



Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio



Universitat de Girona
Departament d'Història i Història de l'Art

Programma di Co-tutela di tesi
Dottorato in Fonti scritte della civiltà mediterranea
Doctorat en Ciències humanes i de la cultura

XXVI ciclo
a.a. 2012-13

Tesi dottorale Tesi doctoral

TRA SARDEGNA E CATALOGNA

Artisti e committenti nella prima età moderna alla luce delle fonti documentali

L-ART/02

Presentata da: Mauro Salis

Coordinatori Dottorato: Giovanna Granata Míriam Cabré Ollé
Professori tutor: Maria Grazia Scano Naitza Joan Bosch Ballbona



Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio



Universitat de Girona

Departament d'Història i Història de l'Art

Programma di Co-tutela di tesi
Dottorato in Fonti scritte della civiltà mediterranea
Doctorat en Ciències humanes i de la cultura

XXVI ciclo
a.a. 2012-13

Tesi dottorale Tesi doctoral

TRA SARDEGNA E CATALOGNA

Artisti e committenti nella prima età moderna alla luce delle fonti documentali

L-ART/02

Presentata da: Mauro Salis

Coordinatori Dottorato: Giovanna Granata Míriam Cabré Ollé
Professori tutor: Maria Grazia Scano Naitza Joan Bosch Ballbona



Unione europea
Fondo sociale europeo



**MINISTERO DEL LAVORO,
DELLA SALUTE E DELLE POLITICHE SOCIALI**

Direzione Generale per le Politiche
per l'Orientamento e la Formazione



**REGIONE AUTONOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA**



FSE 2007-2013

obiettivo competitività regionale e occupazione

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Fonti scritte della civiltà mediterranea dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2012/2013 - XXVI ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività 1.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

Il presente lavoro è stato condotto in regime di cotutela con l'Universitat de Girona, Doctorat en Ciències humanes i de la cultura.

Treball amb el qual s'opta al títol de doctor per la Universitat de Girona

a chi mi ha reso felice e a chi mi è vicino ogni giorno

0. ABBREVIAZIONI (p. 5)

1. INTRODUZIONE (p. 7)

2. QUESTIONI METODOLOGICHE E STORIOGRAFICHE (p. 15)

2.1. Premessa metodologica (p. 15)

2.2. Tra Sardegna e Catalogna (p. 39)

2.2.1. Contesti e contesto (p. 39)

2.2.2. Una storiografia complessa: storia degli studi (p. 61)

3. IL CONTESTO SOCIALE E CULTURALE (p. 87)

3.1. Artigiani e artisti (p. 87)

3.1.1. Organizzazione e identità: le corporazioni e i gremi (p. 87)

3.1.2. Il lavoro nella bottega (p. 92)

3.2. Clientela e committenza (p. 97)

4. ARTISTI, OPERE, COMMITTENTI. CASI STUDIO (p. 103)

4.1. Joan Barceló (p. 103)

4.1.1. Stato degli studi (p. 103)

4.1.2. Il *Retablo della Visitazione* (p. 108)

4.1.3. I documenti (p. 112)

4.1.4. Il retablo per la chiesa di San Francesco di Alghero (p. 123)

4.1.5. Il retablo per la chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona (p. 127)

4.2. Maestro di Castelsardo (p. 144)

4.2.1. Stato degli studi (p. 144)

4.2.2. Lo stemma dei Guzmanes: una problematica aperta (p. 152)

4.2.3. Rinuccio della Rocca e i retabli per la chiesa e il convento di S. Lucia di Tallano (p. 161)

4.2.4. Joan e Violant de Sanctes Creus e il *Retablo di San Pietro* di Tuili (p. 167)

4.2.5. Nicolau Gessa (p. 178)

4.2.6. Violante Carroz contessa di Quirra e il *Retablo della Porziuncola* (p. 184)

4.2.7. I Carroz d'Arborea e la chiesa di Santa Maria di Jesus di Cagliari (p. 191)

4.2.8. Feligresos della chiesa di San Vincenzo di Sarrià (p. 201)

4.3. Maestro del Presepio (p. 207)

4.3.1	Il Retablo del Presepio	(p. 207)
4.3.2	La famiglia Carnicer	(p. 211)
4.4	Il Retablo maggiore di Ardara e Giovanni Muru	(p. 215)
4.4.1	Stato degli studi	(p. 215)
4.4.2	Joan Cataholo	(p. 227)
4.5	Maestro di Sanluri	(p. 231)
4.6	Pietro Cavaro	(p. 250)
4.6.1	Stato degli studi	(p. 250)
4.6.2	Tra Cagliari e Barcellona	(p. 266)
5.	CONCLUSIONI	(p. 281)
6.	RESUM DE LA TESI	(p. 287)
7.	APPENDICE ICONOGRAFICA	(p. 296)
8.	APPENDICE DOCUMENTARIA	(p. 369)
9.	BIBLIOGRAFIA	(p. 413)
	RINGRAZIAMENTI	(p. 439)

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

AAR= Antico Archivio Regio
AC = Archivio Capitolare
ACA = Arxiu de la Corona d'Aragó
ACSG = Archivio della Casa di San Giorgio
AHBC = Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya
AHCB = Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHG = Arxiu Històric de Girona
AHPB = Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AIVDJ = Archivo del Instituto de Valencia de don Juan
ANS = Atti Notarili Sciolti
ASMGMOS = Archivio della Provincia di Santa Maria delle Grazie dei Minori
Osservanti della Sardegna
APSMP = Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi
ASCA = Archivio di Stato di Cagliari
ASDCA = Archivio Storico Diocesano di Cagliari
ASDAL = Archivio Storico Diocesano di Alghero
ASDIG = Archivio Storico Diocesano di Iglesias
ASGE = Archivio di Stato di Genova
ASNU = Archivio di Stato di Nuoro
ASS = Archivio di Stato di Sassari
BUCA = Biblioteca Universitaria di Cagliari
BUS = Biblioteca Universitaria di Sassari
MNAC = Museu Nacional d'Art de Catalunya

a. = anno
c./cc. = carta/carte
cfr. = confronta
f./ff. = foglio/fogli
fig. = figura
fasc./fasc. = fascicolo/fascicoli
ms. = manoscritto
n. = numero
not. = notaio
p./pp. = pagina/pagine
r = recto
v = verso
v. = voce
vol./voll. = volume/volumi

INTRODUZIONE

I temi che questa ricerca intende indagare sono quelli sui rapporti tra artisti e committenti e sulle dinamiche di produzione, circolazione, fruizione delle opere pittoriche in riferimento a un determinato ambito geografico e a un preciso periodo storico: la Sardegna di fine XV-inizi XVI secolo nei suoi rapporti con la Catalogna. Obiettivo primario è quello di rintracciare nuovi dati sugli episodi e sui passaggi ritenuti fondamentali nei mutamenti dell'arte, la cui conoscenza è limitata dalla carenza di documentazione e dall'esiguo numero di opere superstiti; obiettivo complementare è cercare di comprendere, quanto più possibile, quale fosse la natura dei rapporti artista-committente e in che modo si configurassero i meccanismi di produzione delle opere, la loro circolazione e secondo quali schemi venissero recepite dai fruitori. Tale obiettivo non è finalizzato alla formulazione di regole e modelli universali, ma, più semplicemente, all'individuazione delle pratiche socio-culturali che hanno portato al verificarsi di questi fenomeni in quel determinato contesto. Una volta riconosciuti tali processi, sarà poi possibile ripercorrerli organizzandone le varie fasi «in una sorta di “protocollo” standard che, una volta ricostituito in un numero sufficiente di casi ben documentati, possa servire da falsariga anche per “leggere” i casi dove i documenti mancano o sono insufficienti» [SETTIS 2010, p. XIII]. Resta inteso che un siffatto studio va condotto con tutta la cautela che il caso richiede per evitare di incorrere in azzardate, seppur suggestive, ipotesi e argomentazioni. Una indagine di questo tipo, inoltre, prima ancora di qualunque impostazione di metodo – o come parte preliminare di esso –, non può prescindere da un'analisi critica

7

sugli studi esistenti, non solo quelli storico-artistici, ma anche quelli sociali, politico-economici, storici e archivistici. Pur essendo l'ambito storico-geografico individuato e circoscritto, ossia la Sardegna e la Catalogna (e in particolare Barcellona con il suo entroterra) resta tuttavia da fare una riflessione sui contesti da prendere in esame, che vanno definiti nei loro caratteri, solo in apparenza differenti.

Nella tradizione storiografica di stampo novecentesco il contesto sardo e quello catalano vengono studiati nella loro appartenenza alle entità statali di cui attualmente fanno parte, quella italiana e quella spagnola, trascurando di considerare invece quello che era l'ambito di riferimento dell'epoca oggetto dello studio, che nell'arco cronologico di nostro interesse è lo stato federale denominato Corona d'Aragona. Tra i limiti di questa prassi metodologica, oltre al rischio concreto di incorrere in risultati falsati, vi è quello di interpretare l'insieme dei fenomeni storico-artistici di una determinata area come manifestazione "regionale" di una storia "nazionale" altra rispetto a quella dell'epoca, secondo un'ottica che ignora completamente la prospettiva diacronica, o peggio la sovverte poiché considera lo studio del territorio alla luce dell'odierna configurazione giuridico-amministrativa invece che di quella di origine, secondo quel "percorso inverso" in cui talvolta gli storici (di qualunque disciplina) più o meno inconsciamente incorrono. Vero è che «il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perché, per remoti e remotissimi che sembrino cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni» [CROCE 1938, p. 5], tuttavia dovere di chi si propone di condurre una indagine di questo tipo è quello di non dimenticare che fine primario della ricerca è comprendere il valore e il significato che il manufatto artistico aveva per la società che l'ha prodotto.

L'interesse preponderante verso le questioni di portata "nazionale" che caratterizza e orienta – per motivi contingenti: opportunità territoriali, politiche, economiche, accademiche – sia la storiografia italiana sia la spagnola, sebbene porti a risultati apprezzabili, mostra anche l'altro limite di

questo approccio, che sta nella carenza di approfondimenti verso quelle aree di ricerca che pur appartenendo contemporaneamente a entrambe le sfere non vengono però analizzate nella loro globalità ma solo da una prospettiva, appunto, nazionale. La posizione al centro del Mediterraneo occidentale colloca la Sardegna in questa categoria di territori che potremmo definire “di confine”: proprio l'essere a metà strada tra la penisola italiana e quella iberica ha fatto sì che le sue città portuali si configurassero come punti di raccordo dei traffici commerciali tra le opposte sponde del Mediterraneo, con una importante circolazione di merci, mercanti, uomini e, di conseguenza, di cultura, idee, tecnologie¹. Questa varietà e commistione di esperienze culturali diverse ha contribuito alla formazione di un panorama artistico ricco di contaminazioni che non di rado complicano i percorsi di ricerca, soprattutto se questi sono affrontati da una sola visuale rispetto a un orizzonte che in realtà è molto più ampio.

Altro fattore da tenere in considerazione – connesso con il dibattito sulla data di inizio dell'età moderna, che per quanto riguarda la storia dell'arte ha come riferimento la diffusione della cultura umanistico-rinascimentale – è quello relativo alle molteplici chiavi di lettura con cui si affronta lo studio dei processi artistici della seconda metà del XV secolo e dei primi decenni del XVI, inquadrati, a seconda delle scuole di pensiero e nazionali, come espressione di una cultura ora tardogotica, ora protorinascimentale, ora (con progressivi stadi di affermazione) pienamente rinascimentale. Tralasciando di addentrarci nell'annosa questione, per ora basti rilevare che mentre sul versante italiano la storiografia artistica italiana considera come data di inizio del Rinascimento il concorso per la Porta Nord del battistero di Firenze del 1401, sul versante iberico il limite cronologico è spostato molto più avanti (tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento) e sempre in relazione alla

9

1_ Il fenomeno fa parte di quel sistema economico per il quale la storiografia degli anni '80 del secolo scorso ha coniato il concetto di «repubblica internazionale del denaro», che consta nella costruzione di uno spazio economico mediterraneo integrato e unitario al di là delle differenze politiche e territoriali. Cfr. DI MADDALENA-KELLENBENZ 1986; MUÑOZ NAVARRO 2010.

diffusione delle forme rinascimentali. Questa differenza di categorizzazione non solo comporta una evidente discrepanza tra i due sistemi, ma anche all'interno di ciascuno di essi nel momento in cui si deve affrontare l'analisi di un fenomeno che appartiene a una di quelle aree di confine di cui si è detto prima.

La pittura di fine '400-inizi '500 in Sardegna costituisce un esempio emblematico di questa anomalia. Lo studio dei retabli – le grandi pale d'altare composte da più tavole dipinte inserite in una struttura architettonica in legno dorato e decorato che vengono introdotte nell'isola a partire dalla conquista territoriale del Regno di Sardegna per opera dei catalani della Corona d'Aragona – è infatti condotto in maniera diversa a seconda dell'ambito di appartenenza degli studiosi che di volta in volta si interessano all'argomento. Si verifica così che – per fare un esempio concreto di cui si tratterà in seguito – i retabli ascritti al Maestro di Castelsardo non sono solitamente inclusi negli studi sulla pittura catalana di fine Quattrocento, tanto meno in quelli sulla pittura italiana coeva. Quando presi in considerazione invece, essendo stati realizzati tra l'ultimo ventennio del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, in base ai parametri della scuola iberica la loro produzione si colloca negli anni di passaggio tra la cultura tardogotica e quella rinascimentale, mentre nella trattazione italiana sono letti secondo l'ottica di una resistenza (ritardataria) al linguaggio rinascimentale. Risulta evidente che entrambi gli approcci portano a un inquadramento delle opere sfalsato (se non addirittura distorto) rispetto a quello che dovette essere l'effettivo contesto di riferimento. In Italia la consapevolezza di questa “carezza” metodologica e della necessità di considerare i fenomeni artistici secondo un'ottica più ampia e non condizionata dai confini territoriali attuali è già presente nel saggio di Ferdinando Bologna [1977] sulle rotte mediterranee della pittura nel quale si propone un'analisi “globale” degli episodi pittorici a Napoli nell'epoca di Alfonso il Magnanimo e di Ferdinando il Cattolico. Benché condiviso, almeno in linea teorica, questo più organico approccio non ha però trovato applicazione se non in tempi recenti e in riferimento a singoli episodi o relativi alle cosiddette zone di confine. Per restringere il campo alle questioni

che vedono implicata la Sardegna, sono stati anticipatori di questo moderno orientamento gli studi di Carlo Aru [1913, 1920, 1923, 1924, 1926, 1928, 1931, 1939], che per primo ha interconnesso i contesti sardo e catalano intessendo una rete di relazioni – con relativo scambio di informazioni – con i colleghi iberici. I risultati del suo lavoro – da cui talvolta traspare il sottinteso di una presunta superiorità italiana delle arti che lo porta a considerare l'arte sarda come variante di quella italiana pur nei suoi strettissimi rapporti con quella catalana – costituiscono ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per chi intenda indagare sulla pittura quattro-cinquecentesca nell'isola. Dopo che il dibattito sulla pittura in Sardegna di fine '400-inizi '500 si è nuovamente rianimato, oltrepassando i confini regionali con la pubblicazione del volume di Renata Serra [1990] sulla pittura e la scultura dall'età romanica alla fine del '500, nuove prove di un approccio pienamente organico allo studio dell'arte “sardo-catalana” hanno avuto luogo a partire dai primi anni Duemila grazie al contributo di diversi studiosi (di cui si darà conto in seguito), che proprio alla pittura in Sardegna di fine '400-inizi '500, e in particolare al Maestro di Castelsardo, hanno indirizzato, con risultati di differente peso e portata, i loro più recenti studi.

I medesimi presupposti metodologici si è cercato di seguire nel condurre la presente ricerca. In particolare, in considerazione dei limiti di tempo che il percorso dottorale impone, ho reputato utile concentrare il lavoro sullo studio delle fonti al fine di valutarne le potenzialità nell'ottica più ampia del contesto mediterraneo di cui la Sardegna era parte. Resta inteso che tempi limitati comportano spostamenti limitati, ragion per cui si è circoscritta la ricerca delle fonti inedite agli archivi sardi e – sul versante catalano – barcellonesi.

Quando ci si accinge a imprese di questo tipo inoltre bisogna avere consapevolezza degli elementi di criticità, nel nostro caso rappresentati da una complessa e non di rado controversa storiografia e dalla frammentazione della documentazione: dispersa la gran parte, distribuita tra i vari archivi quella superstita, diffusa nei più svariati contributi scientifici di differenti discipline (studi storici, geografici, sociali, artistici, economici, di portata locale, nazionale, internazionale) quella edita. Fermo restando che la

ricerca d'archivio non è il fine ma lo strumento principale di questo lavoro, va sottolineato che essa, per quanto mirata, rappresenta una incognita difficilmente determinabile a priori: non solo la quantità di documenti rintracciati, ma anche la qualità delle notizie in essi contenute può determinare l'esito dell'indagine. Proprio al rapporto quantità-qualità dei dati rilevati va riservata particolare attenzione poiché consente di istituire una proporzione (seppur approssimata) tra quanto è sopravvissuto e quanto è esistito in realtà. In quest'ottica va rimarcato che per risalire alle circostanze che hanno portato alla realizzazione del manufatto artistico è necessario fare riferimento a una serie di dati che vanno oltre i canonici contratti di commissione di opere. Qualunque notizia circa le azioni, gli spostamenti e i contatti dei committenti, degli operatori artistici (incluse le maestranze che collaboravano a vario titolo nella bottega), dei fornitori delle materie prime (e quindi dei produttori, dei mercanti e dei commerci) va (ri)letta e (ri)analizzata per individuare nuovi elementi che possano ampliare le limitate conoscenze in nostro possesso.

