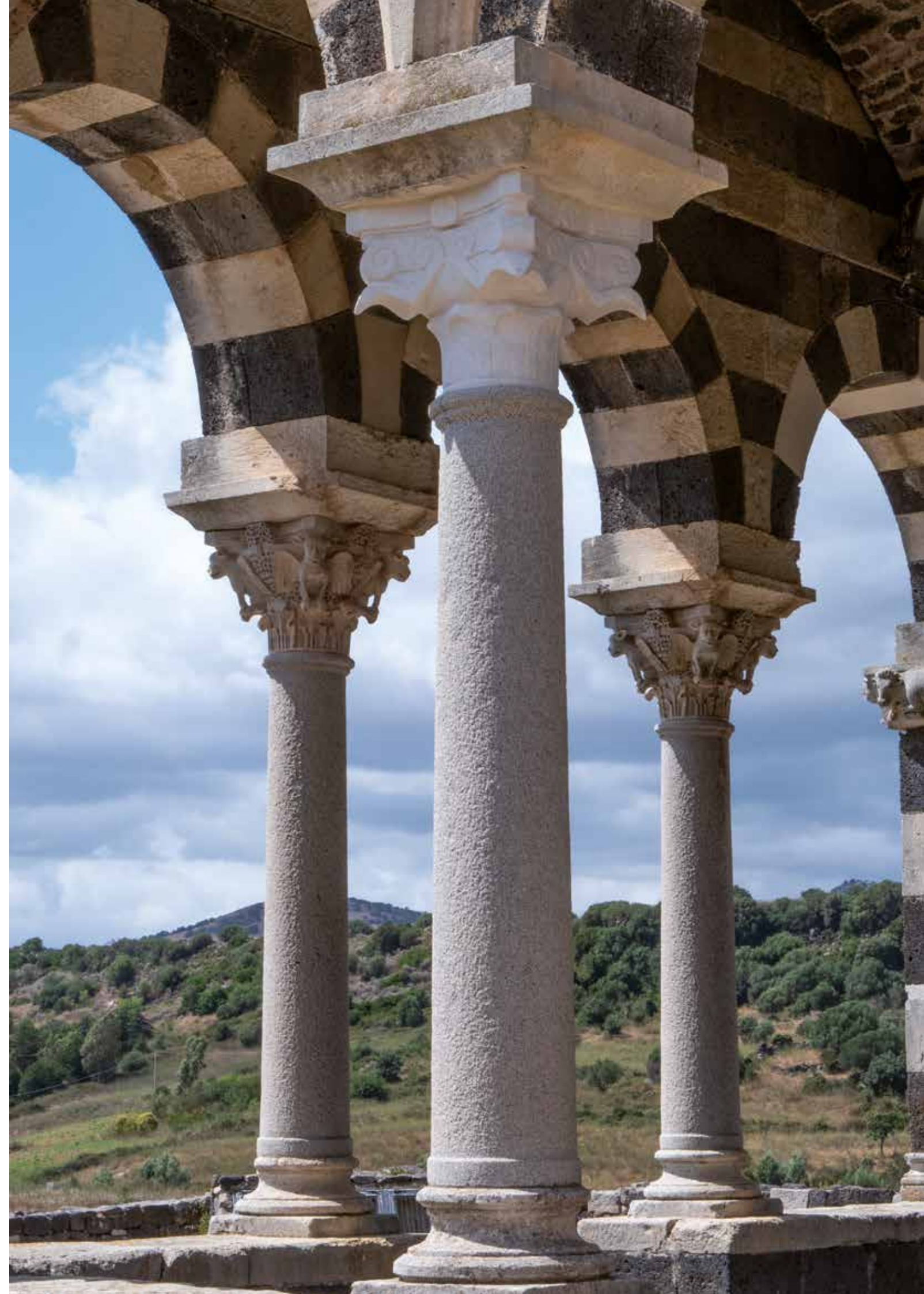
Bibliographical references

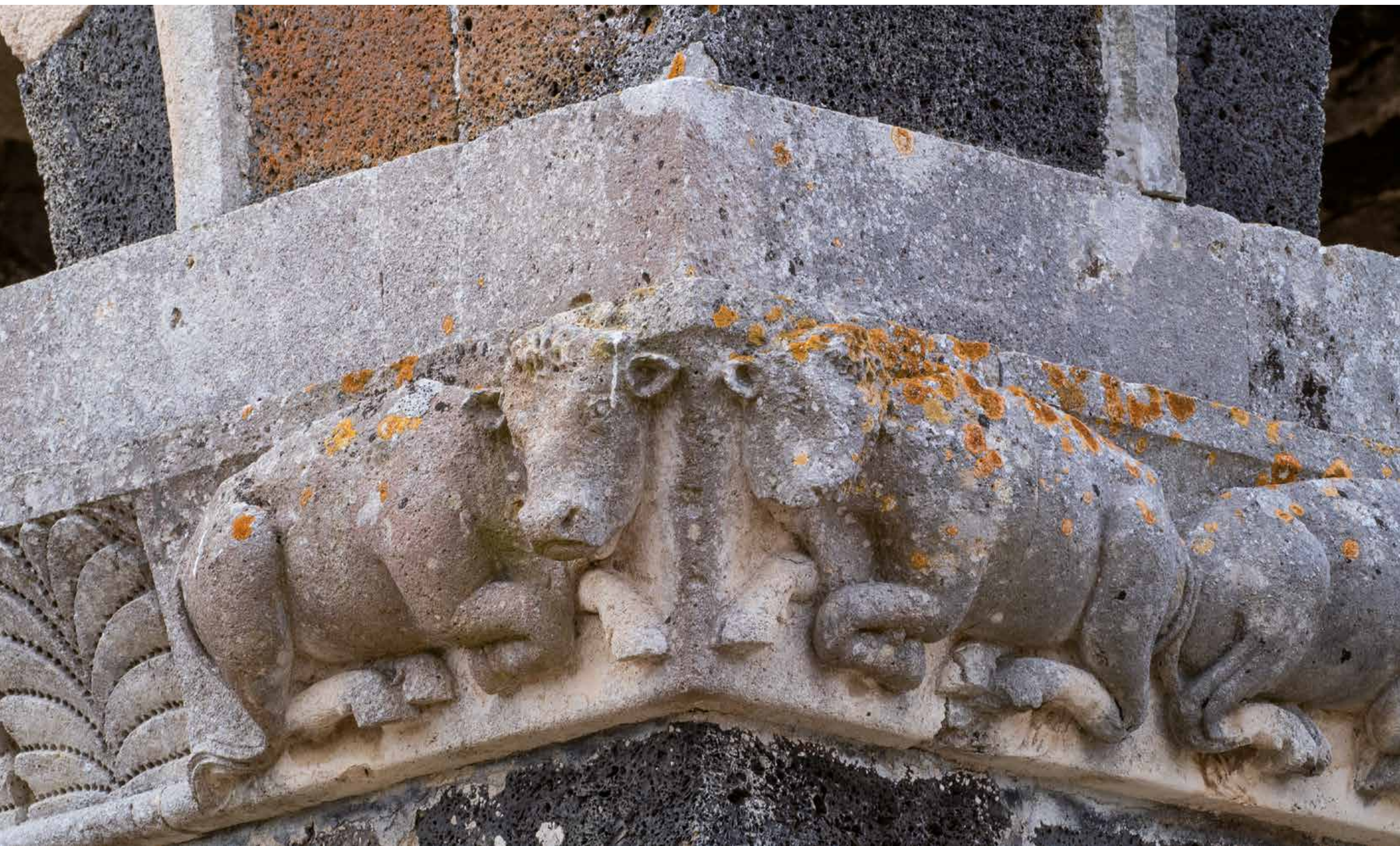
Historical background: Campus 2014, p. 163; Casula 2001, pp. 483, 843; Doneddu et al. 2014, pp. 279-295; Genealogie 1984, p. 191; Sanna 2007, p. 227; Id. 2014, pp. 33-47; Strinna 2014, pp. 247-278; Soddu 2005, doc. 386; Id. 2014, pp. 209-246; Turtas 1999, p. 202 e succ.; Zanetti 1974, pp. 60, 63-64; Zichi 2014, pp. 297-307.

Architecture and artistic heritage: Delogu 1953, pp. 77-78, 155; Mele 2014, pp. 127-146; Poli 2014, pp. 127-146; Porcu Gaias 2013, pp. 129-139; Ead. 2014, pp. 171-186; Serra 1989, pp. 276-299; Ead. 1990, pp. 120-121; 143-144.

Conclusions: Gizzi 2007, pp. 25-98, 179-206; Serra 1989, pp. 276, 295.













