

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISBN 9788897317807

ISSN 2035-794X

numero 13/III n.s., dicembre 2023

**Un novello Costantino? Il polittico di Ottana, Mariano
d'Arborea e altre espressioni del potere giudiciale
nelle raffigurazioni artistiche**

**A new Constantine? The Ottana polyptych, Mariano of
Arborea and other expressions of *giudiciale* power
in artistic depictions**

Alberto Virdis

DOI: <https://doi.org/10.7410/1646>

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.cnr.it>

Direttore responsabile | Editor-in-Chief

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione | Editorial Office Secretary

Idamaria FUSCO - Sebastiana NOCCO

Comitato scientifico | Editorial Advisory Board

Luis ADÃO DA FONSECA, Filomena BARROS, Sergio BELARDINELLI, Nora BEREND, Michele BRONDINO, Paolo CALCAGNO, Lucio CARACCILOLO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Antonella EMINA, Vittoria FIORELLI, Blanca GARÌ, Isabella IANNUZZI, David IGUAL LUIS, Jose Javier RUIZ IBÁÑEZ, Giorgio ISRAEL, Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Germán NAVARRO ESPINACH, Francesco PANARELLI, Emilia PERASSI, Cosmin POPA-GORJANU, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Eleni SAKELLARIU, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Przemysław WISZEWSKI.

Comitato di redazione | Editorial Board

Anna BADINO, Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Angelo CATTANEO, Isabella CECCHINI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Francesco D'ANGELO, Alberto GUASCO, Domenica LABANCA, Maurizio LUPO, Geltrude MACRÌ, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Rosalba MENGONI, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Giampaolo SALICE, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Giulio VACCARO, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI.

Responsabile del sito | Website Manager

Claudia FIRINO

© **Copyright: Author(s).**

Gli autori che pubblicano con *RiMe* conservano i diritti d'autore e concedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione con i lavori contemporaneamente autorizzati ai sensi della

Authors who publish with *RiMe* retain copyright and grant the Journal right of first publication with the works simultaneously licensed under the terms of the

**“Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0
International License”**



Il presente volume è stato pubblicato online il 30 dicembre 2023 in:

This volume has been published online on 30 December 2023 at:

<http://rime.cnr.it>

CNR - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Via Giovanni Battista Tuveri, 130-132 — 09129 Cagliari (Italy).
Telefono | Telephone: +39 070403635 / 070403670.
Sito web | Website: www.isem.cnr.it

RiMe, n. 13/III n.s., dicembre 2023, 521 p.

ISBN 9788897317807 - ISSN 2035-794X

DOI <https://doi.org/10.7410/1644>

Special Issue

**Per i Settecento anni del Regno di Sardegna.
Testimonianze artistiche e materiali e fonti**

**For the Seven Hundred Years of the Kingdom of Sardinia.
Artistic and material testimonies, and sources**

A cura di / Edited by

**Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín,
Maria Grazia R. Mele, Giovanni Serreli**

RiMe, n. 13/III n.s., dicembre 2023, 521 p.

ISBN 9788897317807 - ISSN 2035-794X

DOI <https://doi.org/10.7410/1644>

RiMe 13/III n.s. (December 2023)

Special Issue

**Per i Settecento anni del Regno di Sardegna. Testimonianze
artistiche e materiali e fonti**

**For the Seven Hundred Years of the Kingdom of Sardinia. Artistic and
material testimonies, and sources**

**A cura di / Edited by
Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín,
Maria Grazia R. Mele, Giovanni Serreli**

Table of Contents / Indice

- Jon Arrieta Alberdi, Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín, Maria Grazia R. Mele, Annamaria Oliva, Gaetano Sabatini, Olivetta Schena, Giovanni Serreli, Pinuccia F. Simbula 5-16
Per i settecento anni del Regno di Sardegna / *For the seven hundred years of the Kingdom of Sardinia*
- Nicoletta Usai 17-41
Pittura su tavola nella Sardegna tra Trecento e primo Quattrocento. Fonti, tipologie e casi-studio nel Mediterraneo tardo-medievale / *Panel painting in Sardinia between the 14th and early 15th centuries. Sources, typologies, and case studies in the late medieval Mediterranean*
- Alberto Virdis 43-74
Un novello Costantino? Il polittico di Ottana, Mariano d'Arborea e altre espressioni del potere giudiciale nelle raffigurazioni artistiche / *A new Constantine? The Ottana polyptych, Mariano of Arborea and other expressions of giudiciale power in artistic depictions*
- Maria Grazia Scano Naitza 75-119
Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV / *Some aspects of wooden sculpture in the 14th-15th centuries*
- Mauro Salis 121-158
Pittura e scultura tra secondo Quattrocento e Cinquecento. Dagli apporti esterni alla affermazione delle botteghe locali / *Painting and Sculpture in the late 15th and 16th centuries. From external contributions to the affirmation of local workshops*
- Sara Caredda 159-189
Pittura e scultura del Seicento in Sardegna tra influssi iberici e modelli italiani / *Painting and sculpture of the 17th century in Sardinia between Iberian influences and Italian models*
- Alessandra Pasolini 191-227
Argenti e argentieri nella Sardegna moderna / *Silver and silversmiths in Modern Sardinia*

- Rossana Martorelli 229-264
Caller: una nuova Cagliari in età catalana? Continuità e innovazione / *Caller: a new Cagliari in the Catalan age? Continuity and innovation*
- Anna Luisa Sanna, Mattia Sanna Montanelli 265-292
'A reconocer el sitio de Villa de Iglesias' (Zurita, An. VI, c. XLV). Profilo archeologico e testimonianze di area iberica nella cultura materiale di Villa di Chiesa, tra produzioni ceramiche e attività estrattiva / 'A reconocer el sitio de Villa de Iglesias' (Zurita, An. VI, c. XLV). *Archaeological profile and evidence of Iberian area in the material culture of Villa di Chiesa, between ceramic productions and mining*
- Daniela Rovina 293-335
Sassari nel Regno di Sardegna in epoca catalana e spagnola. I dati archeologici / *Sassari in the Kingdom of Sardinia in Catalan and Spanish times: The archaeological data*
- Laura Soro, Ignazio Sanna 337-372
Il relitto di *Bonaria-1* e altri contesti subacquei / *Bonaria-1 shipwreck and other underwater contexts of the central-southern Sardinia*
- Andrea Pirinu 373-411
Rilievo e rappresentazione delle piazzeforti della Sardegna / *Survey and representation of Sardinian strongholds*
- Marcello Schirru, Raimondo Pinna 413-434
I palazzi feudali nella Sardegna d'Età Moderna: architettura ed insediamento urbano / *Feudal palaces in Modern Age Sardinia: Architecture and urban settlement*
- Alberto Torra 435-466
El reino de Cerdeña en el Archivo de la Corona de Aragón / *The Kingdom of Sardinia in the Archives of the Crown of Aragon*

Simona Serci

467-493

Archivi del regno e archivi delle città regie: strategie per governare, difendere diritti e costruire identità / *Archives of the kingdom and archives of the royal cities: strategies for governing, defending rights and creating identities*

Giovanni Sini

495-521

Risorse in rete per il *Regnum Sardiniae et Corsicae* nel periodo delle *Digital Humanities* / *Online resources for the Regnum Sardiniae et Corsicae during the Digital Humanities age*

Un novello Costantino? Il politico di Ottana, Mariano d'Arborea e altre espressioni del potere giudicale nelle raffigurazioni artistiche

A new Constantine? The Ottana altarpiece and other expressions of the power of the *giudici* in artistic depictions at the time of Mariano of Arborea¹

Alberto Virdis
(Masaryk University)

Date of receipt: 15/11/2022

Date of acceptance: 20/11/2023

Riassunto

L'immagine di Mariano d'Arborea nel politico della cattedrale di Ottana, è uno dei pochi casi di raffigurazione dei regnanti sardi al tempo dei *Giudicati*. Questo articolo si propone di indagare le modalità di rappresentazione del potere scelte dal sovrano arborense nel momento in cui la sovranità della casa regnante d'Arborea era minacciata dalla presenza aragonese in Sardegna. Verranno proposti nuovi confronti con altre testimonianze coeve presenti nell'isola, in particolare gli affreschi di Bosa, e verranno inoltre suggeriti dei paralleli con analoghe modalità di rappresentazione del potere attestate in area balcanica. Anche qui, infatti, si può riscontrare, fra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, la tendenza a riferirsi alla figura di Costantino Magno, santo e imperatore, come garante di una sovranità in

Abstract

The image of Mariano of Arborea, depicted in the altarpiece of the Ottana cathedral, represents one of the few surviving cases of depictions of Sardinian rulers at the time of the *Giudicati*. This article aims to investigate the modes of representation of power chosen by the Arborean ruler, at a time when the sovereignty of the ruling house was threatened by the Aragonese presence in Sardinia. New comparisons will be conducted with other coeval pictorial evidence found in Sardinia, in particular the frescoes of Bosa. Other parallels will also be proposed with similar modes of representation of power attested in the Balkan area. As well, in the late 13th and early 14th centuries, there seems to have been a tendency to regard Constantine the Great, emperor and saint, as the guarantee of sovereignty in danger, or to be consolidated, in much the same way as Mariano of Arborea

¹ Questo articolo riprende e rielabora l'intervento presentato al convegno internazionale di studi "Mariano IV d'Arborea, la guerra arborense e la Nació sardesca" organizzato dall'Istar (Oristano, 6-7 dicembre 2018) e di prossima pubblicazione nel volume dal medesimo titolo a cura di G. Mele e G. Seche presso la casa editrice Viella.

pericolo o da consolidare, in maniera analoga a quanto lo stesso Mariano d'Arborea sembra voler proporre attorno alla metà del Trecento.

