

CLAUDIO GALLERI

ALGUER: IL MARCHIO DELLA CITTÀ
SU UN CALICE IN ARGENTO DELL'OHIO (USA)

Nelle pagine della meticolosa monografia su Sassari, Enrico Costa restituisce la memoria diretta di due preziosi manufatti artistici in argento conservati nella Chiesa di S. Maria di Betlem: "... Altro oggetto che m'interessò vivamente, che osservai con gran cura e del quale feci anche un piccolo schizzo, è un calice con grandissima Patèna del secolo XV o XVI [...] Col bollo a secco è uno stemma con corona, dicente *Alguer*"(fig. 1)¹. Lo stesso arredo sacro, immesso nel mercato antiquario a seguito di una probabile vendita e passato persino nelle mani di William Randolph Hearst, miliardario ben noto per le sue spregiudicate operazioni finanziarie, è da circa quaranta anni uno dei fiori all'occhiello della collezione del museo statunitense di Toledo nell'Ohio². Punto di approdo remotissimo rispetto all'identità di origine degli argenti, chiaramente espressa nel punzone della città di Alghero già rilevato da Costa. Il particolare pregio del calice e della patena, assegnati alla metà del XV secolo³, sembra colmare le scarse testimonianze di antica oreficeria prodotta ad Alghero, ritagliando una posizione di primo piano nel quadro delle più importanti botteghe sarde. L'attività locale di lavorazione artistica fu certo aiutata dalla reperibilità di argento in aree limitrofe e incentivata dai privilegi economici che gli Aragonesi disposero nel corso del Quattrocento in favore degli abitanti. Il marchio territoriale di garanzia *ALGUER*, munito di una significativa corona (fig. 2), venne così aggiunto alla regolamentazione emanata nel 1331 durante il regno di Alfonso III, obbligo alla punzonatura che comprendeva le città di Cagliari, Sassari, Iglesias e i territori del Giudicato di Arborea⁴. Mentre diverse notizie documentarie attestano la crescita anche di livello sociale degli argentieri algheresi⁵, la conoscenza del marchio civico è limitata finora ad altri due oggetti: la stauroteca della Cattedrale di S. Maria, datata 1500, e un calice del primo Seicento della chiesa parrocchiale di Seneghe⁶.

Dal punto di vista tecnico, le suppellettili ora a Toledo (tavv. I-IV) rappresentano in riferimento alla Sardegna uno dei pochi esempi superstiti di argenteria decorata con smalti⁷. Nelle placchette figurate della patena e in alcune del calice si può constatare, inoltre, una variante del metodo a *basse-taille*, l'applicazione di smalti trasparenti su bassorilievo ampiamente diffusa nell'oreficeria europea dopo l'originale elaborazio-

ne di ambito senese della fine del Duecento. In luogo di una totale copertura della lamina, con eventuali parti risparmiate, lo smalto traslucido ricopre qui solo gli incavi di un lavoro a "rilievo affondato", risultando sullo stesso piano del fondo metallico. È una tecnica molto raffinata che manifesta un richiamo all'effetto degli smalti *cloisonnés* bizantini; tale volontà stilistica caratterizza le placchette trecentesche con *Evangelisti* del 'Messale di S. Marco' (Venezia, Biblioteca Marciana) e diverse opere realizzate alla corte francese di Carlo V come la splendida 'Royal Gold Cup', quasi interamente rivestita di smalti policromi su oro raffiguranti *Scene della vita di S. Agnese* (Londra: British Museum; 1375 ca.)⁸.

L'utilizzo del fine procedimento negli argenti algheresi offre la prima conferma di un'eccezionale rilevanza dell'arredo. Fuori del comune anche le relative dimensioni: 35 cm l'altezza del calice e 28 il diametro della patena. Si tratta quindi di oggetti non strettamente funzionali, concepiti per una specifica occasione con intenti celebrativi che sembrano rispondere all'atto liturgico dell'*elevatio calicis*. L'esibizione del calice verso i fedeli viene già descritta in una fonte letteraria del Duecento (Durando, *Rationale*, 1286 ca.) e presuppone il ricorso a una tipologia del vaso eucaristico sempre più uniforme e di forte impatto visivo. Marco Collareta motiva così la grande fortuna del 'Calice di Niccolò IV' dell'orafo senese Guccio di Mannaia (Assisi, Basilica di S. Francesco; 1288-1292), tanto ricercato nelle vivaci e inedite decorazioni a smalto quanto riconoscibile nella forma⁹. L'*elevatio calicis* figura dapprima nel rito della cappella papale, propagato in larga misura dall'ordine francescano tra XIV e XV secolo. Ciò chiarisce il senso del calice di Toledo (tav. I), francescano nell'iconografia e nella destinazione alla chiesa sassarese di S. Maria. Con un maggiore slancio gotico, è rafforzata la monumentalità del calice di Guccio di Mannaia entro un modello che condivide la base mistilinea esagonale, il nodo schiacciato del fusto e la ricca ornamentazione a smalti traslucidi. Un precedente in territorio sardo è costituito dall'interessante esemplare della parrocchiale di Bono (1350-1360 ca.), dove è preponderante l'influsso toscano e le placchette mostrano la compresenza di smalti *champlevés* e a *basse-taille*¹⁰.