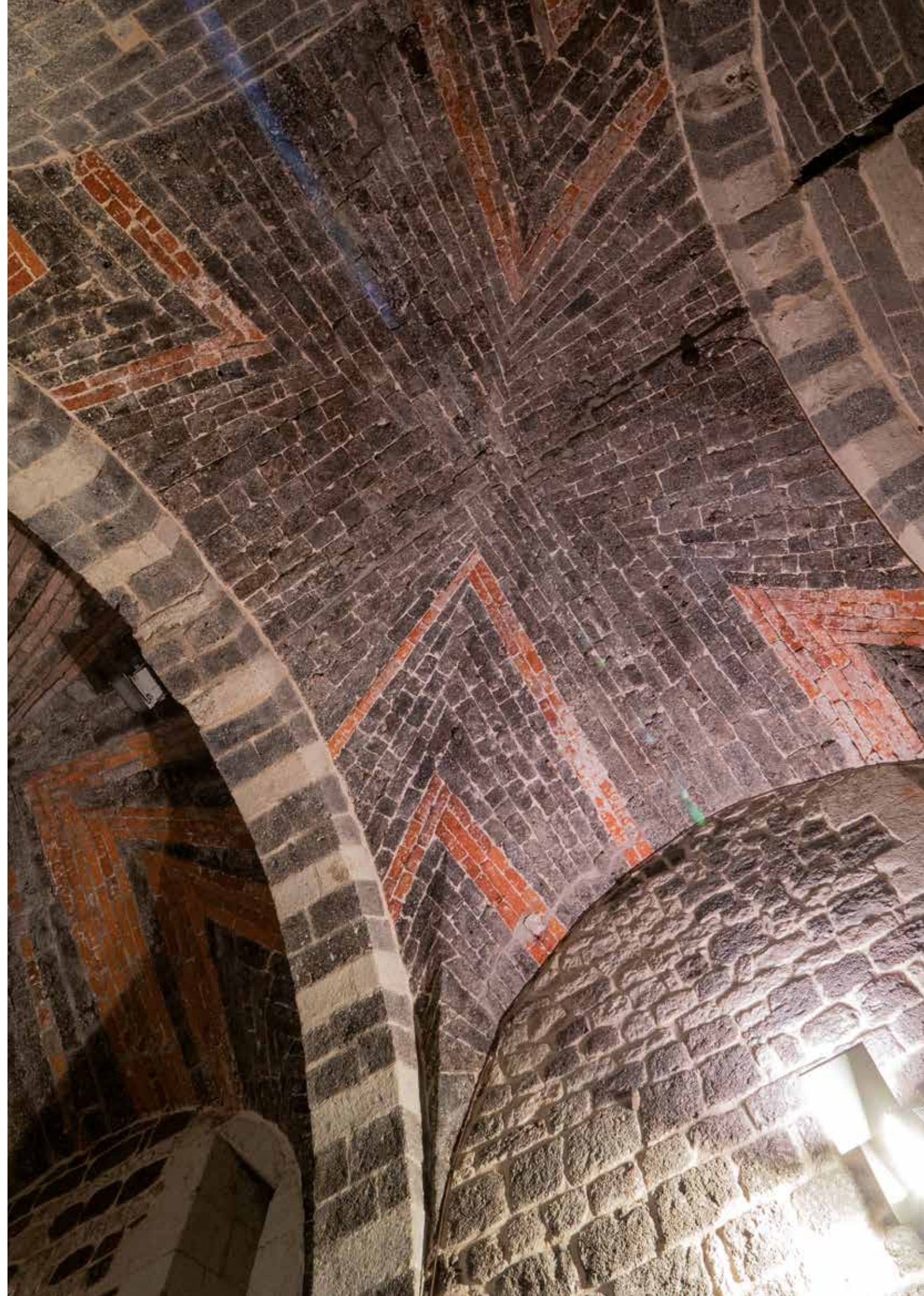
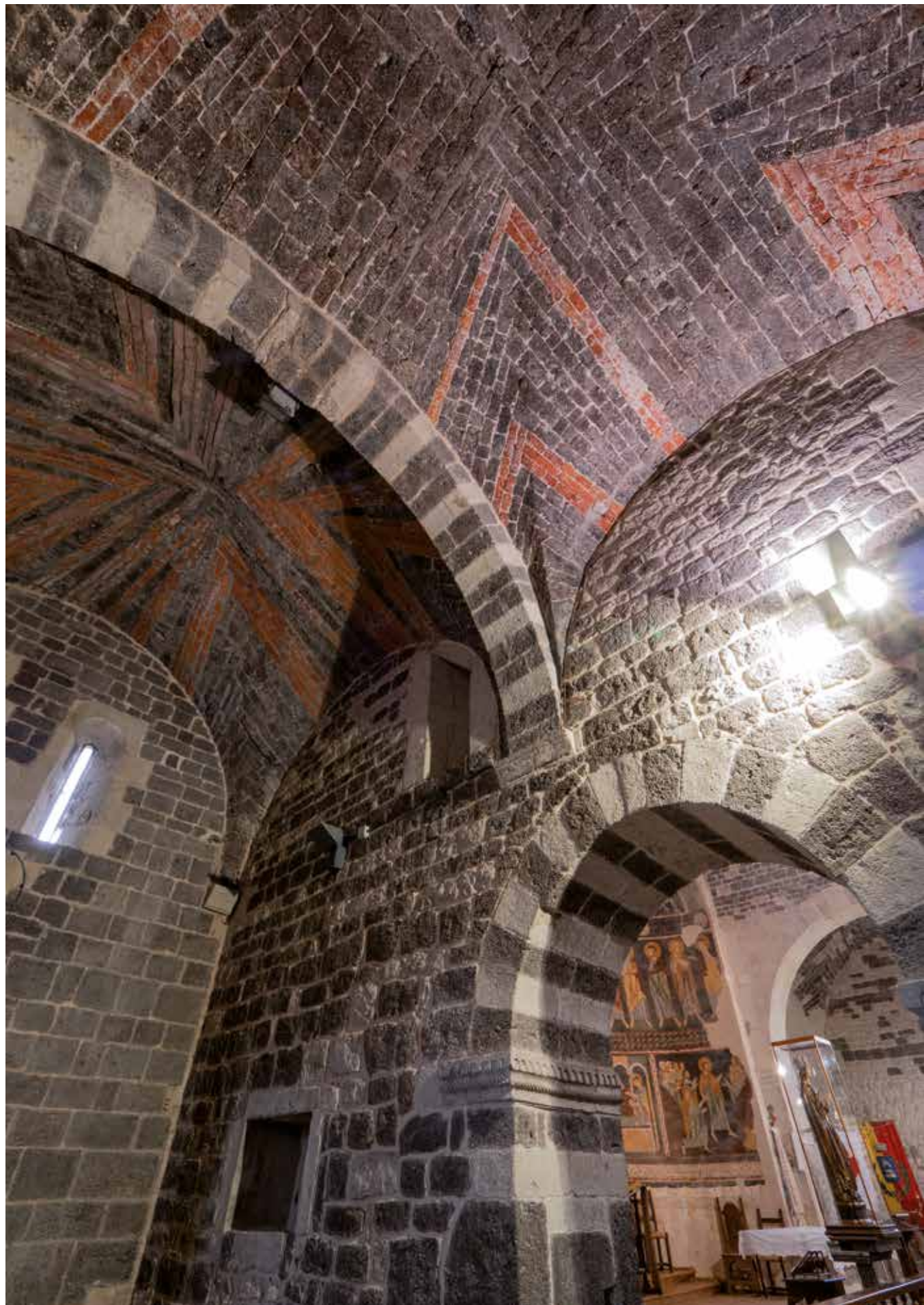




