Parole chiave

Sardegna; Mariano IV; Polittico di Ottana; S. Costantino imperatore; Serbia; Maestro delle Tempera Francescane; Pittura del XIV secolo.

proposed around the middle of the 14th century.

Keywords

Sardinia; Mariano IV; Ottana Altarpiece; St. Constantine emperor; Serbia; Master of the Franciscan Temperas; 14th century painting.

Introduzione. – 1. Le committenze giudicali arborensi. – 2. Il polittico di Ottana e Mariano d'Arborea: circostanze di realizzazione e cronologia. – 3. S. Francesco, S. Nicola, S. Costantino Imperatore e le raffigurazioni dei sovrani fra i Balcani e la Sardegna. – 4. Conclusioni. – 5. Bibliografia. – 6. Curriculum vitae. – 7. Immagini.

Introduzione

Le vicende artistiche che caratterizzano la Sardegna nel Trecento sono fortemente condizionate dai due maggiori eventi storici che segnarono il secolo XIV: il primo fu lo sbarco delle truppe catalane nel 1323 e la conquista di quelle porzioni di territorio isolano occupate dai signori pisani, come messa in pratica della *licentia invadendi* affidata da papa Bonifacio VIII a Giacomo II d'Aragona nel 1297; il secondo fu il lungo scontro fra l'Aragona e il Giudicato d'Arborea, caratterizzato da differenti fasi in cui si alternarono il dialogo al conflitto aperto, conclusosi di fatto, come è noto, soltanto nel 1409 con la battaglia di Sanluri, preludio alla pace del 1420 (Casula, 1990; Ortu, 2017, pp. 257-258).

In un quadro così sommariamente tracciato è doveroso menzionare, inoltre, la presenza, nell'isola, nel corso del Trecento, di alcune famiglie signorili pisane e genovesi, stanziatesi in quei territori dell'isola che, fino alla seconda metà del XIII secolo, erano parte dei Giudicati di Cagliari, Torres e Gallura. La presenza signorile pisana e genovese nell'isola fu però di modesto impatto per quanto concerne le committenze artistiche. Viceversa furono centrali, in questo ambito, le committenze aragonesi e quelle arborensi. Se le prime si limitano ai territori via via conquistati nel territorio isolano, in particolar modo ai centri di Cagliari, Sassari e Sanluri, dove fecero la loro comparsa le prime architetture in stile gotico-catalano, le committenze giudicali arborensi, al contrario, si mostrano più numerose e variate e testimoniano un'interessante ricchezza di produzione che tocca, nelle realizzazioni pittoriche, uno dei vertici qualitativi nel polittico conservato nella cattedrale di S. Nicola di Ottana.

L'opera è nota per ospitare, nella tavola che costituisce la cuspide, una preziosa nonché rara testimonianza figurativa del *donnikellu* Mariano, il futuro giudice Mariano IV, erede al trono d'Arborea all'epoca di realizzazione del dipinto.

È attorno alla figura di questo regnante arborense, di massima importanza nella storia della Sardegna del Trecento, che si intende elaborare l'indagine qui presentata, volta a delineare alcuni aspetti cruciali dell'espressione del potere politico giudicale arborense in un momento storico così delicato, attraverso l'indagine storico-artistica delle testimonianze figurative superstiti.

1. Le committenze giudicali arborensi

Allargando lo sguardo ai decenni che precedono l'ascesa al trono giudicale di Mariano IV, fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, la produzione artistica del Giudicato di Arborea fu fortemente segnata dalle committenze giudicali e guardò in modo deciso all'orizzonte culturale della penisola italiana, e in particolar modo, ma non esclusivamente, all'ambito toscano, seguendo una linea di sostanziale continuità con quanto realizzato nei secoli precedenti. Così testimoniano, per esempio, opere del tempo di Mariano II quali la cattedrale di S. Pantaleo a Dolianova, in cui il giudice arborense è celebrato nell'epigrafe di consacrazione dipinta nell'abside, che reca la data 1289 (Coroneo - Serra, 2004, p. 230; Usai, 2018, pp. 61-66). Così anche testimonia la chiesa di S. Pietro di Zuri, presso Ghilarza, in cui il nome del medesimo giudice è ricordato nell'epigrafe in facciata, insieme alla data 1291 (Coroneo, 1993, pp. 252-253; Coroneo -Serra, 2004, pp. 233-241).

Le committenze di Mariano II furono seguite, nel terzo e quarto decennio del XIV secolo, da quelle di Ugone II e Pietro III, due sovrani che contribuirono a rinsaldare il legame fra la famiglia giudicale e gli ordini francescano e clariano, dei quali furono munifici benefattori (Usai, 2011 pp. 77-99; Meloni - Sitzia - Pala - Schirru, 2017, pp. 110-115). Anche Mariano IV, come i suoi predecessori, fu un sovrano particolarmente prodigo nei confronti del monastero oristanese di Santa Chiara: a lui si deve un atto di donazione perpetua di 260 lire in favore della comunità delle Clarisse, datato 1368, vincolante anche per i suoi successori, in cambio del quale si richiedeva alle monache di pregare "*pro conservatione totius domus nostre*" (Pau, 1994, pp. 49-52; Usai, 2018, pp. 85-86).

2. Il polittico di Ottana e Mariano d'Arborea: circostanze di realizzazione e cronologia

Il legame fra Mariano d'Arborea e la spiritualità francescana, però, traspare già da prima che egli salisse al trono giudiciale, nelle raffigurazioni del polittico custodito presso la cattedrale di S. Nicola ad Ottana, raffigurante storie di S. Francesco e di S. Nicola (Fig. 1).

L'opera appartiene alla diffusa tipologia trecentesca del polittico composto da tavole raffiguranti santi e storie delle loro vite, spesso sormontate da una cimasa o da cuspidi triangolari, come nel caso in questione. La paternità è stata da tempo attribuita dalla critica al Maestro delle Tempere francescane, nome fittizio di un pittore giottesco attestato a Napoli e nel meridione della penisola, aggiornato alle novità internazionali dell'ambiente artistico del regno angioino, il cui nome convenzionale deriva da una serie di tempere su tela di committenza francescana². A tale autore è stato ricondotto un ridotto *corpus* di opere, inizialmente raccolto, decenni orsono, da Fernando Bologna, il quale individuava nel polittico di Ottana un'opera di sicura paternità del Maestro, nonché uno dei suoi risultati qualitativamente più elevati (Bologna, 1969, pp. 246-280). Al corpus raccolto dal Bologna si sono poi aggiunte altre opere individuate successivamente da Anna Grelle Iusco (1981), Pierluigi Leone de Castris (1986; 1986b; 2002), Adrian Susan Hoch (1998) e Vinni Lucherini (2014) i quali hanno discusso e in alcuni casi ampliato il catalogo dell'ancora anonimo pittore. Nonostante il recente intensificarsi degli studi attorno all'opera di questo autore, nessun elemento formale, né alcuna prova documentaria ha finora consentito di specificare meglio il contesto realizzativo o la cronologia del polittico di Ottana, la quale rimane ancorata agli estremi cronologici che si possono evincere dall'epigrafe dipinta alla base della tavola cuspidata centrale, che sormonta le figure dei due santi Francesco e Nicola (Fig. 2). La tavola, poligonale, con uno spiccato sviluppo verticale, raffigura la Vergine col Bambino in trono; in basso, inginocchiati ai due lati del trono, sono rappresentati, in dimensioni minori,

² Il polittico di Ottana è stato oggetto di attenzione critica fin dall'inizio del secolo scorso (Brunelli, 1903). È abitualmente chiamato in causa negli studi sull'anonimo autore a cui l'opera è attribuita, il Maestro delle Tempere Francescane, di cui il polittico di Ottana rappresenta uno dei vertici qualitativi, a partire dagli studi di F. Bologna (1969). In tempi più recenti l'opera è stata al centro di diversi contributi critici di Nicoletta Usai; cfr. Usai, 2010; Usai, 2018, pp. 170-186; Usai, 2020. Cfr. anche Serra, 1990, pp. 64-65 con bibliografia precedente.

due personaggi del tempo: il francescano Silvestro, vescovo di Ottana all'epoca della realizzazione del polittico e Mariano *domnikellu* principe d'Arborea. Alla base del trono un'epigrafe dipinta riporta la seguente dicitura: FR(ATER) SILV(ESTE)R EP(ISCOPU)S OCTAN(ENSIS) + D(OMI)N(U)S MARIANUS DE ARBOREA D(OMI)N(U)S GOCIANI ET M[ARMILLE] FECIT FIERI.