Il calice algherese¹¹ comprende motivi propri dell'oreficeria gotica catalana, prima di tutto nell'ampia decorazione vegetale e nel nodo a bulbo esagonale con castoni in forma di losanga¹². Nei lobi del piede, in alternanza a girali e fiori, si inseriscono tre placche smaltate raffiguranti *Cristo crocifisso con strumenti della Passione* tra la *Madonna Dolente* e *S. Francesco che riceve le stigmate* (tavv. III-IV). Il sacrificio e la Passione di Cristo occupano uno spazio centrale nell'apparato figurativo del calice, perché anticipati nell'istituzione dell'Eucarestia. Secondo la puntuale lettura di Elaine Bryson Siegel, le immagini della Madonna

e di S. Francesco enucleano una partecipazione profonda alle sofferenze di Cristo: Maria patisce direttamente la crocifissione del Figlio e S. Francesco ne riattualizza la Passione attraverso le sacre stigmate¹³. L'atto eucaristico in funzione di "memoriale della Croce" e di comunione dei fedeli al "sacrificio" di Gesù¹⁴, potrebbe estendersi alle espressive teste bovine incise nelle cuspidi del perimetro di base, da intendere come vittime sacrificali. Per contro, la plausibile identificazione della figura con un toro, simbolo di potenza creatrice¹⁵, spiega meglio il particolare della spada fuoriuscente dalla bocca. E' infatti una immagine che nell'Apocalisse equivale a manifestazione del Verbo¹⁶ e qui rimanderebbe ancora a Cristo, Verbo uscito dalla bocca di Dio.

L'accento sulla sofferenza di Cristo, finalizzata alla redenzione, ritorna nell'*imago pietatis* del nodo (Tav. I). Spesso attorniata da simboli e strumenti della Passione, che il calice riserva al *Crocifisso* in corrispondenza verticale, l'iconografia si afferma in Sardegna nei retabli quattrocenteschi di impronta catalana. Il *Cristo in Pietà* appare tra l'altro in una posizione connessa alla celebrazione eucaristica, nel centro della predella appena al di sopra della mensa d'altare, o nel luogo stesso della custodia, il tabernacolo (retabli di Gonnostramatza e Ardara)¹⁷. Sempre nelle formelle a smalti del nodo è da segnalare la presenza di *S. Ludovico di Tolosa* insieme a un altro santo francescano con libro aperto¹⁸, sicuramente legati a un'antica venerazione nella Chiesa di S. Maria, e di *S. Gavino di Torres* (Tavv. III-IV), il martire emblema della diocesi turritana la cui sede venne trasferita a Sassari nel 1441¹⁹.

L'unicità del calice algherese è ribadita dall'assenza di confronti precisi. Il ristretto corpus di calici catalani di epoca gotica suggerisce la considerazione di un esemplare con il marchio di Barcellona (New York, Metropolitan Museum of Art; 1400-1410 ca.), decisamente più sobrio ma molto importante per la tecnica a "rilievo affondato" di alcune placchette smaltate²⁰. In ambito sardo, si è sottolineata un'affinità con la base del 'Reliquiario di S. Basilio', eseguita a Oristano nel 1456 e contrassegnata dal marchio di Arborea (Oristano, Museo del Convento di S. Francesco)²¹. Se la struttura e gli elementi formali risultano abbastanza vicini, le placchette romboidali, lavorate a *basse-taille* con minutissime tracce degli smalti originari, evidenziano un'espressione meno rifinita e di sapore popolaresco²². L'interesse storico del reliquiario acquisisce nuovi contorni da una corretta lettura della scritta che attesta l'esecuzione della base: FATA I(N) SA CIT(A) D'ARISTA(N)IS AN(NO) MCCCCLVI. Prima riportata secondo un incerto latino, l'iscrizione in sardo sembra rappresentare l'orgoglio di identità e autorappresentativo della casa marchionale di Oristano, il cui stemma di Arborea è ripetuto ben nove volte. La commissione dell'opera, avvenuta nel periodo di

amministrazione del marchese Antonio Cubello (1427-1463), venne sicuramente affidata a un orafo di fiducia della casa reggente con la finalità di imprimere un segno propagandistico nella custodia della preziosa reliquia di S. Basilio²³.