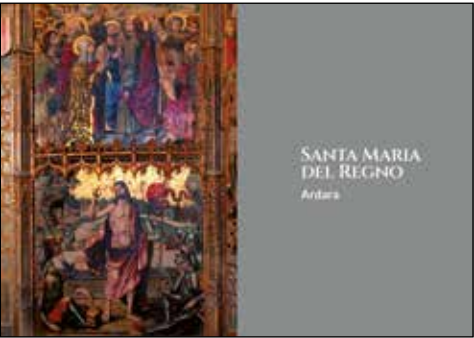








RIFERIMENTI ICONOGRAFICI
ICONOGRAPHIC REFERENCES



Pagina/Page 32

Retablo maggiore. Ascensione (in alto),
Resurrezione (in basso)

*Main altarpiece. Ascension (above),
Resurrection (below)*



Pagina/Page 55

Retablo minore

Small altarpiece



Pagine/Pages 56-57

Navata centrale

Central nave



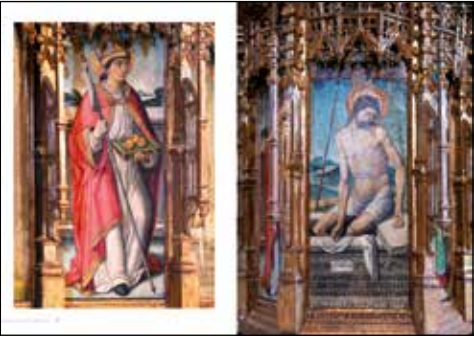
Pagine/Pages 58-59

Ambone ligneo cinquecentesco

Navata centrale

Sixteenth-century wooden ambon

Central nave



Pagine/Pages 60-61

Retablo maggiore. Predella, San Nicola di Bari

Retablo maggiore. Predella, Cristo in pietà

Main altarpiece. Predella, Saint Nicholas of Bari

Main altarpiece. Predella, Christ in piety



Pagine/Pages 62-63

Retablo maggiore. Adorazione dei Magi, particolare

Retablo maggiore. Annunciazione

Main altarpiece. Adoration of the Magi, detail

Main altarpiece. Annunciation



Pagine/Pages 64-65

Retablo maggiore. Polvarolo con i profeti Isaia e Geremia

Main altarpiece. Polvarolo with the prophets Isaiah and Jeremiah



Pagine/Pages 66-67

Retablo maggiore. Annunciazione, particolare

Retablo maggiore. Transito della Vergine, particolare

Main altarpiece. Annunciation, detail

Main altarpiece. Transit of the Virgin, detail



Pagine/Pages 68-69

Retablo maggiore. Nascita della Vergine, particolari con fantesche e nutrici

Retablo maggiore. Transito della Vergine

Main altarpiece. Birth of the Virgin, details with maids and nurses

Main altarpiece. Transit of the Virgin



Pagine/Pages 70-71

Retablo maggiore. Resurrezione, particolare raffigurante Cristo che libera i "giusti" veterotestamentari dal Limbo

Retablo maggiore. Resurrezione, particolare con soldati dormienti

Main altarpiece. Resurrection, detail depicting Christ delivering the "righteous" Old Testament from Limbo

Main altarpiece. Resurrection, detail with sleeping soldiers



Pagine/Pages 72-73

Retablo maggiore. Polvaroli, in senso orario da sinistra Mosè, Salomone, Daniele, Zaccaria

Retablo maggiore. Polvaroli, Davide

Main altarpiece. Polvaroli, clockwise from the left Moses, Solomon, Daniel, Zacharia

