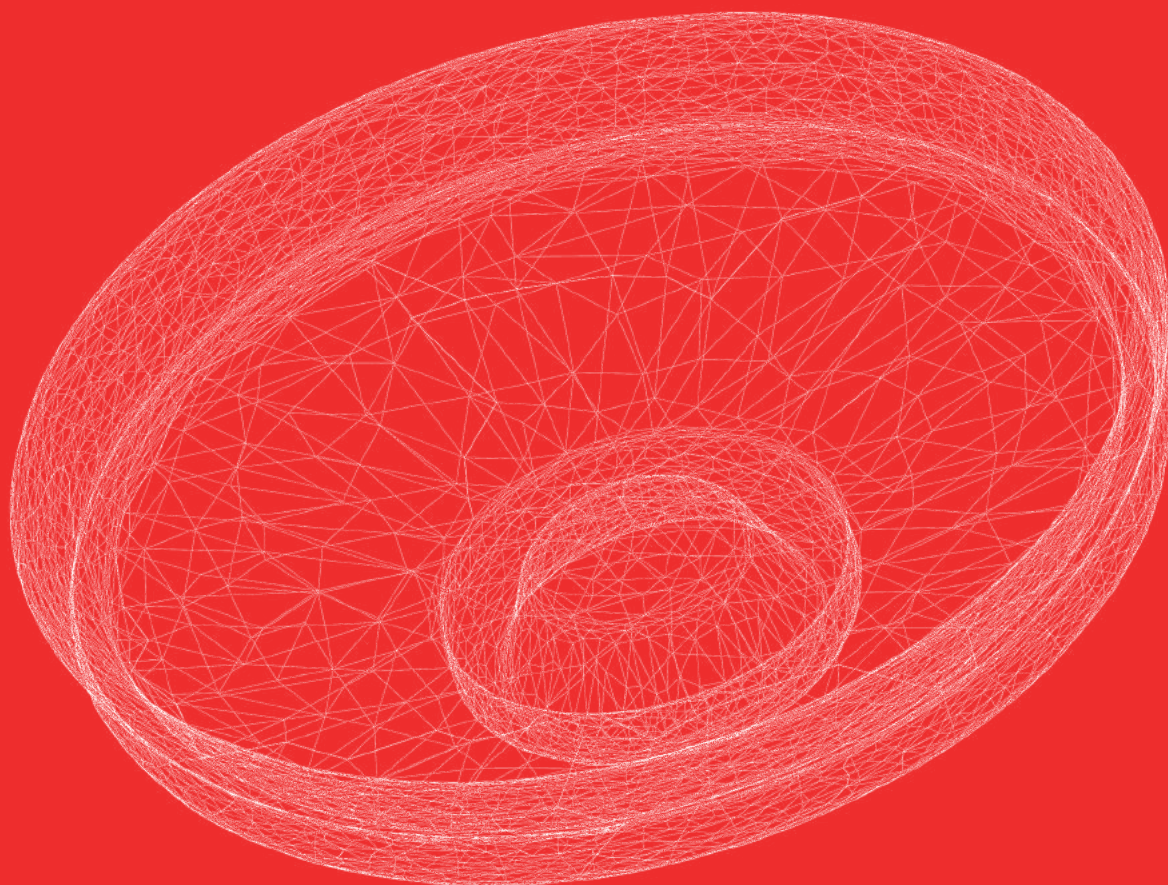


Ancient and modern knowledges

Transmission of models and techniques in
the artistic and handicraft products
in Sardinia through the centuries

UNICAp^{ress}/ricerca

a cura di
Rossana Martorelli



Saggi di Archeologia e Antichistica/1

Il volume contiene gli Atti del Convegno tenuto nei giorni 7-8 ottobre 2022, presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali, nella sede della Cittadella dei Musei (Cagliari), a conclusione dello svolgimento del Progetto biennale di ricerca "Ancient and modern knowledges. Transmission of models and techniques in the artistic and handicraft products in Sardinia through the centuries" ("Saperi antichi e moderni. Trasmissione di modelli e tecniche nella produzione artistico-artigianale in Sardegna attraverso i secoli"), Università degli Studi di Cagliari – Direzione per la Ricerca e il Territorio. Convenzione Fondazione di Sardegna. Annualità 2018.

L'idea di dedicare alla produzione artistico-artigianale un Progetto di ricerca è scaturita da anni di lavoro sul campo sia nel settore delle discipline archeologiche sia storico-artistiche, che hanno evidenziato sempre più quanto la lunga tradizione artigianale di cui la Sardegna va fiera, che si esprime in manufatti in ceramica, vetro, metallo, pietra, legno e tessuto, anche solo ad un primo sguardo riveli una trasmissione di 'saperi' tecnici e artistici che si mantiene viva attraverso i secoli.

Le ricerche condotte soprattutto in questi ultimi decenni, anche grazie a metodologie di indagine e di catalogazione più affinate e al supporto delle tecnologie applicate, hanno portato ad acquisire numerosi dati, che oltre ad implementare il repertorio delle conoscenze di base, hanno permesso di cogliere interrelazioni di diverso tipo in un lungo percorso diacronico.

UNICApres/ricerca

Saggi di Archeologia e Antichistica

1





Saggi di Archeologia e Antichistica

Collana diretta da Riccardo Cicilloni e Carlo Lugliè

Comitato scientifico

Maria Bernabò Brea (Istituto Italiano di Preistoria, già Sopr. per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna)

Juan Antonio Camara Serrano (Università di Granada)

Antonio M. Corda (Università degli Studi di Cagliari)

Antonio Ibba (Università degli Studi di Sassari)

François-Xavier Le Bourdonnec (Université Bordeaux Montaigne, Archéosciences Bordeaux UMR 6034)

Ancient and modern knowledges

Transmission of models and techniques in the artistic and handicraft products in Sardinia through the centuries

a cura di

Rossana Martorelli



Cagliari
UNICApress
2022



Questo volume è stato finanziato all'interno del progetto *Ancient and modern knowledges Transmission of models and techniques in the artistic and handicraft products in Sardinia through the centuries* (Finanziato dalla Fondazione di Sardegna, Progetti biennali di Ateneo 2018, CUP F74I19001090007)

Segreteria di Redazione: Marco Muresu (coordinamento), Silvia Arba, Laura Pinelli, Marcella Serchisu, Sara Tacconi, Maria Francesca Piu.

Questo volume è stato sottoposto a peer review

Ancient and modern knowledges. Transmission of models and techniques in the artistic and handicraft products in Sardinia through the centuries, a cura di Rossana Martorelli

Sezione Ricerca

Collana: Saggi di Archeologia e Antichistica / 1

Immagine della copertina: Piatto in sigillata africana. Wireframe (Nicola Paba)

Il logo della collana è di Marco Matta.

Layout by UNICApres

© Authors and UNICApres, 2022

CC-BY-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>)

Cagliari, UNICApres, 2022 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN 978-88-3312-074-4 (versione online)

978-88-3312-073-7 (versione cartacea)

DOI <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-074-4>

Sommario

- 9 “Ancient and modern knowledges”. Transmission of models and techniques in the artistic and handicraft products in Sardinia through the centuries
Rossana Martorelli

Sezione I. I “saperi” artistico artigianali: persistenze nella tradizione fino ai giorni attuali

- 17 I contesti ceramici delle capanne 17 e 18 dell’isolato settentrionale del villaggio nuragico di Bruncu ‘e S’Omu - Villa Verde
Riccardo Cicilloni, Marco Cabras, Roberta Pinna, Cristina Concu
- 41 Le statuine zoomorfe in piombo da contesti nuragici del nuorese: osservazioni preliminari
Danila Artizzu, Gianluigi Marras
- 51 Mestieri e competenze per il lavoro in mare nel Mediterraneo antico
Melania Marano
- 75 Percorsi di trasferimento culturale nella ritualità funeraria della Trexenta di età romana: il caso della necropoli di Mitza de Siddi
Gianna De Luca, Marco Giuman
- 89 Le molteplici immagini della morte. ‘Romanizzazione religiosa’ e culti funerari nella Sardegna di età romana
Ciro Parodo
- 107 Trasmissione di modelli e tecniche artigianali nell’oreficeria della Sardegna dal medioevo al contemporaneo
Marco Muresu
- 131 Repertori ornamentali per intagliatori e scalpellini nella Sardegna spagnola
Alessandra Pasolini, Fabrizio Tola
- 149 Memorie del Medioevo: dai restauri di Dionigi Scano al neomedievalismo nella Sardegna tra fine Ottocento e metà Novecento
Nicoletta Usai