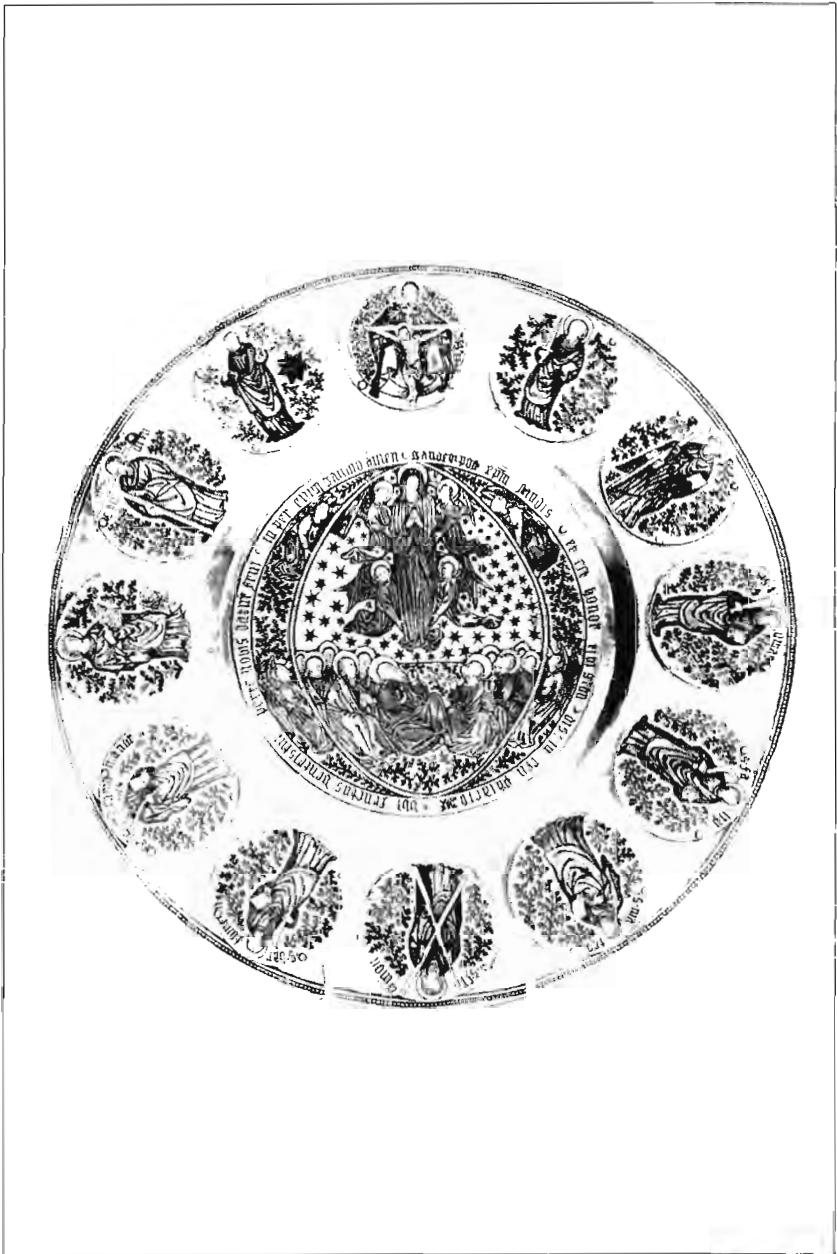
Le raffigurazioni del calice di Toledo trovano convincenti riscontri nella pittura catalana di stile gotico internazionale. Le mani allungate e i gesti aggraziati della *Madonna Dolente* (tav. III) ricordano da vicino l'*Angelo Annunciante* del retablo di Joan Mates conservato a Cagliari (Pinacoteca Nazionale; 1410 ca.), così come il *Cristo in Pietà* del nodo riporta della versione di Mates analoghi dettagli nel sarcofago e una caratteristica curvatura degli avambracci²⁴. I marchi *ALGUER* si trovano in tre punti del calice (tav. I e IV), integrati nel disegno vegetale secondo una pratica frequente nell'argenteria catalana, verificabile in un gran numero di croci processionali. Garanzia della qualità e segno distintivo del luogo di produzione, il marchio civico assume un tale risalto anche nei calici sardi di Morgongiori e Pompu devuti a botteghe arborensi (punzone *ARBOR*)²⁵. Una definizione culturale così pronunciata, emersa nell'analisi dei vari aspetti, suggerisce l'attribuzione del calice a un orefice catalano dotato di grande maturità tecnica e stilistica. Nel XV secolo non mancano attestazioni di argentieri catalani residenti in Sardegna o in rapporto con l'isola²⁶ e il ripopolamento a più riprese della colonia algherese diede altresì impulso al settore dell'attività artistica²⁷. Opere delle rinomate officine orafe barcellonesi arrivarono, in territorio italiano, alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo tramite prestigiose commissioni affidate a Berenguer Palau e Bernat Lleopart²⁸. Proprio nella bottega di quest'ultimo argentiere, nel 1426 entrò l'oristanese Antonio Serra per una fase di apprendistato durata alcuni anni²⁹; la preziosa notizia lascia aperta la possibilità che il calice sia stato realizzato da un artista sardo e fornisce elementi di valutazione per altri arredi di eccellente livello, come la croce processionale con marchio *ARBORE* del Convento di S. Francesco a Oristano (1420-1430 ca.)³⁰.

La patena del museo di Toledo (tav. II)³¹, realizzata a corredo del calice, mostra un programma iconografico ben più articolato e non solo basato su legami associativi. La soluzione di un bordo ritmato da dodici placchette circolari e di un ampio medaglione nella parte concava, appare davvero originale e concede qualche generico richiamo a opere toscane del Trecento³². Intorno alla scena centrale, l'*Assunzione della Vergine*, si legge la seguente iscrizione:

“Gaude que post Christum scandis
et est honor tibi grandis
in celi palacio



Toledo (Ohio). The Toledo Museum of Art: calice, sec. XV (metà).



Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art: patena, sec. XV (metà).



Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art: calice, sec. XV (meta), particolare.



Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art: calice, sec. XV (metà), particolare.

Ubi fructus ventris tui
 per te nobis datur frui
 in per emni gaudio amen”.

Si tratta della settima e ottava strofa dell'inno *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis* (i *goigs* catalani), strofe rintracciabili unicamente in una versione conservata a Barcellona³³. La centralità della Madonna, quale Madre del Figlio di Dio, è pertinente alla liturgia eucaristica e in più si può notare come il concetto ritorni nelle iscrizioni di diversi calici del Cinquecento (Villamar, Sanluri, Serramanna)³⁴.

Il messaggio della patena pare ordinato, a partire dall'interno, in una stratificazione di spazi concentrici. Il primo è configurato nella mandorla con l'*Assunzione* e rappresenta un momento di passaggio dal mondo inferiore al superiore. Spesso cornice simbolica delle figure di Cristo e della Vergine, la forma a mandorla esprime proprio la congiunzione cielo-terra e il dinamico raggiungimento di un'unità armoniosa³⁵. In questo caso include gli apostoli, nel ruolo di testimoni dell'Assunzione di Maria: seduti sul terreno, assistono all'elevazione compiuta da quattro angeli in un cielo carico di stelle. La mandorla, sfera ancora materiale, è a sua volta trasportata da quattro angeli nello spazio fisico del paradiso, il cerchio circoscritto, evocato in chiave didascalica anche dall'iscrizione (*celi palatio*). Su un piano superiore, che corrisponde alla tesa della patena, compare la *Trinità* e la raffigurazione di undici apostoli³⁶. L'ultima sfera si presta così a essere riconosciuta come l'empireo, il più alto dei cieli, dove un posto canonico spetta agli apostoli, ora qualificati nei loro attributi a differenza dell'evento terreno dell'Assunzione³⁷. Come ha giustamente osservato Elaine Bryson, la disposizione dei medaglioni con apostoli non è casuale ma rispetta, da sinistra a destra e dall'alto al basso, l'elencazione della preghiera del Canone Romano della Messa, relativa al momento della comunione. Gli apostoli fungono perciò da intercessori presso la Trinità insieme alla Madonna, la cui Assunzione è connessa al culto eucaristico. Infatti, l'iscrizione tratta dai *Gaudia* “allude all'unione eterna di Cristo con i fedeli in paradiso, anticipata nell'Eucarestia dall'unione dei comunicanti con il corpo del sacramento di Cristo”³⁸.

Le placchette smaltate della patena rimandano a matrici figurative fiamminghe e franco-borgognone, soprattutto nelle tipologie dei volti. L'assenza di caratterizzazione e una certa rigidità dovrebbero spiegarsi nell'opera di traduzione da immagini miniate o a stampa, forse comprese nelle illustrazioni iberiche di *goigs* della Madonna³⁹. I riferimenti pittorici più prossimi sono ancora di area catalana. L'*Assunta* elevata dagli angeli, per esempio, è impostata come il *S. Antonio Abate sottrat-*

to ai demoni di Jaume Ferrer I (Lérida, Museo Diocesano; post 1420); le figure degli apostoli sembrano riflettere i moduli di Lluís Borrassà (cfr. il retablo della Chiesa di S. Francesco a Vilafranca del Penedès; inizio sec. XV)⁴⁰. Per lo stile dei medaglioni è stato ipotizzato l'intervento di un altro orefice, ma in realtà si potrebbe rimarcare un'effettiva differenza tra gli ornati del calice e l'insieme degli smalti dei due oggetti. I fogliami che decorano tutti i medaglioni della patena, per quanto soggetti a una tecnica diversa, presentano una stilizzazione molto distante dai morbidi motivi del calice, arricchiti di fiori a raggiera⁴¹. La distinzione di due artefici, coinvolti nell'esecuzione dell'arredo, rientra del resto nel carattere specifico dell'oreficeria quale "arte di assemblaggio"⁴².

Un elevato investimento materiale, richiesto dai due pezzi, e l'elaborata iconografia trovano giustificazione in un'occorrenza speciale. Il sotteso evento non può che essere la consacrazione della Chiesa di S. Maria di Betlem, celebrata nel 1454 dal vescovo di Ampurias Gillito Esu quando erano ancora in corso dei lavori di ampliamento (1440-1465)⁴³. Nell'intitolazione dell'edificio alla Madonna Assunta - un culto che dal convento francescano si estende al patronato della città di Sassari - è ulteriormente precisata la ragione di un arredo programmatico. Il calice e la patena concordano a pieno con questo estremo cronologico, che viceversa porta a escludere la notizia non documentata di una donazione effettuata alla chiesa da Leonardo Alagon, ultimo marchese di Oristano negli anni 1470-1478⁴⁴. La commissione degli argenti è l'atto di una rilevante personalità, anche se stupisce la mancanza di contrassegni identificativi nelle opere⁴⁵. Frutto di un'originale interpretazione dei modelli catalani e di un'alta capacità espressiva, il servizio eucaristico si distingue come episodio importantissimo della storia artistica di Alghero e della Sardegna. Il presente studio vuole offrire l'auspicio di un ritorno dei capolavori nella città di origine, anche se solo per il breve periodo di un'esposizione.