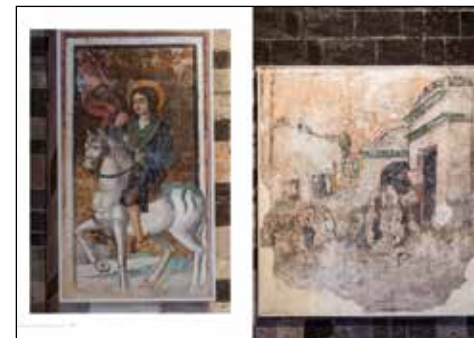
Main altarpiece. Polvaroli, David



Pagine/Pages 74-75

Retablo maggiore. Predella, da sinistra San Martino di Tours, Santo Stefano, San Nicola di Bari, Cristo in pietà, santo pittore, San Damiano, San Gavino di Torres

Main altarpiece. Predella, from the left Saint Martin of Tours, Saint Stephen, Saint Nicholas of Bari, Christ in piety, holy painter, Saint Damian, Saint Gabinus of Torres



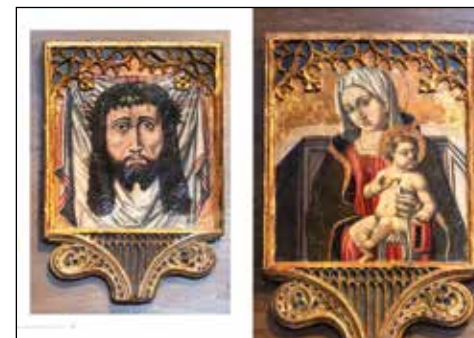
Pagine/Pages 76-77

Affreschi nella controfacciata. San Gavino di Torres

Affreschi nella controfacciata. Porta del Paradiso

Frescoes on the counterfaçade. Saint Gabinus of Torres

Frescoes on the counterfaçade. Gates to Heaven



Pagine/Pages 78-79

Stendardo processionale. Mandyion

Stendardo processionale. Madonna con bambino

Processional banner. Mandyion

Processional banner. Madonna with child



Pagine/Pages 80-81

Statua in legno dorato e policromo di Nostra Signora del Regno. Particolare

Statua in legno dorato e policromo di Nostra Signora del Regno. Veduta d'insieme

Statue in gilded and polychrome wood of Our Lady of the Kingdom. Detail

Statue in gilded and polychrome wood of Our Lady of the Kingdom. Overall view



Pagine/*Pages* 82-83

Epigrafe di consacrazione della chiesa (in alto); predella della Passione (in basso)

Cuspide della Crocifissione

Epigraph of consecration of the church (above); predella of the Passion (below)

Cusp of the Crucifixion



Pagine/*Pages* 84-85

Predella della Passione. Ultima cena, Arresto di Cristo, Flagellazione

Predella della Passione. Preghiera nell'orto degli ulivi, Cristo deriso, Salita al Calvario

Predella of the Passion. Last Supper, Arrest of Christ, Flagellation

Predella of the Passion. Prayer in the garden of olives, Christ mocked, Ascent to Calvary



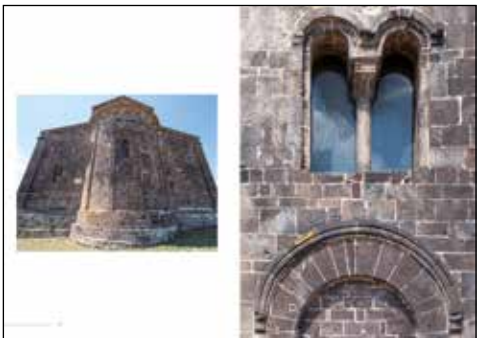
Pagine/*Pages* 86-87

Parete laterale esterna destra. Meridiana incisa

Particolare di un capitello

Right outer side wall. Engraved sundial

Detail of a capital



Pagine/*Pages* 88-89

Abside e prospetto orientale

Facciata. Bifora ed arco

Apse and eastern façade

Façade. Mullioned window and arch



Pagine/*Pages* 90-91

Facciata

Torre campanaria

Façade

Bell tower



Pagine/*Pages* 92-93

Veduta aerea del sito dove sorge la cappella palatina di Nostra Signora del Regno

Aerial view of the site where the palatine chapel of Nostra Signora del Regno



Pagina/*Page* 94

Veduta di scorcio della Basilica

Foreshortening of the Basilica



Pagina/*Page* 117

Volta della navata centrale

Vault of the central nave



Pagine/*Pages* 118-119

Navata centrale. Vista verso l'ingresso

Navata centrale. Vista verso il presbiterio

Central nave. View towards the entrance

Central nave. View towards the presbytery



Pagine/*Pages* 120-121

Navata centrale. Pilastrici cruciformi

Central nave. Cruciform pillars



Pagine/Pages 122-123

Monaci della comunità benedettina di Sorres (in alto); religiose in un ritiro spirituale (in basso)

Navata centrale, particolare con pilastri bicromi e pila d'acquasanta

Monks of the Benedictine community of Sorres (above); believers in a spiritual retreat (below)