12 Nomi, descrizioni, ubicazioni delle opere, citazioni possono trovarsi nei più svariati documenti: non solo negli atti notarili (composti per lo più da contratti e accordi di vario genere, atti di matrimonio, testamenti, donazioni, procure) ma anche nelle sentenze di cause e arbitrati, nei registri contabili, nelle ordinanze, nelle pratiche di cittadinanza, nei verbali di istituzioni e organizzazioni pubbliche e private (consigli regi e cittadini, enti ecclesiastici, confraternite, gremi, corporazioni ecc.), nei registri della dogana. La ricognizione e la ricerca è stata condotta, in Sardegna, negli archivi di Stato di Cagliari, di Sassari, di Nuoro, in quelli diocesani di Cagliari, di Iglesias, di Alghero e in quello storico del Comune di Cagliari, mentre a Barcellona negli *arxiu Històric de Protocols*, *Històric de la Ciutat*, *de la Corona d'Aragó*, *Diocesa*, *Històric Parroquial de Santa Maria del Pi* e *Històric de la Biblioteca de Catalunya*.

Dopo aver individuato in ciascun archivio i fondi di maggior interesse, ho proceduto al vaglio della documentazione, redatta su diversi supporti (pergamena, carta) e ordinata in diverse forme (fogli sciolti, plichi, quaderni), annotando e trascrivendo quelli il cui contenuto si presta a diverse letture

e interpretazioni o ha particolare valore. Segue questa operazione, che ha impegnato buona parte del tempo riservato all'indagine sul campo, la fase della messa a sistema dei dati archivistici e delle notizie edite sia della bibliografia catalana sia di quella italiana (monografie, atti di convegni, cataloghi di mostre, saggi in riviste specializzate e articoli nella stampa periodica, tesi dottorali, repertori iconografici, catalografici e araldici). Alla luce del nuovo quadro di informazioni si è poi proceduto alla revisione delle proposte esistenti.

QUESTIONI METODOLOGICHE E STORIOGRAFICHE

2.1 PREMESSA METODOLOGICA

Come ho anticipato nell'introduzione la ricerca è mirata sugli episodi e sulle figure chiave per il mutamento dei linguaggi artistici in ambito sardo-catalano nel cinquantennio a cavallo tra XV e XVI secolo e sull'approfondimento della conoscenza delle dinamiche di produzione del manufatto artistico alla luce dei rapporti artista-committente. Ho accennato anche al fatto che non mancano studi in tal senso, sia di carattere generale, sia riferiti ad ambiti nazionali o circoscritti. Tuttavia, per quanto riguarda l'area di nostro interesse, la messa a sistema dei dati esistenti con quelli offerti dalla ricerca documentale è parziale: i lavori finora pubblicati sul tema, sebbene condotti con un approccio organico, si limitano alla sola analisi della bibliografia esistente e, in taluni casi, al raffronto di questa con le notizie inedite desunte da nuove indagini archivistiche, circoscritte però al solo territorio sardo. È del tutto assente invece una campagna archivistica svolta contestualmente su entrambi i fronti che, in presenza di notizie inedite utili, possa consentire di procedere a una nuova comparazione dei dati, alla revisione delle ipotesi esistenti e, eventualmente, alla formulazione di nuove.

Prima ancora di illustrare le tappe di questo lavoro, è il caso di rimarcare che l'indagine storico-artistica, nel suo svolgersi, deve sempre misurarsi con il «fattore assenza», che si ripercuote su diversi aspetti della ricerca

e con differenti gradi di incisività. In primo luogo assenza di documenti e assenza di opere. È fatto frequente che si abbiano documenti riferiti a opere scomparse così come accade che a opere superstiti non corrisponda alcuna notizia; inoltre è da considerare la simultaneità di entrambe le assenze, ossia il verificarsi di veri e propri vuoti materiali la cui entità non è neanche quantificabile. Il Quattrocento e il primo Cinquecento sardi sono un caso emblematico di questo fenomeno: non solo è andato perduto un abbondante numero di retabli documentati o non sussistono (o sono frammentarie) notizie su gran parte di quelli giunti sino a noi, ma non si dispone, come per esempio avviene in Catalogna, di una adeguata documentazione fotografica che permetta di conoscere il patrimonio perduto nell'ultimo secolo. Sul versante delle fonti la situazione è resa particolarmente difficoltosa a causa della malaugurata sorte toccata alla documentazione archivistica, soprattutto quella notarile. Per quanto riguarda il XV secolo si conservano a Cagliari i protocolli di solo otto notai; la situazione migliora per il secolo successivo, soprattutto per la seconda metà, mentre per i primi trent'anni si hanno i registri di una decina di notai. Le ragioni della dispersione sono varie ma determinante è stato il passaggio del Regno di Sardegna dalla Corona spagnola ai Savoia, sotto il cui governo molte istituzioni di origine catalana sono state soppresse, con la conseguenza della perdita della documentazione da esse prodotta o custodita.

Non è proprio possibile quindi determinare la consistenza di quanto ci è sconosciuto e di quanto ci sfugge a causa dell'ingente perdita di documentazione e della dispersione del patrimonio artistico, motivo per cui anche formulare una stima degli oggetti perduti o del numero di maestranze attive è un'operazione che richiede un serio sforzo di oggettività. Anche in un ambito circoscritto non si deve dare per scontato che gli elementi noti e riferibili a date circostanze siano automaticamente in connessione tra loro o ricollegabili a una causa comune. È già successo che alcuni studiosi, in uno slancio eccessivo di entusiasmo provocato dalla scoperta di nuovi documenti, abbiano

piegato i dati a loro disposizione alle proprie esigenze formulando proposte le cui verosimiglianza – o, per usare le parole di Baxandall, adeguatezza (o verità)¹– e attendibilità hanno fondamenta tutt'altro che solide: non è sufficiente l'attestazione di un nuovo pittore per affermare che il suo profilo – peraltro non definibile senza altri elementi – si attagli a quello di uno dei maestri anonimi di cui siano note le opere, tanto meno è accettabile che in base a proposte di questo tipo si proceda poi all'elaborazione di ipotesi di secondo e terzo grado, tanto suggestive quanto arbitrarie. Compito dello storico è contribuire all'ampliamento delle conoscenze attraverso l'affinamento dell'analisi e la formulazione di ipotesi: l'immaginazione e l'interpretazione svolgono un ruolo importante in questo processo e accade pure che ad alcuni risultati si giunga attraverso vie non convenzionali, congetture avventate o intuizioni originali; tuttavia, se l'incongruenza con il dato reale assume proporzioni insolite e gli scenari proposti appaiono perseguire più le fantasie e le visioni personali che la coerenza metodologica, i risultati non possono che risultare falsati. In questo lavoro, anche qualora non dovessero sussistere le condizioni per avanzare una proposta valida, si cercherà di evitare una condotta troppo disinvolta nell'interpretazione dei dati, nella convinzione che un limite non vada considerato come un fallimento quanto piuttosto come uno stimolo ulteriore per proseguire nella ricerca.

In merito alla «inficiabilità» delle teorie proposte, va osservato che seppur si volesse applicare il criterio logico di verosimiglianza (o «sillogismo pratico» [BAXANDALL 2000, p. 173] alla dimensione storica che si intende analizzare, non si deve trascurare – sebbene non si

¹ BAXANDALL [2000 pp. 169-172], in merito alla corrispondenza con la realtà (che non consiste solo nella nostra percezione della reale esistenza dell'opera ma in una serie di eventi mentali e fisici che ebbero luogo al momento della sua realizzazione), parla di intenzione inferita, consistente nella formulazione di esplicazioni storiche che, se sottoposte a test e verifiche, siano in grado di garantire l'adeguatezza dell'esplicazione stessa.

possa quantificare né qualificare – lo scarto che esiste tra quanto possa apparire verosimile a un osservatore del XXI secolo e quanto potesse realmente verificarsi nel XV-XVI. I fattori da tenere in considerazione sono molteplici e non sempre è possibile penetrare nella mentalità di un'epoca e coglierne le sfumature². Gli orizzonti politici, economici e culturali erano completamente differenti rispetto a quelli attuali: diversi erano i concetti di politica, potere, benessere, utile, sacro, bello e «artistico» e quindi diversa era la percezione della realtà.

Baxandall [2000, pp. 173-176] indica tre criteri, o principi di verifica, applicando i quali si può giungere alla formulazione di una proposta adeguata: il principio di *legittimità*, che riguarda la «pertinenza esterna», secondo cui non è accettabile pensare che l'artista (e, aggiungo, il committente) possa disporre di risorse culturali che non siano quelle della sua società e del suo tempo; il principio di *ordine* o *coerenza*, che si riferisce alla necessità di comprendere l'organizzazione interna dell'oggetto di cui ci si occupa; il principio di *necessità* o *fecondità*, per cui è inutile e controproducente introdurre nella spiegazione elementi di tipo inferenziale se non arricchiscono l'esperienza dell'opera come

18

2_ Non a caso gli studiosi che ritengono fondamentale lo studio del contesto culturale entro cui l'artista si muove e sul peso che esso assume nell'interpretazione dell'opera d'arte tendono a distinguere tra partecipante e osservatore (di oggi). Si vedano in proposito BAXANDALL 2000, in particolare le pp. 159-163 (p. 160): «Partiamo, come sempre quando si tratta di “comprendere” una cultura diversa e le persone che in quella operarono (questione oggetto di grandi dibattiti), dalla distinzione fra il punto di vista di chi ne è parte e quello di chi osserva da fuori. Il primo, ovviamente, ha, a differenza del secondo, un rapporto immediato e spontaneo con la propria cultura, entro la quale agisce senza necessariamente avere una coscienza razionale di norme e parametri [...]. Così, chi è parte di una cultura si muove a proprio agio, con attenzione e flessibilità creativa, all'interno delle regole proprie di questa stessa cultura [...]. Per l'osservatore è diverso: egli deve individuare e definire parametri e regole con semplificazioni rigide e maldestre. Ma se da un lato all'osservatore manca la fluida percezione della complessità derivante da un contatto diretto, egli ha dalla sua il vantaggio di una visione in prospettiva, che poi è esattamente ciò che lo distanzia dalla visione interna del partecipante»; e SETTIS 2005.

oggetto di interesse visivo. Sebbene tali criteri rischino di non avere la necessaria efficacia se presi singolarmente, in questo lavoro si concentrerà maggiormente l'attenzione su quello di legittimità: in primo luogo perché le fonti che qui si prendono in esame costituiscono una finestra sulla conoscenza delle risorse culturali senza cui non sarebbe possibile una equilibrata valutazione, secondariamente perché esso può essere considerato il punto di partenza, in qualche modo introduttivo, per l'elaborazione dell'ipotesi ricostruttiva; non si tralascerà in ogni caso di considerare anche il principio di coerenza, importante per l'analisi tipologica dell'opera.

La letteratura artistica si è ampiamente occupata del ruolo dell'artista nel corso dei secoli, della sua posizione nella società, del passaggio dalla bottega all'accademia³, ma ciò nonostante negli studi dei contesti a margine ancora si trascura di dare un peso adeguato al «fattore contingenza»: per esempio, quando si rilevano nelle opere di un artista attinenze, richiami, citazioni, riferimenti di vario tipo al linguaggio di un altro artista non altrimenti attestati, il percorso di indagine generalmente privilegiato è quello che cerca di individuare il rapporto diretto, trascurando eventuali forzature di legittimità ed escludendo qualunque altro tipo di implicazione. Certamente l'esperienza diretta è la spiegazione più verosimile per chi analizza il fenomeno oggi e secondo un ragionamento induttivo che trae le sue conclusioni da esempi noti e documentati, tuttavia vanno valutati, fin da subito, anche altri fattori. La causa della presenza di elementi in comune nel linguaggio di operatori di diverse aree, se non sussistono dati che comprovino una testimonianza diretta, giustificata da motivazioni concrete e adeguate rispetto al caso che si vuole prendere in esame, ancor prima che nel contatto diretto deve essere ricercata in altri canali quali i disegni e le stampe. Si potrebbe obiettare a questo punto che la non attestazione di questo tipo di fonti renderebbe il riferimento ad

19

3_ Per esempio HAUSER 2001 e WITTKOWER 2005.

esse tanto discutibile quanto quello dei viaggi non documentati. Ciò è solo in parte vero poiché in realtà quel che si trascura di considerare sono proprio le implicazioni contingenti in termini economici, sociali, familiari, personali. Per parafrasare una battuta che circola tra alcuni ricercatori di storia dell'arte, l'uomo di cinquecento anni fa non disponeva dei voli aerei low cost! Infatti, benché le reti commerciali avessero una espansione capillare tale da rendere il Mediterraneo una sorta di grande autostrada delle comunicazioni marittime e benché le vie di terra tra i grandi centri urbani fossero altrettanto numerose e più o meno agevolmente percorribili, lo spostamento da un punto all'altro dell'Europa mediterranea, pur non impossibile, costituiva un'impresa non priva di pericoli e incognite. Esistevano naturalmente anche per gli artisti (o artigiani) quelli che oggi potremmo definire «viaggi di lavoro», affrontati per esigenze formative o professionali, ma non si deve pensare che gli spostamenti avvenissero con la facilità e la disinvoltura che molte ipotesi lasciano supporre o danno per scontate e su cui basano la propria impalcatura. Il continente europeo era diviso in una moltitudine di entità statali i cui confini variavano continuamente a seconda delle alterne sorti belliche, la sicurezza delle vie di comunicazione non era garantita da alcuna autorità, le campagne erano attraversate da eserciti mercenari e da banditi e non tutte le strade erano percorribili dai carri ma solo a cavallo, con la conseguenza che chi avesse voluto trasportare grandi carichi avrebbe dovuto affrontare spese, rischi e tempi dilatati per il viaggio. Altrettanto vale per le traversate marittime, esposte alle perturbazioni, alla guerra di corsa e alla pirateria, al punto che era consuetudine dettare testamento ogni qualvolta si intendesse affrontare un viaggio per mare. Inoltre, va tenuto in considerazione che anche quando lo spostamento si verificasse, non ci è dato sapere se e quali opere l'artista possa avere avuto modo di osservare e studiare, poiché non conosciamo le condizioni di accessibilità delle stesse. Ma nell'analisi e nel tentativo di definizione del profilo di un artista vanno considerati anche altri fattori oltre a quello dell'esperienza

diretta delle opere. Prima ancora di chiamare in causa la (ipotizzata) propensione agli spostamenti, vale la pena domandarsi se egli potesse disporre di mezzi ancora più diretti e accessibili. Tali strumenti possono essere individuati nei disegni e, da un certo momento in poi, nelle stampe. È noto che già nel basso Medioevo era consuetudine servirsi di disegni non solo nella fase preliminare del lavoro (bozzetti, cartoni) ma anche in forma di appunto (esercizi, studi). Questa prassi prosegue e si arricchisce di nuovi significati nel Rinascimento, nel corso del quale diviene centrale il pensiero secondo cui il disegno rappresenta la prima fase del momento creativo ovvero il concretizzarsi dell'idea; in tale direzione sono generalmente orientati gli studi di settore, maggiormente concentrati sulle valenze teoriche e sulle ricadute su iconografia, forma e stile piuttosto che su quelle, intimamente connesse, di natura pratica: in quanto funzionali alla trasmissione di modelli e alla reinterpretazione di formule i disegni costituivano anche uno strumento «operativo» altrettanto importante per l'esecuzione del lavoro quanto il pennello per il pittore o lo scalpello per lo scultore. Quindi non solo mezzo di apprendimento o di studio utilizzato per affinare la tecnica, per sperimentare nuove formule compositive o per replicare le opere dei maestri, ma anche strumento integrato nella composizione dell'opera. Ritengo si possa affermare che all'interno della bottega i disegni avessero un valore pari a quello degli altri attrezzi del mestiere. Un esempio di come fossero presenti in numero molto maggiore di quanto gli esemplari oggi conservati facciano supporre è dato dal documento del 1 luglio 1544 in cui viene stabilita la prosecuzione per altri tre anni dell'apprendistato presso la bottega di Michele Cavaro del ventiduenne Antioco de Onni, al termine dei quali il giovane avrebbe dovuto ricevere «cinquanta papers»: come già osservato dall'Aru [1926, docc. 20, 22, pp. 176-177], che ha pubblicato il documento, e successivamente dalla Scano Naitza [2014, p. 302], nella bottega di Michele i fogli di disegni dovevano essere molto numerosi se accettava di cederne ben cinquanta come buonuscita

21

a un allievo che finiva l'apprendistato. In altri contratti analoghi la «liquidazione» pattuita come trattamento di fine rapporto consisteva nella consegna di pennelli, spatole, scalpelli ecc. Un'altra prova del valore strumentale dei disegni è data dalla documentazione relativa all'attività dello scultore valenciano Damià Forment (1480 circa-1520), attivo a Saragozza dal 1509 fino alla morte. Egli impiantò nel capoluogo aragonese una bottega con numerosi collaboratori e apprendisti, ai quali, nel momento di stipula del contratto di *affirmament*, si faceva esplicito divieto di appropriazione indebita e di uso improprio dei numerosi disegni a disposizione nel *taller* del maestro. Come ha posto in evidenza Carmen Morte [1995; 2000], questi disegni, buona parte dei quali realizzati dal medesimo Forment, si dividono in tre categorie in base alla differente funzione: «*trazas para presentar al cliente, dibujos de trabajo, que se podían además utilizar con fines pedagógicos, y diseños para obras de otros campos artísticos*» [MORTE 1995, p. 126; 2000, p. 109]. È interessante a tal proposito che la Morte [1995, pp. 128-129], che ricostruisce con perizia filologica l'attività e l'organizzazione della bottega di Forment, quando parla dei disegni li compari agli altri strumenti di lavoro utilizzando il termine *herramienta/ferramenta*.

