

ANNA SAIU DEIDDA

ARREDI MARMOREI GENOVESI FRA SEI E SETTECENTO IN SARDEGNA

La storia degli scultori e dei marmorari giunti da Genova in Sardegna comincia già nella seconda metà del Cinquecento con l'arrivo di Scipione Aprile (peraltro nativo di Carona nel Bergamasco), che introduce nel Mo-

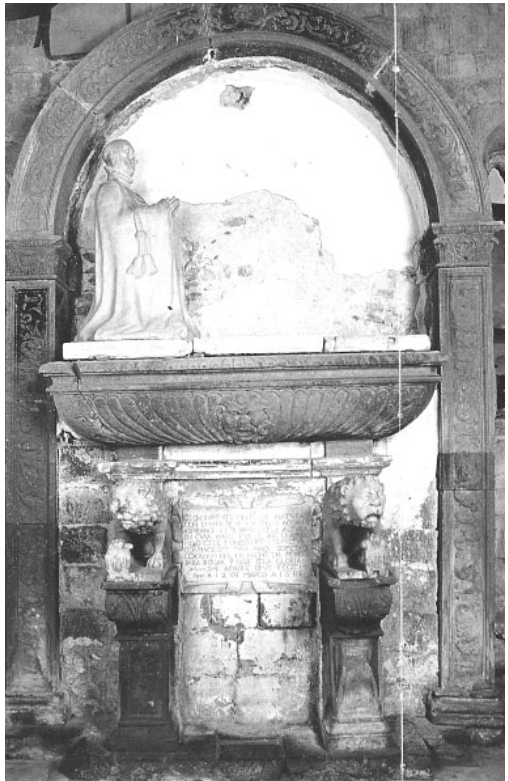


Fig. 1. Scipione Aprile, Mausoleo di Emanuele Castelvì, 1586 (Samassi, Chiesa di S. Gemiliano).

numento funebre ad Emanuele Castelvì, del 1586, stilemi italiani rinascimentali in un contesto fino ad allora dominato dalla cultura tardogotica di gusto ispanico. E ciò avviene quasi contemporaneamente all'opera degli ingegneri militari di Filippo II, che proprio a Cagliari, fanno allo stesso modo nell'architettura con la costruzione della chiesa nuova di S. Agostino, nel 1577, e appena qualche decennio prima che il vescovo Esquivel decidesse la costruzione del Santuario dei Martiri (1618) sotto il presbiterio della cattedrale, per il quale fece venire nell'isola maestranze e marmorari dal continente italiano.

Il Monumento Castelvì, interessante anche per l'accostamento fra il marmo e la trachite violacea, fu eretto nella chiesa di San Gemiliano a Samassi (CA) nel 1586. Appare ancora legato a stilemi quattrocenteschi: per la sistemazione all'interno di una arcata decorata da rilievi fitomorfi segue lo schema del *Monumento Bruni* di Bernardo Rossellino, in Santa Croce a Firenze (1446-1450), e del *Monumento ad Alessandro Tartagni* nella chiesa di San Domenico a Bologna, di Francesco De Simone (1477) dipendente dal Verrocchio; per i leoni a sostegno del letto funebre, oltre al *Sepolcro di Baldassarre Coscia*, di Donatello e Michelozzo, nel Battistero fiorentino e al già citato *Monumento Bruni*, si deve forse pensare ad un modello genovese individuato nel disegno per il *Monumento funebre di Giovanni Paolo Pinelli* (1557) attribuito a Galeazzo Alessi; per le baccellature si deve invece ricordare il *Monumento al Cardinale Ascanio Sforza*, ritratto disteso sopra il sarcofago sorretto da animali mitologici, di Andrea Sansovino, nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma (1505-1507). Emanuele Castelvì è mostrato inginocchiato in preghiera, secondo una versione aggiornata del ritratto funerario, che trova un esempio precoce in Spagna nel *Sepolcro dell'infante Alfonso* (1486) della certosa di Miraflores presso Burgos, di Gil de Siloe, ma anche nella *Tomba del Viceré Ferdinando de Acuña* nel duomo di Catania (1495), del messinese Antonello Freri, richiami che rivelano in Scipione Aprile una cultura artistica formata sulla rielaborazione e l'adattamento di spunti e modelli diversi, come spesso accade nel periodo manierista anche ad artisti colti e di qualità. Questo scultore risulta ancora attivo in Sardegna fino al 1603, data del fregio per la fontana del castello di Cagliari, attualmente murato nella piazza Carlo Alberto. In marmo bianco vi si ritrovano schemi ornamentali manieristici (bene esemplificati del resto anche nella decorazione a girali fitomorfi del Mausoleo Castelvì), con mascheroni e cascate di frutti, simili nel gusto alle erme che decora-

no, nel 1619, il seggio dell'arcivescovo Esquivel, attribuito all'intagliatore genovese, Vincenzo Rosso.