Central nave, detail with two-tone pillars and holy water stoup



Pagine/Pages 124-125

Volte ed arcate osservate dalla navata centrale

Vaults and arches viewed from the central nave



Pagine/Pages 126-127

Pulpito medievale. Particolari

Pulpito medievale. Veduta d'insieme nella zona presbiteriale

Medieval pulpit. Details

Medieval pulpit. Overall view of the presbytery area



Pagine/Pages 128-129

Statua della Vergine di Sorres

Simulacro di San Pietro

Statue of the Virgin of Sorres

Simulacrum of Saint Peter



Pagine/Pages 130-131

Cenotafio di un vescovo (in alto); particolare del sarcofago di un vescovo

Particolare del sarcofago di un vescovo

Cenotaph of a bishop (above); detail of a bishop's sarcophagus

Detail of a bishop's sarcophagus



Pagine/Pages 132-133

Particolari del cenotafio di un vescovo

Stemma araldico scolpito sul peduccio sinistro della mensola del cenotafio

Details of the cenotaph of a bishop

Heraldic coat of arms carved on the left bracket of the cenotaph corbel



Pagine/Pages 134-135

Particolari della facciata

Details of the façade



Pagine/Pages 136-137

Facciata. Portale d'ingresso

Aula capitolare. Bifora

Façade. Entrance portal

Chapter hall. Mullioned window



Pagine/Pages 138-139

Facciata. Particolari dei fregi

Facciata. Particolare della bifora

Façade. Details of the friezes

Façade. Detail of the mullioned window



Pagine/Pages 140-141

Facciata. Particolari dei fregi

Prospetto absidale. Particolare delle arcate

Façade. Details of the friezes

Apse façade. Detail of the arches



Pagine/Pages 142-143

Abside e prospetto orientale
Facciata

Apse and eastern façade
Façade



Pagine/Pages 144-145

Particolari del prospetto absidale
Abside e prospetto orientale

Details of the apse façade
Apse and eastern façade



Pagine/Pages 146-147

Fregio sommitale di un pilastro (in alto); epigrafe di Mariane Maistro (in basso)
Particolare decorativo di un pilastro
Top frieze of a pillar (above); epigraph of Mariane Maistro (below)
Decorative detail of a pillar



Pagine/Pages 148-149

Prospetto orientale della chiesa e del complesso monastico
Eastern façade of the church and monastic complex



Pagine/Pages 150-151

Chiesa ed aula capitolare osservate dal chiostro
Chiostro con le sinopie di padre Bonifacio Salice
Church and chapter house observed from the cloister
Cloister with the sinopia sketches of Father Bonifacio Salice



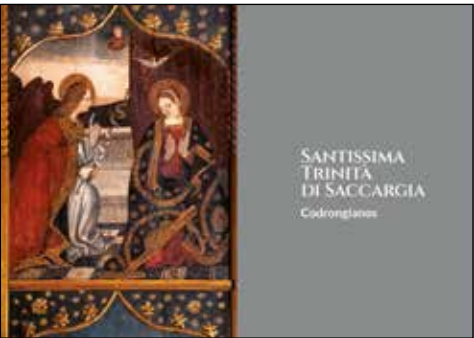
Pagine/Pages 152-153

Galleria del chiostro
Cloister gallery



Pagine/Pages 154-155

Cinquecentine e seicentine della biblioteca monastica
Monastic library with books published in the sixteenth and seventeenth centuries



Pagina/Page 156

Retablo maggiore. Annunciazione
Main altarpiece. Annunciation



Pagina/Page 179

Facciata
Façade



Pagine/Pages 180-181

Facciata e ruderi del complesso abbaziale
Architettura e paesaggio come unicum culturale
Façade and ruins of the abbey complex
Architecture and landscape as a unique part of culture



Pagine/Pages 182-183

Capitello di pilastro raffigurante una coppia di bovini

Column capital depicting a pair of cattle



Pagine/Pages 184-185

Particolari zoomorfi e fitomorfi delle ghiere delle arcate

Particolari del pronao

Zoomorphic and phytomorphic details of the archivolts on the arches

Details of the pronaos



Pagine/Pages 186-187

Pronao. Capitello zoomorfo (in alto), particolare di una ghiera a motivi fitomorfi (in basso)

Capitello angolare con bovini in decubito

Pronaos. Zoomorphic capital (above), detail of an archivolt with phytomorphic motifs (below)

Corner capital with decubitus cattle



Pagine/Pages 188-189

Particolari decorativi della facciata

Particolari della bifora

Decorative details of the façade

Details of the mullioned window



Pagine/Pages 190-191

Chiostro. Particolare di un'arcata

Chiostro. Residui in elevato della struttura

Cloister. Detail of an arch

Cloister. Elevated remains of the structure



Pagine/Pages 192-193

Transetto

Transept



Pagine/Pages 194-195

Affreschi dell'abside

Frescoes in the apse



Pagine/Pages 196-197

Pulpito in legno dorato e policromo

Statua lignea della Madonna di Saccargia

Pulpit in gilded and polychrome wood

Wooden statue of the Madonna di Saccargia



Pagine/Pages 198-199

Capitello con motivi fitomorfi (in alto); capitello originale con canide alato (in basso)

Capitello originale del portico. I manufatti sono conservati nella navata laterale destra

Capital with phytomorphic motifs (above); original capital with winged canid (below)