Mariano si fece effigiare inginocchiato ai piedi della Madonna in trono e su scala ridotta rispetto ad essa, al pari del vescovo Silvestro, posto di fronte a lui, al lato opposto del trono della Vergine col Bambino. Mariano è rappresentato di profilo, con le mani giunte, in abiti principeschi, secondo i canoni di un ritratto di bellezza giovanile idealizzata (Mariano, all'epoca aveva fra i 20 e i 25 anni), porta una fluente chioma biondo-castana e reca gli attributi del potere e del suo rango: la spada, la tunica scarlatta – un colore regale che richiama la porpora imperiale – foderata di pregiatissima pelle di vaio (Fig. 3).

Il *dominus* Mariano di Arborea, si configura, quindi, come committente dell'opera: si tratta di un caso raro, e per questo importantissimo, di raffigurazione di un committente appartenente alla dinastia giudiciale, per il quale non sussistano dubbi circa la corretta identificazione.

La tradizionale cronologia assegnata al polittico individuava nell'anno 1339 e nel 1344 gli estremi cronologici di realizzazione. Entrambi gli elementi sono legati alla figura di Silvestro di Ottana, il quale è attestato solo dal 1339 alla guida della diocesi ottanense e figura già morto nel 1344³. Nessuno dei due estremi cronologici teneva conto, però, dei dati riconducibili al committente dell'opera, il *domnikellu* Mariano e desumibili dal titolo riportato nell'epigrafe: *dominus Gociani et Marmille*. Recentemente la cronologia è stata rivista (Soddu, 2019) ed è stata proposta una datazione *ad annum* al 1338 (Usai, 2020). La ragione di questa nuova datazione

³ La prima attestazione del vescovo ottanense data al 16 maggio 1339, ed è stata rintracciata in un'epigrafe di una chiesa rurale di Lei, citata da Tommaso Casini. A tal proposito Giovanni Serreli ha fatto notare che, se l'epigrafe di Lei segue lo stile pisano, allora deve datarsi al 16 maggio 1339, se, invece, segue lo stile romano, va datata al 16 maggio 1340. Cfr. Casini, 1906, pp. 55-56; Serreli, cs. Ringrazio il collega e amico, dott. Giovanni Serreli dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del Cnr, per aver condiviso e discusso con me le ricerche da lui esposte durante il convegno "Mariano IV, la guerra arborense e la *Naciò sardesca*", organizzato dall'Istituto storico arborense e tenutosi a Oristano nel 2018, di cui l'articolo qui citato rappresenta il contributo per gli atti del convegno, di cui è attesa la pubblicazione.

risiederebbe nel fatto che, dal 1338, Mariano fu nominato conte di Goceano e Marmilla dal re d'Aragona Pietro IV, detto *il Cerimonioso*. Si è quindi ritenuto che Mariano avrebbe dovuto ragionevolmente scegliere di corredare la propria effigie nel politico utilizzando tale nuova titolatura, se l'opera fosse stata effettivamente realizzata *post* 1339, secondo la cronologia tradizionalmente assegnata.

Al contrario, l'epigrafe dipinta a corredo dell'immagine di Mariano fa riferimento al *domnikellu* come *dominus* del Goceano e della Marmilla, un titolo già affidato a Mariano dal padre Ugone II nel 1331 e relativo agli stessi territori sui quali poi nel 1338 ricadrà la nomina a *comes* attribuita dal re d'Aragona⁴.

La nuova cronologia impone quindi di considerare il politico realizzato appena prima che Mariano ricevesse la nuova titolatura, quando aveva ancora soltanto il titolo di *dominus Gociani et Marmillae*, quindi nell'ambito del medesimo anno 1338, nonostante il vescovo Silvestro non sia attestato ad Ottana prima del 1339 (Turtas, 1999, p. 871; Lai, 2007, pp. 67-68).

Se, da un lato, lo spostamento cronologico proposto non altera sostanzialmente il quadro ricostruttivo dell'opera e la cronologia in cui esso si cala in rapporto all'operato del Maestro delle Tempere francescane, dall'altro, le considerazioni che stanno alla base di questa retrodatazione sono però di grande importanza relativamente alle modalità con cui Mariano scelse di farsi effigiare e menzionare nel politico.

Più in generale, oltretutto, le implicazioni correlate alla nuova cronologia proposta impongono un'ulteriore riflessione relativamente alla considerazione che il committente aveva del proprio ruolo di principe ed alto rappresentante della famiglia giudicale. Si tratta di anni assai delicati per la vita del Giudicato d'Arborea per via dei rapporti spesso tesi e difficili con la Corona d'Aragona, che, già dal 1323, aveva iniziato l'opera di penetrazione militare nell'isola, in quei territori presi ai Pisani.

⁴ Il Goceano era un tempo curatoria dell'ormai non più esistente Giudicato di Torres, la Marmilla, a inizio XIV secolo, era controllata dal comune di Pisa in nome degli Arborea. Sulle vicende della curatoria di Marmilla al confine fra Giudicato d'Arborea e Giudicato di Cagliari si veda il contributo di Giovanni Serreli in Lai - Perra - Ucheddu - Serreli, 2019, pp. 27-28. Sul Castello di Marmilla controllato dal Comune di Pisa per conto del Giudicato arborense, come testimoniato da un documento del 1309, cfr. Salavert y Roca, 1956, pp. 506-510; Serreli, 2015, p. 81; Serreli - Sulas, 2017, p. 4.

Proprio in relazione ai temi qui richiamati e alla cronologia dell'opera, ferma restando l'assenza di elementi interni o esterni all'opera pittorica che consentano di precisarne la datazione su basi formali, ritengo che possano essere portate avanti delle considerazioni diverse rispetto a quelle finora avanzate. Si propone quindi una valutazione delle modalità di autorappresentazione da parte di Mariano, che coinvolgono, oltre al polittico in questione e alla sua possibile cronologia, anche altre testimonianze pittoriche coeve prodotte in Sardegna, nello stesso Giudicato di Arborea.

Se si considera l'intitolazione che Mariano scelse per corredare la sua raffigurazione nel polittico, ritengo che sia doveroso valutare anche la possibilità di una scelta di diverso segno da parte del futuro giudice. È possibile, infatti, che Mariano abbia scelto deliberatamente di farsi immortalare nel dipinto utilizzando il titolo di *dominus Gociani et Marmille*, scelto per lui dal padre Ugone, piuttosto che quello di *comes*, assegnatogli dal re aragonese (Serreli, cs). Questa ipotesi, oltretutto, consente di non spostare indietro i termini cronologici ad un periodo in cui non è possibile attestare la presenza ad Ottana del vescovo Silvestro.

Per quale ragione Mariano avrebbe dovuto scegliere di mantenere la "vecchia" intitolazione a *dominus* di Ugone II anziché il nuovo titolo di *comes*?

Mariano, la cui educazione si svolse a Barcellona presso la corte catalana, era certamente al corrente delle tradizioni, delle consuetudini e delle istituzioni, della cultura e dell'arte di corte. Fece ritorno dalla Catalogna verso l'Arborea soltanto nel 1342. Se il polittico di Ottana fosse stato realizzato nel 1338, quando Mariano si trovava ancora a Barcellona, sarebbe stato più lecito attendersi come risultato un'opera più vicina alla coeva produzione artistica catalana, magari affidata ad un pittore locale. Mariano, invece, scelse di rivolgersi ad un pittore della penisola italiana, attivo nel Meridione angioino ed espressione della cultura figurativa giottesca.

Oltretutto, la stessa commissione di un'opera da destinarsi ad una cattedrale del regno d'Arborea rende più plausibile collocarne la commissione negli anni in cui Mariano già aveva fatto ritorno in Sardegna, quindi a partire dal 1342 (e pur sempre non oltre il termine *ante quem* del 1344, data di morte del vescovo Silvestro).

Insomma, mantenere la collocazione cronologica dell'opera agli anni compresi fra il 1339 e il 1344, o magari restringerla agli anni 1342-1344, come qui si propone, implica la volontà da parte di Mariano di esporsi e farsi pubblicamente effigiare utilizzando non il titolo di vassallo del re aragonese, ma quello di signore dei

territori del suo regno; un titolo affidatogli dal padre, il giudice d'Arborea Ugone, e non da una monarchia straniera.