Claudio Galleri

NOTE

¹ E. COSTA, *Sassari*, vol. II, Sassari 1937, pp. 278-279. Il disegno figura nel manoscritto N°3 - *Note su Sassari da ott. 1903 a marzo 1904*, f. 26 (Sassari, Biblioteca Comunale); riprodotto in E. COSTA, *Archivio pittorico della città di Sassari*, a cura di E. Espa, Sassari 1976, p. 244.

² Cfr. *Art in Antiques, Museum Buys 1956-57*, in "Art News", LVI, 4, 1957, p. 14; *Accessions of American and Canadian Museums, April-June 1957*, in "Art Quarterly",

XX, 3, 1957, p. 317. Calice e patena furono donati nel 1955 dal fondatore del museo da Edward Drummond Libbey, che li acquistò presso la casa d'aste Rosenberg & Stiebel di New York.

³ Tra gli approfondimenti più importanti sull'arredo: J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in "VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón", Madrid 1959, p. 639; C. M. DEVILLA, *Santa Maria di Sassari*, Sassari 1961, pp. 171-173; R. M. RIEFSTAHL, *Medieval Art*, in "Toledo Museum News", New Series, VII, 1, 1964, p. 18; E. K. BRYSON SIEGEL, schede 4-5 in *Eucharistic vessels of the Middle Ages*, catalogo della mostra (Busch-Reisinger Museum), Cambridge Mass. 1975, pp. 47-56, pp. 120-121 figg. 4-5; A. G. MAXIA, scheda 545 in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra, Cagliari 1989, pp. 337-338; C. GALLERI, "Cum ismalto": *rilettura dell'oreficeria sarda nei secoli XIV e XV attraverso un corpus di calici*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, a cura di P. Pazzi, vol. II, 1997, pp. 241-242.

⁴ Cfr. R. DELOGU, *L'oreficeria nell'arte sarda*, in *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, catalogo della mostra a cura di R. Delogu, Cagliari 1937, pp. 18-19. La presenza della corona nel marchio è motivata da R. Delogu "quale segno dei privilegi nobiliari concessi alla città"; R. DELOGU, *Antichi marchi degli argentieri sardi*, in "Studi Sardi", a. VII, fasc. I-III, p. 190. Cfr. i marchi con corona di altri territori soggetti al regno d'Aragona, in U. DONATI, *I marchi dell'argenteria italiana*, Novara 1993, p. 81 schede 470, 474-475 (Messina); p. 129 scheda 847 (Napoli). Nel marchio algherese del Seicento la corona si trasforma in murale, come figura delle fortificazioni; cfr. U. DONATI, *I marchi dell'argenteria* cit., p. 112 scheda 713; p. 131 scheda 869 (corona murale nel marchio di Sassari).

⁵ Nel 1449 l'argentiere Antonio Ferret acquista una casa situata nella piazza principale di Alghero (l'attuale piazza civica); nel 1480 l'orefice algherese Nicola Elina viene pagato per la realizzazione di una patena di corallo e dei finimenti in argento di una sella, donati al re Giovanni II di Aragona; G. DEIDDA, schede 544 e 556 in *La Corona d'Aragona* cit., pp. 337, 345. Una dotazione di antiche suppellettili in argento, probabilmente eseguite ad Alghero, si riscontra nei registri seicenteschi della cattedrale; cfr. A. SERRA, *Argenti e paramenti sacri della cattedrale di Alghero nei secoli XVII-XVIII*, in "Revista de L'Alguer", V (1994), pp. 113-114. Per conoscere qualcosa sull'organizzazione gremiale, bisogna spingersi al 1636, data dello statuto dei *ferrers* e *argenteres*; P. TOIA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, vol. II, Torino 1868, pp. 292-294.

⁶ Cfr. *Mostra dell'antica oreficeria* cit., p. 57 scheda 16, tav. V; R. DELOGU, *Antichi marchi* cit., p. 190, tav. I nn. 1-2.

⁷ Cfr. C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., pp. 238-244.

⁸ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto tralucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, vol. XIV, 2, 1984, p. 746, tav. XC; O. M. DALTON, *The Royal Gold Cup in the British Museum*, London 1924; M. M. GALTHER, *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972, pp. 284-287, 412.

⁹ M. COLLARETA, *Vicende del calice italiano: l'eredità di Guccio*, in *Calici italiani*, collana "Lo specchio del Bargello", Firenze 1983, pp. 3-6.

¹⁰ Cfr. C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., pp. 238-239, p. 240, figg. 2-3. La tecnica a *champlevé* è visibile nelle placchette della base, in cui gli smalti ai lati delle figure sono intercalati da setti metallici.