Con l'affermazione delle tecniche incisorie (xilografiche prima e calcografiche poi) la pratica di utilizzo delle «carte di lavoro» nelle botteghe ha un ulteriore sviluppo. La possibilità di poter ottenere, da una sola matrice, un numero elevato di esemplari ha comportato una massiva produzione di stampe (sia di invenzione che di riproduzione) con il conseguente ampliamento della platea dei fruitori (di fatto ovunque ci fosse un emporio commerciale) e la riduzione dei tempi di diffusione. Con l'irrompere di questo fenomeno di portata globale nel mondo dell'arte la propagazione di idee e modelli diventa capillare e si diffonde non più e non solo attraverso le tradizionali «vie dell'arte» (le direttrici che collegano i più importanti centri artistici) ma tocca anche i piccoli centri urbani alle periferie dei circuiti commerciali. È una svolta epocale con ripercussioni paragonabili, fatte le dovute proporzioni, a

quelle che il world wide web ha avuto sulla società odierna: il nuovo sistema di trasmissione favorisce contaminazioni e interferenze tra i vari linguaggi artistici, con la prima evidente conseguenza che le parlate locali si arricchiscono di nuovi elementi diversamente assimilati e rielaborati a seconda delle capacità ricettive e delle inclinazioni di ciascun operatore. Avviene così che anche per le personalità di cui è agevole riconoscere la matrice stilistica e individuare l'ambito principale di pertinenza non è altrettanto semplice definire in maniera puntuale la derivazione dei singoli elementi formali o sostanziali (stilemi, varianti iconografiche ecc.). La difficoltà di analisi che variabilità di linguaggio e commistione di codici comportano è in rapporto diretto non solo con la quantità di riferimenti presi in considerazione dall'operatore ma anche e soprattutto con quanti di quei medesimi riferimenti si sono conservati e sono quindi potenzialmente identificabili.

In un recente articolo sull'impatto di Dürer e delle stampe in Sardegna, Joan Bosch [2013, p. 86], delineando «la cartografia de las fuentes gráficas que van desembarcando en los talleres de pintura activos en Cataluña», rileva come il fenomeno interessò profondamente tutte le attività artistico-artigiane (pittura, scultura, oreficeria, ceramica ecc.) al punto da determinare non solo una rivoluzione nella distribuzione delle stampe ma anche nel decentramento della loro produzione: a Barcellona, a cavallo tra XV e XVI secolo è documentata la presenza tanto di «libreros» quanto di «impresores» nordeuropei (soprattutto tedeschi e fiamminghi) che avevano trasferito e impiantato la loro attività nella capitale catalana. Se è testimoniato che i venditori di libri commerciavano «papi et librorum de stampa» [BOSCH 2013, p. 85], c'è da chiedersi quante tra quelle carte fossero disegni e, in seconda istanza, quale fosse il loro volume di scambio. Ritengo infatti che nonostante l'ampia e repentina immissione nel mercato, l'uso delle stampe non abbia soppiantato del tutto quello dei disegni, che hanno continuato ad avere una circolazione parallela, seppur minore rispetto al passato. Pur in mancanza di argomenti probanti a sostegno di questa

ipotesi, essendo la questione incerta e di difficile inquadramento, va comunque rilevata la presenza di dipinti che non sembrano derivare da stampe quanto piuttosto da altre fonti grafiche. Un indizio che possa trattarsi di disegni-appunto è dato dalla presenza di più opere in cui sono replicati dettagli iconografici mutuati da un prototipo comune non (ancora) individuato⁴. Ulteriori indizi in tal senso potranno emergere solo dall'ampliamento del campo di ricerca dai gabinetti di stampe e disegni agli archivi documentali, più precisamente ai fondi notarili, dove non di rado sono registrati contratti di compravendita di disegni e stampe [BOSCH 2013, p. 85]⁵.

24

L'assenza di documenti, disegni e stampe è solo uno dei fattori che concorrono a rendere problematica la ricostruzione di un caso di studio. Tra gli elementi che influiscono sul processo di conoscenza si devono tenere in considerazione la compromissione dell'integrità delle opere (soggette a ridipinture, reintegrazioni, restauri, smembramenti) e la loro decontestualizzazione (ricollocazione in altri ambienti, musealizzazione). In particolare per quanto riguarda i retabli quattrocenteschi, sono rari i casi in cui essi siano giunti integri o conservati nel contesto di origine, di cui talvolta si ignora l'ubicazione. Non forniscono dati chiari in proposito le visite pastorali, che in Sardegna cominciano a essere registrate dalla fine del Cinquecento, nei cui inventari sono riportate indicazioni generiche che nella gran parte dei casi non consentono l'identificazione di questi arredi. Per stabilire la risposta funzionale dell'opera nel momento della sua elaborazione, è infatti necessario conoscerne la storia. Oltre alla normale usura e ai

4_ Ma potrebbe anche trattarsi di stampe successivamente andate perdute. Per la questione dei disegni come fonti grafiche si veda BOSCH 2013 pp. 94-95.

5_ A margine di questo discorso è il caso di ricordare che non di rado i contratti di commissione di dipinti e sculture, soprattutto se relativi a grandi pale d'altare quali i retabli, includevano o avevano in allegato il disegno ("mostra") non solo della struttura ma anche delle scene figurate.

danni provocati dagli insetti xilofagi e dagli agenti atmosferici, una fase traumatica fu quella successiva al Concilio di Trento, quando il mutamento delle norme liturgiche provocò il loro spostamento dalla *capillamajor* alle più piccole cappelle laterali, con conseguenti alterazioni per adattarli ai nuovi ambienti. Altre fasi cruciali per l'allontanamento dalle collocazioni originarie con conseguenti smembramenti, perdita di parti e dispersione dei retabli pittorici fu la loro sostituzione con altari marmorei di gusto italiano; infine l'abolizione degli ordini religiosi dopo l'unità d'Italia e la distruzione di interi complessi chiesastico-conventuali resero possibile la vendita – anche fuori dell'Isola – di interi retabli o di parti di essi. È soprattutto in questa fase che avviene la definitiva perdita dell'unità dell'opera, solitamente privata della sua struttura portante. In Catalogna, durante i moti della guerra civile, è andato perduto il 90% del patrimonio artistico degli edifici sacri, composto in gran parte da retabli. Nei primi decenni del Novecento si è tentata la ricomposizione di parti di retabli acquisiti dallo Stato e messi in salvo nei musei, basandosi sulla coerenza narrativa e stilistica di riquadri, predelle, polvaroli smembrati e ormai privi dei raccordi lignei. In mancanza di parti essenziali (talvolta lo stesso scomparto centrale o importanti elementi laterali) sono state proposte ricostruzioni critiche oggi non sempre convincenti⁶.

Le esigenze cui oggi le opere sono chiamate a rispondere e i valori che

6_ Il più noto caso sardo è quello della chiesa conventuale di San Francesco di Stampace in Cagliari, abbandonata nel 1866 in seguito alla soppressione degli ordini religiosi e crollata nel 1875, da cui proviene la gran parte dei retabli conservati nella Pinacoteca Nazionale della stessa città. Celebre è la definizione che ne dà Giovanni Spano nella sua Guida di Cagliari (1861, pp. 169-170): «La Chiesa può dirsi un Museo, od una Galleria, e per i suoi dipinti ed anche per l'insieme degli altri ornamenti in pietra, dell'architettura e dell'armatura del tetto a travi. Tutto è bello in quella molteplicità di tavole che adornano gli altari, e di gotici ornamenti, e d'intagli dorati, che sono della più bella maniera». Sulle vicende del *Retablo di San Bernardino* si veda PUSCEDDU 2011, per quello detto di Bonaria SIDDI 2009, pp. 46-49, per quello detto di *Sant'Elia* SCANO NAITZA 2014, per quello *della Concezione* nella chiesa del Carmine di Cagliari SCANO NAITZA 2009.

trasmettono sono evidentemente differenti rispetto a quelli originari. La distanza cronologica e quella culturale sono le ragioni più evidenti, maggiormente accentuate dal processo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione. Nel 1963 Jakobson individuava gli elementi alla base dei processi comunicativi, sia verbali che non verbali. Secondo il linguista e semiologo russo, affinché si verifichi una comunicazione ci deve essere un emittente (colui che invia il messaggio), un messaggio (l'oggetto dell'invio), un destinatario (che riceve il messaggio), un contesto (insieme della situazione generale e delle circostanze particolari in cui ogni evento comunicativo è inserito), un codice (che risulti comune a emittente e destinatario) e un canale (connessione fisica o psicologica fra mittente e destinatario) [JAKOBSON 1966]. Se analizziamo l'opera d'arte dal punto di vista comunicativo, rispetto all'osservatore moderno non solo muta il contesto (la società) ma anche il canale, che possiamo identificare nel luogo cui essa era destinata (per esempio l'interno dell'edificio religioso, con le sue navate e cappelle in penombra lievemente illuminate dalla fioca luce delle candele e da quella solare filtrata dalle spesse e opache vetrate delle finestre). Sebbene non siano mancati tentativi di ricostruzione «fisica», in cui si è cercato di ricreare le condizioni ambientali entro cui si svolgeva il processo comunicativo⁷, resta preclusa, o comunque approssimativa, la conoscenza del dato percettivo (inteso sia come modalità sia come qualità della percezione visiva) e di quello cognitivo del fruitore rispetto all'opera. Degli altri elementi della comunicazione, l'emittente è chiaramente identificabile con il committente, il destinatario con i fruitori, mentre l'opera assume una doppia valenza, di messaggio, cui è generalmente assimilata, e di codice: messaggio in quanto esprime una serie di significati, codice poiché li trasmette con le sue immagini. Questa lettura pone in evidenza il ruolo della committenza come promotrice dell'intero processo che porta alla realizzazione del

7_ CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985.

manufatto artistico. Non a caso gli studiosi che hanno analizzato i fenomeni artistici in stretta relazione con il contesto storico e sociale hanno posto l'accento proprio su questo determinato aspetto⁸. Naturalmente il risultato finale dell'opera è dovuto a una sintesi, non sempre facilmente determinabile, tra pulsioni eterodirette ed introdirette, per cui all'impulso iniziale del committente segue la risposta dell'artista. Questo discorso è stato posto in relazione con quello sul fenomeno stilistico, che, come ha illustrato Kitzinger [2005, p. 9], presuppone l'interazione con elementi quali «il soggetto e il messaggio che esso implica; il contesto e la funzione; l'interesse e l'intento del committente; l'uso di determinati prototipi e formule e le loro possibili connotazioni». Inoltre, «a volte esiste una relazione molto chiara e ovvia tra l'uno e l'altro di questi fattori e la forma artistica. Altre volte tali interconnessioni sono molto indirette, sottili ed elusive» [2005, p. 9], motivo per cui la forma dell'opera non è solo trascrizione diretta di fattori extra-artistici, bensì anche «reazione a forme precedenti, si tratti di costruire sulle loro fondamenta, derivandone lo spirito e sviluppandolo, o si tratti di differenziarsi da esse, più o meno consapevolmente – o anche di opporsi ad esse e magari di contestarle» [2005, pp. 127-128].

Settis [2010], nella sua lettura incentrata sul Rinascimento, propone di articolare in tre fasi il processo di genesi dell'opera: *inventio*, in cui il committente elabora il messaggio, *dispositio*, in cui il committente, o un suo consigliere, adatta il messaggio al codice non verbale delle immagini (in sostanza invenzione dell'apparato iconografico), e *compositio*, in cui l'artista realizza l'opera (il dipinto) con forme e stile derivanti dalla propria esperienza. A tal proposito c'è da chiedersi, riguardo ai retabli di fine '400-inizio '500, come e in che misura il più evidente tra i mutamenti «stilistici», ossia il graduale abbandono dei

8_ Solo per citare le opere di carattere generale più rilevanti: BAXANDALL 1978, HAUSER 2001, WITTKOWER 2005, PINELLI 2010, SETTIS 2010.

fondi oro, sia condizionato da questi fattori o se risponda a questa schematizzazione. È noto infatti che nei territori «a margine» della temperie rinascimentale quali la Sardegna e la Catalogna la foglia d'oro era utilizzata a profusione negli scomparti pittorici e nelle incorniciature dei retable ancora ai primi anni del Cinquecento. La sua progressiva sostituzione con fondi naturalistici è in realtà meno lineare e netta di quanto si creda, e accade che negli stessi anni si abbia la realizzazione di dipinti con fondi dorati e altri con fondi di «paisatge» nel medesimo ambito pittorico, all'interno della medesima bottega e addirittura per mano del medesimo maestro. Benché non si possa affermare che gli stimoli eterodiretti siano l'unica causa di tale orientamento, per certo ne sono il fattore scatenante, come spiega chiaramente Baxandall [1978, pp. 16-17]: «il generale abbandono dello splendore dorato deve avere avuto origini molto complesse e differenziate – un'impressionante mobilità sociale che portava con sé il problema di doversi distinguere dal vistoso nuovo ricco; la netta diminuzione di disponibilità d'oro nel XV secolo; un disgusto classico per le licenze sensuali che allora derivava dall'umanesimo neociceroniano e che avvalorava i temi più ricorrenti dell'ascetismo cristiano; [...] soprattutto, forse, il semplice ritmo dell'alternarsi della moda. Molti di questi fattori devono aver concorso a determinare questa restrizione che, essendo selettiva, resta però limitata all'oro e non fa parte di un abbandono complessivo dell'ostentazione»⁹. Come avremo modo di vedere in seguito, un esempio di abbandono dell'oro ma non dell'ostentazione si trova nel documento del 1508 in cui gli obrieri della chiesa di Santa Maria del

9_ A proposito del rapporto artista-committente egli inoltre aggiunge [BAXANDALL 1978, p. 3]: «un dipinto del XV secolo è la testimonianza di un rapporto sociale. Abbiamo da un lato un pittore che faceva il quadro, o per lo meno sovrintendeva alla sua esecuzione, dall'altro qualcuno che lo commissionava, forniva il denaro per la sua realizzazione e, una volta pronto, decideva in che modo usarlo. Entrambe le parti lavoravano all'interno di istituzioni e convenzioni – commerciali, religiose, percettive, sociali in senso più lato – che erano diverse dalle nostre e influivano sulle forme dell'opera che artista e committente creavano insieme».

Pi di Barcelona commissionano al pittore Joan Barceló il retablo per l'altare maggiore.

Se la composizione della categoria dei committenti, di cui si parlerà specificatamente più avanti, è individuabile senza difficoltà all'interno di determinati gruppi sociali e istituzioni (corte reale, governo cittadino, alte gerarchie ecclesiastiche, clero e comunità parrocchiali, confraternite, nobiltà, alta borghesia ecc.), diverso è il discorso per quanto riguarda quella dei fruitori, molto più ampia, varia e non puntualmente definibile. Infatti, se di quella c'è testimonianza in primo luogo nei contratti di commissione – e, talvolta, nelle medesime opere, sia tramite iscrizioni dedicatorie sia tramite rappresentazioni iconografiche – di questa non vi sono elementi che aiutino a definirla. Di fatto, potenzialmente, fruitore era chiunque recepisce dall'opera, trovandosi di fronte, un messaggio. Il primo passo per procedere all'individuazione dei fruitori di un determinato dipinto (o, generalizzando, di una determinata tipologia di opere) è pertanto conoscere in prima istanza il dipinto stesso, poi il luogo a cui era destinato e poi, possibilmente, il committente. Solo così, conoscendo lo spazio specifico per il quale essa fu progettata, si può risalire alla categoria di persone che quello spazio frequentava e che, di conseguenza, quel messaggio poteva recepire secondo modalità comuni o quantomeno compatibili con quelle programmate dal committente. Lasciando per ora da parte il fenomeno dell'acquisizione e del collezionismo per devozione privata, tali spazi hanno una destinazione d'uso pubblica, che si tratti della sede di un'istituzione civile o di un luogo deputato a riti e vita religiosa. In entrambi i casi l'opera d'arte era manifestazione del potere e dell'autorità di cui l'edificio stesso era emanazione o di chi, a vario titolo, poteva vantare diritti di natura giuridica o patrimoniale su parte di esso. Naturalmente i soggetti e i temi rappresentati avevano diverse finalità, generalmente di carattere didascalico, come ad esempio, nel caso delle opere esposte nei palazzi civili, l'esaltazione delle gesta della nazione o della città, l'esortazione allo spirito di classe o di corporazione o, nel caso di quelle collocate

negli edifici ecclesiastici, l'educazione ai valori e alla fede cristiana¹⁰, ma anche l'ostentazione di privilegi e benefici.

Fermo restando che «è sempre piuttosto eccentrico riportare per iscritto una reazione verbale ai complessi stimoli non-verbali che i dipinti sono destinati a suscitare» [BAXANDALL 2000, p. 23], risulta evidente che il corredo critico di cui il pubblico della prima età moderna era dotato variava in relazione all'estrazione sociale e, di conseguenza, alla formazione culturale. Se infatti solo una «porzione piuttosto ristretta della popolazione: i mercanti e i professionisti che operavano in qualità di membri di confraternite o individualmente, i principi e i loro cortigiani, i superiori degli ordini religiosi» [BAXANDALL 2000, p. 50] era in grado di comprendere i contenuti dell'opera e di rielaborarli e utilizzarli a proprio vantaggio e utilità, la gran parte di essa, non in possesso degli strumenti culturali necessari all'elaborazione completa del messaggio, ne recepiva gli stimoli a un livello più superficiale¹¹.

30 Tuttavia è proprio su questo settore della società, costituita dalle classi meno agiate e prive di istruzione, la cui esistenza era rigidamente regolata, controllata e orientata dalle istituzioni pubbliche (ecclesiastiche principalmente), che il messaggio portato dall'opera si faceva più convincente ed efficace, poiché faceva leva proprio sugli stimoli visivi più semplici e di maggiore impatto quali la dimensione e il colore, apprezzabili, se non proprio comprensibili, da chiunque. Si

10_Che si realizzano non solo per il tramite della vista ma anche attraverso l'attenzione che rende possibile la comprensione dei riferimenti ai testi biblici e la partecipazione al dramma sacro con il coinvolgimento emotivo [FRANZONI 2005, p. XVI]. «[la pala d'altare] doveva rispondere a tre funzioni canoniche: quella di raccontare con chiarezza il contenuto delle Scritture, quella di suscitare sentimenti appropriati al soggetto narrato e quella di imprimersi indelebilmente nella memoria» [BAXANDALL 2000, p. 155].