Vent'anni dopo, nel 1638, sono attestati altri due scultori genovesi, Pietro Giovanni Amoretto e Francesco Bianco, ai quali probabilmente si devono la statua e l'altare di marmi policromi collocati nella antica cappella rupestre di Sant'Agostino a cura della Marchesa Elena Brondo che, negli stessi anni, forse proprio da Genova, aveva fatto venire i marmi lavorati per il bel portale manierista della sua casa nel castello di Cagliari, messo in opera nel 1633 dal *picapedrer* cagliaritano Francesco Pinna, portale che presenta caratteri riconducibili ad architetture genovesi contemporanee.

L'arrivo di questi artisti, e del portale, da Genova è quasi certamente da mettere in relazione con l'attività dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari, ai quali si deve riconoscere un ruolo notevole nel processo di innovazione che investe tutta l'attività artistica della città con la costruzione, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, della loro chiesa dedicata ai SS.MM. Giorgio e Caterina (oggi scomparsa), nella quale si proponeva uno schema iconografico sostanzialmente nuovo, che avrebbe avuto una grande diffusione nel secolo XVII, con la sua aula unica dalle volte a botte, e cappelle laterali poco profonde. Proprio per questa chiesa, nel 1645, arrivò da Genova un grande altare in marmi policromi. E questo altare è da considerare a capo di un percorso stilistico che avrebbe finito con l'assumere una intonazione locale, in una tipica mescolanza di manierismo e barocco, derivata dal linguaggio italiano, e tipica dell'area ligure, di grande interesse perché riportò la cultura artistica della Sardegna all'interno di una area molto vasta, che comprendeva la gran parte dell'Europa. Un percorso svolto, peraltro, in parallelo con quello dei retabli lignei policromati e dorati di tradizione spagnola, in una competizione nella quale gli altari marmorei finirono con il prevalere, fino ad imporsi come il mezzo più efficace scelto dalle comunità isolate per svecchiare gli spazi delle chiese, anche di quelle più antiche, nelle quali, a partire dall'ultimo Seicento, non mancano quasi mai un altare maggiore in marmi policromi e vari altri arredi (in particolare il pulpito e il fonte battesimale), richiesti dall'ottemperanza, sia pure tardiva, alle prescrizioni successive al Concilio di Trento.

Secondo la documentazione, abbondante e ormai disponibile grazie ai risultati di fruttuose ricerche d'archivio, in questo processo pluri-secolare Genova svolge un ruolo importantissimo di mediazione culturale perché proprio dalle sue botteghe provengono i marmi necessari e, ciò che più conta, i marmorari e gli scultori, compresi quelli lombardi o car-

raresi, che avevano a Genova, e in genere in Liguria, la loro attività. Come è noto, infatti, la gran parte degli architetti, marmorari e scultori operanti in Italia (Roma compresa) e in Europa durante l'età barocca provenivano dall'Italia settentrionale, ed è ormai tempo di rivedere il giudizio sostanzialmente negativo sulla scultura lombarda del XVII secolo, e riconoscere che l'apporto della Lombardia alla storia del barocco non consistette soltanto nel «costante afflusso di tagliapietre, scultori e architetti a Roma dove si stabilirono» (WITTKOWER, 1972), e che invece proprio la diffusa presenza di quei marmorari, ha avuto il merito di una più facile e capillare diffusione in tutto il territorio italiano di una sorta di linguaggio artistico comune, all'interno del quale si deve collocare la stessa espressione barocca. Certo, forse proprio per questo, la stessa Genova non ebbe una scuola autonoma di scultori durante la prima metà del XVII secolo, quando la produzione era, in parte, influenzata dal manierismo accademico lombardo, e in parte derivata dal michelangiologismo che aveva informato la cultura toscana, così come il gusto per le tarsie marmoree che, da Firenze, si diffuse ovunque, ma con un accento particolare nell'Italia meridionale e, appunto, in Liguria.

Da Genova arrivò in Sardegna, fin dal 1660, anche Domenico Spotorno, savonese, al quale si deve certamente l'impulso al rinnovamento in chiave barocca che segna le architetture della Sardegna nella seconda metà del Seicento, a partire dai suoi edifici per i Gesuiti ad Alghero e a Oliena.

L'arcivescovo di Cagliari Pietro Vico gli diede l'incarico di ristrutturare l'antica cattedrale di Cagliari, e poiché a Cagliari (forse anche a causa dello spopolamento della città a seguito della pestilenza del 1653), mancavano le maestranze adatte, Domenico Spotorno fece venire da Genova una decina di maestri individuati all'interno delle più attive famiglie di marmorari e scultori, molti di origine lombarda, che si trasferirono a Cagliari e iniziarono i lavori nel novembre del 1669, per terminarli nel novembre del 1674.