Benché negli anni in questione i rapporti fra Mariano, la casa regnante arborense e la Corona d'Aragona fossero complessivamente improntati alla ricerca di un equilibrio fra le parti e non ad una logica di scontro aperto, come sarà poi a partire dal 1347 e soprattutto dopo il 1355, a seguito della temporanea pace di Sanluri (Casula, 1990, vol. I, pp. 263-316; Ortu, 2017, pp. 101-118), già nei due decenni precedenti non mancarono, però, diverse spie di un mutato atteggiamento della casa regnante arborense, indirizzato ad una maggiore affermazione dell'autonomia del regno dai vari tentativi di imporre dei legami di tipo vassallatico da parte aragonese⁵. Tale atteggiamento ebbe come conseguenza l'acutizzarsi della tensione fra le parti in campo, prima di sfociare nel conflitto aperto (1353/4 - 1355).

Nel 1340, in particolare, Pietro IV *il Cerimonioso* scrisse a Mariano per lamentarsi di un episodio comunicatogli dal feudatario di Gergei, Guillelmus de Petra, il quale riportava che il castellano di Marmilla, di cui Mariano era signore, "aveva compiuto in quei giorni una azione militare contro le terre del feudo di Gergei, amministrato da un procuratore, portando via nottetempo diciotto buoi, cinquecento pecore, grano e orzo appartenenti agli uomini di Gergei, e arrecando anche notevoli danni. Tutto ciò nonostante i confini fra il Regno di Arborea e il feudo di Gergei nel Regno di 'Sardegna e Corsica' fossero ben noti e segnati da cippi di confine" (Serreli, cs).

Pietro IV incaricò poi il governatore generale del Regno di Sardegna e Corsica di risolvere la questione, proteggere gli abitanti del feudo di Gergei e pretendere un risarcimento da parte di Mariano al di fine di evitare il ripetersi di eventi simili.

Il valore di un tale evento, che di per sé potrebbe apparentemente classificarsi come un semplice episodio di razzia, un fatto di assai poco conto, presenta invece, secondo l'analisi condotta da Giovanni Serreli, un dato di incontrovertibile importanza ai fini dell'individuazione, in tale evento, del "primo segnale della

⁵ Si rimanda ai diversi casi riportati in Serreli, cs. Significativa, a tal proposito è la lettera inviata da Ugone III al cardinale Napoleone Orsini nel dicembre 1325 in cui il sovrano arborense esprime la propria insofferenza nei riguardi del regime feudale imposto nelle campagne del Regno di 'Sardegna e Corsica' e verso il moltiplicarsi dei titoli vassallatici affidati a feudatari locali.

guerra che quasi quindici anni più tardi Mariano d'Arborea scatenerà contro gli aragonesi del Regno di 'Sardegna e Corsica'" (Serreli, cs).

Nella lettera a Mariano, Pietro IV descrive dettagliatamente l'azione militare per come gli è stata riferita. Secondo quanto riportato al feudatario dagli abitanti di Gersei, infatti, il castellano di Marmilla sarebbe giunto al comando di un contingente di cavalieri e fanti "*vexillo elevato, manu armata et mente deliberata*". Si trattava quindi di un'azione pianificata, fatta da uomini armati e che, ciò che più importa, brandivano un vessillo. Di quale vessillo si trattasse, la lettera non fa menzione. Secondo Serreli, non è plausibile si trattasse di un'eventuale vessillo del castellano di Marmilla, mai attestato nella documentazione, quanto piuttosto del vessillo della famiglia regnante dei Bas-Serra, l'albero deradicato appaiato ai pali catalani, se non piuttosto lo stesso vessillo del regno, l'albero deradicato in campo bianco.

Si tratta di un fatto che è testimone di un mutato atteggiamento da parte arborense, che precede di tredici anni l'apertura "ufficiale" delle ostilità fra l'Arborea e l'Aragona e che mostra pertanto come già all'inizio del quinto decennio del secolo XIV siano attestabili episodi in cui viene ribadita – anche con elementi visivi: il "*vexillo elevato*" – l'insofferenza verso la soffocante presenza aragonese ai confini del Giudicato arborense e la volontà di testimoniare l'indipendenza e la sovranità del Giudicato dai vincoli che il re d'Aragona voleva imporre.

I fatti qui ricordati si collocano nel territorio storico della Marmilla, uno dei due territori assegnati a Mariano dal padre Ugone in qualità di *dominus* (successivamente ribaditi da Pietro IV d'Aragona che imporrà a Mariano il titolo vassallatico di *comes*). Il duomo di Ottana, per cui fu realizzato il polittico, si colloca, dal canto suo, nel territorio *extra judicatum* del Goceano, l'altro dei due territori menzionati nell'epigrafe del polittico del Maestro delle Tempere Francescane⁶.

⁶ Storicamente il centro di Ottana faceva parte della curatoria del Marghine ma fu ricompreso nel territorio del Goceano quando l'Arborea incamerò le curatorie un tempo facenti parte del Giudicato di Torres. Il padre di Mariano, il giudice Ugone II aveva del resto affidato ai figli maschi, i fratelli Mariano e Giovanni d'Arborea un possidimento interno ai confini storici del Giudicato e un territorio *extra judicatum*: nella fattispecie i castelli di Barumele e Bosa a Giovanni, quelli di Marmilla e il Goceano a Mariano. Cfr. Casula, 1994, pp. 331-332.

È attestabile, come ha segnalato Nicoletta Usai, la volontà da parte dei sovrani arborensi, nell'arco del XIV secolo, di farsi rappresentare come regnanti in opere collocate in centri posti ai confini del regno, come a voler rimarcare la propria sovranità su territori recentemente acquisiti in anni di grande tensione politica e militare (Usai, 2020). Rientrerebbero in questa logica il polittico di Ottana, le pitture del Castello di Serravalle a Bosa, probabilmente anche l'architrave della cattedrale di S. Pietro *extra muros*, sempre a Bosa, e i peducci del presbiterio del S. Gavino Monreale nel centro omonimo. Opere di qualità e impegno ben diverso, che però rispondevano verosimilmente ad una logica comune, quella di farsi effigiare come regnanti in luoghi strategicamente importanti per i sovrani arborensi.

Nel polittico di Ottana, la scelta di incentrare il racconto agiografico sui due santi Francesco e Nicola, dei quali vengono narrate per immagini le rispettive vite e miracoli, può trovare diverse spiegazioni: per quanto concerne S. Nicola, certamente è d'obbligo il riferimento al santo titolare della cattedrale di Ottana; il legame con S. Francesco è invece da imputarsi alla presenza del vescovo Silvestro, appartenente all'ordine dei frati Minori⁷.

Un riflesso di questo connubio fra cultura francescana e devozione a S. Nicola, però, può trovare radici più lontane e motivazioni ulteriori, che si possono sommare a quelle dettate dalle contingenze sopra menzionate. Già ad Assisi, centro nevralgico della cultura francescana, nella basilica inferiore di S. Francesco, si riscontra un'analogia ricorrenza delle raffigurazioni dei due santi nella cappella di S. Nicola, nel transetto destro, affrescata con scene della vita del santo di Myra (Fig. 4). Qui, sulla parete interna, sopra l'arco d'accesso è presente una raffigurazione del Cristo Redentore, raffigurato al centro, entro un'edicola, al quale S. Nicola e S. Francesco presentano Napoleone e Giovanni Orsini.

La cappella assisiata fu infatti voluta dal cardinale Napoleone Orsini per ospitare le spoglie del fratello, il diacono Giovanni, morto in giovane età, e la dedica a S. Nicola è legata alla devozione di entrambi nei confronti del santo, motivabile con la parentela dei due Orsini con il pontefice Niccolò III (morto nel 1280).

⁷ A questi riferimenti possono aggiungersi altre spiegazioni, fra cui il riferimento ai fratelli di Mariano, entrambi ecclesiastici, di nome Francesco e Nicola. Cfr. Soddu, 2019, p. 21, n. 22; Usai, 2018, p. 182, n. 219.