11_Sul «ruolo difficile da definire, [...] per nulla passivo, come quello che l'attuale consuetudine televisiva indurrebbe a credere» (p. XIX) si veda FRANZONI 2005, pp. XV-XXX.

pensi ai retabli che, nella maggior parte dei casi, avevano dimensioni tali da occupare per intero, sia in altezza che in larghezza, la parete di fondo della cappella per cui erano realizzati, oppure agli splendenti bagliori dorati generantisi dal riflesso della luce delle candele e dei raggi solari sull'oro dei fondi e delle cornici, oppure anche all'intensità dei colori o alla sontuosità delle stoffe e delle vesti dipinte indossate dai personaggi raffigurati nelle scene e, in generale, all'effetto che la visione complessiva dell'apparato scenico poteva sortire sullo spettatore.

Abbiamo visto che, in una certa misura e in particolari condizioni, le indicazioni della committenza potevano avere sul lavoro del pittore ripercussioni riscontrabili anche a livello stilistico. Ma poiché «anche all'interno delle classi committenti c'erano delle differenze [...], delle diversificazioni per gruppi» [BAXANDALL 2000, p. 50], ciascuno dei quali era «in grado di esprimere giudizi particolarmente validi in campi specifici e ben identificabili» [2000, p. 50], ne consegue che le variazioni di giudizio che tali differenze comportano possono essere rilevate dal fruitore nella misura in cui questi appartenga o meno alla stessa categoria sociale del committente o se ne condivida gli orizzonti culturali o, più in generale, se abbia gli strumenti per comprendere e decifrare anche nelle minime sfumature il dipinto in quanto codice. Non possiamo aver certezze del modo in cui queste diverse categorie di committenti e di fruitori fossero in grado di percepire le differenze di carattere stilistico di un dipinto; è il caso di interrogarsi, comunque, se la connotazione qualitativa (parametro di qualità) che oggi si attribuisce e si riconosce proprio all'aspetto linguistico non fosse determinato e riferito, tra tardo medioevo e prima età moderna, ad altri elementi, quali ad esempio la composizione e la qualità dei materiali. Propendo per questa seconda possibilità, o almeno ritengo si tratti della situazione maggiormente diffusa, sostanzialmente per due ragioni.

La prima è che una vera e propria distinzione stilistica così come la si può intendere oggi, se ravvisata, era appannaggio di una ristretta élite: il discorso è certamente valido se riferito a determinati gruppi sociali,

come i principi e i loro consiglieri, l'alta borghesia, le confraternite e le associazioni di mestiere delle città toccate in maniera diretta dalla temperie rinascimentale, ma dubito fortemente si possa riscontrare in altri contesti. È a queste realtà che si riferiscono gli studi di Martin Wackernagel¹², Michael Baxandall¹³, così come quelli di Arnold

12_WACKERNAGEL 1994 sostiene che [pp. 344-345]: «la posizione personale e sociale degli artisti maggiori aveva la sua origine nella comprensione dei contemporanei nei confronti del valore speciale della maestria artistica. Questo valutare e cercare di risolvere nuovi problemi posti oltre il livello medio e la cerchia stilistica convenzionale e usuale si evincono con chiarezza ed evidenza dalla frequente apparizione di soluzioni formali completamente nuove, anche nell'ambito delle ordinazioni ecclesiastiche. Poiché è proprio in questo campo che tali innovazioni vennero premesse, ed apparvero con il placet del committente o del donatore. [...] Il fatto che queste opere fossero prodotte malgrado lo stupore e l'avversione, spesso molto forte, della maggioranza degli osservatori contemporanei, è segno certo non solo della visione progressiva, della risoluta collaborazione e dell'effettiva capacità di comprensione artistica da parte di quelli che commissionavano queste opere e le lasciavano collocare nelle chiese; dimostra anche la completa libertà concessa dalle autorità ecclesiastiche ai committenti nella scelta degli artisti e degli stili artistici. Non dobbiamo immaginarci che il gusto artistico della grande maggioranza della borghesia fiorentina e del clero fosse eccessivamente raffinato o incondizionatamente progressista».

13_BAXANDALL 2000 sostiene che [p. 23]: «La difficoltà sta nel fatto che è sempre piuttosto eccentrico riportare per iscritto una reazione verbale ai complessi stimoli non-verbali che i dipinti sono destinati a suscitare, e chi lo facesse sarebbe senz'altro considerato quanto meno un originale. Esistono alcune descrizioni del Quattrocento relative alla qualità dei pittori, ma sono veramente poche quelle che si possono ritenere rappresentative di un'opinione collettiva sufficientemente ampia». (p. 48): «a un certo livello abbastanza alto di consapevolezza, l'uomo del Rinascimento era uno che abbinava dei concetti allo stile pittorico. Questo è uno dei fattori che rendono tanto importante per la fruizione rinascimentale dei dipinti il tipo di influsso che, come s'è detto, la cultura ha sulla percezione». (p. 50): «Abbiamo cercato di dare una definizione dello stile conoscitivo del Quattrocento, cioè del corredo critico con cui il pubblico di un pittore del XV secolo affrontava dei complessi stimoli visivi quali potevano essere i dipinti. Non si sta parlando di tutta la gente del Quattrocento in generale, ma di quelle persone la cui reazione alle opere d'arte era di importanza fondamentale per l'artista – potremmo dire la classe dei committenti. In effetti

Hauser¹⁴, Rudolf Wittkower¹⁵, Ernst Gombrich¹⁶, Salvatore Settis¹⁷, Antonio Pinelli [2004; 2010], per citare i più noti, mentre poco esplorato è il rapporto committente-artista, e tutte le implicazioni che esso comporta (sulla percezione, sullo stile, sul giudizio), nelle realtà a margine – non ancora raggiunte o non completamente escluse – dal fenomeno rinascimentale, in cui la dimensione artigianale continua a prevalere su quella più propriamente artistica. La seconda ragione è che nella documentazione dell'epoca non vi è traccia evidente di riferimenti all'aspetto stilistico, mentre ve ne sono frequenti a quello formale e

questo significa una porzione piuttosto ristretta della popolazione: i mercanti e i professionisti che operavano in qualità di membri di confraternite o individualmente, i principi e i loro cortigiani, i superiori degli ordini religiosi. I contadini e i cittadini poveri avevano un ruolo irrilevante nella cultura del Rinascimento il che può essere deplorabile, ma è un fatto che va accettato. Anche all'interno delle classi committenti c'erano delle differenze, non semplicemente l'inevitabile differenza fra uomo e uomo, ma delle diversificazioni per gruppi. Così una certa professione, per esempio, fa sì che un uomo sia in grado di esprimere giudizi particolarmente validi in campi specifici e ben identificabili» (p. 51): «Il fruitore deve utilizzare nella lettura di un dipinto le capacità visive di cui dispone, e dato che di queste sono pochissime di solito quelle specifiche della pittura, egli è incline a usare quelle capacità che sono più apprezzate dalla società in cui vive. Il pittore è sensibile a tutto questo e deve fare i conti con la capacità visiva del suo pubblico».

33

14_HAUSER 2001, in particolare i capitoli: II, Pubblico di corte e pubblico borghese; III, *La posizione sociale dell'artista nel Rinascimento*.

15_WITTKOWER 2005, in particolare il capitolo II, *Artisti e committenti: mutamento di rapporti*.

16_GOMBRICH 1965, in particolare le pp. 221-349.

17_SETTIS 1992; 2005; 2010, in particolare il capitolo I, pp. 3-88, già pubblicato in VIVANTI 1981, pp. 701-761.

materiale del lavoro¹⁸. Per fare un esempio concreto¹⁹, la richiesta di rispettare uno standard qualitativo per i materiali da utilizzare e per il tipo di pittura è più volte ribadita nel già citato contratto del 1508 per il retablo dell'altare maggiore di Santa Maria del Pi di Barcellona. Nel documento gli obrieri e una rappresentanza dei parrocchiani della chiesa dispongono che la gran parte degli elementi architettonici del retablo (colonnine e pilastri, capitelli, archetti, parti interne e coronamenti delle nicchie, pinnacoli, cornici traforate) siano «de or fi» (oro puro, zecchino), che i catini delle nicchie siano «de atzur fi» (azzurro o blu oltremare ottenuto dal lapislazzuli²⁰) e che, negli scomparti pittorici, i personaggi siano «pintats e encarnats ab tota perfectio e segons a les persones elegidores per los dits obrers e parroquians apparra» (coloriti con una equilibrata gradazione dell'incarnato e dipinti come sarà gradito alle persone indicate dagli obrieri e dai parrocchiani), e in generale tutti i dipinti siano «de planta pintura» (di pittura piana, lineare, chiara, composta). L'unico riferimento di natura "stilistica", se in tal modo vuol essere interpretato, è quello che riguarda il fondo delle scene e i cieli dei paesaggi che «hagen a esser de color», ossia dipinti con colorazione naturalistica e non dorati. Come si vede l'oro non viene abbandonato completamente ma è relegato alle parti in vista

18_Già BAXANDALL 2000, p. 23 ha posto l'accento su questo aspetto: «Esistono alcune descrizioni del Quattrocento relative alla qualità dei pittori, ma sono veramente poche quelle che si possono ritenere rappresentative di un'opinione collettiva sufficientemente ampia».

19_Si vedano anche le specifiche richieste fatte dai committenti ai pittori Rafael Tomàs e Joan Figuera per la realizzazione del *Retablo di San Bernardino* per la chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari [ARU 1926, pp. 194-195].

20_Sui diversi tipi di elementi utilizzati per realizzare i colori e in generale per le tecniche pittoriche tra medioevo ed età moderna si veda RINALDI 2011, in particolare i capp. 1 (pp. 13-52) e 4 (pp. 109-168). Sulla percezione del colore si veda DI NAPOLI 2006, in particolare il capitolo II, pp. 48-125

della struttura lignea: vedremo da quale contesto questa apparente incongruenza abbia origine quando analizzeremo il caso specifico degli obrieri della chiesa del Pi. Per certo anche il fattore stilistico si realizza, come quelli formale e iconografico, nella dialettica complessa e variabile tra committente, artista e pubblico²¹, ma non costituiva – almeno nel caso dei contesti a margine e a seconda dell'estrazione sociale della committenza – l'elemento discriminante nella scelta dell'artista, individuato e incaricato soprattutto per le sue doti e abilità manuali e per il suo sapere artigianale.

Gli elementi e i fattori sopraccitati concorrono alla definizione del processo artistico nella sua globalità e nei singoli aspetti che lo caratterizzano: quanto più si riuscirà a conoscere dei rapporti culturali, di mercato, delle idee, delle ricadute sociali dell'opera, dei committenti, degli artisti e delle botteghe (organizzazione, mobilità, forme di trasmissione dei modelli), dei fruitori, ma anche degli empori e dei traffici commerciali di opere e materiali, maggiore sarà la coerenza (adeguatezza) della ricostruzione storica e la possibilità di formulare ipotesi attendibili.

In questo medesimo capitolo dedicato agli aspetti metodologici, dopo aver esaminato l'impalcatura strutturale (politica, sociale e culturale) dei contesti catalano e sardo, al fine di rilevarne differenze e punti in comune, si procederà alla verifica dei dati attraverso l'analisi storiografica, con l'esame della bibliografia e della documentazione edita, per proseguire poi con l'apporto di nuova documentazione e con la rilettura di documenti già editi che consentono di aggiungere nuovi punti di vista agli studi.

Come è noto, l'approccio allo studio di una disciplina muta con i tempi e gli studi storico-artistici non fanno eccezione. Diversi sono il punto di vista di chi indaga, gli obiettivi e, di conseguenza, il metodo applicato,

21_Sulla dinamica triangolare di artista, committente e pubblico si vedano SETTIS 2005 e FRANZONI 2005.

che rispecchia il particolare modo in cui l'osservatore di ciascuna diversa epoca si pone in relazione con l'opera d'arte del passato. Senza la pretesa di passare in rassegna i diversi orientamenti, basti qui ricordare che gli obiettivi e le tematiche che la storiografia attuale prende in considerazione abbracciano orizzonti più ampi e includono aspetti che non interessavano minimamente gli studiosi della prima metà del secolo scorso. Occorre quindi rileggere con spirito critico la produzione precedente, avere chiaro in che frangente storico-critico si colloca, valutarne eventuali debolezze e contraddizioni e coglierne le problematiche in relazione al contesto di nostro interesse.

Poiché obiettivo di questo lavoro è indagare i processi produttivi alla luce dei rapporti tra committenti e artisti, si privilegerà la lettura della documentazione archivistica a quella formale delle opere conservate, che tuttavia non verrà trascurata. E se, infatti, non è ragionevole provare a spiegare le dinamiche sottese al processo artistico con la sola analisi formale e stilistica, sicuramente fondamentale ma non sufficiente a descrivere un fenomeno molto più ampio e complesso, tanto meno lo è provare a farlo con l'ausilio delle sole carte d'archivio. Inoltre, pur incrociando i dati desunti dalle due tipologie di "documenti", è da considerare l'eventualità di non pervenire ad alcun risultato risolutivo o al chiarimento delle questioni non piane. A tal proposito è il caso di ribadire che si cercherà di evitare forzature di lettura o di interpretazione nell'ostinato tentativo di restituire identità a maestri ancora ignoti o di definire percorsi cronologici non ulteriormente precisabili se non approssimativamente. Pur trattandosi di informazioni di primaria importanza, la conoscenza dei dati anagrafici di un pittore deve essere considerata un mezzo e non il fine nel percorso di studio del suo operato artistico, che non sempre, nonostante la presenza di riferimenti puntuali ma allo stesso tempo variabili (confronti formali e iconografici con stampe e opere prive di datazione o con datazione incerta) può essere determinato in modo univoco. Non si toglie valore alla ricerca, e tanto meno agli avvenimenti artistici, se si accetta di

indagare su tutti gli aspetti che riguardano le vicende dell'opera, indipendentemente dal valore e dalla qualità "artistica" che oggi gli si possa attribuire. D'altronde la storia è costituita anche, e soprattutto, da episodi secondari e collaterali che, se studiati con rigore (e passione) e presentati con efficacia, possono contribuire alla comprensione della mentalità e del sentire di un'epoca tanto quanto i grandi eventi che ne determinano il corso.

Dopo la compilazione della bibliografia e l'elaborazione di un primo stato della questione, si è proceduto alla revisione dei documenti editi e alla loro analisi dettagliata, che talvolta ha richiesto una trascrizione nuova o integrale. Quindi si è proceduto alla ricerca in archivio, che ha interessato non solo i registri notarili (contratti, ricevute, procure ecc.), ma anche *plec de processos*, testamenti, controversie, libri di assicurazioni navali, istituzione di censi e benefici, visite pastorali al fine di riunire quante più informazioni possibili sul contesto e la condizione sociale dei committenti e degli artisti.

L'indagine poi è stata condotta per fasi: analisi delle ipotesi precedenti; osservazione e descrizione dei fenomeni e delle variabili; validazione o confutazione delle ipotesi; esposizione dei risultati finali.

Fin dalla preliminare valutazione sullo stato degli studi emerge una prima serie di criticità, a partire dall'esiguità dei retabli superstiti, al loro grado di integrità, stato di conservazione, dislocazione attuale rispetto a quella originaria, a cui si è già fatto cenno. Di queste opere solo pochissime sono firmate, così come poche sono quelle di cui si abbia attestazione nei documenti coevi. Poi, riguardo all'insieme di dipinti che più o meno concordemente sono stati attribuiti alla stessa mano (o mani), non sempre vi è una visione condivisa poiché non è chiaro quando, come e perché intervengano i mutamenti di carattere stilistico. È questo il caso in cui l'analisi formale deve essere integrata con altri elementi, ossia gli eventuali spostamenti del pittore, le sue relazioni con i committenti e la cultura artistica di questi ultimi, il prezzo pattuito, la coerenza spaziale con il luogo d'origine, l'organizzazione della bottega,

notizie desumibili dalle fonti letterarie e archivistiche. Alla luce di questa necessità assumono valore particolare la revisione documentale e nuove campagne archivistiche, prima di affrontare le quali però ci si deve interrogare su quale debba essere la documentazione da prendere in considerazione e quali siano le fonti a cui attingere. Oltre a tutti i documenti e registi a corredo degli studi storico-artistici – che costituiscono il punto di partenza – si dovrà infatti prestare attenzione anche ai contributi di altri settori, con specifica attenzione a quelli di carattere sociale, culturale, economico e politico. Solo in seguito sarà possibile procedere a una ricerca in archivio, dove si dovranno individuare i fondi e le serie di maggiore utilità.

Per quanto la nostra conoscenza della documentazione resti sempre in una condizione di parzialità, con l'insieme dei dati a disposizione si proverà a ricostruire la ricca e variata realtà storica e artistica di Barcellona e della Sardegna a cavallo dei secoli XV e XVI, a partire dalla categoria degli artigiani e delle altre professionalità che partecipano alla realizzazione delle pale d'altare, al modo in cui queste organizzano il lavoro nella bottega, dalla suddivisione dei compiti secondo determinate gerarchie alle strategie di produzione, spesso condizionate e modulate in base a forti vincoli familiari e sociali, che poi trovano manifestazione nell'identità di classe con le corporazioni e i gremi. Si passerà poi all'analisi della committenza, inquadrabile in diverse categorie istituzionali e sociali, dal governo cittadino alle alte gerarchie ecclesiastiche fino alla nobiltà e all'alta borghesia, le confraternite e le comunità parrocchiali. Una volta ricostruito il quadro contestuale si procederà ad illustrare i casi di studio specifici riguardo ai quali i nuovi dati acquisiti o la rilettura di quelli esistenti hanno consentito nuovi spunti di riflessione e interpretazioni.

2.2 TRA SARDEGNA E CATALOGNA

2.2.1 CONTESTI E CONTESTO

Dopo aver illustrato il percorso metodologico che si intende seguire è il caso ora di soffermarsi sui caratteri distintivi degli ambiti storico-geografici che qui si prendono in considerazione, la Sardegna e la Catalogna di fine XV inizio XVI secolo, per comprendere se e in quale misura si possa affrontare un discorso comune ai fini della nostra indagine.