Sezione II. Produzione e circolazione

- 167 Tecniche di produzione laminare in ossidiana del Monte Arci nel pieno Neolitico: tradizioni e influssi interregionali
Carlo Lugliè
- 189 Produzione e circolazione delle anfore da trasporto puniche a Tharros: nuovi dati dall’area urbana e dall’entroterra rurale
Carla Del Vais, Maria Mureddu

- 207 Il quartiere artigianale punico di Tharros sull'istmo Sa Codriola. Dati preliminari dalla ricerca in corso
Anna Chiara Fariselli
- 221 Progettare e costruire nel mondo punico: mestieri e strumenti
Giulia Congiu
- 233 *L'instrumentum inscriptum* della Sardegna. Le lucerne
Antonio M. Corda, Michela Perra
- 265 Fare il vino nella Sardegna romana: artigianato e trasmissione dei saperi da alcuni contesti produttivi dell'Isola
Dario D'Orlando
- 289 Alcune considerazioni su una possibile produzione sarda in ceramica grezza da fuoco: la *fabric* 1.2 in Sardegna e nel Mediterraneo
Laura Pinelli
- 307 Tecniche, saperi e forme artigianali nella produzione e nel commercio di *garum* e *salsamenta*. Alcune riflessioni
Laura Soro
- 331 Tecniche, materiali e processi produttivi nelle botteghe pittoriche della prima età moderna in Sardegna
Mauro Salis

Sezione III. Metodologie e strumenti di analisi, restauro e documentazione

- 349 Strumenti e gesti di saperi remoti: la trasformazione dei cibi nel Neolitico medio della Sardegna
Laura Fanti
- 361 Il vano 21 del villaggio nuragico di Bruncu 'e S'Omu - Villa Verde. Analisi e restauro di un contenitore ceramico
Laura Fanti, Marco Cabras, Maura Mereu, Riccardo Cicilloni
- 375 Analisi GIS intra-site sui contesti archeologici dell'isolato settentrionale del villaggio protostorico di Bruncu 'e S'Omu - Villa Verde
Marco Cabras, Riccardo Cicilloni
- 391 Tecniche digitali per la documentazione dei beni archeologici. Rilievo, modellazione e comunicazione
Vincenzo Bagnolo, Antonio M. Corda, Raffaele Argiolas, Nicola Paba

Tecniche, materiali e processi produttivi nelle botteghe pittoriche della prima età moderna in Sardegna

Mauro SALIS

Università degli Studi di Cagliari
email: maurosalis@unica.it

Abstract: No treatises or recipe books are known about the making techniques of Sardinian pictorial polyptychs made in the modern age, but only a few information that can be deduced from commission contracts, in which the materials to be used and the technique to be adopted were occasionally specified. However, thanks to diagnostic investigations, it is possible to reconstruct a fair sample of practices, methods, techniques and pigments used in Sardinia. In addition, the “colour indications”, readable thanks to infrared reflectography, allow to associate precise terms with certain pigments, thus contributing to the definition of the historical nomenclature of colours. The aim of this contribution is to offer an overview of the pictorial techniques of Sardinian polyptychs, functional to the comparison with other areas and geographical contexts.

Keywords: pictorial polyptychs; pigments; artistic practices; retable art.

1. Introduzione

Gli studi su tecniche, materiali e più in generale sull'intero processo produttivo delle opere pittoriche realizzate in Sardegna, o per la Sardegna, attendono ancora una sistematizzazione delle conoscenze acquisite. La consistenza dei dati finora raccolti risente infatti delle conseguenze connesse alla peculiare situazione storica dell'isola: in età moderna centralissima nella mappa delle rotte navali del Mediterraneo occidentale; meno centrale ma comunque significativa nelle dinamiche geopolitiche; poco rilevante in quelle economiche e periferica in ambito culturale e artistico. Trattandosi di un'isola di passaggio, con risorse naturali poco appetibili e non monetizzabili nell'immediato, gli esponenti della nobiltà e dell'alta borghesia potenzialmente idonei a finanziare l'avvio di cantieri architettonici e la produzione di arredi erano meno numerosi rispetto ad altre aree mediterranee di pari estensione. Ne è conseguita una produzione esigua, ulteriormente ridotta da perdite, smembramenti, degrado occorsi nei secoli. Analoghi problemi hanno interessato la documentazione scritta a causa della dispersione di interi fondi archivistici: le carte superstiti, ormai ampiamente sondate per quanto riguarda i secoli XV e XVI, sono in numero limitato. Anche riguardo alle testimonianze letterarie non si conoscono trattati o taccuini di ricette, i quali ultimi per certo dovettero circolare anche nelle botteghe sarde. Inoltre, la natura stessa dei documenti a disposizione non è risolutiva in quanto la quasi totalità delle fonti è costituita da atti notarili che informano solo della componente formale dell'accordo stipulato, senza approfondire tutti quegli altri aspetti di natura più pratica e contingente.

Anche le opere sopravvissute sono in numero limitato se rapportate ad altre aree geografiche del Mediterraneo occidentale, nonostante tra Quattrocento e Cinquecento nell'isola ci fossero diverse officine pittoriche, equamente distribuite tra le due più grandi città del Regno (Cagliari e Sassari), condotte sia da operatori locali sia da immigrati iberici e dell'Italia meridionale.

Sui processi produttivi e sull'organizzazione del lavoro riguardanti queste botteghe si conoscono quindi solo poche notizie desumibili dai contratti di commissione, in cui occasionalmente venivano specificati i materiali da utilizzare e la tecnica da adottare. Tuttavia, grazie

all'ausilio delle indagini diagnostiche, che negli ultimi anni vengono incluse con sempre maggiore frequenza nelle campagne di restauro, è possibile ricostruire un campionario minimo che, seppure con cautela, può essere considerato rappresentativo del contesto sardo, in attesa di eventuali aggiustamenti a seguito di nuove acquisizioni.

2. Il quadro documentario

Il rispetto delle richieste della committenza e degli standard qualitativi, cui i pittori dovevano attenersi per poter competere nel mercato, comportava la messa in atto di una serie di strategie di produzione e pratiche lavorative che avevano in primo luogo ripercussioni sull'organizzazione della bottega. Questa era condotta da un maestro che, a seconda del volume di affari, si avvaleva dell'aiuto di uno o più collaboratori – ovvero di operatori che avevano conseguito il diploma della professione ma che non disponevano di mezzi e risorse per avviare una attività in proprio – e da uno o più apprendisti, generalmente ragazzi adolescenti che venivano affidati dai propri tutori al conduttore dell'atelier per imparare il mestiere.

Il gruppo di lavoro così strutturato era in grado di condurre in autonomia la lavorazione pittorica di un retablo, alla cui realizzazione prendevano parte anche altre maestranze, generalmente esterne alla bottega. Si tratta dei *fusters* e degli *entalladors*: i primi preparavano e assemblavano la struttura e le tavole del polittico, gli altri si occupavano della decorazione ad intaglio di colonnine, archetti, coronamenti, pinnacoli etc. La doratura era compito del *daurador*, che applicava la foglia d'oro sia nell'incorniciatura lignea sia nelle scene dipinte, laddove richiesto. Questo incarico poteva essere svolto anche da uno dei collaboratori interni alla bottega, previo conseguimento della specifica patente. Riguardo all'intervento di falegnami e intagliatori, il loro coinvolgimento poteva essere curato direttamente dal committente, che stipulava un contratto apposito, oppure delegato al pittore, che quindi computava nella cifra pattuita anche le somme per la loro paga e per l'acquisto del legname: in tal caso si può parlare di subappalto. Queste due modalità erano compresenti e la scelta di una o dell'altra era talvolta condizionata dalle disponibilità economiche della committenza, che non di rado (soprattutto nel caso di confraternite, comunità parrocchiali e piccole congreghe religiose), non disponendo della liquidità necessaria, optava per una realizzazione del lavoro per stati: prima l'impalcatura lignea e le tavole, che venivano montate nell'altare di destinazione; in seguito, talvolta anche a distanza di anni, la pittura. Nel contratto firmato da Joan Barceló (doc. 1488-1516) il 7 giugno 1488 per il retablo destinato all'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Alghero, è specificato che la struttura lignea era già in loco e il maestro doveva occuparsi della levigatura e della ingessatura delle tavole e, quindi, della doratura e della pittura¹. Diversamente avvenne nel 1557, quando il cagliaritano Antioco Mainas (doc. 1537-1570) fu chiamato dagli *obrers* del villaggio di Villasalto per dipingere un retablo già montato e ingessato (ARU 1926, pp. 200-201). Diverso ancora, invece, era l'accordo per il retablo destinato all'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Giacomo di Cagliari, commissionato nel 1528 a Pietro Cavaro (doc. 1508-1537), il più importante pittore sardo del primo Cinquecento, che doveva provvedere a fornire anche la struttura lignea (ARU 1926, pp. 184-186).