Ciò che però maggiormente importa, ai fini del ragionamento sulla pala di Ottana, è l'analogia funzione che viene affidata, sia nel ciclo assiate che nel politico sardo, ai due santi Francesco e Nicola, visti entrambi come intercessori verso la divinità nei confronti di due importanti personaggi del tempo: un diacono e un cardinale ad Assisi, un vescovo e il *donnikellu* Mariano, ad Ottana. Peraltro, questa connessione fra esponenti francescani, giudici arborensi e lo stesso cardinale Napoleone Orsini si era verificata realmente nel 1322, quando il francescano Guido Cattaneo, arcivescovo di Arborea, cancelliere statale e consigliere di Ugone II, fu convocato ad Avignone dal papa Giovanni XXII nell'ambito delle discussioni fra Domenicani e Francescani sulla questione della povertà evangelica, che minacciavano di dividere il mondo cattolico. Questo incontro ebbe anche un risvolto politico legato alle vicende del regno di Arborea. In tale occasione, infatti, l'arcivescovo arborense ebbe modo di negoziare davanti a Napoleone Orsini (che agiva in rappresentanza di Giacomo II d'Aragona), al re di Napoli Roberto d'Angiò e a Vitale de Villanova, inviato dell'Aragona presso la curia pontificia, le condizioni di alleanza del giudice arborense Ugone II con la casa d'Aragona. A seguito di tale incontro, nel 1323 si giunse ad un accordo in base al quale Ugone II si dichiarò vassallo di Giacomo II in cambio del riconoscimento dei suoi diritti sull'Arborea e sulle terre *extra judicatum*⁸.

Al di là delle possibili connessioni storiche, la cui influenza è difficilmente dimostrabile nel caso di un'opera realizzata circa un ventennio dopo i fatti qui ricordati, è importante sottolineare come questi eventi, comunque, certificano l'esistenza di una connessione fra i regnanti arborensi e i principali protagonisti delle vicende religiose e politiche del primo trentennio del XIV secolo che collegavano fra loro l'Arborea alla Napoli angioina, all'Aragona e agli ambienti pontifici.

⁸ Sulle trattative, che si svolsero prevalentemente presso la corte pontificia in cattività a Avignone, si vedano Casula, 1990 vol. 1, pp. 132-138 e Ortu, 2017, pp. 23-28. Tutta la documentazione su questa lunga e controversa trattativa è raccolta in Conde y Delgado de Molina, 2005, specialmente pp. 11-89 e in Conde y Delgado de Molina, 2012, pp. 40-71.

3. S. Francesco, S. Nicola, S. Costantino Imperatore e le raffigurazioni dei sovrani fra i Balcani e la Sardegna

Oltre che nella cappella assiate, però, il legame fra S. Nicola e la cultura francescana ritorna frequentemente, fin dalla metà del XIII secolo, anche nell'area balcanica (specialmente in Serbia e in Dalmazia), cioè in un'area di cultura bizantina in cui il culto verso il santo vescovo di Myra era profondamente radicato, così come anche in tutto l'Oriente bizantino e in numerose aree della penisola italiana (D'Amico, 2011). Emblematico, a tal proposito, è l'esempio dell'icona con i Santi Pietro e Paolo nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano donata da Elena d'Angiò, la cattolica moglie del re serbo Uroš, imparentata con il ramo del casato D'Angiò che regnava su Napoli, a sua volta filo-papale e protettore dell'ordine francescano (D'Amico, 2000-2001). L'icona vaticana, verosimilmente realizzata attorno al 1291 (D'Amico, 2011, p. 119), fu inviata da Elena al pontefice Niccolò IV, primo papa francescano: la regina serba è stata identificata nella figura femminile in abiti monacali raffigurata in basso, fra i figli Dragutin e Milutin, che s'inchina davanti a S. Nicola, il santo più caro alla dinastia serba, in un sottointeso omaggio al pontefice francescano che del santo di Myra aveva assunto il nome (Volbach, 1941) (Figg. 5-6). Si tratta di un documento assai prezioso, testimone dei contatti intercorsi tra la cultura serbo-bizantina e quella latino-cattolica a fine XIII secolo.

La regina serba affiancò assiduamente il re Uroš nelle fondazioni ortodosse da lui promosse tant'è che la sua figura compare spesso nelle pitture murali fatte realizzare a partire dall'ultimo ventennio del Duecento, come nelle pitture di Sopoćani (Serbia) e di Gračanica (Kosovo) (Velmans 1977; Durić, 1991) (Fig. 7-8). La regina serba di origine angioina, però, sostenne in maniera decisa anche le comunità cattoliche delle zone costiere del regno e si impegnò particolarmente, al pari degli omologhi sovrani angioini nel regno di Napoli, nella protezione dei conventi francescani esistenti e nella fondazione di nuovi complessi legati a quest'ordine.

In maniera ancora più esplicita, un'icona del Museo Archeologico di Spalato raffigurante la Vergine col Bambino fra i Santi Francesco e Nicola testimonia la graduale diffusione delle immagini del "nuovo" santo, Francesco, esponente di una nuova spiritualità, il cui culto si stava affiancando a quello per il santo più venerato, Nicola, radicato da secoli in quei territori (D'Amico, 2011) (Fig. 9).

L'esempio balcanico potrebbe rappresentare un caso non tanto dissimile da quello che si verificò nei decenni seguenti in Sardegna, terra di antica cultura

bizantina, in cui il culto verso S. Nicola, già da secoli radicato nell'isola, si affiancò a quello verso S. Francesco, in un simbolico connubio fra cultura e religiosità bizantina e latina, fra Oriente e Occidente.

Tali considerazioni inducono a riflettere sui risvolti simbolici del connubio fra i due santi Francesco e Nicola nelle raffigurazioni del polittico di Ottana, e sul riemergere, nella produzione artistica dell'Arborea del XIV secolo, di riferimenti alla cultura bizantina, presente nell'isola come elemento di sostrato.

Così, infatti, può essere letto il riemergere, in alcune raffigurazioni realizzate nell'Arborea nel XIV secolo, delle immagini di S. Costantino, rappresentato come santo e imperatore secondo un'iconografia diffusa unicamente in ambito bizantino, che restituiva un'immagine dell'imperatore con gli attributi imperiali e con quelli del santo, dal momento che era venerato come tale tanto nell'Impero d'Oriente e nell'area balcanica, quanto in Sardegna.

A Bosa, nei dipinti murali della piccola chiesa di Nostra Signora *de sos regnos Altos*, ubicata entro la cerchia muraria del castello di Serravalle, si può individuare, nella porzione inferiore della controfacciata, a sinistra dell'ingresso, l'immagine, canonica nel mondo bizantino, di S. Costantino Imperatore, raffigurato col capo coronato e aureolato, e della madre, S. Elena, ai due lati della Croce (Fig. 10). L'imperatore, abbigliato con la porpora imperiale e la pelliccia di vaio – gli stessi indumenti con che indossa Mariano d'Arborea nel polittico di Ottana – reca nella mano destra la lancia di Longino e nella sinistra i tre chiodi della croce, con riferimento al rinvenimento della Vera Croce, attribuito dalla tradizione proprio alla madre di Costantino, la quale oltre alla croce avrebbe rinvenuto anche i chiodi della crocefissione che furono poi incorporati nell'elmo dell'imperatore.

L'immagine dei dipinti bosani ripropone la tipica iconografia bizantina dei Santi Costantino ed Elena, diffusa da numerose icone su tavola e attestata in tante pitture murali di età medievale di area bizantina, egea e balcanica; la stessa iconografia, però, non è assolutamente rintracciabile altrove nel Mediterraneo occidentale, specialmente nel basso Medioevo.

Gli affreschi bosani sono stati assegnati dalla critica alla metà del XIV secolo e ricondotti a maestranze toscane; la committenza è stata individuata, sia pure con margini di incertezza, negli ambienti della famiglia regnante arborense; rimangono numerosi, tuttavia, gli aspetti da precisare⁹. Il castello bosano fu saldamente tenuto

⁹ Usai, 2018, pp. 47-60 con bibliografia precedente; Poli, 1999, pp. 13-17. Fernanda Poli

dal fratello di Mariano, Giovanni d'Arborea, fedele feudatario di Pietro IV d'Aragona, fino al 1349, quando Mariano, divenuto ormai giudice, lo fece imprigionare nella torre di S. Filippo a Oristano per non liberarlo più fino alla morte (Mattone, 2008). Nelle pitture nessun elemento consente di legare in maniera conclusiva la committenza alla figura di uno dei due fratelli.

La presenza, negli affreschi, di un velario decorato con i pali catalani, su cui erano dipinti degli scudetti – poi abrasi in tempi non precisabili – che sembrano forse aver ospitato originariamente l'immagine di un albero, sembra rendere possibile l'interpretazione del velario con riferimento allo stemma della casata regnante dei Bas-Serra (Fig. 11). Tuttavia, la questione è ulteriormente complicata dalla presenza, in posizione insolita e isolata, dell'albero deradicato in campo bianco, dipinto isolato nella parete sinistra, quasi a livello del pavimento. Sembrerebbe questo un riferimento più chiaro all'emblema statuare arborese (Fig. 12)¹⁰. Si tratta di un'aggiunta posteriore? Può trattarsi di un riferimento ad un

datava i dipinti agli anni 1338-1345 e alla committenza di Giovanni d'Arborea; Nicoletta Usai li colloca poco prima della metà del XIV secolo, fra il 1342 e il 1343 e li riconduce ugualmente ad un *concepteur* religioso, verosimilmente francescano e ad un finanziatore laico, presumibilmente Giovanni d'Arborea, potente feudatario fedele a Pietro IV d'Aragona. L'immagine di S. Costantino ed Elena viene riconnessa all'ottenimento, da parte dei Francescani, della custodia dei Luoghi Santi in Terrasanta, grazie all'intervento dei reali di Napoli, omaggiati anche dalla raffigurazione del santo Ludovico da Tolosa, fratello di Roberto d'Angiò, da poco canonizzato. Usai, 2018 p. 55.