Tra questi maestri erano presenti ben quattro appartenenti alla famiglia Aprile (i fratelli Giulio, Francesco, Giovanni Antonio, e il cugino Bernardo) e due della famiglia Solaro (Francesco e Piero Antonio); e ancora Pietro Pellone, Giacomo Vidoletto, Tomaso Schera, scalpellini e marmorari; e Antonio Cattaneo, maestro di quadro e architettura; tutte maestranze altamente specializzate a cui si dovettero aggiungere certo i *picapedrers* locali che già alla fine del Cinquecento si erano confrontati con le novità rinascimentali proposte dai tecnici militari di formazione italiana.

I lavori richiesti dalla ristrutturazione erano relativi all'intaglio delle parti in pietra delle membrature architettoniche, come i pilastri scanalati, i capitelli, le cornici, etc., che si fecero sotto la direzione dello Spotorno, a capo della fabbrica, anche se negli anni si avvicendarono altri maestri liguri tra i quali Francesco Solaro, nel 1672, anno nel quale, forse non per caso, i Genovesi di Cagliari portarono a compimento la loro chiesa facendo arrivare da Genova il maestoso portale dalle grandi colonne tortili, oggi noto solo attraverso la documentazione fotografica anteriore ai bombardamenti della seconda Guerra mondiale.

Ultimata la ristrutturazione della cattedrale, che vide anche lo smantellamento del grandioso pulpito romanico di Maestro Guglielmo (i cui leoni furono sistemati a sostegno simbolico del presbiterio rialzato), a Giulio Aprile si richiese un ulteriore intervento per il completamento delle opere relative alla decorazione e ad altri arredi, tra i quali il pulpito, e il bel monumento a Martino il Giovane, allestito nel 1676. Per tutte queste opere il marmoraro si rivolse alle botteghe genovesi, dalle quali arrivarono anche i marmi policromi adatti alle tarsie, previste per il rivestimento delle pareti della base del presbiterio e del pavimento, che doveva essere ormai terminato nel 1675. In quel momento furono anche progettati gli altari per le testate del transetto, con l'inserimento dei due monumenti funerari che, ancora oggi, caratterizzano questa parte dell'edificio: quello, già ricordato, per Martino il Giovane, Re di Sicilia, che era morto in Sardegna nel lontano 1409, e quello per l'arcivescovo Diego Fernandez De Angulo, viceré nel 1682.

I documenti ci fanno certi che i primi marmi arrivarono da Genova nel 1676, e che Giulio Aprile si incaricò dell'allestimento di entrambi i monumenti, durante un periodo di sei anni, fino al 1682 quando, appunto, risulta essere incaricato della sistemazione dell'altare della *Immacolata Concezione e di Sant'Isidoro*, finora ritenuto opera di importazione napoletana e che, invece, può essere ricondotto al contesto genovese, e, per un curioso gioco del caso, ad un artista appartenente alla famiglia Aprile, come quel Scipione, dal quale abbiamo iniziato questo discorso.

Significativo di una cultura artistica ancora diffusa in tutta Europa, il *Monumento a Martino il Giovane*, eretto ormai più di due secoli e mezzo dopo la morte del Re di Sicilia, è un complesso veramente monumentale, composto sulla base di uno schema architettonico che riunisce tutti gli elementi dell'altare di modello controriformato e della pala, a cui l'altare si appoggia. Splendida di marmi policromi, ricca di statue,



Fig. 2. Giulio Aprile, Mausoleo di Martino il Giovane, 1676 (Cagliari, Duomo).

affiancata da angeli reggitemma e da profonde nicchie, nel terzo ordine vi compare una composizione simile a quella del Mausoleo Castelvì. Infatti vi si trovano i leoni a sostenere idealmente il sarcofago ornato di baccellature, al di sopra del quale una profonda nicchia ospita il ritratto del Re Martino. Con mantello e corazza, il giovane Re è ritratto in ginocchio su un cuscino (sul quale ha abbandonato la sua corona), le mani giunte nella preghiera, lo sguardo volto in alto, a contemplare forse la figura allegorica della Morte incoronata, un alto scheletro con la falce e uno splendido mantello, che incombe su di lui dal culmine della grande macchina.

Il monumento, che giunge da Genova forse già lavorato, raccoglie numerosi motivi di provenienza diversa, che dimostrano un aggiornamento notevole degli autori (Giulio Aprile ed altri scultori della sua bottega, con la quale egli rimase sempre in contatto), artisti fondamentalmente ancora manieristi, che sintetizzano esperienze lombarde, toscane, romane, napole-

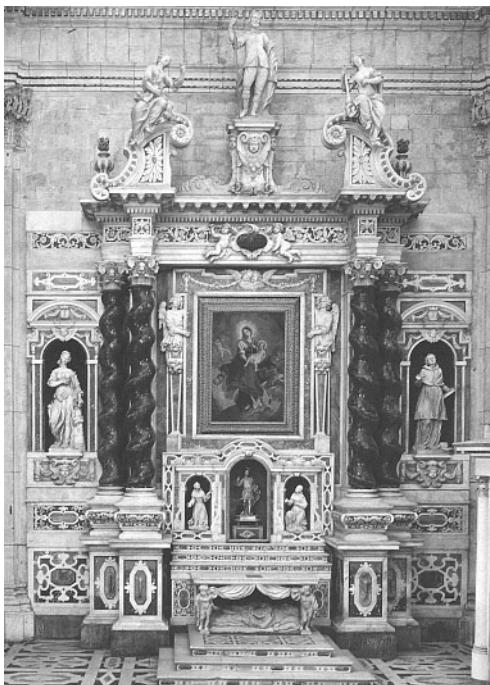


Fig. 3. Giulio Aprile, Altare di S. Isidoro, 1682 (Cagliari, Duomo).

tane, in un sincretismo tipico dell'area ligure, verificabile, peraltro, un po' ovunque negli anni Settanta del Seicento.