A partire dagli anni Settanta di questo secolo, con il mutamento del gusto dai modi tardo-gotici a quelli rinascimentali, aumenta la richiesta di polittici *a la romana* – strutturati e allestiti con i caratteri del nuovo linguaggio non solo nella parte pittorica, ma anche in quella decorativa e strutturale – che quindi presentavano non più una forma animata da colonnine, archetti, coronamenti, pinnacoli, ma un aspetto più sobrio con lesene, trabeazioni, modanature classiche e decorazioni a grottesche. Tale mutamento di gusto e la massiccia richiesta di pale d'altare aggiornate ai nuovi canoni dovettero cogliere impreparate le maestranze del legno locali, poiché proprio a fine secolo si registra, accanto alla produzione locale, una rilevante importazione di 'retabli bianchi' – cioè già pronti nella struttura e nella preparazione a gesso e colla – dalle regioni del nord Italia e da Napoli. Un esempio di questa evenienza è quello che

¹ Per la trascrizione e l'analisi del documento: ARU 1931, pp. 176-178. Per una recente rassegna critica: SALIS 2015, pp. 95-97.

riguarda il pittore tardomanierista Francesco Pinna (doc. 1587-1616), il quale il 19 ottobre 1595 si accordava con i carpentieri Federico Giovanni Lombardo di Palermo e Lorenzo de li Voloti di Brescia (all'epoca territorio di Venezia) per la fornitura di due retabli pronti per essere dipinti e aventi struttura alla romana e decorazione con colonne scanalate e motivi a candelabra (CORDA 1987, pp. 109-110).

Oltre alle pratiche succitate, cui in genere dovevano ricorrere gli atelier più grandi, che soddisfacevano le più svariate commesse, i capi bottega disponevano di altri metodi di cooperazione: la collaborazione e l'associazione.

La prima consisteva sostanzialmente nella società di due o più maestri, finalizzata all'adempiimento di un determinato lavoro. Rientrava probabilmente in questa tipologia il rapporto tra Pietro Cavaro e il catalano Antoni Ropit (doc. 1531-1545), nativo di Matarò ma residente a Barcellona. Non esistono documenti diretti in merito ma solo prove indiziarie secondo cui si può comunque sostenere che i due, conosciutisi nella capitale catalana durante il soggiorno di perfezionamento di Pietro, strinsero un legame di natura professionale che li portò a collaborare sia a Barcellona sia a Cagliari, dove risulta che Ropit aveva rapporti anche con alcuni funzionari delle istituzioni e con altri operatori artistici residenti in città (SALIS 2015, pp. 231-233). Un esempio documentato di collaborazione è quello riguardante il pittore di Segovia Pedro Martines e il doratore di Sevilla Francisco Attanasio, che il 10 aprile 1616 si impegnavano a lavorare congiuntamente alla pittura e alla doratura del retablo per la confraternita di Nostra Signora d'Itria di Cagliari (CORDA 1987, p. 153).

L'associazione, invece, è un sodalizio che ha una estensione temporale non vincolata da commesse specifiche, posta in essere per ragioni di natura organizzativa o logistica a noi non sempre note. Un caso è quello dei catalani Joan Figuera e Rafael Tomàs, che una volta terminato il *Retablo di San Bernardino* (1456) per la chiesa di San Francesco di Stampace a Cagliari hanno continuato, almeno per qualche tempo, a esercitare la professione congiuntamente (ARU 1921; Id. 1926, pp. 194-196). Un altro caso, che può solo in parte essere ritenuto sardo, in quanto il documento che ne parla è conservato a Cagliari ma non si riferisce alla Sardegna, è quello della compagnia istituita il 16 agosto 1502 tra i pittori *germans* Ramonet e Guillem de Veulacy, nativi «de la vila de Sant Pere de Geners en lo bisbat de Tarva» (SALIS 2015, p. 77). I due fissavano la durata della compagnia in cinque anni: il primo metteva a disposizione dell'impresa il materiale per la pittura, già caricato in un naviglio ancorato nel porto di Barcellona, l'altro il corrispettivo in denaro. Sede della compagnia sarebbe stata la città di Palermo, dove entrambi sarebbero andati a vivere e lavorare nello stesso edificio. Spese e guadagni sarebbero stati divisi in parti uguali e ogni impegno assunto da uno dei due avrebbe dovuto essere controfirmato dall'altro. Un altro caso di associazione in cui è coinvolto un pittore francese, attivo in Sardegna, è quello siglato il 2 gennaio 1614 tra Marçe Bernier «natural del lloch dit Normandia regne de França» e il già citato Francesco Pinna. L'accordo aveva come estensione temporale la residenza a Cagliari di Bernier, di cui non si conosce la durata, e prevedeva che egli esercitasse la professione nella bottega di Pinna senza pagare alcun affitto e dividendo equamente sia le spese sia i profitti. In caso di malattia di uno dei due, l'altro avrebbe dovuto prendersene cura dividendo comunque i guadagni, inoltre era proibito a entrambi prendere in carico commissioni 'segrete', cioè lavori da condurre in autonomia e senza la divisione del guadagno, pena una multa di venticinque ducati. I due pittori avevano già avuto modo di testare la reciproca compatibilità l'anno precedente (8 ottobre 1613), quando si associarono per realizzare un grande polittico su tela dedicato alla Maddalena (CORDA 1987, pp. 144-147).

Molti più riscontri si hanno riguardo a un altro tipo di contratto, quello di apprendistato o *affirmament*, che regolava il rapporto tra il maestro e il garzone di bottega. Questi prendeva servizio giovanissimo, in genere adolescente, anche se si conoscono casi di aspiranti pittori entrati in bottega in età più avanzata, sulla soglia dei venti anni. L'accordo, generalmente, veniva combinato verbalmente tra il maestro e i genitori o procuratori del minore e, solo in un secondo momento, messo per iscritto e firmato dal giovane stesso. Talvolta l'apprendista apparteneva a una famiglia di artisti e veniva messo a bottega presso un altro pittore per ra-

gioni di convenienza, in previsione di eventuali associazioni tra le due botteghe, o anche, più semplicemente, per volontà di affrancamento dalle dinamiche familiari; nella gran parte dei casi, però, si affacciava alla professione per la prima volta. Durante il periodo di apprendistato, che veniva concordato tra le parti in un periodo variabile dai due ai dieci anni (e talvolta anche più), a fronte dell'impegno del maestro a insegnare tutte le regole e tecniche dell'arte, il futuro apprendista si obbligava a trasferirsi nella sua casa, dove doveva considerarsi a servizio per tutti i giorni dell'anno. Sulla carta il rapporto è molto simile a quello di servitù, poiché tra i compiti del garzone vi era anche quello di servire il maestro e i suoi familiari nelle attività quotidiane, non necessariamente connesse con il mestiere. In cambio il pittore garantiva dignitose condizioni di vita, mettendo a disposizione un letto, vitto quotidiano, vestiti e assistenza in caso di malattia. Al termine del periodo pattuito, il contratto si scioglieva e potevano darsi tre possibilità: il rinnovo dello stesso, l'ingresso dell'apprendista nella bottega con la qualifica di collaboratore (previo superamento dell'esame presso la corporazione), la fine del rapporto tra allievo e maestro che, a sua discrezione, poteva concedere al giovane una buonuscita in denaro o in attrezzi del mestiere.