¹⁰ Ciò che resta di una possibile immagine di un albero originariamente dipinto negli scudetti bianchi sembra potersi evincere dall'analisi autoptica delle pitture del registro inferiore degli affreschi di Bosa. Qui, gli scudetti soprammessi al velario dipinto con i pali catalani gialli e rossi sono stati oggetto di un intervento di abrasione, forse un tentativo di cancellare questi simboli riconducibili alla famiglia regnante dei Bas-Serra, in tempi e modi non più precisabili. Inoltre, l'enigmatica raffigurazione di uno scudo con l'emblema del regno d'Arborea – l'albero deradicato in campo bianco – in una insolita posizione periferica, in basso quasi a livello del pavimento, nella parete sinistra, ma apparentemente sullo stesso strato pittorico del resto della parete, è stata ritenuta un falso da Fernanda Poli (1999), senza che però siano state presentate spiegazioni o altre considerazioni di natura tecnica che possano dimostrare in maniera incontrovertibile la natura e le ragioni di questo intervento successivo sulle pitture. L'insolita posizione, periferica e isolata nel contesto pittorico in cui si inserisce, lascia certamente aperta possibilità di un intervento successivo, la cui collocazione cronologica resta comunque

passaggio di mano del castello da Giovanni a Mariano? Sono quesiti che allo stato attuale delle conoscenze su queste pitture murali non possono ancora essere risolti.

Certo è che le vicende degli affreschi bosani non possono essere disgiunte dagli eventi storici che interessarono la casa regnante d'Arborea e dai dissidi fra i due fratelli Giovanni e Mariano, che ebbero luogo proprio nel momento in cui le pitture sembrano essere state realizzate, dato che le analisi e i raffronti formali proposti riconducono i dipinti a un pittore toscano attivo attorno alla metà del secolo, sicuramente ormai lontano dalla tradizione giottesca e dalle prime generazioni dei suoi seguaci. Certamente, comunque, l'immagine di Costantino ed Elena, che segue un'iconografia prettamente bizantina, spicca, anzi, quasi stride nel contesto francescano e occidentale espresso dalle altre immagini dei murali bosani.

Sempre a Bosa, la cattedrale medievale di S. Pietro *extra muros*, ospita, nell'architrave della facciata, una raffigurazione trecentesca entro un'edicoletta gotica trilobata – il cui stato di conservazione non consente purtroppo di precisarne ulteriormente la datazione – del santo imperatore Costantino, raffigurato ancora una volta con la corona imperiale e la croce nella mano, quindi secondo l'iconografia bizantina, assolutamente rara nel mondo occidentale (Fig. 13).

Si tratta di una semplice sopravvivenza del culto del santo imperatore in quei territori, o è possibile fornire di quest' immagine un'interpretazione in chiave storico-politica? Il fatto stesso che prima del XIV secolo siano totalmente assenti raffigurazioni del santo imperatore, il cui culto rimonta più che verosimilmente all'età bizantina in Sardegna, potrebbe di per sé fornire una spia di un rinnovato interesse verso la figura di Costantino¹¹, di cui è importante indagare le ragioni.

Benché ampiamente diffusa in tutto il territorio bizantino in icone o pitture murali (icone del Sinai, mosaici di Hosios Loukas in Grecia, affreschi della Panagia

assai difficile da precisare.

¹¹ Il culto di S. Costantino rimonta al secolo IX, quando a Bisanzio fu instaurato ufficialmente con la redazione dell'Ufficio del santo imperatore Costantino e della madre Elena (Djurić, 2000, p. 59; Kashdan, 1987). In Sardegna, la più antica attestazione è rappresentata da un frammento di archetto di ciborio con immagine di un pavone, recante un'epigrafe greca scritta in caratteri latini, con la dicitura "[CONSTA]NTINVS MEGA[LV]", riferibile ad una Chiesa scomparsa nel territorio di Nuraminis, verosimilmente dedicata al santo imperatore. Il frammento è databile alla fine del X secolo (Coroneo, 2000, p. 234, cat. 11.1).

Phorbiotissa ad Asinou, Cipro) (Fig. 14) l'immagine di Costantino, santo e imperatore, insieme alla madre S. Elena ai due lati della croce, si ritrova di frequente anche negli affreschi di alcuni monasteri di fondazione regia istituiti nel territorio dell'antico regno medievale di Serbia fra il XIII e XIV secolo, quali, fra gli altri, Mileševa, Sopocani (Serbia) e Gračanica (Kosovo), questi ultimi due connessi, come si è visto alla figura di Elena D'Angiò (Fig. 15) . Ma non è tutto; come ha mostrato Vojislav Djurić, l'immagine di Costantino nell'arte serba medievale assume un significato politico speciale (Djurić, 2000). La figura del primo imperatore cristiano, infatti, appare associata a quella dei regnanti serbi fin dal tempo del fondatore del regno, Stefano Nemanja, sul finire del secolo XII, quando il figlio Sava (che aveva abbandonato il ruolo di principe per indossare gli abiti monacali al Monte Athos), nel redigere l'agiografia del padre scelse di inserire dei versi di lode modellati su quelli cantati in onore di Costantino Magno ed Elena nel giorno della festa dei due santi (Djurić, 2000, pp. 55-56). Ancora, negli affreschi del narthex del monastero di Mileševa, realizzati attorno al 1225, i membri della casa regnante dei Nemanjić sono accostati all'immagine di Costantino ed Elena ai due lati della croce, dipinta nella parete di fronte e l'immagine dei sovrani serbi è accostata a quella di Costantino anche nelle prime monete coniate dal nuovo regno serbo (Djurić, 2000). Il legame fra Costantino (ed Elena) e i regnanti serbi della dinastia dei Nemanjić fu utilizzato per ribadire l'origine della sovranità dei monarchi serbi sul loro territorio, emancipatosi dall'autorità imperiale bizantina nel XII secolo, ma la connessione continuò ad essere ribadita a lungo, ancora nel corso del XIV secolo. I sovrani serbi si consideravano o chiamavano loro stessi 'nuovo Costantino' o 'secondo Costantino' e lo stesso imperatore viene citato come antenato del fondatore del regno serbo Stefano Nemanja (Rakocija, 2013). Negli affreschi di Staro Nagoričino (Macedonia del Nord), per esempio, realizzati nel secondo decennio del secolo, al tempo del re Milutin, la coppia reale è ancora una volta raffigurata accanto a quella di Costantino ed Elena; similmente si può vedere negli affreschi di Psača, nel settimo decennio del Trecento.

4. Conclusioni

Per tornare, dunque, in conclusione, al polittico di Ottana: anche qui, sulle tavole dipinte i riferimenti all'iconografia regia sono plurimi: oltre alla Vergine incoronata, nella cuspide centrale, le sante dipinte nelle cuspidi esterne presentano anch'esse entrambe il capo coronato, sia Santa Caterina a sinistra che la santa rappresentata

nell'ultima cuspide a destra, identificabile come S. Elena, sia pur con margini di incertezza¹².

Mariano, privo di corona in quanto non ancora giudice, è però raffigurato con gli stessi indumenti "imperiali" con cui è raffigurato l'imperatore Costantino negli affreschi di Bosa: anch'egli, infatti, indossa una veste purpurea e una pelliccia di vaio al di sopra.

L'ipotesi che qui si intende avanzare è quindi che Mariano, scegliendo di farsi raffigurare nel polittico di Ottana con degli attributi latamente imperiali (la veste 'purpurea' e la pelliccia di vaio, come nell'immagine di S. Costantino negli affreschi di Bosa), al di sotto dell'immagine di S. Elena e, soprattutto davanti a Silvestro volesse proporsi come un novello Costantino.

Papa Silvestro I, infatti era il pontefice regnante al tempo di Costantino Magno, e la sua biografia trovò diffusione nel Medioevo in una versione leggendaria raccontata dal punto di vista filo-papale, nota col nome di *Actus Silvestri* (Casula, 1990, vol. 1, pp. 66-70; Sanna, 2013). La figura di papa Silvestro fu poi tramandata nella tradizione medievale anche nella "donazione di Costantino", il falso documento creato per fornire fondamento storico al potere temporale della Chiesa.