A parte il tema, simbolico e certo non insolito, dei due leoni, che compaiono anche a reggere la mensa dell'altare (1640 ca) nella Cappella Filomarino della chiesa dei Santi Apostoli, a Napoli, opera del carrarese Andrea Bolgi, il più singolare dei temi del monumento cagliaritano è forse quello dei *Soldati* del primo ordine, che, al posto delle tradizionali *Virtù*, si dispongono due a due a fianco dei due splendidi angeli che sostengono l'iscrizione dedicatoria. Per trovare composizioni simili occorre rifarsi ad esempi lontani nel tempo, come i guerrieri che sostengono il *Sepolcro dell'Ammiraglio del Regno Ludovico Aldo Morisco*, opera di Antonio Baboccio da Piperno, del 1412, nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli, oppure ai soldati cariatidi nel *Monumento Sergianni Caracciolo*, nella chiesa di S. Giovanni in Carbonara, sempre a Napoli, opera di Andrea Guardì, del 1441. Cronologicamente e stilisticamente più vicino è, invece, il modello a cui si può riferirsi per il tema del defunto inginocchiato. A parte i già citati monumenti portati a confronto per il Mausoleo Castelvì, si deve ri-

cordare il *Monumento sepolcrale di Fabrizio Pignatelli*, nella chiesa di Santa Maria Materdomini a Napoli, del 1607-1609, opera di Michelangelo Naccherino, che ripropone una persistenza della matrice manierista, a cui rimanda questo prototipo della tipologia del monumento funerario che ebbe molta fortuna nel Seicento. Lo dimostrano il *Ritratto inginocchiato di Antonino Firrao* sul sepolcro sostenuto da due leoni, degli anni Quaranta del secolo, a cui appartengono anche il *Ritratto di Giuseppe De Caro* nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, inginocchiato su un cuscino all'interno di un ovale; il *Monumento sepolcrale di Geronimo d'Aquino*, opera di Ercole Ferrata (dopo il 1642), nella cappella di San Diego d'Alcalà, nella chiesa di S. Maria la Nova; e infine il successivo *Monumento a Francesco Rocco*, del 1678, di Lorenzo Vaccaro nella chiesa della Pietà dei Turchini, sempre a Napoli. Tutte opere nelle quali compare una singolare mescolanza di manierismo di derivazione toscana e sensibilità squisitamente barocca, come appunto si può dire del monumento a Martino il Giovane nel Duomo di Cagliari, nel quale si deve anche sottolineare il ruolo importante svolto dalla policromia nelle tarsie marmoree, che si richiamano al gusto fanzaghiano, a quella data ormai molto diffuso, e che hanno numerosi confronti nei contemporanei arredi marmorei genovesi.

Come si è accennato, il fortunato rinvenimento della documentazione d'archivio consente di riferire allo stesso ambiente artistico-culturale la cappella nella testata opposta del transetto del duomo cagliaritano, dedicata alla *Immacolata Concezione* e a *S. Isidoro Agricola* e voluta dall'Arcivescovo Diego Fernandez de Angulo, che aveva anche deciso di porre il suo sepolcro sotto la mensa dell'altare, dove lo si vede, infatti, ritratto dormiente, dietro le cortine sollevate da due piccoli angeli.

La struttura di questo altare vive soprattutto del sistema di colonne tortili in marmo nero che coinvolgono lo spazio circostante: levandosi su alti plinti, sono disposte su piani prospettici in pianta trapezoidale a incorniciare l'edicola nella quale è stata inclusa l'immagine della *Immacolata* (attribuita alla scuola del Maratta), come in un palcoscenico definito da due termini in forma di angeli. L'architrave sulle colonne ospita due angeli che reggono un cartiglio con l'iscrizione che ricorda il committente, e, in alto, la statua di S. Isidoro fra due volute sulle quali poggiano le belle, allegoriche, figure femminili, una delle quali inclina una fiaccola a simboleggiare la fine della vita. Queste figure appaiono di una straordinaria grazia e leggerezza, memori dello stile di Filippo Parodi, con le loro membra allungate, i gesti eleganti e un poco affettati.