Tra le carte dell'*Arxiu de Protocols* di Barcellona si trova il contratto di apprendistato del sardo Francesc de Liper, figlio del defunto Nicolau pittore di Sassari, presso il pittore napoletano Nicolau de Credensa (MADURELL 1944, pp. 18, 26). La particolarità di questo accordo è che il quattordicenne Francesc, residente a Barcellona, dichiarava di aver deciso in completa autonomia di mettersi a bottega e di voler gestire la pratica, al presente e in futuro, senza l'ausilio di un procuratore, rinunciando ai benefici e trattamenti legislativi riservati ai minorenni. Non è dato sapere di quali mezzi di sostentamento egli potesse aver usufruito nel suo soggiorno a Barcellona prima della stipula del contratto, o se vi fosse giunto col padre, morto poi in città; non è da escludere che preesistesse un rapporto di lavoro tra Credensa e Nicolau de Liper, in ragion del quale il pittore napoletano si è poi impegnato ad accoglierne il figlio. La durata dell'apprendistato fu fissata in tre anni, durante i quali Francesc prometteva di servire il maestro, la moglie e l'intera famiglia di lui giorno e notte in tutte le cose lecite e oneste che gli fosse stato ordinato di fare. Giurava di non recedere dal contratto, di non allontanarsi dalla casa e dalla bottega senza autorizzazione e di non apportare danno o pregiudizio all'attività del maestro, e, nel caso ciò fosse avvenuto, di rimborsarne pecuniariamente le spese. Dal canto suo Credensa garantiva di insegnargli l'*officium de pictoris* nel miglior modo possibile, di dargli vitto, alloggio e assistenza secondo gli usi e le consuetudini della città, e di fornirgli di che vestirsi.

Sul versante cagliaritano è noto il contratto di *affirmament* nel 1539 di Antonio Orrù, presso il pittore Giacomo Murgia e quello tra il celebre pittore cagliaritano Michele Cavarò (doc. 1538-1584) e il ventiduenne Antioco de Onni, che il 1 luglio 1544, dopo avere già svolto alcuni anni di apprendistato presso il maestro, rinnovava l'impegno per altri tre anni, al termine dei quali avrebbe ricevuto «cinquanta papers» (ARU 1926, pp. 176-177, 205). Michele Cavarò doveva disporre di numerosi fogli di disegni e stampe se poteva concordare di cederne ben cinquanta come buonuscita a un allievo che, una volta concluso l'apprendistato, verosimilmente si sarebbe avviato ad aprire una bottega propria. D'altra parte, l'analisi iconografica delle opere presenti in Sardegna consente di avere una misura della grande importanza che l'uso delle incisioni e dei disegni ebbe nell'isola fin dagli ultimi anni del Quattrocento, come è peraltro evidenziato nella ormai consistente bibliografia in merito².

Tra questi *papers*, veri e propri attrezzi del mestiere, vi erano anche le cosiddette 'mostre', che spesso venivano allegate ai contratti di commissione, consistenti in un disegno dell'opera da realizzare, corredato da annotazioni varie relative alle specifiche richieste. Sono numerosi i contratti che rimandano a questi disegni, di cui sopravvivono però solo pochissimi esemplari a causa della dispersione del patrimonio documentario (fig. 1).

2 Per uno status sulla questione: SERRA 1990, pp. 273-284; MEREU 2000; SIDDI 2009; BOSCH 2013; PUSCEDDU 2016.

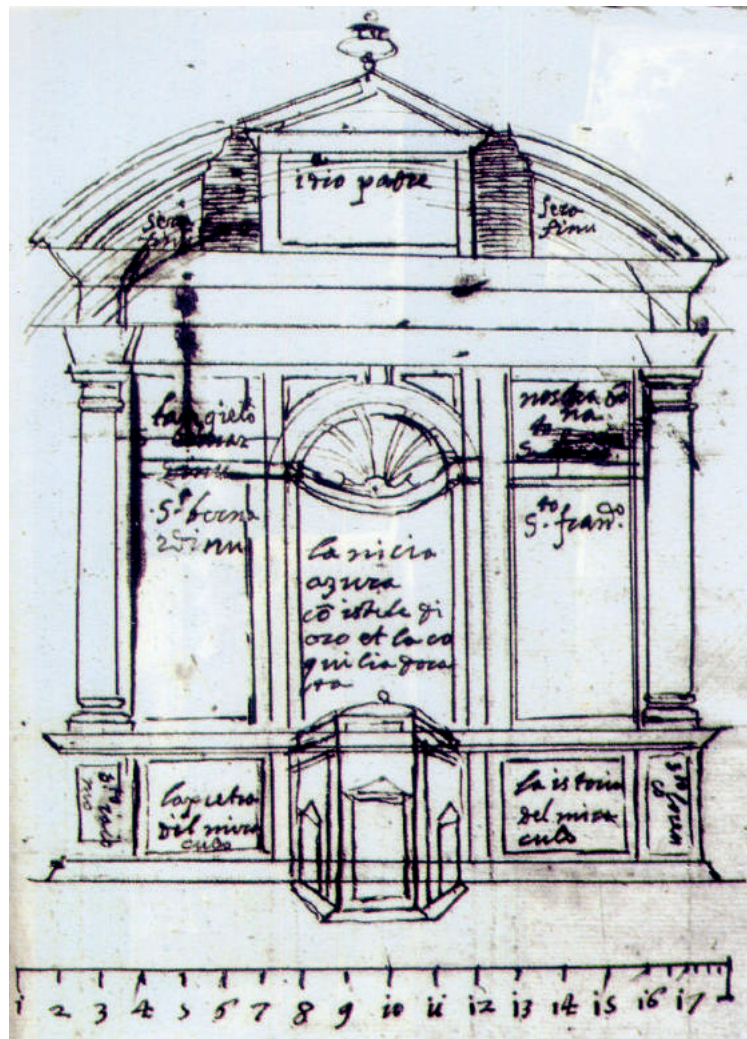


Fig. 1. CAGLIARI - Archivio di Stato. Francesco Pinna, Disegno per il Retablo del Miracolo di Mogoro, 1604 (da GALLISTRU 2000).

Per quanto riguarda gli aspetti più strettamente tecnici del lavoro, già a partire da uno dei più antichi documenti di committenza a noi pervenuti troviamo una interessante informazione. Il 22 febbraio 1455 i frati minori conventuali di Cagliari commissionano ai citati Rafael Tomàs e Joan Figuera, presenti in città, la realizzazione del polittico dedicato a San Bernardino da Siena (fig. 2) (ARU 1926, pp. 194-196). Tra le clausole viene chiesto che il retablo sia dipinto con la tecnica a olio. Questa notizia è particolarmente significativa e invita a riflettere sulla diffusione di tale tecnica nelle regioni del Mediterraneo occidentale. È infatti risaputo che la tecnica a olio è antica, essendo testimoniata in epoca romana da Vitruvio, Plinio il Vecchio e Galeno, conosciuta nel Medioevo in area germanica (*Ricettario* del monaco Teofilo, XII secolo) e in area toscano-lombarda: ne parla anche Cennino Cennini nei capitoli dall'89 al 94 del suo *Libro dell'arte*. La tecnica pertanto era nota, e il dato è ormai consolidato. Meno certezza, o meglio meno chiarezza, si ha sulla diffusione e sulla applicazione sistematica della tecnica nella sua modalità pura, ossia senza l'aggiunta di uovo ma con il solo utilizzo dell'olio. Pur non entrando nel merito della cronologia nelle varie regioni della Penisola italiana, dove grazie alla spinta propulsiva degli artisti fiamminghi presenti a Napoli e in centro-Italia si registra una importante propagazione di questa tecnica dagli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento, non si può non rilevare la precocità della data del 1455, soprattutto alla luce delle condizioni socio-economiche e culturali dell'isola. Pur considerando le aggiornate conoscenze anche in campo



Fig. 2. CAGLIARI - Pinacoteca Nazionale: Joan Figuera e Rafael Tomàs. Retablo di San Bernardino, particolare (CC BY 3.0 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael_thomas_e_joan_figuera,_retablo_di_san_bernardino,_1455,_da_s_francesco_di_stampace_09_bernardino_da_siena.jpg).

artistico della colta committenza francescana del più ricco e influente convento del Regno, non è da escludere che una richiesta di questo tipo implicasse una notorietà della tecnica anche a una platea di non addetti ai lavori. Inoltre, evidentemente la tecnica a olio doveva essere già ben radicata nella gran parte delle botteghe barcellonesi, se anche Figuera e Tomàs, artisti di buon mestiere ma non eccellenti, potevano garantirne una corretta applicazione.

I due pittori, da contratto, erano tenuti a svolgere il lavoro a Cagliari, dove quindi aprirono bottega e assunsero collaboratori locali. Al termine dell'incarico Tomàs andò a Napoli e poi a Perpignan, mentre Figuera si stabilì in città, dove ha fatto scuola, rimanendovi fino alla morte avvenuta tra il 1477 e il 1479. Sul polittico non sono mai state eseguite le indagini diagnostiche del caso, quindi non si ha prova certa se la tecnica a olio richiesta dai committenti sia effettivamente quella 'pura' o piuttosto una tempera grassa.