La lettura di Mariano in chiave "costantiniana" può forse essere solo una suggestione, un riferimento velato, ipotizzabile su base indiziaria. Questo modo di farsi raffigurare, però, sembra ben collimare con la volontà, da parte del giovane Mariano, di richiamarsi alle origini imperiali del regno, la cui sovranità trovava fondamento in un'ultima analisi proprio nella derivazione dei regni giudiciali dall'autorità imperiale bizantina, di cui Costantino era l'emblema, e non, invece, nella decisione di un pontefice o di un imperatore del Sacro Romano Impero. Quella perseguita da Mariano fu una strategia visiva non tanto dissimile, benché certamente meno esibita, da quella adottata per lungo tempo dai monarchi serbi per motivazioni analoghe.

Oltretutto è significativo che questa modalità rappresentativa, così come le raffigurazioni del santo imperatore Costantino, abbiano trovato spazio nelle

¹² L'iconografia di quest'ultima santa necessita di essere precisata. Il dettaglio della croce astile in mano ha fatto ipotizzare un'identificazione come S. Elena, con riferimento alla leggenda della Vera Croce, cfr. Serra, 1990, pp. 65-65. Altri studiosi hanno ritenuto poco sicura tale identificazione, per via dell'oggetto tenuto dalla santa nella mano sinistra, una piccola anfora, ma manca tutt'ora un'ipotesi alternativa. Usai, 2018, p. 175.

rappresentazioni artistiche solo nel XIV secolo, proprio nel momento in cui per l'Arborea si profilava il rischio di uno scontro aperto con l'Aragona e quando la sovranità della casa regnante arborense rischiava di venire soppressa dalla pericolosa e incombente minaccia aragonese.

D'altronde, sembra una costante dei regnanti arborensi la volontà di proclamare e ribadire in vario modo la propria sovranità sul loro regno, dai tempi di Zerchis, *archon Arboree*, nell'XI secolo (Serreli, 2013, pp. 73-74), fino a Brancaleone Doria, che all'inizio del XV secolo così si esprimeva: "ben sapete che noi signoreggiamo per conto della Casa di Arborea. Non l'abbiamo, né l'abbiamo avuta, da un re o da una regina [catalani], e a loro non siamo tenuti ad ubbidire come i baroni di Sicilia, dal momento che la signoria e il dominio ci vengono da parte di madonna Eleonora, figlia e succeditrice, tramite il padre, nel Regno di Arborea. La qual Casa di Arborea detiene da cinquecento anni questa signoria nell'isola e non l'ha ricevuto da re o regina" (Casula, 1977, doc. 153, pp. 185-189).

È quindi grazie ad opere come quella di Ottana che è possibile vagliare l'impegno della figura di Mariano d'Arborea come committente, consapevole del ruolo e del messaggio veicolato dalle opere pittoriche e dal linguaggio visivo da esse espresso, specialmente in un momento politico particolarmente difficile quale fu quello da lui attraversato alla guida del Giudicato di Arborea nei decenni centrali del Trecento.

5. Bibliografia

Bologna, Ferdinando (1969) *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*. Roma: Bozzi.

Brunelli, Enrico (1903) 'Il polittico della parrocchiale di Ottana', *L'Arte* (6), pp. 384-391.

Casula, Francesco Cesare (1994) *La storia di Sardegna*, Pisa - Sassari: ETS - Carlo Delfino.

— (1990) *La Sardegna aragonese*. 2 voll. Sassari: Chiarella.

— (1977) *Carte reali diplomatiche di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*. Padova: Cedam.

Casini, Tommaso (1906) *Iscrizioni sarde del Medioevo*. Cagliari: Dessì.

- Conde y Delgado de Molina, Rafael (ed.) (2005). *Diplomatario aragonés de Ugone II de Arborea*. Sassari: Fondazione Banco di Sardegna.
- (ed.) (2012). *Codice diplomatico di Guido Cattaneo*. Oristano: Istar.
- Coroneo, Roberto (2000) *Scultura mediobizantina in Sardegna*. Nuoro: Poliedro.
- Coroneo, Roberto - Serra, Renata (2004) *Sardegna Preromanica e Romanica*. Milano: Jaca Book.
- D'Amico, Rosa (2011) 'I francescani, la Serbia e la costa adriatica nel XIII e XIV secolo: incroci culturali tra Oriente e Occidente', in Nosilia, Viviana - Scarpa, Marco (a cura di) *I francescani nella storia dei popoli balcanici*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, dal 13 al 14 Novembre 2009). Venezia: Archetipo Libri, pp. 119-129.
- (2000-2001) 'Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della Basilica di San Pietro e una sua 'replica' seicentesca a Fano', *Zograf*, 28, pp. 89-100.
- Djurić, Vojislav (1991) *Sopoćani*. Belgrado: Prosveta.
- 'Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval', in Borkopp-Restle, Birgitt - Steppan, Thomas (eds.) *Lithostroton. Studies in Byzantine Art and History*. Festschrift for Marcell Restle. Stuttgart: Hiersemann, pp. 55-65.
- Grelle Iusco, Anna (a cura di) (1981) *Arte in basilicata. Rinvenimenti e restauri*. Catalogo della mostra (Matera 1979). Roma: De Luca, 1981.
- Hoch, Adrian Susan (1998) 'Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, pp. 206-226.
- Kazhdan, Alexandr (1987) "'Constantin imaginaire'. Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great', *Byzantion*, 57 (1), pp. 196-250.
- Lai, Roberto (2007) *La Diocesi medievale di Ottana e la cronotassi dei suoi vescovi: (1065-1503)*. Nuoro: Solinas.
- Lai, Francesca - Perra, Mauro - Uccheddu, Gabriella - Serreli, Giovanni (2019) 'Il castrum di Cuccuru Casteddu di Villamar: note preliminari', *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 5 (2) n.s., pp. 5-38.

- Leone De Castris, Pierluigi (2014) 'La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò. Il maestro delle Tempere francescane', in Alfano, Giancarlo (a cura di), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Atti del Convegno "Boccaccio angioino, per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio" (Napoli. Salerno, dal 23 al 25 ottobre 2013). Firenze: Franco Cesati, pp. 71-80.
- (1986b) *Arte di corte nella Napoli angioina*. Firenze: Cantini.
- (1986) 'Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione', in Castelnuovo, Enrico (a cura di) *Il Duecento e il Trecento*. 2 voll. Milano: Electa, pp. 492-493.
- Lucherini, Vinni (2014) 'Il polittico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravska Galerie di Brno. Questioni di araldica, committenza e iconografia', *Hortus artium medievalium*, 20 (2), pp. 772-782.
- Meloni, Maria Giuseppina - Sitzia, Simonetta - Pala, Andrea - Schirru, Marcello (2017) 'I monasteri delle clarisse a Cagliari e Oristano (secoli XIV-XVI). Fondazione, ruolo sociale, patrimonio artistico', in Colesanti, Gemma Teresa - Garí, Blanca - Jornet-Benito, Núria (eds.) *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*. Firenze: Firenze University Press, pp. 95-126.
- Ortu, Gian Giacomo (2017) *La Sardegna tra Arborea e Aragona*. Nuoro: Il Maestrale.
- Pau, Celina (1994) 'Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti dell'archivio. Parte Prima 1343- 1699', *Biblioteca Francescana Sarda*, V, pp. 7-98.
- Poli, Fernanda (1999) *La chiesa del Castello di Bosa. Gli affreschi di Nostra Signora de Sos Regnos Altos*. Sassari: Edes.
- Rakocija, Miša (2013) 'L'architettura e l'iconografia costantiniana in Serbia e Bulgaria', *Enciclopedia Costantiniana*. Roma: Treccani.
- Salavert y Roca, Vicente (1956) *Cerdeña y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón: 1297-1314*. Madrid: CSIC. Escuela de Estudios Medievales.
- Sanna, Mauro G. (2013) 'La Sardegna, il Papato e le dinamiche delle espansioni mediterranee' in Simbula, Pinuccia - Soddu, Alessandro (a cura di) *La Sardegna nel Mediterraneo tardomedievale*. Atti del Convegno di studio (Sassari, 13-14