Original capital of the portico. The artifacts are kept in the right aisle



Pagine/Pages 200-201

Particolari delle volte della cappella laterale destra

Particolare delle volte della cappella laterale destra

Details of the vaults of the right side chapel

Detail of the vaults of the right side chapel



Pagine/Pages 202-203

Affreschi parietali. Discesa al Limbo

Affreschi parietali. Particolare della Discesa al Limbo

Wall frescoes. Descent to Limbo

Wall frescoes. Detail of the Descent to Limbo



Pagine/Pages 204-205

Affreschi parietali. Particolare della teoria degli Apostoli

Affreschi parietali. Deposizione

Wall frescoes. Detail of the group of Apostles

Wall frescoes. Deposition



Pagine/Pages 206-207

Affreschi parietali. Cattura di Cristo nel Getsemani

Affreschi parietali. Particolare del Pantocratore

Wall frescoes. Capture of Christ in Gethsemane

Wall frescoes. Detail of the Pantocrator



Pagine/Pages 208-209

Affreschi parietali. L'ultima cena

Affreschi parietali. Particolare de L'ultima cena

Wall frescoes. The last supper

Wall frescoes. Detail of the last supper



Pagine/Pages 210-211

Retablo minore. San Giovanni Battista

Retablo minore. Madonna con bambino

Small altarpiece. St John the Baptist

Small altarpiece. Madonna with child



Pagine/Pages 212-213

Retablo minore. Angelo annunciante

Retablo minore. L'Annunziata

Small altarpiece. Herald angel

Small altarpiece. The Annunciation



Pagine/Pages 214-215

Visione d'insieme del retablo minore

Retablo maggiore. Natività

Overall view of the small altarpiece

Main altarpiece. Nativity



Pagine/Pages 216-217

Retablo maggiore. Tavola con i santi Nicola, Caterina d'Alessandria, Stefano e Maria Maddalena. Particolare

Retablo maggiore. Tavola con i santi Nicola, Caterina d'Alessandria, Stefano e Maria Maddalena. Visione d'insieme

Main altarpiece. Panel with Saints Nicholas, Catherine of Alexandria, Stephen and Mary Magdalene. Detail

Main altarpiece. Panel with Saints Nicholas, Catherine of Alexandria, Stephen and Mary Magdalene. Overall view



Pagine/Pages 218-219

Retablo maggiore. San Giovanni Battista e due Santi vescovi

Retablo maggiore. Visione d'insieme

Main altarpiece. Saint John the Baptist and two Holy Bishops

Main altarpiece. Overall view



Pagine/Pages 220-182219

Retablo maggiore. Predella con Cristo ed Apostoli

Main altarpiece. Predella with Christ and Apostles



Pagine/*Pages* 222-223

Prospetto orientale con le tre absidi

Eastern façade whith the three apses



Pagina/*Page* 224

Facciata

Façade

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY

CAMPUS 2014: F. G. R. CAMPUS, *Saccargia: una tappa nel pellegrinaggio medievale?*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

CASULA 2001: F. C. CASULA, *Dizionario storico sardo*, Sassari

CAU 2006: G. G. CAU, *La tormentata storia di un inatteso ritrovamento. La cuspide della Crocifissione di Ardara (secolo XIV)*, in «Voce del Logudoro», 17 settembre 2006

CORONEO 1993: R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro

ID. 2008: ID., *Storia dell'arte medievale in Sardegna. Introduzione allo studio*, Cagliari

CORONEO, SERRA 2004: R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano

COSTA 1899: E. COSTA, *Una visita alla chiesa di Sorres*, in «Piccola rivista», I, nn. 19-20

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

DERIU 2000: G. DERIU, *L'insediamento umano medievale nella curatoria di "Costa de Addes"*, Sassari

DONEDDU ET AL. 2014: G. DONEDDU, G. ZICHI, R. L. CARBONI, *Rendite dell'abbazia di Saccargia (secoli XV-XIX)*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

FARA 1992: G. F. FARA, *In Sardiniae chorographiam*, in *Ioannis Francisci Farae Opera*, Sassari

FIORI ARRICA 1857: F. FIORI ARRICA, *Antico monastero e chiesa di Saccargia*, in «Buletтино archeologico sardo», 3

GENEALOGIE 1984: L. L. BROOK, F. C. CASULA ET AL. (a cura di/editor), *Genealogie medioevali di Sardegna*, Cagliari-Sassari

GIZZI 2007: S. GIZZI (a cura di/editor), *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, Roma

LAI 2018: A. LAI, *Il ruolo dell'inculturazione greca nella diffusione del culto della "Madre di Dio" nella Sardegna giudicale (XI-XIII secolo)*, in V. MILAZZO. F. SCORZA BARCELLONA (a cura di/editor), *Bilinguismo e scritture agiografiche. Raccolta di studi*, Roma

LILLIU 2011: O. LILLIU, *La cattedrale di San Pietro di Sorres. Genesi di un'architettura in Sardegna*, Parma

MELE 2014: S. MELE, *La scultura nell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

PALA 2018: A. PALA, *Architettura e decorazioni scultoree della chiesa di Santa Maria del Regno (secoli XI-XII)*, in T. CABIZZOSU, D. MASCIA (a cura di/editor), *Il Retablo maggiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte, fede. Atti del Convegno di studi, Ardara, 25 settembre 2015*, Sassari