A parte il gusto squisitamente decorativo, che investe in generale l'ambiente del capocroce della cattedrale, al quale contribuisce in particolare il bellissimo rivestimento delle pareti del presbiterio e del pavimento (fatto eseguire a Genova nelle caratteristiche tarsie policrome), la scelta stilistica prevalente nelle strutture messe in opera da Giulio Aprile sembra inquadrarsi nell'ambito del classicismo barocco, come del resto avveniva anche a Genova, dove la scultura risente dell'impronta della cultura figurativa e della sensibilità espressiva dei numerosi artisti di origine lombarda che vi avevano importato il gusto per un manierismo unito ad un persistente classicismo, che si rivitalizza proprio nella seconda metà del Seicento con l'esperienza rubensiana e con l'apporto di Filippo Parodi, che da Roma porta uno stile pervaso di ricordi berniniani e di suggestioni classicheggianti.

A Roma, peraltro, in questi stessi anni lavora un Francesco Aprile, allievo del lombardo Ercole Ferrata, che è l'autore del *Monumento a Pietro e Francesco Bolognetti* (ca. 1675), nel quale si trovano due putti che per la

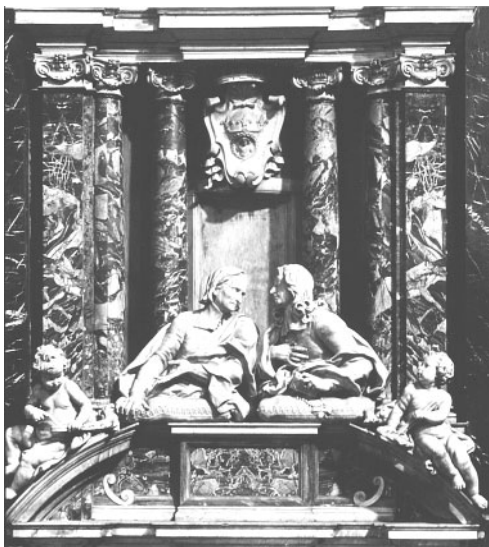


Fig. 4. Francesco Aprile, *Pietro e Francesco Bolognetti*, 1675 ca (Roma, Chiesa di Gesù e Maria).

modellazione dei piccoli corpi nudi possono essere utilmente presi a confronto degli angeli che, alla base dell'altare cagliaritano, sostengono le cortine che incorniciano l'immagine del vescovo De Angulo, che avrebbe fatto pagare l'opera nel 1684, ma sarebbe morto solo nel marzo del 1700, in Spagna, dove si era trasferito già nel 1683. Il confronto potrebbe essere

ancora più stretto, a considerare l'aspetto generale delle figurazioni nelle quali prevale un tono mondano, un poco fatuo, malgrado i gesti appaiano informati alla religiosità che si conviene in questo tipo di rappresentazione. Si può immaginare per il nostro Giulio Aprile la disponibilità di disegni o di modelli comuni alla famiglia Aprile, se non proprio l'apporto di altri marmorari, come appunto il fratello Francesco Aprile, a Cagliari con lui nel 1669, omonimo del Francesco attivo a Roma, oppure proprio lui, morto nel 1685, e quindi teoricamente in grado di contribuire all'impresa dei due altari del transetto? Il dubbio potrà essere risolto solo dopo una più accurata ricerca d'archivio che indaghi sugli eventuali legami di parentela fra loro.

La scelta del barocco temperato col classicismo continua a prevalere nelle opere della cattedrale fino alla realizzazione, nel 1703, della facciata, l'unica marmorea dell'isola, che, ancora nell'Ottocento poteva apparire a Giovanni Spano, «sebbene barocca», «ben proporzionata», e della quale residuano oggi solo pochi significativi frammenti stilisticamente affini agli arredi marmorei fin qui descritti. I primi cambiamenti, verso il rococò, si registrano nel terzo decennio del secolo successivo, quando sono documentate le prime opere di quegli artisti e marmorari che da Genova si trasferiranno stabilmente a Cagliari impiantandovi botteghe dalle quali usciranno tutti gli arredi marmorei che daranno un aspetto rinnovato e, via via, aggiornato agli interni delle chiese dell'isola lungo tutto il Settecento.

È il caso esemplare di Giuseppe Massetti (il Giuseppe Macetti individuato da Fausta Franchini Guelfi), il primo dei maestri impegnati durante il Settecento nel Duomo di Cagliari, nella Cappella di San Michele, commissionatagli nel 1727, anno nel quale allestisce anche l'arredo per il duomo di Alghero, opere molto significative del cambiamento di stile proposto dall'artista in accordo con la inclinazione rococò assunta ormai dallo stile barocco anche a Genova.