¹¹ Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, inv. 55223 A: calice in argento sbalzato, lavorato a cesello e bulino, dorato; placchette con smalti tralucidi. Piede a pianta mistilinea esagonale con gradino a traforo (motivo a dentelli) e tre placchette raffiguranti: Madonna Dolente, Cristo Crocifisso con strumenti della Passione, S. Francesco ri-

ceve le stimate. Fusto a sezione esagonale; nodo con castoni romboidali e placchette raffiguranti nell'ordine: S. Pietro, Cristo in Pietà, S. Paolo, S. Ludovico di Tolosa, S. Gavino di Torres, Santo francescano con libro. Sottocoppa dal profilo lobato; coppa svasata. Alt. cm 35,5; diam. base 14,6. Marchio: ALGUER (n. 3: parte superiore e inferiore del fusto, base). Due placchette della base sono eseguite con la tecnica del "bassorilievo affondato" (Madonna Dolente, S. Francesco riceve le stimate); nelle rimanenti, a *basse-taille* con smalti traslucidi, sono risparmiati gli incarnati e altri dettagli.

¹² Cfr. il vasto repertorio di oreficerie offerto da N. DE DALMASES, *Orefbreria catalana medieval. Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, I, Barcelona 1992.

¹³ E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 4 in *Eucharistic vessels* cit., pp. 47-48. Interessanti i richiami letterari del Medioevo che propone la studiosa americana, incentrati sulla virtuale crocifissione di Maria.

¹⁴ C. MANIAGO, *Eucarestia: fonte e culmine della vita ecclesiale*, in *Panis Vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Alessi e L. Martini, Siena 1994, pp. 17-22.

¹⁵ Cfr. J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, pp. 929-934.

¹⁶ Cfr. R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra* (1962), Torino 1990, p. 167. Il particolare si trova raffigurato nelle celebri incisioni di Albrecht Dürer.

¹⁷ Cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Nuoro 1990, pp. 148-149 (predella di Giovanni Muru nel retablo di Ardara, 1515); p. 175 (retablo di Lorenzo Cavarò a Gonnostamatza, 1501). La collocazione del tabernacolo sopra l'altare maggiore si diffonde nelle chiese a partire dall'inizio del XVI secolo; cfr. M. MARCHETTI, *La custodia dell'eucarestia. Il Tabernacolo e la sua storia*, in *Panis Vivus* cit., pp. 227-230.

¹⁸ Il santo, dal volto giovanile e vestito del saio francescano, è stato identificato dubitativamente con S. Bonaventura (J. AINAUD DE LASARTE, comunicazione al museo di Toledo del 7 marzo 1956).

¹⁹ Anche dopo lo spostamento della sede da Torres, la basilica intitolata al santo rimane il punto di riferimento più importante della diocesi; cfr. M. SERRELI, scheda 6 in F. SEGNI PULVIRENTI - A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Nuoro 1994, p. 33. Nella formella S. Gavino è rappresentato a cavallo, in modo simile alla predella del retablo di Ardara.

²⁰ Cfr. N. DE DALMASES, *Orefbreria catalana* cit., pp. 386-387, figg. 282-285. La tecnica caratterizza soprattutto la placchetta circolare con stemma del donatore (fig. 285); in più, nell'orlo compare un'iscrizione ritmata da fogliami come nella patena del museo di Toledo.

²¹ Cfr. R. DELOGU, *L'oreficeria nell'arte sarda* cit., pp. 27-28, pp. 54-55 scheda 7, tav. II. Il marchio è presente nella forma ARBORE (sul fusto) e in quella descritta da Delogu "col toponimo tronco preceduto da un segno non bene leggibile" (nel sottocoppa); R. DELOGU, *Antichi marchi* cit., p. 7 dell'estratto, tav. II n. 3. Due identici punzoni impressi all'interno del sottocoppa, restituiscono però con chiarezza una variante EARBOR (su due righe), riscontrata in un calice di Pompu; cfr. C. GALLETTI, "Cum ismalto" cit., p. 239.

²² Le formelle del nodo raffigurano nell'ordine: Madonna con Bambino, S. Paolo, S. Francesco d'Assisi, S. Giacomo, S. Nicola, S. Pietro (tutte con cartigli recanti iscrizioni didascaliche); quelle del sottocoppa: Cristo Redentore benedicente, S. Basilio, Madonna Dolente, Cristo Crocifisso, S. Giovanni Dolente, Cristo Risorto (alcune con iscrizioni didascaliche). Tracce di smalto blu si intravedono in quasi tutte le placchette e in alcune anche di smalto verde (S. Giovanni Dolente, Cristo Redentore, Madonna con Bambino).