POLI 2014: F. POLI, *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia. Gli affreschi: restauri e narrazione storico critica delle storie rappresentate*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*

EAD. 2015: EAD., *Ardara, la chiesa palatina di Santa Maria del Regno*, Sassari

PORCU GAIAS 2001: M. PORCU GAIAS, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel Capo di Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari

EAD. 2013: EAD., *Il retablo maggiore di Saccargia: un'ipotesi attributiva*, in *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo. Atti delle giornate di studio, Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012*, Cagliari

EAD. 2014: EAD., *I retabli maggiore e minore di Saccargia*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

SABA 1928: A. SABA, *Montecassino e la Sardegna Medioevale. Note storiche e codice diplomatico sardo-cassinese*, Montecassino

SALIS 2018: M. SALIS, *Per una rilettura autoriale del Retablo maggiore di Ardara: Status quaestionis e proposta attributiva*, in T. CABIZZOSU, D. MASCIA (a cura di/editor), *Il Retablo maggiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte, fede. Atti del Convegno di studi, Ardara, 25 settembre 2015*, Sassari

SANNA 2007: M. G. SANNA, *Osservazioni cronotattiche e storiche su alcuni documenti relativi all'espansione cassinese nella diocesi di Ampurias fino alla metà del XII Secolo*, in A. MATTONE, A. SODDU (a cura di/editor), *Castelsardo. Novecento anni di storia*, Roma

ID. 2014: ID., *La presenza camaldolese in Sardegna*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

SARI 1999: A. SARI, *San Pietro di Sorres*, in «*Sardegna antica. Culture mediterranee*», VIII, n. 15

ID. 2017: ID., *Borutta. La chiesa romanica di San Pietro di Sorres*, Sassari

SCANU 2017: M. A. SCANU, *Il retablo di Tuili. Depingi Solempniter: uomini, viaggi e vicende attorno al Maestro di Castelsardo*, Ghilarza

SERRA 1989: R. SERRA, *La Sardegna*, in *Italia Romanica*, 10, Milano

EAD. 1990: EAD., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro

SODDU 2005: A. SODDU, *I Malaspina e la Sardegna*, Cagliari

ID. 2014: ID., *Il cinquecentesco condaghe della SS. Trinità di Saccargia*, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012*, Sassari

ID. 2018: ID., *Ardara dall'età giudicale al periodo feudale (XI-XVI secolo)*, in T. CABIZZOSU, D. MASCIA (a cura di/editor), *Il Retablo maggiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte, fede. Atti del Convegno di studi, Ardara, 25 settembre 2015*, Sassari

ID. 2020: ID., *Il potere regio nella Sardegna giudicale*, in A. SODDU (a cura di/editor), *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, Roma

SPANU 1998: P. G. SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano

SORO 2010: P. P. SORO, *Il nuraghe S. Pietro in loc. Sorres, Borutta (SS)*, in «*IpoTESI di Preistoria*», 3 (2)

STRINNA 2014: G. STRINNA, *Ierofanie. Saccargia e la topica delle leggende di fondazione delle*

chiese sarde, in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012, Sassari*

ID. 2017: ID., *Dal Mons Sanctus al Medius Mundus. La toponomastica fra documentazione storica e tradizione orale*, in G. STRINNA, G. ZICHI (a cura di/editor), *S. Elia di Monte Santo. Il primo cenobio benedettino della Sardegna tra storia, arte e devozione popolare*, Firenze

TEDDE 1985: F. TEDDE, *Ardara capitale del giudicato di Torres*, Cagliari

ID. 2005: ID., *Ardara. I retabli di Nostra Signora del Regno*, Quartu S. Elena

TURTAS 1999: R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle origini al Duemila*, Roma

ID. 2003: ID., *Il Registro di San Pietro di Sorres* [introduzione storica/historical introduction], Cagliari

ID. 2011: ID., *La fondazione del monastero benedettino di Sorres (1955) nel contesto della Chiesa sarda degli anni '50*, «Theologica et Historica», XX

VALERY 1996: A. C. PASQUIN (VALERY), *Viaggio in Sardegna* (traduzione e cura di/translated and edited by M. G. LONGHI), Nuoro [ed. or. Paris, 1837]

VIRDIS LIMENTANI, SPISSU 2018: C. VIRDIS LIMENTANI, M. V. SPISSU, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari

ZANETTI 1974: G. ZANETTI, *I camaldolesi in Sardegna*, Cagliari

ZICHI 1975: G. ZICHI, *Sorres e la sua Diocesi*, Sassari

ID. 2014: ID., *Provvedimenti a difesa dell'arte e del culto nella basilica di S. Trinità di Saccargia (secc. XVIII-XX)* in G. STRINNA, M. VIDILI (a cura di/editor), *I 900 anni della Basilica della SS. Trinità di Saccargia, Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) 15 dicembre 2012, Sassari*

Web bibliography: <http://www.reginamundi.info/santuari/sanpietro-sorres.asp> [5/11/2020]

Finito di stampare nel mese di */Printed in*
presso/by