Prima ancora però è il caso di sottolineare che il contesto di scambi in cui la storia pittorica isolana si inserisce non si limita alla sponda catalana della penisola iberica ma è molto più esteso. Sebbene non vi siano studi specifici e approfonditi a riguardo, non solo le assonanze stilistiche (in alcuni casi) ma anche tracce documentali rimandano ad altri luoghi per le relazioni artistiche, sulla scia di quelle commerciali: le Baleari prima di tutto, rotta quasi obbligata delle destinazioni da e per Valencia, quindi Perpignan, capoluogo del Rossiglione (all'epoca contea della Corona d'Aragona), con il suo porto di Canet, poi Genova e la tappa intermedia della Corsica (porti di Bastia, Ajaccio, Bonifacio), Roma (porto di Civitavecchia), Napoli, Palermo, Trapani. I rapporti con le Baleari, in particolare con la città maiorchina di Palma, sono stati messi in evidenza già da Aru, poi ripresi da Fois [1983], dalla Serra [1990] e più di recente dalla Scano Naitza [2005, 2006] e da Pillittu [2012]; quest'ultimo ha inoltre spostato l'attenzione su Roma, mentre i rapporti con la Liguria, già rilevati da Biehl [1917], sono stati approfonditi dalla Limentani Viridis [1989] e da Pusceddu [2013]. Riguardo a Perpignan, i contatti artistici con la Sardegna sono attestati a partire dal soggiorno del catalano Rafel Tomàs, uno dei tre autori del *Retablo di San Bernardino* nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari²², che vi

39

22_Sul *Retablo di San Bernardino* si veda PUSCEDDU 2011.

giunse dopo essere stato a Napoli²³, città in cui, oltre mezzo secolo più tardi, si presume abbia soggiornato anche Pietro Cavaro²⁴. Mancano tuttavia campagne archivistiche mirate giacché le poche notizie a nostra disposizione provengono per la gran parte da altri ambiti di studio. La direttrice Sardegna-Catalogna costituisce pertanto solo uno dei molteplici fili di una trama molto più ampia e articolata.

Come si è già avuto modo di dire, la tradizione storiografica italiana pur non trascurando completamente il caso Sardegna non ne ha però approfondito l'analisi alla luce del contesto storico-sociale-economico, limitandosi a rilevare un attardamento nelle forme artistiche e di gusto rispetto alla temperie rinascimentale, che sempre viene presa come metro di giudizio e punto di riferimento per l'arte del Quattro-Cinquecento. Nonostante infatti sia ormai universalmente superata la teoria secondo cui il fenomeno di mutamento degli stili debba essere letto in chiave evolucionistica, accade ancora che il divario temporale tra l'affermazione del Rinascimento nelle maggiori città del Centro e Nord Italia e la sua diffusione nel resto della penisola italiana e nei paesi dell'Europa occidentale sia associato a una sorta di deficit di carattere sociale e culturale che, per quanto riguarda la realtà italiana, ha interessato il Sud Italia e le isole, e quindi la Sardegna. Ancora nel 1979 Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, nel loro contributo dal titolo *Centro e periferia*, apparso nel primo volume (*Questioni e metodi*, a cura di Giovanni Previtali) della *Storia dell'arte italiana* della Einaudi, a proposito delle ragioni sottese alla generale sottovalutazione degli eventi artistici nelle zone a margine sostenevano che «la perdurante trascuratezza della storiografia artistica nei confronti di questa parte

40

23_La presenza del Tomàs a Napoli è attestata da un documento del 1456, mentre quella a Perpignan risale agli anni 1463 e 1471. Sulla pittura in Rossiglione si veda ANGENARD 1998.

24_Su Pietro Cavaro e sui suoi spostamenti al di fuori della Sardegna cfr. § 4.6.

d'Italia vada ascritta a una situazione riassumibile nella locuzione “questione meridionale”» [p. 300]. Ritengo che circoscrivere l'analisi del problema a questi termini sia fuorviante innanzi tutto perché si cerca di applicare una definizione tardo ottocentesca e post-unitaria a tutt'altra epoca in cui le regioni dell'attuale stato italiano costituivano, o erano parte di diversi sistemi politico-istituzionali, in secondo luogo perché l'esistenza di una «profonda diversità fra le consuetudini, le tradizioni, il mondo intellettuale e morale» [FORTUNATO 1911, p. 312] non significa affatto “ritardo”, come generalmente si sottintende, infine perché il gusto artistico, che è manifestazione del sentire di un'epoca, non costituisce argomento sufficiente, da solo, per comprendere il persistere di tale diversità, che va invece spiegata in un'ottica di sistema. Per quanto riguarda la Sardegna, il problema della collocazione della realtà isolana all'interno del panorama mediterraneo è stato affrontato già da Carlo Aru [1913], il cui tentativo di evidenziare la peculiarità delle vicende artistiche sarde non si è però del tutto affrancato da una sorta di subordinazione, o dipendenza, dai modi rinascimentali italiani, che continuano a rappresentare il modello di riferimento storico e visuale dello studioso. Egli infatti parla di una «pittura sarda» che a fine Quattrocento gradualmente sostituisce quella catalana conservandone però alcuni elementi durante il primo periodo del suo sviluppo e assimilandone in seguito altri provenienti dall'Italia; il carattere proprio di questa «scuola» è quello di tradurre «il linguaggio ricco, vario, preciso dei pittori catalani» nel «dialetto sardo per essere inteso dalle semplici popolazioni dell'isola» [ARU 1913, pp. 521-522]. Nonostante la singolarità tutta sarda dei fattori socio-culturali da lui indicati come causa della peculiarità della pittura isolana²⁵, è da rilevare

41

25_«La pittura sarda è essenzialmente pittura decorativa, essa deve suscitare sensazioni estetiche dinanzi agli occhi di uomini ignoranti. Questi non domandano che di rimanere sorpresi, *spantaus* per usare un'espressiva parola dialettale, dinanzi all'ancona che guardano nelle loro preghiere; per gli occhi di questa gente indotta che si raccoglieva nelle chiese, dinanzi agli altari, dopo una giornata di lavoro sotto un

che le caratteristiche salienti di quell'arte si ritrovano anche, e ancora nei primi anni del XVI secolo, identiche nella pittura catalana: colori smaglianti e fondo oro brillante. Il suo tentativo di evidenziare i tratti di autonomia della pittura sarda rispetto a quella catalana risulta oggi, a cento anni di distanza e alla luce delle acquisizioni recenti e meno recenti, non del tutto efficace (pertinente) rispetto alle argomentazioni addotte.

Nel 1946 l'archeologo Giovanni Lilliu in un breve quanto pregnante articolo poneva le basi per la costruzione dell'idea, forse troppo mitizzata, della Sardegna come isola anticlassica, primo tassello di quel sistema ideologico di valori, poi esteso alle questioni politiche, che egli stesso definì «costante resistenziale sarda». Ponendo l'accento sui caratteri «arcaici» che contraddistinguono le evidenze artistiche isolate Lilliu sosteneva che questi dipendessero, secondo la categorizzazione antinomica di classico-barbarico, dal gusto peculiare dei sardi, abitanti antichi di una «landa isolata» [LILLIU 2002, p. 130], dove la predilezione per il barbarico avrebbe costituito il filo conduttore dell'identità sin dalla comparsa dell'uomo e fino ai nostri giorni, con l'eccezione sporadica di qualche «parentesi organicistica» di «cedimento» al classico. Nel sintetico excursus volto a evidenziare la continuità di questi caratteri, lo studioso distingueva inoltre tra un «barbarico aulico ed un barbarico popolaresco» [LILLIU 2002, p. 131]. Per la prima volta nella storia degli studi di settore veniva avanzata una lettura che non solo metteva in discussione la dipendenza dell'arte «sarda» da quella italiana, ma la poneva in completa antitesi. In seguito Corrado Maltese [1959, 1962] è tornato sull'argomento per cercare di comprendere «in che misura la relativa ma certo assai forte segregazione insulare abbia ostacolato o favorito la formazione di una *personalità autonoma* della cultura artistica sarda» [MALTESE 1959, p.

cielo sempre sfolgorante di sole, che portavano indosso costumi vivaci, ricchi di ori e di scarlatti, i colori delle pitture dovevano essere smaglianti e l'oro dei fondi doveva risplendere come il sole» [ARU 1913, p. 522].

462]. Lo studioso, che ha avuto modo di approfondire la conoscenza delle vicende sarde durante gli anni dell'insegnamento di storia dell'arte all'Università di Cagliari, ribadisce l'autonomia e la centralità del gusto artistico isolano – per definire il quale utilizza il termine *Kunstwollen* (volontà artistica), coniato da Alois Riegl – ritenendolo però «piuttosto l'espressione di una cultura accerchiata che non quella di una cultura segregata» [p. 463]. Non muta quindi la sostanza del discorso poiché anche in questo caso la causa della persistente affermazione di arcaismo è individuata nella reazione al classico. Tuttavia è differente il modo in cui tale reazione si manifesta: se secondo Lilliu avviene con un totale rifiuto, minato occasionalmente da infiltrazioni di classicità, secondo Maltese invece la risposta è più articolata, comportando una rielaborazione degli elementi allogeni. Si comprende quindi la diversa lettura che i due studiosi danno della pittura quattro-cinquecentesca nell'isola: Lilliu, evidentemente secondo un'ottica incentrata sul valore identitario, pone l'arte tardogotica catalana sul medesimo livello di quella rinascimentale raffaellesca («l'oro e la linea del gotico catalano, e più spiccatamente valenzano, del Quattrocento in Sardegna, a cui nel Cinquecento si associano spunti formali italiani, specie raffaelleschi, stanno fuori del linguaggio sardo»; [LILLIU 2002, p. 132]), intendendole entrambe una «intrusione» classicistica (in senso lato), mentre Maltese, più esperto nel riconoscere le sfumature stilistiche della pittura di età moderna, sostiene che sebbene il goticismo sia di importazione iberica «la sua accezione è assolutamente autonoma» [MALTESE 1959, p. 463]. Anche in questo caso però si continua ad avvertire la percezione di un «ritardato allineamento delle forme artistiche insulari rispetto a quelle continentali» [p. 462].

Nel tempo le due letture sono andate a convergere (è del 1969 il lungo saggio monografico *Episodi di una civiltà anticlassica* firmato da Maltese e Renata Serra e apparso nel volume dedicato alla Sardegna edito dalla Electa) e si sono consolidate nella tradizione di studi continuando a ottenere consenso ancora ai giorni nostri. Tuttavia nel 1985 Salvatore

Naitza, insuperato e fine interprete delle dinamiche artistiche isolane, ha proposto un «leggero» quanto sostanziale «aggiustamento di tiro» [NAITZA 1985, p. 174] e, pur analizzando nello specifico il contesto sardo, ha posto in evidenza un meccanismo antropologico comune e diffuso a diverse realtà civili. Riportiamo il passo in cui spiega il fenomeno:

«[...] restano in piedi due modi di intendere l'anticlassicismo [...]: il primo, come un rifiuto netto di una forma ostile perché basata sul concetto e sulla pratica della perfezione; il secondo come un rifiuto meno ideologico ma assolutamente pratico, che comunque fa ricorso alle risorse di una tradizione (o educazione corporativa), e procede all'organizzazione della forma artistica in modi assolutamente diversi; vale a dire con una risposta etnica (o, per usare un termine caro a Giovanni Lilliu, "resistenziale"). Credo che la seconda ipotesi sia più vicina al vero, in quanto la prima potrebbe avere un'unica, per ora impossibile, risposta da fatti storici troppo precisi: proprio come la seconda, che però si presenta basata su dati più concreti, e meglio qualificabili secondo la logica delle autodifese popolari che si verificano ricorrentemente nelle diverse realtà civili e nei diversi momenti storici.

Propenderei, infine, per un'intesa sull'anticlassicismo sardo come un fattore organico alla evoluzione umana nell'isola, originario, perciò, sviluppatosi indipendentemente dalle coeve e compresenti civiltà classiche; un fattore se non antitetico, di indifferenza: una sorta di Gestalt al di fuori dei canoni codificati di simmetria bilaterale, di idealismo nelle proporzioni, di monumentalismo e tecnica nell'organizzazione sociale..., etc. Ripropongo l'uso del termine meno deciso ma, credo, più rispondente: non classico» [NAITZA 1985, pp. 176-177].

Sono due i punti che maggiormente interessano il nostro discorso. Il primo è quello che riguarda la reazione, ossia la qualità, o natura, del

rifiuto, non tanto ideologico quanto «assolutamente pratico». Ciò vuol dire che non si tratta di un'azione premeditata dovuta a un atteggiamento pregiudiziale verso il classico (o, più in generale, verso gli apporti esterni) ma di una autodifesa delle maestranze artigiane locali dettata dall'avvertita minaccia di esclusione rispetto alle innovazioni tecniche apportate dalle professionalità forestiere e rispetto alle richieste di un certo tipo di committenza che, seppur «campagnola» [NAITZA 1985, p. 176] e con un sentire molto particolare, tentava di “allinearsi” ai gusti e ai modi provenienti dall'esterno. Il ricorso alle «immagini collaudate della cultura visiva popolare» [p. 175] è dovuto quindi a un meccanismo automatico innescato dalla reazione a un'imposizione autoritaria. Ma quel che più conta e che qui dobbiamo tenere presente rispetto al discorso Sardegna-Catalogna – e siamo al secondo punto – è che questa sorta di «autodifesa popolare» si verifica «ricorrentemente nelle diverse realtà civili e nei diversi momenti storici» [p. 176]. Questo significa che il fenomeno non è prerogativa del mondo sardo ma rientra tra quei processi socio-antropologici comuni ad aree ben più estese di quelle regionali e che nel nostro caso interessa tutto il Mediterraneo occidentale cattolico. Non si spiegherebbe altrimenti il persistere del linguaggio gotico e la “resistenza” al classico, ancora negli ultimi decenni del Quattrocento e nel primo del Cinquecento, in altre aree, peraltro già informate della temperie rinascimentale, come il Rossiglione, la Catalogna, il Valenzano e le Baleari, dove oltre alle stampe e ai disegni giunsero direttamente maestranze (architetti, scultori, pittori) italiane o formatesi in Italia in botteghe e cantieri orientati ai modi rinascimentali (si pensi per esempio ai numerosi operatori iberici coinvolti nelle attività edificatorie e decorative poste in atto a Napoli per volontà del sovrano della Corona d'Aragona Alfonso il Magnanimo, poi rientrati in patria una volta terminato l'incarico). I caratteri di peculiarità pertanto non sono effetto ma causa della reazione, che oltre ad essere fenomeno comune non necessariamente determina i differenti tempi di ricezione, diffusione e reinterpretazione dei linguaggi esterni. Tali caratteri, come

peraltro hanno già in parte indicato gli studiosi sopra menzionati, vanno ricercati nel substrato linguistico, nella competenza professionale delle maestranze e nei gusti della committenza, la cui convergenza, in misure e proporzioni di volta in volta differenti, determina le specifiche del prodotto finale. Il substrato linguistico, tra i tre, costituisce per definizione l'elemento più sfuggente, quello meno inquadrabile a causa delle eterogenee e ripetute stratificazioni linguistiche in esso e ad esso sovrapposte, al punto che risulta praticamente impossibile risalire ai suoi tratti originari; esso consta nell'inclinazione al barbarico e nel «terrore religioso della perfettibilità» [LILLIU 2002, p. 130] che si concretizzano nella predilezione per la «figurazione schematizzata e simbolica, antinaturalistica» [MALTESE-SERRA 1969, p. 133] e nel gusto planare cromatico. Come questa disposizione naturale possa aver avuto ripercussioni su modalità, consuetudini e prassi lavorative delle maestranze risulta evidente dall'osservazione dei manufatti, siano essi dipinti, sculture o decorazioni e impianti architettonici: l'esame tecnico-strutturale rivela infatti l'utilizzo di procedimenti che si ripetono sostanzialmente identici per lunghi periodi di tempo, in alcuni casi addirittura per secoli, indipendentemente dal mutare dei linguaggi e delle correnti stilistiche. Si pensi alla conformazione quattrocentesca del retablo pittorico (con predella, corpo centrale con disposizione delle tavole generalmente a doppio trittico, polvaroli) che, nonostante l'introduzione delle nuove forme "all'italiana" dal terzo decennio del Cinquecento, continua a prevalere, almeno per quanto riguarda gli esemplari prodotti nell'isola, fino alla fine del XVI secolo; o anche alle volte a crociera con arcate a sesto acuto realizzate ancora per tutto il primo quarto del Seicento non solo negli edifici di impianto tardogotico ma anche in quelli di conclamata concezione manierista, come ad esempio la chiesa di Santa Caterina (già di Gesù e Maria) a Sassari. L'adozione di nuovi linguaggi poi non sembra aver determinato sostanziali differenze di natura tecnica nella composizione degli elementi scultorei di decorazione architettonica.