Che sussistesse una certa ambiguità riguardo alla corretta applicazione della tecnica a olio, o almeno che da parte della committenza vi fosse una sorta di incertezza che questa venisse operata 'a regola d'arte', è testimoniato dal fatto che, ancora almeno fino agli anni Sessanta del Cinquecento, si registrano contratti in cui viene esplicitamente richiesto l'utilizzo della tecnica.

Nel succitato documento del 1455 si esigeva ovviamente un'alta qualità esecutiva e materiale, che per essere tale doveva includere l'impiego dell'"oro fino", cioè la foglia d'oro, e dell'"azzurro fino", verosimilmente da identificare nel pigmento ottenuto dal raro e prezioso lapislazzuli, noto anche come blu oltremare.

Il compito di approvvigionamento dell'oro e del blu oltremare era non di rado escluso dagli uffici del pittore e assunto direttamente dal committente, per ovvie ragioni: trattandosi di 'ingredienti' particolarmente costosi, saltare la mediazione del pittore avrebbe consentito un controllo diretto dei prezzi nella trafila di acquisto. Questo fenomeno – comune ad altre aree dell'Europa occidentale – è attestato in diversi documenti sardi e anche in questo del 1455. Simile casistica, ma con una variante, compare nel citato documento del 7 giugno 1488 tra i francescani di Alghero e Joan Barceló. Qui il rappresentante dei frati, oltre all'oro e all'azzurro si impegnava a fornire al pittore anche il carminio, con la richiesta esplicita di giuramento che non ne venissero omesse quantità. Gli altri colori sarebbero stati invece a spese del pittore. Il carminio è un colore ottenuto dalla polverizzazione del corpo disseccato o dalle uova di alcune specie di Cocciniglia, un insetto parassita, già noto in epoca medievale e fino alla scoperta dell'America abbastanza raro o comunque di non semplice reperibilità: in Sardegna, ma anche in Catalogna, il pigmento maggiormente utilizzato per rendere la descrizione del sangue o di alcune vesti era infatti il cremisi, anch'esso ottenuto da un insetto (*Kermes vermilio* o Vermiglio della quercia).

Una delle vie di arrivo di pigmenti nell'isola seguiva una rotta occidentale, essendo attestato l'invio di una partita di questa merce da Mallorca nel 1475³.

3. Dati dalle indagini diagnostiche

Oltre che dalle fonti documentali, altre prove sulle pratiche collaborative nelle botteghe sono riscontrabili grazie ai risultati delle indagini diagnostiche, che hanno fatto il loro ingresso nella realtà sarda agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso, in particolare grazie all'iniziativa degli enti preposti alla tutela, le Soprintendenze. Particolarmente importante per l'apporto di una mole consistente di nuovi dati è stata la mostra *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, organizzata nel 1992 dalla allora Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le province di Cagliari e Oristano (ZANZU, TOLA 1992). Per l'occasione furono restaurati e sottoposti a indagine sette polittici cinquecenteschi prodotti nelle botteghe dei pittori della cosiddetta Scuola di Stampace, termine con cui si fa riferimento a una 'scuola' pittorica di lunga tradizione nell'arte i cui esponenti, a partire dalla metà del Quattrocento e fino alla fine del Cinquecento, hanno recepito i linguaggi artistici giunti da fuori reinterpretandoli secondo soluzioni formali originali, lette dalla critica come espressione autoctona e specifica sarda. Iniziatore di questa 'scuola' è ritenuto essere Antonio Cavarò, formatosi a metà Quattrocento nella cerchia di pittori gravitanti intorno a Joan Figuera. Gli ultimi esponenti di questa tradizione artistica furono attivi fino agli anni Novanta del Cinquecento.

Le indagini effettuate (radiografia, fotografia a fluorescenza UV, fotografia a infrarosso in falso colore, analisi chimiche e stratigrafiche) hanno messo in luce alcuni aspetti particolari. Per esempio, nel *Retablo di Villamar* (fig. 3) dipinto da Pietro Cavarò nel 1518, la biacca (bianco di piombo) è sempre applicata tramite un legante oleoso, mentre per gli altri pigmenti l'olio è addizionato con agglutinanti proteici. Lo stesso Pietro, nel *Retablo di Suelli* (fig. 4), dipinto nel 1533 in collaborazione con il figlio Michele, utilizza come legante esclusivamente un olio essiccato, preferito di gran lunga anche per gli altri polittici. Solo in un caso, nel *Retablo di Santa Maria* di Lunamatrona (fig. 5), dipinto dall'allievo di Pietro Cavarò, Antioco Mainas, nel secondo terzo del Cinquecento, si fa ricorso alla tempera grassa.

Riguardo ai pigmenti, per il bianco era impiegata la biacca, mentre per le tinte rosse era maggiormente utilizzato il vermiglione (o cinabro), pigmento di origine minerale. Solo nel *Retablo di Sant'Antonio* di Maracalagonis (fig. 6), dipinto da Michele Cavarò nel 1567, oltre al vermiglione sono utilizzati il minio, un altro minerale, e il carminio, che a questa data potrebbe già essere ottenuto dalle 'coltivazioni' di cocciniglia di origine sudamericana, impiantate nelle Canarie a partire dall'epoca di Carlo V. Sono presenti anche diverse ocre per le tinte dal giallo al marrone chiaro mentre per i verdi si registra una prevalenza di terra verde (alluminosilicato

³ Nel 1475 il pittore e decoratore di carte da gioco Joan Jambí inviava a Cagliari da Mallorca una partita di pigmenti: LLOMPART 1980, pp. 192-195.