L'Altare di San Michele riprende il tema delle colonne tortili sistemate secondo uno schema prospettico su due piani, che contribuisce al dinamismo espresso dalla composizione di questa struttura nello spazio ristretto della cappella. Sulle colonne l'architrave si articola sinuosamente, assecondando la cornice mistilinea che delimita l'apertura sulla scena della *Cacciata degli Angeli ribelli* rappresentata attraverso una composizione di figure di demoni che si agitano, nella disperazione della caduta, davanti all'Arcangelo che li minaccia sullo sfondo dei raggi dorati della luce divina. A questa «sacra rappresentazione» assistono due piccoli angeli, che escono

dalla cornice (come tendono a fare anche le fiamme dell'Inferno) e che sembrano commentare l'accaduto insieme alla gloria di angeli che si trova intorno al fastigio dell'altare, caratterizzato dall'immagine simbolica di Dio, il triangolo di alabastro da cui penetra una tenue luce dall'esterno. Come si vede si tratta di una composizione complessa, con numerosi echi berniniani, che risente del gusto per il teatro che caratterizza il sentimento religioso di questo momento culturale.

Nel 1727 la Sardegna è ormai passata sotto il dominio piemontese, e perciò accade che, accanto alle opere dei marmorari si debbano considerare quelle dei tecnici militari che spesso sono incaricati dei progetti.

È il caso dell'architetto Augusto della Vallea che, intorno al 1735, è incaricato della cappella di S. Barbara, nello stesso Duomo di Cagliari, all'interno della quale sarebbero stati sepolti i due fratelli Falletti, l'uno vescovo, l'altro Viceré tra il 1731 e il 1735. Il *Monumento funebre del viceré Girolamo Falletti* è l'esempio tipico di una opera di gusto aulico, che recupera il modello classicheggiante del ritratto del defunto inginocchiato, ma in atto di alzarsi, del già citato *Monumento sepolcrale di Geronimo d'Aquino*, di Ercole Ferrata, anche se in una singolare commistione con elementi berniniani nel movimento del panneggio delle vesti, che non sono certo estranei alla cultura piemontese ma che potrebbero essere stati interpretati anche da uno scultore genovese (che peraltro non può essere stato Giuseppe Massetti, il quale nel 1734 era tornato, gravemente malato, a Genova).

Negli anni seguenti la cattedrale di Cagliari vede ancora all'opera altri artisti provenienti da Genova per la *Cappella di S. Cecilia*. Il progetto dell'altare era di Domenico Andrea Spazzi, comasco. Insieme a lui si presentavano, però, a concorrere per la commissione della Confraternita del SS. Sacramento, tutti gli altri maestri marmorari della città, e cioè il genovese Pietro Pozzo (all'inizio della sua attività in Sardegna appartenente alla bottega di Giuseppe Massetti), che compare insieme a due suoi consociati, anch'essi liguri, Giacomo Costo e Felice Burlando, i quali si aggiudicarono il lavoro. Domenico Andrea Spazzi acconsentì a lasciare loro il suo disegno eseguito a *chiaro et scuro*, che venne interpretato dall'architetto Augusto della Vallea in una copia con la quale si decideva la distribuzione dei colori sulla base dei marmi previsti dal contratto.

I lavori per la cappella iniziarono, dunque, sulla base del progetto di Domenico Andrea Spazzi, e continuarono tra il 1743 e il 1746. Ma la costruzione fu interrotta all'imposta delle colonne, quando erano ormai pronti la mensa col suo paliotto, i gradini per i candelabri e il bellissimo ta-

bernacolo rococò con le sue figure angeliche in marmo candido. A questa interruzione corrispose però il lavoro per la balaustra eseguita da Giacomo Costo e Felice Burlando, in un alabastro tratto dalle cave del Sarcidano, sul modello di quella del presbiterio della chiesa di San Michele di Cagliari, nella quale forse i due avevano lavorato insieme a Pietro Pozzo, riconosciuto autore della gran parte degli arredi marmorei di quella chiesa. La costruzione dell'altare di S. Barbara fu ripresa quindici anni dopo, richiamando Domenico Andrea Spazzi, che la portò avanti realizzando le basi per le colonne e tutte le sculture e le decorazioni fin quasi a compimento, anche se non poté finirlo per una serie di circostanze, non ultima certo la sua morte, avvenuta nel 1765. Il progetto fu completato quasi del tutto solo nel 1774, utilizzando le colonne lavorate nella sua bottega, anche se non esattamente secondo il modello previsto. Sull'altare furono poste, infatti, sottili colonne lisce, in marmo rosso venato di bianco, e non in alabastro, tortili e rudentate, come nel modello del vicino altare di San Michele nello stesso duomo. Si deve pensare ad un intervento della bottega, forse del marmoraro Giovan Battista Aschero, o anche all'adattamento del progetto dello Spazzi per il compimento della parte alta dell'altare, risolta in una edicola timpanata, di sapore classico che, in qualche modo armonizza meglio con la scelta delle colonne e con lo stile del quadro con *le Nozze di Santa Cecilia e di S. Valeriano*, di Pietro Angeletti, che si data al 1780 circa, e risente dell'incipiente stile neoclassico.

Come si è visto, anche attraverso i pochi esempi presentati, i lavori per la cattedrale di Cagliari continuano a vedere impegnati marmorari legati a Genova, i quali, peraltro, lavorano contemporaneamente in altri importanti cantieri, nei quali è possibile verificare come le opere degli artisti genovesi influissero quasi immediatamente sulle forme scelte per gli arredi delle altre importanti chiese della città.