Salvatore Naitza [1976], analizzando il caso della chiesa parrocchiale di Giave, ha evidenziato come anche laddove vi fosse stato un modello di riferimento aulico desunto dalla trattatistica rinascimentale e manierista, il risultato formale non si allontana comunque da quello delle decorazioni tardogotiche²⁶. È evidente, dunque, che se tra gli strumenti a disposizione degli operatori figuravano anche carte e trattati rinascimentali e manieristici la tesi della reazione al classico non è sufficiente per spiegare il fenomeno della peculiarità dell'arte sarda. Così non è convincente l'ipotesi che a qualunque nuovo linguaggio venisse introdotto, gli operatori attivi nell'isola, in tempi diversi, reagissero ai linguaggi artistici diffusi nelle regioni mediterranee in contatto con la Sardegna dandone una propria interpretazione. Questa discrasia «tra modello aulico e realtà popolare» [NAITZA 1986, p. 249] ha a che fare con una caratteristica antropologica propria degli abitanti di Sardegna di ogni tempo, questa sì definita e costante, che consiste nel bisogno continuo, sia sul piano spirituale sia su quello materiale, di rassicurazioni e di certezze, che si traduce nella necessità di un orizzonte visuale composto da elementi noti e familiari e, quindi, rassicuranti: si comprende in tal modo la persistenza di linguaggi e di modelli formali, impiegati e richiesti perché in grado di soddisfare questa intrinseca necessità. È questo il campo in cui si giocano gli equilibri tra le pratiche artigianali e i gusti della committenza, da una parte soggetti alla solidità della tradizione, dall'altra esposti agli impulsi dell'innovazione che giungevano nell'isola attraverso le rotte commerciali. Che le occasioni di aggiornamento non mancassero appare evidente già a una prima lettura della storiografia sui traffici marittimi,

47

26. «È da pensare che, sfuggito alla mentalità degli “operatori artistici” sardi il senso storico del ritorno al rinascimentale al classico, disattesa per di più l'esperienza, restasse come elemento di acculturazione e di razionalizzazione quella capacità, ancora una volta, di cogliere barbaricamente non tanto, analiticamente, i motivi, quanto la sensazione di plenitudine formale; la quale, poi, diventa soluzione iterativa e ritmica, e soprattutto variazione coloristica di paramenti murari» [NAITZA 1976, p. 263].

da cui emerge che gli scambi mercantili non subiscono arresto neanche nei periodi di grave crisi politica ed economica. Basti considerare che nell'ultimo trentennio del Quattrocento, nonostante le gravi condizioni finanziarie della Corona dovute alla guerra civile catalana (1462-1472), alla lotta per il dominio del Marchesato di Oristano (1470-1478), al tentativo di conquista della Corsica (1479) e allo spostamento degli interessi verso le rotte atlantiche (dopo la scoperta dell'America, 1492), l'interscambio mercantile da e per Barcellona con la Sardegna, la Sicilia e Napoli costituisce in media un terzo di tutto il naviglio in partenza dalle coste della Catalogna [ANATRA 1997, p. 86]. Se si considerano direttamente le fonti, poi, – in particolare i registri del Consolat de Mar, quelli delle assicurazioni navali e quelli notarili – emerge come nei territori della Corona, Sardegna inclusa, vi fosse una importante circolazione non solo di merci, ma anche di ecclesiastici, *lletrats*, militari e artigiani (con un'ampia rappresentanza di tutte le categorie: conciatori, sellai, tessitori, sarti, falegnami, muratori, scalpellini, argentieri, pittori, scultori ecc.).

48

Che la circolazione di persone e di idee sia un fattore determinante per la diffusione dei linguaggi e per la definizione del gusto non è però prova sufficiente per poter quantificare il grado di penetrazione e di assimilazione degli stessi. Si tratta quindi di cercare di capire in che modo e attraverso quali vie si trasmettessero nozioni, concetti, giudizi ma anche saperi e tecniche e, in seconda istanza, come (o se) questi andassero a combinarsi con gli elementi interni. Per far ciò è prima necessario volgere lo sguardo al contesto politico-sociale catalano e sardo dell'epoca di Ferdinando II e dei primi anni di regno di Carlo V.

Il vincolo istituzionale tra Sardegna e Catalogna è sempre stato caratterizzato da un solido legame di cultura e di civiltà [MANCONI 2010, p. 15]. Sia il sistema feudale, sia il regime municipale, improntato sul modello del municipio barcellonese, hanno costituito le basi istituzionali della Corona d'Aragona in Sardegna, progressivamente

soppiantate, a partire dal XV secolo, dalle figure dell'amministrazione reale periferica (viceré, procuratore reale, maestro razionale) e dalle *corts*, vero e proprio perno del sistema politico-amministrativo degli stati della Corona.

La guerra civile catalana (1462-1472), esito della insanabile e non più appianabile discordia tra la monarchia, gli stamenti e le classi popolari, interessò tutto il territorio del Principato di Catalogna e parte di quello del Regno di Aragona ma le ripercussioni più pesanti, in termini politici, economici e demografici, si ebbero su Barcellona, alla quale il re Giovanni II, una volta sedata la rivolta a suo favore, impose severe e pesanti condizioni. Tuttavia, nonostante il progressivo indebolimento dell'economia del Principato avesse favorito l'emergere di altre realtà, prima fra tutte quella valenzana, la capitale catalana continuò ad essere il centro di un circuito ampio e integrato, sia politico sia economico, che interessava tutti gli Stati della Corona d'Aragona, sia del versante iberico sia del versante italiano (Catalogna, Valencia, Aragona, Mallorca, Rossiglione, Sardegna, Sicilia e Napoli). Già dagli inizi del Quattrocento, infatti, Barcellona era divenuta, per volume di traffico, il centro più importante della costa orientale iberica dove le merci provenienti dalle rotte internazionali venivano ridistribuite e smistate sul traffico regionale attraverso la navigazione di cabotaggio e le vie terrestri. È grazie a questa consolidata tradizione mercantile – con fondamenta nella classe dominante, espressione di quei gruppi di potere affermatasi nelle istituzioni (Corte regia, Generalitat, Consell de Cent e Consolat de Mar) col preciso scopo di perseguire una politica economica di dominio nel Mediterraneo – che la città riuscì ad arginare i danni della guerra civile e a conservare, seppur con un forte ridimensionamento, un ruolo non marginale sulla piazza dei mercati marittimi. Che la crisi politico-istituzionale interna non abbia costituito un ostacolo alle mire espansionistiche della Corona, che aveva nella città di Barcellona la sede dell'istituzione più importante, il *Consell Reial*, è provato dal fatto che Ferdinando II, succeduto al padre

Giovanni nel 1479, mise in atto una serie di misure e provvedimenti finalizzati allo snellimento e alla riorganizzazione dell'apparato statale anche in prospettiva di una rin vigorita azione politica internazionale: affinché la Corona potesse riattivare lo sviluppo della propria economia era necessario attrarre nuovamente i capitali stranieri e ristrutturare il sistema della marina mercantile²⁷.

Risale al 1480 il nuovo tentativo di assoggettamento della Corsica, all'epoca controllata dalla Repubblica di Genova attraverso il Banco di San Giorgio²⁸, affidato da Ferdinando a un ristretto gruppo di esponenti dell'apparato amministrativo, capeggiati dal viceré di Sardegna Eximen Pérez Escrivá de Romani²⁹ e dall'ammiraglio della flotta regia Bernat de

27_Per una sintesi del dibattito sulla crisi o graduale decrescita economica della Corona in generale e di Barcellona in particolare e della successiva ripresa si rimanda a ARMENTEROS 2012, in particolare al capitolo I (pp. 17-50).

50

28_*La Casa delle compere e dei banchi di San Giorgio*, conosciuta anche come *Banco di San Giorgio*, era un ente dotato di personalità giuridica fondato a Genova nel 1407. Assimilabile a un ente di diritto pubblico e controllata da un consiglio elettivo, oltre all'attività bancaria svolse, per conto dello stato, compiti di gestione del fisco e di amministrazione, come ente sovrano, di porzioni di territorio statale, esercitando un grande potere di controllo sull'economia e la politica della Repubblica. Il suo archivio, che conserva numerosi documenti riguardanti la Corsica, è custodito nell'Archivio di Stato di Genova ed è consultabile via web all'indirizzo <http://www.lacasadisangiorgio.it/>, cui si rimanda per le vicende riguardanti il suo riordino e la pubblicazione degli inventari, dei registi e dei documenti. Per quanto riguarda la storia e il ruolo del Banco si veda FELLONI 2006, mentre per il rapporto con i territori d'oltremare BALARD 2006.

29_Eximen Pérez Escrivá de Romani, barone di Beniparell, figlio e successore di Eximen Pérez Escrivá de Romani e di Beatriu Ram, apparteneva alla nobiltà di medio rango ben inserita negli apparati statali. Ambizioso, profittatore e avido, improntò tutta le sue azioni, sia quelle personali, sia quelle legate a suoi incarichi pubblici, ad accumulare ricchezze, titoli e feudi. Fu più volte coinvolto (spesso come principale responsabile) in gravi fatti di *bandositat*, quali la morte di altri nobili. Nominato viceré di Sardegna nel 1479, nel 1483 fu sospeso dall'incarico per le accuse di malversazione e furto ai danni dello stato e per l'omicidio della (terza) moglie Rosa Gambella, assassinata per entrare in possesso delle proprietà dei Gambella e di Angelo

Vilamarí³⁰, i quali avevano il compito segreto di fomentare una rivolta della popolazione di Bonifacio con l'aiuto del vescovo di Ajaccio, Jacobus, e di alcuni cittadini catalani, corsi e sassaresi. Risultano implicati nella vicenda anche Johannes de Catahiolo, cittadino corso proprietario di naviglio³¹, e la famiglia nobile dei Gambella, una cui esponente, Rosa, signora dell'incontrada di Romangia e vedova di Angelo de Marongio, signore di Oppia e di Costavalle e capitano di Sassari, sposò in seconde nozze proprio il viceré Eximen Pérez Escrivá de Romaní. La sommossa fu sventata a causa di una fuga di notizie e della conseguente cattura di Leonardo Steffano, barcellonese residente ad Alghero, e del vescovo Jacobus³², ma ciò non fece desistere Ferdinando II, che ancora negli anni

Marongio, di cui la nobildonna sassarese era vedova. Reintegrato nell'ufficio alla fine del 1484, fu nuovamente rimosso nel 1487 con l'obbligo di versare al tesoro reale i beni incamerati dall'eredità del Marongio. In seguito ricoprì la carica di luogotenente del Regno di Mallorca (1486-1493) e di clavario della Generalitat de Valencia. Si ritiene che sia uscito indenne dalle varie accuse a suo carico grazie alla mediazione del fratello minore Joan, fine letterato e poeta, ambasciatore di Giovanni II alla corte di Ferrante II di Napoli e dal 1478 maestro razionale del Regno di Valencia, incarico confermatogli da Ferdinando II di cui era fidato consigliere. Si vedano PILLITO 1862, MATEU IBARS 1964, ANATRA 1984.

51

30_Bernat de Vilamarí fu nominato da Ferdinando II ammiraglio della flotta aragonese nel 1479, alla morte del cugino Joan, di cui oltre all'incarico ereditò anche la primazia della casata e il feudo di Bosa, mentre nel 1488 acquisì i diritti sull'incontrada di Oppia, incamerata dalla Corona alla morte del precedente feudatario, Angelo Marongio. In seguito alla lotta contro Venezia, combattuta in soccorso di Ferrante I di Napoli, Ferdinando II lo nominò capitano generale dell'armata di tutti i regni della Corona (1491). Condusse numerose missioni e battaglie navali e alla sua morte, nel 1516, la famiglia fece erigere un grandioso monumento funebre marmoreo di stampo rinascimentale nella chiesa dell'abbazia di Montserrat, in Catalogna [YEGUAS GASSÓ 2012].

31_Di Johannes de Cataiholo si tornerà a parlare nel § 4.4.2.

32_Nella *Hierarchia Catholica* dello EUBEL [1901] non vi è traccia di questo vescovo, che doveva essere in carica nel 1480, mentre tra la fine degli anni '70 e il lustro successivo risultano titolari della cattedra di Ajaccio *Paulus di Bonifacio* (1477-1482) e *Gabriel de*

successivi cercò di sfruttare a proprio vantaggio le lotte intestine tra il Banco di San Giorgio e i signori corsi, primo fra tutti Rinuccio della Rocca, fedele alleato della Corona, di cui finanziò alcune campagne militari in cambio della concessione di titoli feudali e della protezione contro Genova³³.

Sul piano delle riforme, con la cosiddetta politica del *redreç*, la Corona d'Aragona fa il suo ingresso nella modernità. L'ultimo decennio del secolo, in particolare, segna la svolta: oltre al finanziamento nel 1492 dei viaggi di Colombo, che danno avvio all'espansione degli interessi commerciali verso il nuovo continente, nel 1493 Ferdinando riporta sotto il dominio catalano-aragonese il Rossiglione e la Cerdanya, occupati dai Francesi durante la guerra civile; nello stesso anno convoca le *Corts* di Barcellona, in cui si stabilisce un nuovo sistema di elezione dei rappresentanti di tutte le magistrature politiche catalane, con il passaggio dalla cooptazione all'estrazione (*insaculació*), quindi riforma il *Consell Reial* trasformandolo nel *Consell Suprem d'Aragó*, con potere di rappresentanza e di amministrazione in vece del sovrano³⁴. Gradualmente, nei vari Stati della Corona, apre l'accesso alle alte

52

Franchis (1482-?). Tuttavia Pasquale Tola, nel II tomo del *Codex diplomaticus Sardiniae* (doc. LXXXIV, pp. 115-124), pubblica il verbale del processo contro il vescovo (18-20 agosto 1480), che è identificato come «dominum Jacobum de Manchoso de Bonifacio episcopum Adiacensem ex opido Bonifacij oriundum» (p. 116). Gli atti di questo processo, di quello a carico del catalano Leonardo Steffano e delle altre istruttorie riguardanti la congiura catalana contro i Genovesi sono riportati da TOLA 1868 (docc. LXXVII-LXXXVI, pp. 106-125): le carte originali si trovano nell'Archivio del Banco di San Giorgio.

Una versione romanzata della vicenda è stata data alle stampe da Enrico Costa nel romanzo storico *Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del secolo XV (con note e documenti)*, edito nel 1897.

33_Di Rinuccio della Rocca si tornerà a parlare nel § 4.2.3.

34_Presieduto da un vicecancelliere, e, in seconda carica, dal tesoriere generale, era composto da quattro *regents* in rappresentanza dei regni della Corona.

cariche amministrative (con l'eccezione del viceregato) ai nobili, borghesi e *lletrats* delle rispettive nazionalità, privilegio in precedenza generalmente riservato ai catalani. Infine, vara una serie di misure protezionistiche a vantaggio dell'industria manifatturiera catalana, tessile in particolare; pone fine alla crisi agraria; risana la moneta, riduce il debito pubblico e rafforza il commercio; tutti fattori che determinano, rispetto ai decenni precedenti, un'inversione di tendenza in termini economici e sociali, di cui è testimonianza, tra l'altro, la ripresa demografica³⁵. In generale Ferdinando II adotta una linea determinata e pragmatica di razionalizzazione delle spese e di riorganizzazione degli apparati pubblici di ogni ordine e grado che si manifesta anche nell'attività edilizia, con la promozione di nuove fabbriche di edifici religiosi (chiese e conventi), ospedali e università.

La politica economica protezionistica del Re Cattolico pertanto favorisce e incoraggia i commerci tra i vari porti della Corona: gli scambi riguardano non solo le derrate alimentari ma i prodotti dell'artigianato e i beni "di lusso", con conseguente mobilità e circolazione, soprattutto nelle zone in cui la richiesta è maggiore, di maestranze specializzate.

Nonostante l'inevitabile spostamento dei maggiori interessi commerciali verso il continente americano e le rotte atlantiche in generale, Ferdinando II non abbandonò l'idea che il controllo del Mediterraneo fosse fondamentale per la gestione degli equilibri politico-economici europei e così, oltre all'inevitabile e necessaria riconfigurazione delle strutture economiche di matrice tardomedievale [ARMENTEROS 2012], mise in atto, con la promozione della Lega Santa nel 1495, la riconquista del Regno di Napoli, nuovamente incorporato nella Corona dal 1504. In tal modo, con la sovranità territoriale in tutte le tappe del Mediterraneo occidentale e con le basi del Consolat de Mar in quello orientale, riportò sotto il totale controllo della Corona

53

35_Si vedano a tal proposito i dati del censimento (*fogatge*) del 1497 [IGLÉSIES 1991].

la cosiddetta rotta del Levante, che da Barcellona passava per Palma, poi Alghero, Cagliari, Gaeta, Napoli, Palermo, Messina, Siracusa, Rodi, Costantinopoli (ormai divenuta Istanbul) e Alessandria.

Il Regno di Sardegna rientrava, al pari degli altri Stati della Corona, in questo sistema politico-economico. Dalla metà del Quattrocento, come già accadeva da qualche decennio nel resto d'Europa, anche le città dell'isola partecipavano del nuovo corso economico venutosi a creare per impulso di una classe di capitalisti di nuovo tipo, comparsa contestualmente alla trasformazione dell'economia urbana per afflusso delle corporazioni [ZEDDA 2005, p. 1353]³⁶. A partire dagli anni '60 del secolo i poli di Alghero e di Cagliari videro aumentare il volume degli scambi: la capitale del Regno, «pur non esercitando apparentemente un ruolo di primissimo piano nel circuito degli scambi mediterranei e pur non esistendo in Castel di Cagliari un giro di affari paragonabile a quello di altre piazze commerciali della Corona d'Aragona» [p. 1354] era sede di una intensa attività di scambio che faceva del suo porto «un luogo di contrattazioni e di iniziative imprenditoriali da non sottovalutare» [p. 1354].

54

Una flessione delle attività commerciali e produttive nell'isola si ebbe tra il 1470 e il 1478, anni durante i quali si consumò la feroce disputa per il controllo del Marchesato di Oristano e della Contea del Goceano. A contendersi i diritti sul vasto e ricco feudo furono da una parte Leonardo Alagon, nipote ed erede di Salvatore Cubello, titolare dei privilegi feudali sul Marchesato, dall'altra Nicolau Carrós d'Arborea, viceré di Sardegna che, essendo morto il Cubello senza discendenti diretti, rivendicava il ritorno del Marchesato alla Corona, con lo scopo, neanche

36_Questi operatori, generalmente mercanti e agenti di commercio, ma anche ricchi artigiani e nobili con spirito imprenditoriale, una volta ottenuti buoni guadagni dalle operazioni finanziarie con rischio minimo, si cimentavano poi progressivamente in speculazioni di sempre maggiore entità, contribuendo ad aumentare il volume di scambi [ZEDDA 2005, p. 1353].

tanto celato, di renderlo una sua privata disponibilità. Gli avvenimenti della contesa sono noti: i contrasti tra i due potenti feudatari sfociarono in una vera e propria guerriglia che coinvolse l'intera isola, divisa in partigiani dell'una e dell'altra fazione, e vide coinvolti anche il sovrano Giovanni II e il re di Napoli Ferdinando I. Fin da subito poi la vicenda assunse anche connotati identitario-patriottici, giacché molti fedeli al casato di Arborea, l'ultimo stato autonomo a contrastare l'occupazione aragonese dell'isola fino alla definitiva sconfitta nel 1410, vedevano in Leonardo Alagon l'ultima speranza per la restaurazione di uno Stato "sardo", in quanto erede per successione degli ultimi giudici arborensi, pur essendo catalano. Dopo una prima vittoria a favore dell'Alagon, che nell'aprile del 1470 attaccò e sconfisse presso Uras le truppe del Carrós e del suo sodale Antonio de Sena, visconte di Sanluri, nel 1472, mediatore Ferdinando di Napoli, si giunse a una tregua i cui patti stabilivano il riconoscimento a Leonardo di tutti i diritti feudali e allodiali. Il Carrós però non rispettò la pace e nel 1477 ottenne da Giovanni II l'autorizzazione a requisire il feudo e il patrimonio del rivale. La lotta si protrasse fino al 19 maggio 1478, quando gli Aragonesi nella battaglia di Macomer sconfissero l'Alagon, che deportato nel castello valenziano di Xátiva, vi morì dopo sedici anni di prigionia. Il redditizio feudo sardo fu incamerato nei beni della Corona e i sovrani aragonesi aggiunsero ai propri titoli anche quelli di Marchese di Oristano e di Conte del Goceano. La riscossione delle cospicue rendite fu data in concessione da Ferdinando II allo zio materno Enrique Enríquez de Mendoza [DEVICO 2004, p. 74].