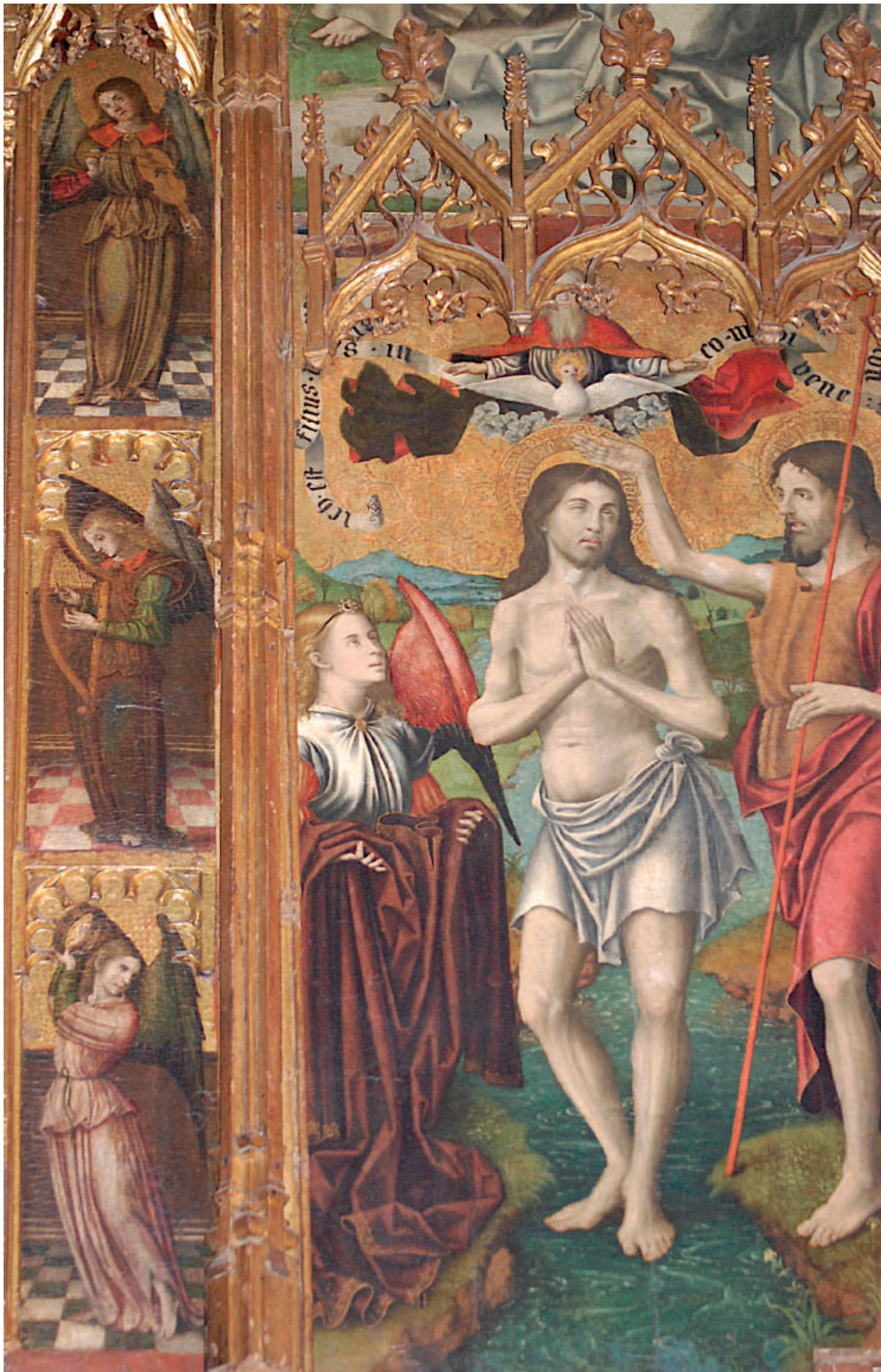


Fig. 3. VILLAMAR - San Giovanni: Pietro Cavaro. Retablo di Villamar, particolare (foto Mauro Salis).



Fig. 4. SUELLI - San Pietro: Pietro e Michele Cavaro. Retablo di Suelli (foto Mauro Salis).

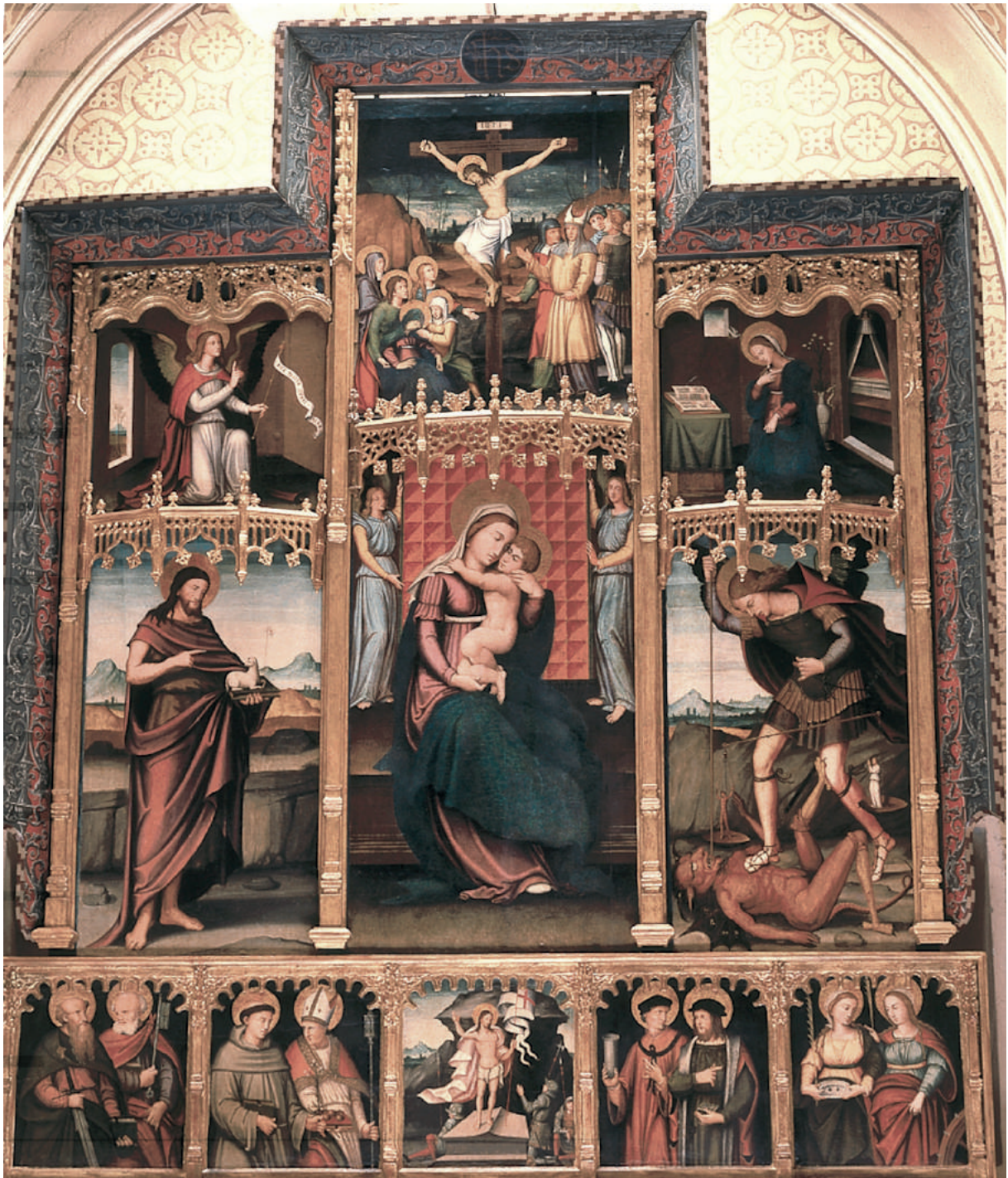


Fig. 5. LUNAMATRONA - Nostra Signora delle Grazie: Antioco Mainas. Retablo di Santa Maria (foto Mauro Salis).

di magnesio, ferro e potassio) alternata al verderame applicato come velatura sulla biacca. L'azzurro, almeno in questi polittici, è esclusivamente ottenuto dall'azzurrite (minerale), mentre non vi è traccia di blu oltremare.

Dopo la mostra del 1992 in Sardegna non sono state condotte altre analisi su vasta scala su gruppi contestuali di dipinti: salvo qualche raro caso, le indagini procedono con frequenze diradate, quasi sempre in funzione di restauri o esposizioni.

A partire dai primi anni Duemila, particolare attenzione si sta riversando sui dipinti realizzati dalla bottega o associazione d'impresa nota agli studi con la denominazione Maestro di Castelsardo⁴. A più riprese, infatti, e da parte di enti diversi, sono state avviate campagne conoscitive sull'opera di questo *taller*, la cui importanza risiede nell'aver introdotto nell'isola il linguaggio tardogotico maturo che timidamente si apre ad alcuni caratteri della cultura rinascimentale.

Tra il 2003 e il 2005 sono state eseguite esclusivamente indagini riflettografiche nell'ambito di un più ampio progetto di studio nato dalla collaborazione tra le Università di Padova e di Genova (LIMENTANI VIRDIS, BELLAVITIS 2007). Altre due campagne sono state condotte tra 2010 e 2012 autonomamente dall'allora Dipartimento di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Cagliari (PASOLINI 2013) e dall'Universitat de Barcelona in collaborazione con quella di Padova (PUSCEDDU 2010, pp. 188-192). Sempre nel 2012, a seguito di un restauro finanziato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo su alcune tavole del *Retablo di Castelsardo* (fig. 7), si è approfondito il percorso diagnostico affiancando alle indagini non distruttive anche analisi micro-distruttive per evidenziare la stratigrafia dei materiali pittorici (*cross section*). Questa campagna, promossa e condotta dalla Soprintendenza BAPSAE per le province di Sassari e Nuoro, ha consentito di mettere a confronto gli esiti delle diverse tecniche di indagine utilizzate, ottenendo informazioni più specifiche rispetto ai precedenti studi (DONATI, COCCO 2015). Ancora, nel 2017 l'occasione per proseguire e approfondire la ricerca è stata fornita dal Programma Restituzioni di Intesa Sanpaolo, che ha finanziato il restauro del *Retablo di San Pietro* (fig. 8) della parrocchiale del piccolo paese di Tuili (OLIVO, PORCELLA 2018, pp. 455-465), i cui risultati sui pigmenti attendono ancora di essere pubblicati nella loro organicità.

Le analisi effettuate nel corso delle ultime due campagne, che consentono di registrare un mutamento nel *modus operandi* del Maestro, sono l'infrarosso in falso colore, la fluorescenza a raggi X (XRF), la spettroscopia infrarossa con trasformata di Fourier (FTIR-ATR), la microscopia ottica in luce riflessa e la microscopia elettronica a scansione EDS a pressione variabile (SEM EDS in modalità VP). In relazione ai colori, pur se indirettamente, è stata utile anche la riflettografia all'infrarosso.