- dicembre 2012), pp. 103-122.
- Serra, Renata (1990) *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso.
- Serreli, Giovanni (2013) 'Il passaggio all'età giudiciale: il caso di Càlari', in Martorelli, Rossana (a cura di) *Settecento-Millecento. Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo*. Cagliari: Scuola Sarda, pp. 63-72.
- Serreli, Giovanni (2015) *Las Plassas. Le origini e la storia*. Ussana: Logus. Mondi Interattivi.
- Serreli, Giovanni - Sulas, Federica (2017) 'Il Castrum Marmillae (Las Plassas): un castello di confine e presidio delle risorse agricole arborensi', in Fiorino, Donatella Rita (a cura di) *Military Landscapes (La Maddalena, dal 21 al 24 giugno 2017)*. Milano: Skira, paper 029, 9 pp.
- (cs) 'Vexillo elevato, manu armata et mente deliberata. Mariano, signore di Marmilla, e il suo rapporto con la Corona d'Aragona intorno al 1340', in Mele, Giampaolo (a cura di) *Mariano IV, la guerra arborense e la Naciò sardesca*. Atti del convegno (Oristano, dal 6 al 7 dicembre 2018).
- Soddu, Alessandro (2019) 'La Carta di popolamento del nuovo borgo di Goceano (1336)', *Archivio storico sardo*, LIV, pp. 69-94.
- Turtas, Raimondo (1999) *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova.
- Usai, Nicoletta (2010) 'Il Polittico di Ottana: La vita di San Francesco in un dipinto su tavola del XIV secolo', *Ikon*, 3, pp. 109-123.
- (2011) *Signori e chiese. Potere civile e architettura religiosa nella Sardegna giudiciale (XI-XIV secolo)*. Cagliari: Valveri.
- (2018) *La pittura nella Sardegna del Trecento*. Perugia: Morlacchi.
- (2020) 'Rappresentazioni del potere tra giudicato d'Arborea, Corona d'Aragona e Regno di Napoli', *Mélanges de l'École française de Rome*, 132 (1), pp. 1-21.
- Velmans, Tania (1977) *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*. Paris: Klincksieck.
- Volbach, Wolfgang Fritz (1941) 'Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom', *Orientalia Christiana Periodica*, 7 (3-4), pp. 480-496.

6. *Curriculum Vitae*

Alberto Virdis è ricercatore post-doc in storia dell'arte medievale presso il Center for Early Medieval Studies della Masaryk University di Brno, Repubblica Ceca.

Attualmente è P.I. di un progetto di ricerca intitolato "Fragmented Images. Exploring the Origins of Stained-Glass Art", finanziato dalla Czech Science Foundation.

Fra i suoi interessi di ricerca figurano il ruolo e la funzione del colore nell'arte e nell'estetica medievale; lo studio della vetrata fra l'Altomedioevo e la prima Età gotica; la produzione artistica della Sardegna medievale nel contesto mediterraneo (con particolare riferimento alla pittura); il paesaggio medievale; lo status delle immagini sacre e degli acheiropoietia nella Spagna della prima età moderna tra cristianesimo ed ebraismo.

7. *Immagini*



Fig. 1 Maestro delle Tempere francescane, Polittico con i SS. Francesco e Nicola e Storie delle loro Vite, tempera su tavola e fondo oro, Ottana, S. Nicola, quinto decennio del XIV secolo. Image in the public domain, CC BY 3.0 <http://tinyurl.com/45sruwcr>



Fig. 2 Maestro delle Tempere francescane, Polittico con i SS. Francesco e Nicola e Storie delle loro Vite, dettaglio della cimasa con la Vergine col Bambino in Trono, Mariano d'Arborea e il vescovo di Ottana Silvestro, tempera su tavola e fondo oro, Ottana, S. Nicola, quinto decennio del XIV secolo.

Image in the public domain, CC BY 3.0 <http://tinyurl.com/3ndspkdw>



Fig. 3 Maestro delle Tempere francescane, Polittico con i SS. Francesco e Nicola e Storie delle loro Vite, dettaglio della cimasa con la figura di Mariano d'Arborea, Ottana, S. Nicola, quinto decennio del XIV secolo.

Image in the public domain CC BY 3.0
<http://tinyurl.com/3ndspkdw>



Fig. 4 Lunetta con Cristo Redentore fra i Santi Francesco, Nicola e committenti, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, inizio XIV secolo.

Image in the public domain, CC BY 3.0
<http://tinyurl.com/ybwaxvqp>



Fig. 5 Icona con i Santi Pietro e Paolo, Elena d'Angiò e i figli Dragan e Milutin, tempera su tavola, Città del Vaticano, Tesoro di S. Pietro, fine XIII secolo.
Image in the public domain
<http://tinyurl.com/4dsxrxc>



Fig. 6 Icona con i Santi Pietro e Paolo, Elena d'Angiò e i figli Dragan e Milutin, particolare con Elena d'Angiò che s'inchina davanti a S. Nicola, tempera su tavola, Città del Vaticano, Tesoro di S. Pietro, fine XIII secolo.

Image in the public domain <http://tinyurl.com/4dsrxrce>



Fig. 7 Elena d'Angiò in veste monacale, re Uroš di Serbia in veste monacale e S. Simeone Nemanja, pittura murale, nartece del monastero di Sopoćani (Serbia), primo quarto del XIV secolo.

Image in the public domain <http://tinyurl.com/pzxzbjez>



Fig. 8 Elena d'Angiò e suo figlio re Uroš II Milutin , pittura murale, monastero di Gračanica (Kosovo), 13211.

Image in the public domain <http://tinyurl.com/4px6cj67>



Fig. 9 Trittico con la Vergine e il Bambino fra i Santi Francesco e Nicola, Spalato, Museo Archeologico

Image in the public domain <http://tinyurl.com/546r7yen>

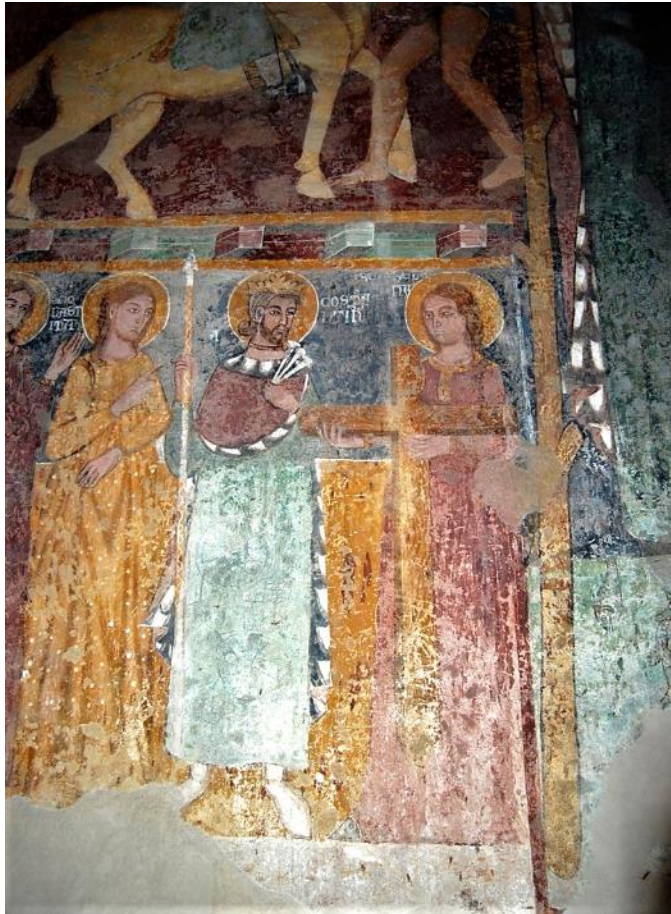


Fig. 10 S. Costantino Imperatore e S. Elena ai due lati della Vera Croce, pittura murale, Bosa, Nostra Signora de Sos Regnos Altos, metà XIV secolo circa.

Image in the public domain, CC BY 3.0
<http://tinyurl.com/2cws5m6j>



Fig. 11 Velario con i pali catalani ed emblemi bianchi con lo stemma abraso, pittura murale, parete destra, Bosa, Nostra Signora de Sos Regnos Altos, metà XIV secolo circa.

Image in the public domain, CC BY 3.0 <http://tinyurl.com/4psuzy52>



Fig. 12 Emblema statuale del Giudicato d'Arborea, con albero deradicato in campo bianco, dipinto sopra un velario con motivo a pelliccia di vaio, pittura murale, parete sinistra, Bosa, Nostra Signora de Sos Regnos Altos, metà XIV secolo circa. Image in the public domain, CC BY 3.0 <http://tinyurl.com/4psuzy52>



Fig. 13 Vergine col Bambino fra i Santi Pietro, Paolo, Costantino imperatore e alberi, architrave in calcare del portale centrale, Bosa, S. Pietro *extra muros*, XIV secolo.
Image in the public domain, CC BY 3.0 <http://tinyurl.com/3rxc95tv>



Fig. 14 Icona con i Santi Costantino ed Elena, pittura su tavola, Sinai, XIII secolo.
Image in the public domain <http://tinyurl.com/mwk93ct7>



Fig. 15 S. Costantino Imperatore e S. Elena ai due lati della Vera Croce, pittura murale, monastero di Gračanica (Kosovo), circa 1321.

Image in the public domain <http://tinyurl.com/25vmkjm4>

Periodico semestrale pubblicato dal CNR

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Roma n° 183 del 14/12/2017