L'ottavo decennio del XV secolo si rivelò essere particolarmente funesto per l'isola: ad aggravare la crisi demografica causata dalle numerose battaglie e dalla penuria di risorse agricole si aggiunse anche l'epidemia di peste, che colpì la città di Iglesias nel 1476 e quelle di Sassari e di Alghero l'anno successivo [MURGIA 2005, p. 289]. La recessione tuttavia non assunse dimensioni tali da interrompere i flussi commerciali, che, in alcuni settori, registrarono un volume non inferiore a quello dei decenni

precedenti. Si tratta dell'esportazione di cuoio bovino grezzo, pelli ovine, cuoio bovino conciato e lana, in particolare in uscita verso Pisa [TOGNETTI 2005, pp. 102-108], a ulteriore testimonianza che i porti sardi, e quello di Cagliari in particolare, non interruppero mai i commerci con la repubblica marinara neanche nei periodi di più spinto protezionismo. I rapporti con Pisa, ma anche con Firenze [pp. 108-112], ben al di fuori della tradizionale rotta di Levante, testimoniano inoltre della partecipazione dei porti sardi al circuito internazionale dei commerci marittimi, seppure con tipologie e volumi di scambi su scala minore rispetto alle grandi città mercantili del Mediterraneo. È da rilevare poi – e questo discorso è da considerarsi valido pure per i manufatti artistici – che anche quando un porto è registrato nei documenti come destinazione finale di un carico, non è detto che tutti i prodotti in esso contenuti avessero come meta ultima quel medesimo porto o il bacino locale-regionale di riferimento. Non era infatti raro il

56

caso in cui le merci, dopo una sosta tecnica di breve o medio termine nei depositi delle agenzie o delle succursali delle compagnie mercantili, riprendessero il viaggio verso altri centri. Francesco Manconi, in diverse occasioni [MANCONI 1998, p. 38; 2010, p. 20] spiega le ragioni di questo “fermento”: la crisi causata dalla guerra civile negli Stati di terraferma ha favorito lo sviluppo delle economie complementari come quella sarda: l'economia di città come Cagliari, Alghero e Sassari cresce grazie alla forte immigrazione di mercanti e soprattutto di artigiani in fuga dai disastri della guerra civile. Questo fenomeno prosegue per tutto il primo Cinquecento grazie anche alla legislazione municipale delle città regie, il cui regime prevede uno statuto giuridico privilegiato per i sudditi della Corona d'Aragona a discapito di quelli degli altri Stati della monarchia ispanica³⁷. I primi anni del nuovo secolo sono caratterizzati dal rilancio delle economie

37_Sull'importanza geografica ed economica delle città regie cfr. CASTELLACCIO 2005.

cittadine e dall'affermazione del patriziato urbano dovuti alla crescita della mobilità sociale e al ricambio della classe dirigente, che vede i signori feudali cedere progressivamente il passo alle nuove élites borghesi, la cui domanda di beni di pregio favorisce ulteriormente gli scambi con la Catalogna. Si ha così una «contaminazione» delle culture» [MANCONI 2010, p. 22] che interessa i vari livelli sociali e comprende la trasmissione di saperi artigianali. Si concretizza dunque un nuovo corso dell'economia urbana, non più trainata esclusivamente dall'attività mercantile ma anche dalla produzione manifatturiera. Motore di questo processo sono i gremi, le associazioni di mestiere «che rappresentano un'insostituibile scuola diffusa del lavoro e delle professioni» [p. 23].

Con Carlo V, succeduto nel 1516 al nonno Ferdinando alla guida della Corona e proclamato imperatore nel 1519, il rapporto tra sovrano e istituzioni regie si allenta a causa dei continui spostamenti della corte imperiale nei territori delle Corone iberiche (per la prima volta riunite in un'unica persona) e dell'Impero. La “politica itinerante” dell'imperatore asburgico, impegnato a gestire un dominio immenso, comportò una maggiore rilevanza delle istituzioni rappresentative dell'autorità regia, prime fra tutte il Consiglio Supremo d'Aragona e l'istituto del Viceregato, alle quali vennero delegati dal sovrano più ampi poteri e prerogative. Di contro si allentò il vincolo personale e particolare tra le città regie e la monarchia, con la conseguente crescita di autonomia dei consigli comunali che contribuì ad acuire i mutamenti sociali e le competizioni interne ai ceti dirigenti urbani. Il crescente peso delle élites cittadine comportò anche la rimodulazione degli equilibri giuridici e politici con le altre rappresentanze parlamentari, innescando in tal modo una serie di modifiche sulle consuetudini e sulle regole economiche (controllo della produzione e della commercializzazione, tassazioni ecc.) che resero il mercato più dinamico. In sostanza il potenziamento delle istituzioni municipali della prima metà del Cinquecento favorì la crescita della

società economica, condizione che consentì al porto di Cagliari «di allinearsi alle realtà urbane più evolute del Mediterraneo occidentale» [MANCONI 2010, p. 86].

Chiarito dunque che ogni porto era sede di diverse dinamiche di circolazione, variabili per estensione (internazionale, nazionale, regionale o locale), per tipologia di merce, per volume di traffico, è il caso di domandarsi fino a che punto un discorso come quello di Castelnuovo e Ginzburg [1979] su centro e periferia sia applicabile agli Stati della Corona d'Aragona e a quello sardo in particolare. I due studiosi infatti istituiscono la corrispondenza tra “centro artistico” e “centro urbano” attribuendo a quest'ultimo le caratteristiche peculiari delle città del Centro e del Nord Italia così come si erano configurate nel lungo periodo che ha visto la nascita del fenomeno umanistico-rinascimentale e intendendo tale modello come universale, con l'allusione che non si possa parlare di veri e propri centri artistici laddove esso non sia presente. È anche questo il motivo per cui fanno ricorso al termine “questione meridionale” [CASTELNUOVO-GINZBURG 1979, p. 300] per spiegare quei fenomeni le cui dinamiche sfuggono a questo tipo di logica. Pur lasciando aperto il dibattito, indicano nell'antichità e nella persistenza dei centri urbani la causa originaria da cui deve prendere avvio l'indagine sullo sviluppo dei centri artistici.

La questione è stata poi ripresa e indagata da Baxandall [1989], il quale, osservando da un punto di vista privilegiato (ossia dalla “periferia”)³⁸,

38_Baxandall affronta le tematiche legate alla questione centro-periferia nel quarto capitolo [Il mercato, pp. 122-160] della monografia dedicata agli scultori tedeschi [*Scultori in legno del Rinascimento tedesco*], data alle stampe nel 1980 e quindi un anno dopo la pubblicazione del saggio di Castelnuovo e Ginzburg. Dai riferimenti bibliografici in calce al capitolo non è dato sapere se egli fosse a conoscenza del saggio dei colleghi italiani, ma la concomitanza temporale sull'argomento è indice di un vivace dibattito tra gli storici dell'arte di tutta Europa sul ruolo ricoperto dall'ambiente sociale nelle dinamiche di produzione delle opere d'arte.

Sebbene il discorso che egli fa si riferisca nello specifico al contesto tedesco, il modello

puntualizza che:

«bisogna pensare in termini di gerarchia per quello che riguarda gli insediamenti, che vanno dal grande al piccolo. La ricchezza delle singole città è in rapporto con la dimensione e la ricchezza dell'area rurale che esse servono ed in rapporto anche alla loro posizione, più o meno favorevole, rispetto alle strade situate a lunga distanza. Ma anche altri fattori hanno un loro peso: come il possedere una fonte di materiali preziosi o un'industria locale sviluppata. Le cittadine commerciano con i contadini dei villaggi intorno soprattutto sulla base di manufatti scambiati con cibarie. Proprio per questo le piccole città possono sostenere le arti in legno, pietra, metallo ed altri materiali più di quanto ne abbiano bisogno per il loro uso, ma tuttavia non su grande scala. A questo punto bisogna sovrainporre al modello una gerarchia delle specializzazioni» [BAXANDALL 1989, p. 124].

59

Alla luce di quanto finora esposto risulta evidente come la vocazione mercantile dei principali centri urbani appartenenti alla confederazione catalano-aragonese, ciascuno con la propria particolarissima storia e conformazione, fondasse le basi della propria fortuna economica su un comune modello strutturale di sviluppo. Le differenze tra un centro e l'altro dipendevano da fattori contingenti, quali per esempio la ricchezza delle risorse naturali a disposizione e la specializzazione e il volume di traffici che ciascuna era in grado di sostenere, ma le dinamiche di insediamento e sviluppo del ceto borghese come pure quelle di migrazione e assestamento delle professionalità artigiane, effetto di una determinata politica socio-economica, sono riconducibili al medesimo meccanismo socio-antropologico. Semplificando ai minimi termini il discorso, la possibilità che in un centro urbano si sviluppessero

che ne è alla base, avendo carattere di universalità, è perfettamente applicabile anche alla realtà che si prende in considerazione in questo lavoro.

le condizioni per il fiorire di un mercato artistico (e, quindi, dove si recepissero e si elaborassero nuovi linguaggi artistici) era direttamente proporzionale non tanto alla maggiore o minore centralità rispetto a un determinato circuito di riferimento, quanto alla capacità di favorire i processi di domanda-offerta di beni di pregio: in tal senso si comprende l'importanza svolta dalle classi socialmente più dinamiche, che commissionano opere d'arte come rivendicazione del proprio status, e dall'espansione degli ordini monastici, tra i protagonisti più ricorrenti nell'indirizzare l'espressività religiosa verso le forme artistiche [ARU 1913, p. 524; ANATRA 1997, p. 90]. Considerato quindi che la condizione delle città sarde è assimilabile sul piano delle strutture sociali ed economiche a quella delle città catalane (della capitale Barcellona in particolare), le differenze che oggi si possono rilevare nella quantità e nella qualità dei prodotti artistici sono dovute alla capacità dei centri urbani di attrarre all'interno delle proprie mura quelle categorie di soggetti. A una maggiore presenza stabile di esponenti della nuova borghesia emergente, della nobiltà colta, di letterati, di ecclesiastici di alto rango, di ordini monastici e al grado di irradiazione e penetrazione nel territorio delle istanze culturali da essi portate corrisponde una maggiore possibilità di contaminazione e aggiramento dei linguaggi preesistenti.

Nello studio dei fatti artistici riguardanti la Sardegna pertanto si deve tenere conto delle costanti e delle variabili sopraccitate. Rimandando ai capitoli successivi la descrizione della composizione sociale delle città sarde e lasciando per ora da parte il caso di Alghero, vera e propria roccaforte catalana (nel 1478 il re Giovanni II limita il diritto di residenza ai soli catalani), un primo dato importante è che nonostante l'ampio volume di traffico nei rispettivi porti e la presenza di numerose agenzie commerciali nonché di mercanti di diversa nazionalità e delle varie categorie artigiane, Cagliari e Sassari non hanno rappresentato una meta particolarmente attrattiva per quelle élites la cui affermazione sociale passava anche attraverso la promozione delle arti.

2.2.2 UNA STORIOGRAFIA COMPLESSA: STORIA DEGLI STUDI

È noto che i primi studi sulla storia artistica sarda presero avvio nella seconda metà del XIX secolo per opera del canonico Giovanni Spano, che nel 1855 fondò il «Bullettino Archeologico Sardo» al fine di raccogliere e studiare i monumenti e le memorie dell'isola³⁹. Il periodico, aperto alla collaborazione dei più eminenti studiosi di storia sarda dell'epoca, accolse segnalazioni, relazioni e studi riguardanti vari ambiti scientifici, in primo luogo l'archeologia, ma anche la storia dell'arte, la diplomatica, la sfragistica, la numismatica, l'epigrafia, la linguistica ecc.

Vi trovarono spazio interventi su singole opere o monumenti [SPANO 1859⁴⁰, 1861c⁴¹, 1862⁴²], ma anche contributi di più ampio respiro

39_ Il «Bullettino Archeologico Sardo ossia Raccolta dei monumenti antichi in ogni genere di tutta l'isola di Sardegna» fu pubblicato fino al 1864. Il canonico Giovanni Spano (1803-1878) è da considerarsi l'iniziatore degli studi scientifici sulla Sardegna. Nato a Ploaghe, formatosi nella scuola degli Scolopi di Sassari e nel 1825 laureatosi in teologia nel Seminario Tridentino di questa città, nel 1831 si trasferì a Roma, dove approfondì gli studi di antichistica. Dopo essere stato nominato professore di Sacra Scrittura e Lingue orientali all'Università di Cagliari (1834), a partire dal 1835 iniziò le sue esplorazioni archeologiche nell'isola. Direttore della Biblioteca dell'Università di Cagliari dal 1839, e in seguito rettore (1857), nel 1871 fu nominato senatore del Regno d'Italia per i suoi meriti scientifici. Per approfondire la conoscenza della sua vita e delle sue opere si veda PULINA-TOLA 2005.

40_ Compare nel volume VII di quest'anno la prima descrizione del *Retablo maggiore di Ardara* e l'individuazione, nello scomparto centrale della predella, dell'iscrizione con la data e la firma del pittore, Giovanni Muru [*Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI, tavole nella chiesa d'Ardara*, pp. 143-151].

41_ Nel volume VII del 1861 segnala un retablo, oggi scomparso, collocato nella cappella delle anime della chiesa parrocchiale di Assemmini, in cui legge l'iscrizione «A quest es lorretable qio amito Juan Dexat al rev.mo Pitsolo fes per el mes de Juni 1534», individuando nel Dexat l'autore dell'opera [*Antichità cristiane d'Assemmini*, VII, 1861, pp. 133-139].

42_ Nel volume VIII del 1862, descrivendo la chiesa di Santa Maria di Uta, segnala «una

come il primo lavoro di insieme sulla pittura isolana dal Medioevo ai primi anni dell'Ottocento, *Pitture antiche a fresco e Storia artistica sarda*, uscito in tre puntate nel 1861 [SPANO 1861]. Questa prima sintetica elaborazione è stata poi ripresa nel 1870 con aggiunte e modifiche nell'opera monografica *Storia dei pittori sardi e Catalogo descrittivo della privata pinacoteca* [SPANO 1870]. Agli stessi anni risale la pubblicazione della *Guida della città e dintorni di Cagliari* [SPANO 1861a], in cui il canonico descrive minuziosamente la situazione del patrimonio artistico del capoluogo sardo.

L'importanza di questi lavori consiste nell'aver registrato lo stato dei dipinti, degli altari, delle statue, degli argenti e in generale di tutti gli arredi fino a quel momento presenti negli edifici ecclesiastici e pubblici e nell'aver reso in tal modo possibile la conoscenza delle collocazioni ottocentesche delle opere, la ricostruzione dei loro successivi spostamenti e la verifica di smembramenti, perdite, dispersioni. A questi meriti del canonico è da aggiungere quello di essere stato il primo ad aver letto e trascritto, non sempre in modo esatto, numerose iscrizioni e ad avere iniziato una fondamentale ricerca tra i documenti degli archivi storici (in particolare il Reale Archivio e la Cancelleria Ecclesiastica della città di Cagliari). Grazie a lui sono emersi dalle carte i nomi di pittori sardi e forestieri attivi in Sardegna; per limitarci all'arco cronologico di nostro interesse, sappiamo aver operato nell'isola Ludovico Pisano, Giacomo di Santafè, Filippo dello Baroncello, Joan Barceló, Giovanni Muru, Lorenzo, Pietro e Michele Cavarò, Giuliano Saba, Giovanni del Gillo, Pietro Giovanni Genes, Antonio de Campus. Ad alcuni di essi non è stato finora possibile associare alcuna opera, mentre di altri non sono state rinvenute ulteriori attestazioni. Gli studi dello Spano, seppur non esenti da errori di datazione e di giudizio e con i limiti che lo stato delle conoscenze dell'epoca poteva comportare,

bella tavole del secolo XV in cinque spartimenti», di cui descrive le scene raffigurate [*Antica chiesa di S. Maria d'Uta*, VIII, 1862, pp. 33-40].

costituiscono lo strumento di base per qualsiasi approccio alla storia dell'arte in Sardegna.