Almeno un cenno merita il grande retablo della *Cappella della Pietà* nella chiesa del Santo Sepolcro, commissionato nel 1684 dal Viceré Lopez de Ayala che, malgrado la scelta tradizionale del legno intagliato e policromato, risente evidentemente del modello dell'*Altare di S. Isidoro* per il tipo e la disposizione delle colonne e forse anche per l'idea degli angeli che incorniciano la nicchia centrale. Per gli arredi marmorei bisogna accennare almeno al bel complesso della chiesa gesuitica di San Michele, nella quale è documentata l'attività del genovese Pietro Pozzo.

Il tema delle colonne tortili in marmo nero diventa il leit-motif della decorazione di tutta la chiesa, a cominciare dal fastoso altare maggiore,



Fig. 5. Cagliari, chiesa di S. Michele, Altare maggiore, 1712-1730.

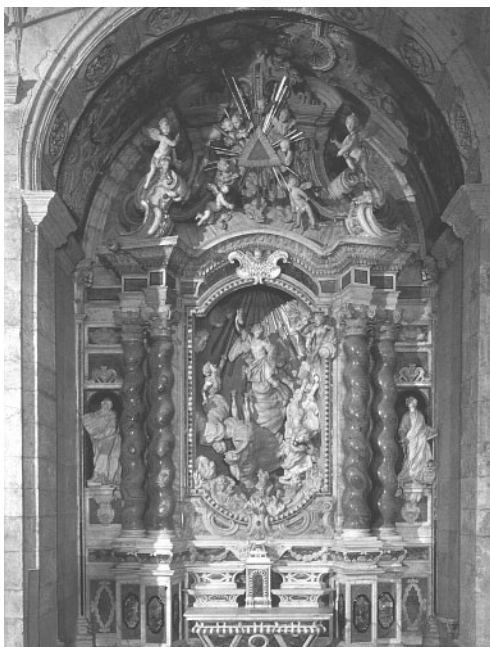


Fig. 6. Giuseppe Massetti, Altare di S. Michele, 1727 (Cagliari, Duomo).

per finire con quelli, dimensionalmente meno importanti ma qualitativamente notevoli, delle cappelle minori, che segnano i capi del braccio minore della crociera in questa architettura dalla tipica pianta centrale, e che furono affidati a Pietro Pozzo. In questa sede, per brevità, si può soltanto sottolineare ancora una volta il legame evidente con gli altari della cattedrale, oltre che per la scelta del tipo di colonne, anche per altri dettagli, come la presenza di statue nelle nicchie laterali nell'altare maggiore, del motivo delle volute che ne inquadrano il fastigio, e inoltre per il disegno e la composizione delle tarsie, raffinate nella loro ricchezza coloristica, che caratterizzano inequivocabilmente in senso genovese questo edificio.

Il duomo cagliaritano deve essere, dunque, considerato a capo del processo di elaborazione (che interessa tutto il Settecento e dura fino ai primi dell'Ottocento) dello stile scelto per gli arredi marmorei che, attraverso le diverse sedi diocesane in città come Sassari, Oristano, Alghero, Ales, o Bosa, ma anche in centri di minore rilievo, si diffonde capillarmente in tutto il territorio isolano anche se, talvolta, con adattamenti e semplificazioni, come ancora oggi dimostra la miriade di altari, pulpiti, fonti battesimali, e vari altri arredi marmorei policromi, presenti anche nelle più piccole chiese, per i quali il riferimento al gusto genovese risulta sempre evidente.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE F., *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992.

BIALOSTOCKI J., *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Torino, 1989.

CABRAS M., *Le opere del De Vincenti e dei primi ingegneri militari piemontesi in Sardegna nel periodo 1720-1745*, in «Atti del XIII Congresso di Storia dell'architettura», Roma, 1966, I, pp. 296-310; II, pp. 277-288, Cinisello Balsamo, 1985.

CATALANO M.I., *Marmi policromi e pietre dure*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, pp. 386-387.

ID., *Costantino Marasi*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, p. 208.