Sul *Retablo di Castelsardo* (MOIOLI *et alii* 2015; COCCO *et alii* 2015), che tradizionalmente la critica, per via della lettura stilistica, considera l'opera più antica della produzione del Maestro, va in primo luogo specificato che il legante utilizzato è una tempera con l'uovo intero privo di tracce di olio. Per il bianco è utilizzata la biacca, per il nero il nero di carbonio o nerofumo, per i gialli il giallo di piombo e stagno detto anche giallorino, per i bruni le terre e l'ocra. Per il blu/azzurro è utilizzata anche in questo caso l'azzurrite. Per i verdi a corpo sono utilizzati la malachite e la terra verde, mentre per le velature il verderame. Per i rossi e i rosa il vermiglione/cinabro, ma anche una lacca ottenuta da un colorante rosso organico di origine vegetale combinato alla biacca: potrebbe trattarsi della lacca di robbia estratta dalla pianta *Rubia tinctorum* già dall'antichità.

Nel *Retablo di San Pietro*, per il quale alcuni appigli documentari e il confronto con stampe di ambito düreriano consentono di datare l'esecuzione al lustro 1495-1500 (ARU 1926, p. 212; BOSCH 2013, p. 92), in una fase sicuramente successiva a quella del *Retablo di Castelsardo* per ragioni stilistiche che appaiono evidenti, la casistica dei pigmenti utilizzati è in coerenza e continuità con quanto già rilevato a Castelsardo: azzurrite per il blu, malachite per il verde, vermi-

⁴ L'opera e la 'figura' del Maestro di Castelsardo costituiscono uno dei temi più dibattuti della storiografia artistica in Sardegna. Per una rassegna bibliografica: SALIS 2015, pp. 108-175. Più recenti contributi si trovano in SALIS 2016; PUSCEDDU 2016; SCANU 2017; VIRDIS LIMENTANI, SPISSU 2018, pp. 193-209.

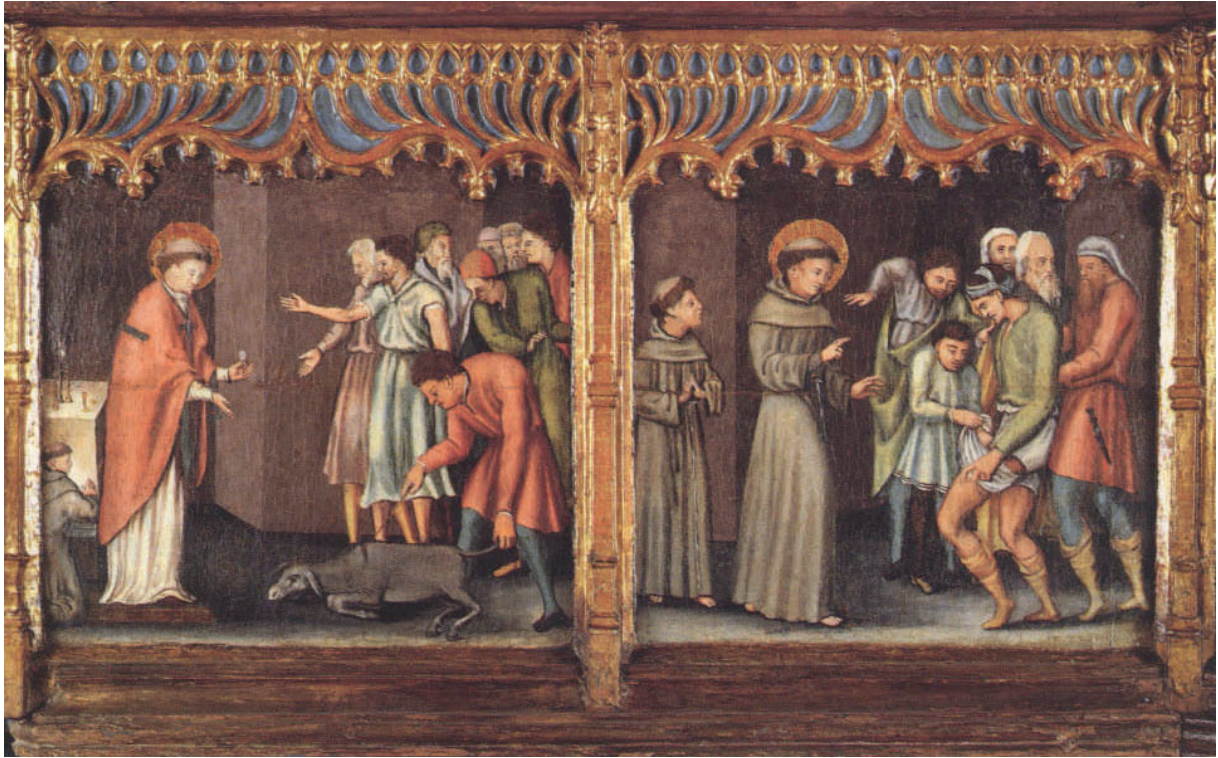


Fig. 6. MARACALAGONIS - Santissima Vergine degli Angeli: Michele Cavaro. Retablo di Sant' Antonio, particolare (foto Mauro Salis).



Fig. 7. CASTELSARDO - Museum Ampuriense: Maestro di Castelsardo.
Madonna col Bambino e angeli musicanti
(CC BY-SA 4.0 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mestrel_Castelsardo_8588.jpg).

gione / cinabro per il rosso, lacca vegetale per il rosso porpora, giallorino per i gialli, biacca per il bianco e nerofumo per il nero. L'unico elemento che cambia è il legante, unicamente oleoso. La buona conservazione del film pittorico ha consentito di riconoscerne la composizione in quella dell'olio di lino.

Secondo gli studiosi che si sono occupati del Maestro di Castelsardo, questo passaggio dalla tempera all'olio è una riprova della superiorità del polittico di Tuili rispetto a quello di Castelsardo, finora sostenuta grazie ad argomentazioni di natura formale e stilistica. Ulteriori conferme potranno giungere solo da future campagne di acquisizione dei dati dalle altre opere del suo corpus.

Dal raffronto tra questi dati materiali e i dati documentali è possibile avanzare alcune considerazioni. La prima riguarda il riferimento all'"azzurro fino": il pigmento, economicamente dispendioso e ottenuto dal lapislazzuli, compare solo nei documenti quattrocenteschi in cui sono coinvolti artisti forestieri che poi si stabiliscono nell'isola. Purtroppo, non sono state effettuate indagini sul *Retablo di San Bernardino* di Figuera e Tomàs, né sul cagliaritano *Retablo della Visitazione*, dipinto da Joan Barceló negli stessi anni in cui attendeva ai lavori per il polittico della chiesa di San Francesco di Alghero, ragion per cui non è possibile avere conferma o smentita dell'uso del blu oltremare. Per certo questo pigmento non compare nei polittici cinquecenteschi realizzati dagli operatori locali della Scuola di Stampace e neanche in quelli del Maestro di Castelsardo, che per stile e riferimenti culturali è in forte continuità proprio con Barceló, di cui può essere stato collaboratore. Le ragioni di tale assenza possono essere imputate a limitate disponibilità della committenza, ma non sempre tale giustificazione è sostenibile in quanto in alcuni casi la committenza del Maestro di Castelsardo non era economicamente distante da quella di Figuera e Tomàs e di Barceló, e alcuni dei suoi polittici erano destinati allo stesso edificio (la ricchissima chiesa francescana di San Francesco di Stampace a Cagliari). Anche in questo caso è quindi necessario attendere nuove campagne conoscitive per poter formulare giudizi e ipotesi di lavoro più concreti.

Riguardo ai leganti, l'oscillazione tra quelli a base d'uovo e quelli a base oleosa non sembra dipendere da ragioni di natura chimica o chimico-fisica, quale la compatibilità con i pigmenti, quanto da esigenze specifiche e contingenti, come ad esempio l'esplicita richiesta da parte della committenza e, anche laddove questa non sia attestata, dalle preferenze operative dei singoli pittori.