²³ La precedente lettura dell'iscrizione (IN ARISTAIS AN MCCCCLVI FATEI FECIT), appuntata dal canonico Giovanni Spano nel 1868, si trova ripetuta fino alla bibliografia più recente; G. SPANO, *Storia e descrizione di un crocione antico in argento del Duomo di Cagliari e di altre due opere sarde di oreficeria antica*, Cagliari 1868, p. 17. Sull'utilizzo del sardo nei documenti, cfr. C. PILLAI, *La comunicazione linguistica, in La Corona d'Aragona* cit., pp. 304-308 (cfr. anche a p. 297 la lapide sepolcrale di Filippo Mameli del 1349). Lo stemma di Arborea, con i pali catalani e l'albero diradicato, si trova effigiato in tutte le possibili varianti (partito, inquartato, inquartato in croce di S. Andrea). Sul Marchesato di Oristano cfr. M. SCARPA SENES, *Il territorio in epoca regnicola catalano-aragone (1410-1479)*, in *La Provincia di Oristano, l'orma della storia*, a cura di F. C. Casula, Cinisello Balsamo (MI) 1990, pp. 159-166. Sulla reliquia di S. Basilio di Cesarea e sulla parte tardoromana del reliquiario, cfr. A. LIPINSKY, *La reliquia di San Basilio nella Chiesa di S. Francesco in Oristano*, *Giudicato di Arborea-Sardegna*, in "Studi Sardi", XXVII (1986-87), 1987, pp. 349-359.

²⁴ Cfr. C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., p. 242; R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Nuoro 1990, pp. 88-93.

²⁵ Cfr. E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 4 in *Eucharistic vessels* cit., p. 50; N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana* cit., pp. 218-229, 237-242; C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., p. 240.

²⁶ Martí Llacuna, argentiere di Barcellona, risulta in Sardegna nel 1409 per alcuni affari; l'argentiere Tomàs Canyelles è invece attestato come residente a Cagliari nel 1427. Nello stesso anno, un altro argentiere barcellonese, Guillem Balell, figura come creditore del collega cagliaritano Antonio Abello; cfr. N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana* cit., vol. II (*Argentiers i documents*), pp. 31, 45, 87. Su Antonio Abello, membro di una famiglia di argentieri, cfr. C. TASCÀ, *Nuovi documenti sugli argentieri cagliaritani tardo-medioevali*, in "Archivio Storico Sardo", XXXVI, 1989, pp. 158-160.

²⁷ Nel 1335 viene concessa al pittore catalano Pere Blanc una casa ad Alghero; il noto pittore Pere Serra riceve nel 1404 la commissione di un retablo da Arnau Sabruoguera di Alghero; cfr. J. AINAUD DE LASARTE, *La pittura sardo-catalana, in Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra, Cagliari 1985, pp. 25-26.

²⁸ Cfr. N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana* cit., vol. I, pp. 51-52; vol. II, pp. 88-91, 112-113. Nel 1443 Berenguer Palau esegui per la cappella reale un calice in argento dorato con figure e smalti, insieme ad altri oggetti preziosi. Numerosi gli argentieri catalani e spagnoli documentati in Sicilia; cfr. G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale*, Roma 1979, pp. 114-115 (tra questi, anche Dyegus de Sardinia, p. 274). Pescarmona inquadra il calice e la patena di Toledo "nel genere dell'oreficeria coloniale catalana" (D. PESCARMONA, *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra, in Cultura quattro-cinquecentesca* cit., p. 46).

²⁹ Cfr. J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 639. Lo stesso Antonio Serra ritornò in Sardegna sei anni dopo.

³⁰ Cfr. C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., p. 240.

³¹ Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, inv. 55223 B: patena in argento; placchette con smalti traslucidi. Orlo perlinato e tesa con dodici medaglioni raffiguranti la Trinità e Apostoli; nell'ordine: Paolo, Giacomo, Tommaso, Filippo, Matteo, Simone, Bartolomeo, Giovanni, Andrea, Pietro (alcuni medaglioni con iscrizioni didascaliche). Cavetto con medaglione raffigurante l'Assunzione della Vergine. Diam. cm 28. Marchio: ALGUER (n. 2: retoro).

³² Cfr. E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 5 in *Eucharistic vessels* cit., p. 54.

³³ Cfr. A. SERRA BALDÓ, *Els «Goigs de la Verge Maria» en l'antiga poesia catalana*,

in "Estudis Universitaris Catalans", XXII, 1936, pp. 368-369. Il testo presenta solo alcune varianti: "Gaude quae post ipsum scandis/ et est honor tibi grandis/ in coeli palatio/ Ubi fructus ventris tui/ per te detur nobis frui in perenni gaudio". L'individuazione di questa fonte si deve a J. AINAUD DE LASARTE, comunicazione cit.

³⁴ L'iscrizione dei calici ripete la formula: AVE VERUM CORPUS NATUM EX MARIA VERGINE; cfr. *Mostra dell'antica oreficeria* cit., pp. 59-60 schede 28, 30 e 33, tav. XIII.

³⁵ Cfr. J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* cit., pp. 27, 608. Nel Medioevo la mandorla è altresì simbolo della verginità di Maria.

³⁶ La raffigurazione di soli undici apostoli, che qui "sacrifica" Giuda Taddeo, ritorna anche nel medaglione centrale; cfr. E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 5 in *Eucharistic vessels* cit., pp. 54-55.