- CAVALLARI MURAT A., *L'architettura del Settecento in Sardegna*, in «Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura», Roma, 1966, I, pp. 279-290; II, pp. 257-274.
- CAVALLO G., *Un artista lombardo in Sardegna. Giulio Aprile maestro di quadro e architettura, scultore, marmista e architetto*, in LODDO T. (a cura di), *Studi in onore di Mons. Antioco Piseddu*, «Studi Ogliastrini», VII (2002), pp. 135-188.
- Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, 1984.
- CORDA M., *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. Documenti d'archivio*, Cagliari, 1987.
- DELOGU R., *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», XXII (1941), pp. 3-26.
- DEL PESCO D., *L'architettura del Seicento*, Torino, 1988.
- DI MAGGIO P., *Dionisio Lazzari, Iacopo Lazzari, e Iacopo, Dionisio e Ottaviano Lazzari*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, pp. 201-203, 205-207.
- DI TUCCI R., *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», X (1924), pp. 379-381.
- ID., *Documenti e notizie per la storia delle arti e delle industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo», XXIV (1954), pp. 155-171.
- GARSTANG D., *Cosimo Fanzago e le maestranze palermitane*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, II, 1984, pp. 387-393.
- Genova e i genovesi a Palermo*, «Atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova (Genova, 13 dicembre 1978; 13 gennaio 1979)», Genova, 1980.
- FARCI I., *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in «Biblioteca Francescana Sarda», X (2002), pp. 293-324.
- ID., *Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento*, in «Quaderni Oristanesi», 51-52, (2004), pp. 29-102.
- FERRARI O., *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, pp. 139-150.
- FIORENTINO K., *Ercole Ferrata, Monumento sepolcrale di Geronimo d'Aquino, duca di Casola*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, p. 191.
- FRANCHINI GUELFI F., *Altari genovesi del Settecento*, in «Antichità Viva», 4, 1986.
- ID., *Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico*, in *Apparato liturgico e arredo ecclesiastico nella riviera spezzina*, Genova, 1986.
- ID., *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, II, Genova, 1988.
- ID., *Gli altari dei marmorari Macetti da Roma in Liguria e in Sardegna*, in SCIOLLA G. C., TERRAROLI V. (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bergamo, 1995, pp. 168-175.

- LATTUADA R., *Andrea Bolgi, Ritratto di Giovan Camillo Cacace, e Giuliano Finelli, Ritratto di Cesare Firrao*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, Napoli, 1984, pp. 158-162, 213-215.
- MALTESE C., *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma, 1962.
- MALTESE C., SERRA R., *Episodi di una Civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia, 1969.
- MARIACHER G., *La scultura del Cinquecento*, Torino, 1987.
- NAITZA S., *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, coll. *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro, 1992.
- NAVA CELLINI A., *La scultura del Seicento*, Torino, 1982.
- NEGRI ARNOLDI F., *La scultura del Quattrocento*, Torino, 1994.
- PANE R., *Il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, Milano, 1978.
- PASOLINI A., *Il «portone senza palazzo» di Cagliari*, in *Palazzo Zapata a Cagliari. Il portale restaurato*, Cagliari, 1991, pp. 5-7.
- ID., *Maestri intelvesi in Ogliastra. Gli altari di Villaputzu, Tertenia e Tortolì*, in «Studi Ogliastrini. Cultura e Società», VIII, pp. 79-104.
- PASOLINI A., STEFANI G., *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in «Arte Lombarda», 98-99, (1991), pp. 127-133.
- PILLITTU A., *Aggiornamenti, revisione, aggiunte a Scipione Aprile*, in «Archivio Storico Sardo», XL (1999).
- PIRAS R., *Due progetti di Pietro Pozzo per l'arredo del duomo di Ales*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», VII (1997), pp. 355-359.
- PIRAS A., *Una paternità per gli altari del San Michele. Pietro Pozzo marmoraro «genoves» del XVIII secolo*, in INGEGNO A. (a cura di), *Il restauro della chiesa di San Michele*, Cagliari, 1995, pp. 167-177.
- ROTILI M., *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, 1976.
- SAIU DEIDDA A., *Il santuario sotterraneo di S. Agostino nel contesto dell'architettura rupestre medioevale a Cagliari*, in «Atti del VI Convegno di studio sull'Africa romana (Sassari 16-18 dicembre 1988)», a cura di MASTINO A., Sassari, 1989, pp. 595-612.
- ID., *L'antica chiesa di Santa Caterina e le opere d'arte dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari*, in SAIU DEIDDA A. (a cura di), *Genova in Sardegna. Studi sui Genovesi in Sardegna fra Medioevo ed età contemporanea*, «Ricerche storiche», 5, (2000), pp. 199-233.
- ID., *La chiesa del Santo Sepolcro a Cagliari fra XVI e XIX secolo* in MARRAS G.C. (a cura di), *Lingue, segni, identità nella Sardegna moderna*, Roma, 2000, pp. 35-67.
- SALINAS R., *L'architettura del Rinascimento in Sardegna. I primi esempi*, in «Studi Sardi», XIV-XV, II.
- ID., *Lo sviluppo dell'architettura in Sardegna dal Gotico al Barocco*, in «Atti del XIII Congresso internazionale di Storia dell'architettura (Cagliari, 1963)», Roma, 1966, I, pp. 261-269; II, pp. 235-248.

SCANO D., *Forma Kalaris*, Cagliari, 1934.

ID., *Pittura e scultura del '600 e del '700*, coll. *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro, 1991.

SERRA R., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, coll. *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro, 1990, scheda n. 75, di CORONEO R., a p. 168.

SPANO G., *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, 1861.

WITTKOWER R., *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino, 1972.

ZEDDA I., *L'Arciconfraternita dei Genovesi in Cagliari nel secolo XVII*, Cagliari, 1974.