In riferimento alla bottega 'Maestro di Castelsardo' è inoltre possibile rilevare un altro aspetto relativo ai colori, slegato dal dato strettamente materico e riguardante la nomenclatura, della quale si può avere un riscontro diretto grazie alla riflettografia all'infrarosso, che consente di leggere oltre il film pittorico e vedere eventuali disegni o segni sugli strati a esso sottostanti. In questo *taller* si faceva ricorso alle indicazioni di colore, iscrizioni lasciate dal capo bottega sul disegno preparatorio del dipinto come guida per i collaboratori sui colori da utilizzare per determinate campiture. Tali indicazioni, scritte in lingua catalana, consentono la conoscenza esatta dell'abbinamento cromonimo-colore: i cromonimi che ricorrono sono *vermell* per il vermiglione, *morat* per il porpora / porpora chiaro (ottenuto con la sovrapposizione della lacca di robbia alla biacca) e il *violat* per il violetto, ottenuto dalla miscela, in proporzioni crescenti, di cinabro, azzurrite, biacca e lacca di robbia. Tali indicazioni sono rivelatrici del *modus operandi* della bottega, con un maestro principale che traccia il disegno e poi affida ai collaboratori la stesura delle campiture più ampie. È possibile che tale metodo sia anche in funzione di una lavorazione in più fasi temporali e a distanza: come alcuni ipotizzano, non è da escludere che il Maestro operasse preferibilmente in un laboratorio principale, dove confezionava carpenteria, preparazione, disegno preparatorio, doratura e particolari pittorici, e poi spedisse il prodotto semilavorato in botteghe succursali. In ogni caso, resta da comprendere per quale ragione le indicazioni di colore fossero limitate soltanto alla gamma dei rosso-violacei: ampie campiture riguardano anche gli azzurri e i verdi, sotto le quali però non ci sono tracce.



Fig. 8. TUILI - San Pietro: Maestro di Castelsardo. Retablo di San Pietro, particolare (foto Mauro Salis).

Anche nel *Retablo del Presepio* del Maestro del Presepio, attivo negli stessi anni del Maestro di Castelsardo, compare la notazione *morat* nella manica della veste della Santa Caterina d' Alessandria (SCANU 2016, p. 489).

In chiusura di questa panoramica sull'organizzazione delle botteghe va fatto un accenno a un fenomeno che, finora, è stato solo in parte indagato. Si è detto che tra le professionalità coinvolte nelle botteghe pittoriche vi erano anche gli *entalladors*, il cui compito era attendere alla decorazione ad intaglio dei retabli: a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, risulta non solo che alcuni di essi fossero capaci di realizzare vere e proprie sculture, ma che lo fossero pure taluni pittori (SALIS 2020, pp. 16-21). Un esempio è dato dall'atto del 14 aprile 1562, in cui il *pintor* Antioco Mainas dichiara di aver ricevuto dagli *obrsers* della cappella delle anime della chiesa di Sant'Anna a Cagliari, parrocchiale del quartiere di Stampace, il pagamento per la realizzazione di un gruppo del Compianto con «tots los personages coes Cristo, Marias, prophetes y lladres» (ARU 1926, p. 202).

Questa tendenza a ricoprire il doppio ruolo pittore-scultore, che ricorre con maggiore frequenza con l'avanzare del secolo fino a divenire quasi norma nel Seicento, è forse da collegare, ancora una volta, al mutamento del gusto: con l'arrivo nell'isola del linguaggio barocco, la configurazione delle pale d'altare muta nuovamente, sbilanciandosi sull'apparato decorativo scultoreo a discapito degli scomparti pittorici, che progressivamente vanno a scomparire. Nella prospettiva di un mercato già di per sé limitato, in cui la richiesta di dipinti andava diminuendo, la figura del pittore *tout court* rischiava di essere relegato a settori di nicchia, quale quello della devozione privata, evidentemente non sufficiente a coprire le spese necessarie al mantenimento di una bottega, ed era destinato a scomparire. Non stupisce quindi che dalla metà del Seicento, complice anche l'epidemia di peste del 1648, le notizie sui pittori siano pochissime, a fronte invece di una numerosa popolazione di scultori (buona parte dei quali forestieri) e che la gran parte dei dipinti sia di importazione.

Riferimenti bibliografici

ARU C.

1921. Raffaele Thomas e Giovanni Figuera pittori catalani. *L'Arte* XXIV, pp. 136-150.

1926. La pittura sarda nel Rinascimento. II. I documenti d'archivio. *Archivio Storico Sardo* XVI, pp. 161-223.

1931. Un documento definitivo per l'identificazione di G. Barcelo. *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere della R. Università di Cagliari* a.a. 1930-31, pp. 169-178.

BOSCH J.

2013. El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña, in A. Pasolini (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle Giornate di studio (Università di Cagliari, 13-14 dicembre 2012), Cagliari, Janus, pp. 83-96.

COCCO O., CARBONI M., SOLLA L., SERCI M., CARCANGIU G., MELONI P.

2015. Caratterizzazione dei materiali pittorici e delle preparazioni tramite microscopia ottica, spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier e microscopia elettronica a scansione EDS in modalità VP su sezioni microstratigrafiche, in DONATI, COCCO (eds.), pp. 58-65.

CORDA M.

1987. *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola*, Cagliari, CUEC.

DONATI L., COCCO O.

2015 (eds.). *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*, Roma, Palombi Editore.

GALLISTRU A.

2000. Il pittore Francesco Pinna e la società sarda tra Cinque-Seicento: la Pala di Mogoro, il Retablo di San Biagio del Convento di San Domenico e altri inediti. *Bollettino bibliografico e rassegna archivistica di studi storici della Sardegna* XXVI, 1-2, pp. 117-130.

LLOMPART G.

1980. *La Pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4, Palma de Mallorca, Luis Ripoll.

MADURELL, J.M.

1944. *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, Barcelona: Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona.

MEREU S.

2000. Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo. *Studi Sardi* XXXII, pp. 367-384.

MOIOLI P., SECCARONI C., TOGNACCI A.

2015. Caratterizzazione non distruttiva dei materiali pittorici mediante analisi di fluorescenza x, in DONATI, COCCO (eds.), pp. 48-57.

OLIVO P., PORCELLA M.F.

2018. Maestro di Castelsardo. Retablo di San Pietro, in C. Bertelli, G. Bonsanti (eds.), *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, Marsilio, pp. 455-460.

PASOLINI A.

2013 (ed.). *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle Giornate di studio (Università di Cagliari, 13-14 dicembre 2012), Cagliari, Janus.

PUSCEDDU E.

2010. *Intorno al Maestro di Castelsardo. Pale d'altare nella Sardegna del secondo Quattrocento*. Tesi di dottorato a.a. 2009-2010, Università degli Studi di Napoli Federico II.

2016. Un Re di fiori per Nerone: modelli desunti dalle stampe nelle botteghe sardo-catalane (1488-1518). *Locus amoenus* 14, pp. 19-47.

SALIS M.

2015. *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

2016. Un'aggiunta al Maestro di Castelsardo: il frammento di predella con San Francesco rinuncia ai beni terreni. Lettura preliminare e restauro. *Locus Amoenus* 14, pp. 49-61.

2020. *Scultura in legno in Sardegna nei secoli XV-XVI. Apporti esterni e produzione locale*, Roma, Gangemi.

SCANU M.A.

2016. Per lo studio della pittura tardogotica e primo-rinascimentale in Sardegna e nella penisola iberica. Funzionamento delle botteghe, dinamiche e ruolo sociale dell'arte e degli artisti. *Theologica & Historica* XXV, pp. 445-499.

SERRA R.

1990. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500* (= Storia dell'arte in Sardegna), Nuoro, Ilisso.

SIDDI L.

2009. L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo, in *Segno*, Atti del convegno internazionale (Cagliari, 29 novembre 2009), Cagliari, Casa Falconieri, pp. 41-50.

VIRDIS LIMENTANI C., BELLAVITIS M.

2007 (eds.). *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del Workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), Padova, Il Poligrafo.

VIRDIS LIMENTANI C., SPISSU M.V.

2018. *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari, Carlo Delfino editore.

ZANZU G., TOLA G.

1992 (eds.). *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, Genova, Sagep.

La collana Saggi di Archeologia e Antichistica raccoglie studi scientifici di carattere monografico e atti di convegni inerenti a ricerche di archeologia e scienze dell'antichità di respiro nazionale ed internazionale. Essa promuove risultati originali di indagini su ampie tematiche o su argomenti specifici e persegue politiche di accesso aperto ai risultati della ricerca scientifica, in accordo con i principi generali della casa editrice UniCApress.

ISBN 978-88-3312-074-4 (versione online)
978-88-3312-073-7 (versione cartacea)

DOI <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-074-4>