³⁷ Cfr. le rappresentazioni degli apostoli nel *Giudizio Universale*. Per l'idea delle sfere celesti e la disposizione in circolo degli apostoli, cfr. le cupole dei battisteri ravennati degli Ortodossi e degli Ariani.

³⁸ E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 5 in *Eucharistic vessels* cit., pp. 55-56.

³⁹ Più che a un'opera monumentale (E. K. BRYSON SIEGEL, scheda 5 in *Eucharistic vessels* cit., p. 55), l'Assunzione sembra rifarsi a un'immagine diffusa e codificata. È anche possibile la ripresa di un antico sigillo della chiesa francescana di S. Maria. Per lo stesso formato a mandorla, cfr. i sigilli francescani di Pisa con la Madonna Assunta (1350 ca.); M. CAMPBELL, *L'oreficeria italiana nell'Inghilterra medievale con una nota sugli smalti italiani del XIV e XV secolo nel Victoria and Albert Museum*, in "Bollettino d'Arte", *Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, supplemento al n. 43, 1987, pp. 8-9 fig. 14.

⁴⁰ Cfr. J. GUDIOL - S. ALCOLEA I BLANCI, *Pittura gotica catalana*, Barcelona 1986, p. 233 fig. 27 (Borrassa), p. 378 fig. 603 (Ferrer). Il retablo di Borrassà presenta la scena delle *Stigmate di S. Francesco* nella medesima iconografia, di derivazione giottesca, del calice di Toledo. Il soggetto si ritrova in placchette smaltate già all'inizio del Trecento; cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Sullo smalto fiorentino di primo Trecento*, in "Bollettino d'Arte", *Oreficerie e smalti* cit., pp. 50 e 52 fig. 20.

⁴¹ I motivi della patena sembrano di pianta spinosa, forse di cardo, un altro elemento simbolico che rimanderebbe alla Vergine. I fiori del calice, invece, richiamano vagamente dei gigli.

⁴² Su queste problematiche, cfr. G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, in "Prospettiva", n. 79, 1995, pp. 2-4.

⁴³ Cfr. M. PORCU GAIAS, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996, pp. 75-78 scheda 35. Una differente interpretazione sposta la data al 1453; C. M. DEVILLA, *Santa Maria* cit., pp. 55-56.

⁴⁴ Cfr. E. COSTA, *Sassari*, cit., pp. 278-279. Alla data della consacrazione, Leonardo Alagon risulta infatti appena diciottenne e non domiciliato in Sardegna.

⁴⁵ Cfr. nel calice di Bono la presenza dello stemma di Gonario Scano, "donno" vicino alla famiglia regnante del Giudicato di Arborea; cfr. C. GALLERI, "Cum ismalto" cit., p. 239, p. 240, fig. 2. Oltre all'Assunta, il riferimento locale più significativo espresso nell'arredo pare la figura di S. Gavino. Nello stesso arco di anni, il vescovo di Sassari Antonio Cano compone un poemetto in sardo dedicato ai santi turritani Gavino, Proto e Gianuario; cfr. C. CAMPANELLA, scheda 356 in *La Corona d'Avagona* cit., p. 355.

Per tutti i validi suggerimenti e per le proficue suggestioni, ringrazio di cuore il prof. Marco Collareta, la dott.ssa Maria Cristina Cannas e padre Alfonso Madeddu.

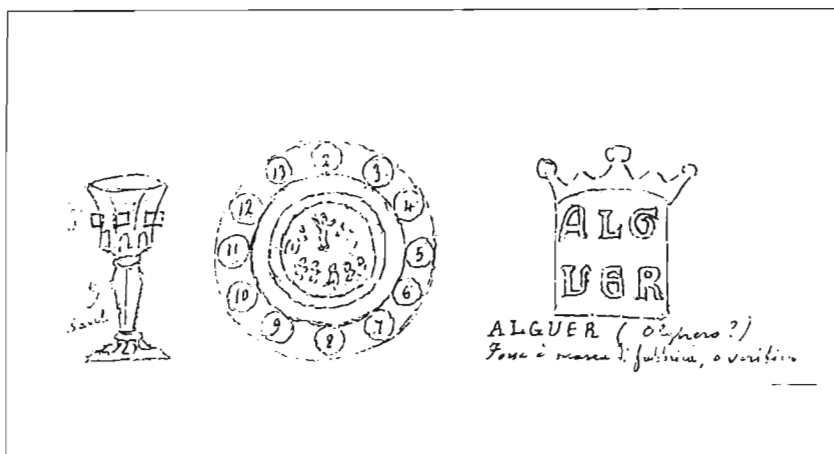


Fig. 1 - Calice e patena in S. Maria di Betlem, da *La città di Sassari. Schizzi, iscrizioni, memorie e note di Enrico Costa*, vol. III, manoscritto, f. 26 (Sassari, Biblioteca Comunale).



Fig. 2 - Marchio della città di Alghero, dal calice del Toledo Museum of Art (E. K. BRYSON SIEGEL, in :, Cambridge-Mass. 1975, pp. 120-121). in *Eucharistic vessels of the Middle Ages*,