Si deve attendere il voltare del secolo perché a questi primi studi pionieristici ne seguano altri, più organici e condotti con maggiore rigore metodologico. A dare inizio al nuovo corso sono stati Enrico Brunelli [1907, 1919, 1920a, 1920b, 1933] e Carlo Aru [1913, 1920, 1923, 1924a, 1924b, 1926, 1928, 1931a, 1931b, 1937, 1939] i quali, talvolta su posizioni differenti e contrastanti⁴³, contribuirono alla descrizione e definizione dei caratteri della pittura in Sardegna nei secoli XV e XVI, istituendo i primi mirati confronti tra dipinti sardi ed extraisolani con ponderati e motivati riferimenti, anche se non sempre pertinenti, a determinati pittori e opere⁴⁴. Brunelli, che pubblicò quasi tutti i suoi interventi nella rivista *L'Arte*, fondata e diretta da Adolfo Venturi, si devono una prima parziale impostazione del catalogo delle opere di

43_ I due studiosi tornarono a più riprese sull'interpretazione del nome nel cartiglio della tavola centrale del *Retablo della Visitazione* nella Pinacoteca di Cagliari. Il Brunelli, leggendovi «Johaes Barcelлонie fecit» [BRUNELLI 1907, p. 360], restituisce l'opera a un maestro Giovanni di Barcellona, cui attribuisce anche il *Retablo di San Bernardino*. L'Aru vi legge «Johaes Barcells me fecit» [ARU 1913, p. 518] e, per ragioni stilistiche, dissente dall'attribuzione del Brunelli. A breve distanza di anni, l'Aru ha modo di confermare la sua ipotesi grazie al rinvenimento dell'atto di commissione del *Retablo di San Bernardino* ai pittori Joan Figuera e Rafel Thomas [ARU 1920]. In seguito il Brunelli rilancia proponendo l'identificazione di Joan Figuera con Joan di Barcellona [BRUNELLI 1920], ma l'Aru chiude definitivamente il dibattito con il rinvenimento di un altro documento in cui è attestato il pittore Joan Barceló, che egli identifica con l'autore del *Retablo della Visitazione* [ARU 1923; 1931a].

44_ Brunelli, riguardo alle opere conservate nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e provenienti dalla distrutta chiesa di San Francesco di Stampace della medesima città, riscontra affinità tra il *Retablo della Visitazione* di Joan Barceló e l'opera di Joan Cabrera, pittore attestato a Barcellona negli anni '40 del XV secolo, in alcuni lavori associato a Francesc II Vergós [BRUNELLI 1907, p. 361]. Il Cabrera è chiamato in causa anche per il confronto con il *Retablo del Presepio* [p. 362], mentre per il *Retablo di San Bernardino*, di cui ignora i nomi degli autori, la memoria «non sussidiata da alcuna fotografia» gli suggerisce un rapporto con Bartolomé Bermejo [p. 362]. Per altre tavole erratiche di cui però non indica il soggetto indica genericamente il nome di Pau Vergós [p. 363].

Pietro Cavaro [BRUNELLI 1907, pp. 364-367], la formulazione di alcune ipotesi circa l'attività di Giovanni Muru [pp. 367-371], la proposta di assegnare il nome convenzionale «Maestro di Castelsardo» al pittore della «grande ancona della cattedrale d'Ampurias, di cui oggi si vedono i frammenti nella cattedrale di Castelsardo» [p. 370], e l'aver associato a questo stesso autore la tavola con la *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* nel Museo di Birmingham [BRUNELLI 1919], già attribuita a Bartolomé Bermejo [CHAMBERLAIN 1909, p. 50].

Al 1913 risale invece il primo contributo di Carlo Aru⁴⁵ sulla *Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV*, apparso nel *Anuari de l'Institut de Estudis Catalans*, in cui lo studioso introduce una serie di questioni che ancora oggi alimentano il dibattito tra gli storici dell'arte. Oltre a proporre una nuova (e corretta) lettura dell'iscrizione nel cartiglio nella tavola centrale del *Retablo della Visitazione*, fino ad allora trascritto «Joha(nn) es Barcelonie fecit» (e tradotto come «Joan di Barcellona fece») invece che «Joha(nn)es Barcelo me fecit» («Joan Barcelo mi fece») [ARU 1913, p. 518], istituisce un rapporto diretto tra questo retablo e quello del *Presepio*, anch'esso giunto alla Pinacoteca cagliaritano dalla chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari, assegnandone la realizzazione a uno stretto seguace del Barceló per l'affinità nel disegno, nei caratteri fisionomici delle figure, nel movimento delle pieghe delle vesti e negli identici disegni delle *rajoles*⁴⁶ [p. 525]. Ancora, pur non utilizzando il

64

45_ Carlo Aru (1881-1954), laureato in Lettere con una tesi di Storia dell'arte discussa con Adolfo Venturi, nel 1909 divenne ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti della Sardegna. Nominato soprintendente nel 1930, fu chiamato, in successione, a dirigere gli uffici dell'Aquila, di Bari e di Torino. In quest'ultima città mantenne l'incarico per 18 anni. Durante la seconda guerra mondiale mise in salvo gran parte del patrimonio artistico torinese.

46_ *Rajola/rajoles* è il corrispondente catalano dello spagnolo *azulejo/azulejos*, termine che indica le piastrelle di ceramica con superficie smaltata e decorata generalmente utilizzate per rivestire a scopo decorativo superfici. Ampiamente utilizzate in tutto il Mediterraneo dal Medioevo all'età moderna, venivano prodotte soprattutto nel valenziano (il maggior centro di produzione nel XV secolo era a Manises).

nome Maestro di Castelsardo proposto da Brunelli, restituisce a quel pittore gli scomparti superstiti del *Retablo di Castelsardo*, la «magnifica ancona della cappella del Carmine nella parrocchiale di Tuili» [ARU 1913, p. 528] e, nella Pinacoteca ma provenienti da San Francesco di Stampace, le tavole della predella con la *Pietà e i Santi martiri francescani* (Adiuto, Pietro, Ottone, Bernardo e Accursio), le sei tavolette con *Angeli musicanti* «che dovevano essere disposte entro un'ancona, oggi perduta, intorno alla tavola centrale» [p. 528], e le due grandi tavole superstiti del *Retablo della Porziuncola* [pp. 527-529]. Nel 1920 Aru dedica un articolo ai pittori catalani Rafel Thomas e Joan Figuera, avendo rinvenuto e trascritto il documento, datato 22 febbraio 1455, in cui ai due viene commissionata la realizzazione del *Retablo di San Bernardino* per la chiesa di San Francesco di Stampace⁴⁷; inoltre considera come «tarda dipendenza della loro scuola» la predella del *Retablo di Sant'Eligio*, conservata nella Pinacoteca di Cagliari e già nella chiesa di San Pietro di Sanluri [ARU 1920, p. 146]. Il più imponente tra i suoi contributi però è *La pittura sarda nel Rinascimento*, uscito in due parti sulla rivista Archivio Storico Sardo [ARU 1924a, 1926]. Nella prima delle due vengono elencati i pittori che sono alle origini di quella «corrente di arte locale» [ARU 1924a, p. 5] che gradualmente si affranca dai modelli «illustri» [p. 5] dell'arte catalana, rappresentati dalle opere di Joan Figuera e Rafel Tomas, di Joan Barceló, del Maestro di Castelsardo, per elaborare un linguaggio proprio orientato verso i modi del Rinascimento italiano. Iniziatrice di questo nuovo corso è la famiglia cagliaritana dei Cavaro con bottega nel quartiere di Stampace, il cui capostipite è considerato Antonio, attestato come *pintor* nel 1455, da cui discenderebbero (ma non è chiaro il grado di parentela) Lorenzo, che firma nel 1501 il *Retablo di Gonnostramatza*, un altro Antonio (sacerdote divenuto poi vescovo di Bosa negli anni '50 del Cinquecento) presumibilmente fratello del celebre Pietro e i figli

65

47_ ASCA, Ans, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Garau, carta sciolta, cfr. ARU 1920, p. 136.

di quest'ultimo, Michele e Michelangelo. La seconda parte, in cui sono pubblicati, in regesto o integralmente trascritti, i documenti d'archivio che riguardano gli episodi e i personaggi della storia pittorica sarda dei secoli XV e XVI, costituisce ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per chi intenda indagare sulla pittura quattro-cinquecentesca nell'isola. Nel 1928, tornato in modo più organico sul Maestro di Castelsardo, conferma le precedenti attribuzioni e gli restituisce il *Retablo della Porziuncola* (da lui denominato *Retablo di San Francesco*) la predella con i *Santi martiri francescani* e le tavolette con gli *Angeli musicanti*, da lui in precedenza ritenuti appartenenti a un altro polittico. L'analisi di questo primo nucleo di opere gli consente di avanzare una prima proposta di seriazione cronologica⁴⁸ e di delineare il profilo della personalità artistica del Maestro attraverso pertinenti confronti iconografici, formali e stilistici con opere catalane e valenziane [ARU 1928]. Con *Un documento definitivo per l'identificazione di G. Barcelo* [ARU 1931a], chiude definitivamente ogni dubbio sulla lettura del nome dell'autore del *Retablo della Visitazione*. Infatti, constatato che il pittore incaricato di eseguire il retablo destinato all'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Alghero è Joan Barceló, come risulta dall'atto del 7 giugno 1488⁴⁹, ne deduce che questi debba identificarsi con l'autore del retablo cagliaritano. In *L'arte italiana in Corsica*, oltre al tentativo di ricondurre l'arte di quell'isola e della Sardegna al contesto italiano, aggiunge al catalogo del Maestro di Castelsardo (e della sua bottega) due opere conservate nella parrocchiale di Santa Lucia di

48_ Aru pone all'inizio dell'attività del Maestro il *Retablo di Castelsardo*, quindi la *Madonna di Birmingham*, poi il *Retablo della Porziuncola* e infine il *Retablo di Tuili*, databile anteriormente al 1500 in base al documento rinvenuto nell'Archivio Capitolare di Cagliari (pergamena n. 94), in cui i coniugi Sanctes Creus istituiscono un censo a favore di Nicolò Gessa per il pagamento del retablo che fecero fare per la loro villa di Tuili.

49_ BUS, *Llibre primer del Convent de Sanct Francesch del Alguer*, ms. 606, cfr. ARU 1931a, pp. 176-178.

Tallano ma provenienti dalla chiesa del convento francescano di quello stesso villaggio, una tavola con la *Crocifissione* e un retablo integro (oggi mancante dei polvaroli).

Contestualmente a quanto avviene in Sardegna, anche in Catalogna, già dagli ultimi anni dell'Ottocento, inizia a formarsi il corpus della storia artistica locale, prima con contributi su singoli episodi, quindi con opere di carattere generale come quella, ancora oggi fondamentale, di Sanpere Miquel dedicata a *Los Cuatrocentistas Catalanes*, uscita nel 1906 in due volumi [SANPERE MIQUEL 1906]. È soprattutto da quest'opera, corredata da un discreto numero di immagini e dalla trascrizione di una quarantina di documenti (per lo più commissioni di retabli), che Brunelli e Aru attingono i riferimenti utilizzati per i confronti con le opere sarde. Un dato che emerge subito in modo lampante analizzando la storiografia artistica catalana della prima metà del XX secolo è che l'attenzione viene concentrata sulla produzione dei grandi centri urbani a discapito di quelli minori o "periferici", come peraltro avviene in quella italiana. Mancano pertanto approfondimenti, e talvolta anche indagini preliminari, su aree di cultura catalana come il Rossiglione, Andorra, le isole Baleari⁵⁰, le grandi isole mediterranee (Corsica, Sardegna, Sicilia) e i territori peninsulari italiani facenti parte della Corona d'Aragona. Negli stessi anni in cui Brunelli e Aru pongono le basi per un moderno approccio agli studi dell'arte sarda, la statunitense Georgiana Goddard King dà alle stampe quella che di fatto è la prima opera monografica sulla pittura in Sardegna tra XII e XVI secolo: *Sardinian Painting. I. The Painters of the Gold Backgrounds* (1923)⁵¹. Nonostante le difficoltà oggettive (vie

67

50_ Il primo studio organico sulla pittura del Rossiglione risale agli anni '50 del Novecento, cfr. DURLIAT 1954 e 1962; quello sulla pittura in Andorra è in corso [BALLBONA, GARRIGA MIRALPEIX 2010], mentre per le Baleari cfr. DURLIAT 1962 e LLOMPART 1987.

51_ *Pittura sarda. I. I pittori dei fondi oro*. L'edizione italiana, intitolata *Pittura sarda del*

di comunicazione non agevolmente praticabili, scarsità di materiale bibliografico e archivistico), compensate però dal supporto logistico fornitole dai preziosi contatti nel territorio, tra cui quello di Carlo Aru, all'epoca già in servizio alla Soprintendenza alle Antichità, la studiosa apporta un positivo contributo alla conoscenza dell'antica pittura sarda, non tanto per il metodo applicato, fondamentalmente basato sull'analisi prettamente formale delle opere, quanto perché svolge la sua indagine sulla produzione pittorica del periodo come una «ramificazione» di quella iberica. Infatti, come acutamente ha osservato Roberto Coroneo, «l'estrema modernità della visione storiografica» [CORONEO 2000, p. 9] della studiosa sta nell'aver considerato la pittura sarda non come subalterna o derivata (perché imposta) da quella catalana, ma come una sua manifestazione locale, con caratteri divenuti sempre più peculiari man mano che, dopo le prime opere "importate", si andava a formare nell'isola una tradizione di operatori locali⁵². Questo tipo di approccio caratterizza anche il lavoro di Chandler Rathfon Post, non a caso un altro storico di formazione "non europea", che nella sua monumentale opera *A History of Spanish Painting*, edita in quattordici volumi tra il 1930 e il 1966, pur collocando la pittura in Sardegna nel quadro generale di quella catalana (e anche valenzana), ne pone in risalto i tratti di specificità. Egli infatti inserisce il paragrafo su Joan Barceló nel volume dedicato a *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance* [POST 1935], mentre del Maestro di Castelsardo tratta sia nel capitolo su *The Vergós Family* nel volume su *The Catalan school in the Late Middle Ages* [POST 1938], sia in quello sul ceppo valenziano di *The Aragonese school in the Late Middle Ages* [POST 1941], sia in quello interamente dedicato

Quattro-Cinquecento, è stata tradotta da Stefania Lucamante e curata da Roberto Coroneo nel 2000 [GODDARD KING 2000].

52_ Come sottolinea Coroneo [2000, p. 13], è emblematica a tal proposito l'affermazione di Federico Zeri, che intervistato da Marco Magnani il 14 luglio 1992 per *La Nuova Sardegna*, sostiene che non sia un caso «che il primo libro sulla pittura sarda, quello della Goddard King, sia stato stampato a Filadelfia» [MAGNANI 1992].

alla Sardegna nel volume *The Catalan school in the Early Renaissance* [POST 1958]. In quest'ultimo volume lo studioso oltre a proporre confronti nuovi tra opere catalane e quelle del Maestro di Castelsardo, gli attribuisce il *Calvario Muntaner* (oggi Roura) [POST 1958, p. 461] ; in questo capitolo chiama in causa anche il pittore sardo Giovanni Muru; conclude il capitolo una lettura del tutto originale di Pietro Cavaro.

I lavori della Goddard King e di Post, subito recepiti dagli studiosi locali⁵³, hanno contribuito all'acquisizione di una maggiore consapevolezza circa la posizione e il ruolo dell'arte isolana nel panorama internazionale, favorendo di conseguenza un approccio all'arte sarda meno "italocentrico". Dal quarto decennio del secolo scorso, grazie alle premesse poste dagli studi finora citati, la ricerca sulla storia dell'arte in Sardegna ha fatto significativi passi avanti, a cominciare dagli studi di Raffaello Delogu [1937, 1941a, 1941b, 1945, 1952], concentratosi maggiormente sulla pittura (e scultura) del Cinquecento, con particolare attenzione alla nascita e agli sviluppi della «Scuola di Stampace», mentre alla fine degli anni '50 risale il primo "interessamento diretto" all'arte sarda da parte di uno studioso catalano, Joan Ainaud de Lasarte, che nel corso del VI Congresso di storia della Corona di Aragona (Cagliari 1957) presenta un intervento dal titolo *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística* [AINAUD DE LASARTE 1959], sintetico ma denso di informazioni e nuove proposte, tra le quali l'attribuzione al Maestro di Castelsardo di tre delle quattro tavole del *Retablo di Sarrià* non dipinte da Jaume Huguet.

Nel 1962 Corrado Maltese pubblica il primo lavoro di sintesi generale sull'arte sarda i cui contenuti sono poi ripresi, ampliati e aggiornati dallo stesso Maltese e da Renata Serra nel 1969 nel lungo saggio monografico

53_ Abbiamo visto come la Goddard King, durante il suo soggiorno nell'isola, sia entrata in contatto con Carlo Aru; il Post invece ebbe rapporti epistolari con Carlo Aru e Raffaello Delogu.

Episodi di una civiltà anticlassica. A partire dagli anni '80 poi il panorama storiografico si arricchisce di una imponente mole di articoli scientifici e di saggi in cataloghi di mostre come pure di articolate e organiche ricostruzioni di diversi periodi storici. Con il volume sui *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento* Renata Serra [1980] dà avvio a un intenso dibattito ininterrotto sino ad oggi che vede intervenire specialisti di arte catalana, sarda e (finalmente) italiana. Rimandando ai capitoli sui singoli episodi il vaglio della rispettiva bibliografia, mi limito alla segnalazione di alcuni tra i più rilevanti. Al 1983 risale il primo tentativo di trovare un nome al Maestro di Castelsardo, quando Foiso Fois, sulla base della foto di una *Crocifissione* conservata nell'archivio della Soprintendenza di Cagliari, pubblicata per la prima volta da Post nel 1958, ne propone l'identificazione dell'autore con il pittore maiorchino Martì Torner⁵⁴. Dell'anno successivo è l'articolo su *La pittura sardo-catalana*, uscito nel volume *I Catalani in Sardegna* (edito dal Consiglio Regionale della Sardegna e dalla Generalitat de Catalunya e pubblicato anche in catalano), in cui Ainaud de Lasarte [1984], oltre a proporre una cronologia delle opere del Maestro di Castelsardo secondo un percorso inverso rispetto a quello ipotizzato da Aru, considera limitate la conoscenza e la padronanza del linguaggio rinascimentale del Maestro, nei cui dipinti i fattori rinascimentali «appaiono come occasionali e sovrapposti su una base molto matura e sempre profondamente gotica» [AINAUD DE LASARTE 1984, p. 119]⁵⁵. Nel 1985 viene dato alle stampe il catalogo della mostra *Cultura*

54_ In precedenza la tavola è stata attribuita da Post a Giovanni Muru o a un suo collaboratore [POST 1958, pp. 485-486], mentre più di recente Pillittu l'ha attribuita «all'officina pittorica che usualmente va sotto il nome di Maestro di Castelsardo» [PILLITTU 2011, p. 797].

55_ Ainaud de Lasarte pone tra i pezzi più antichi del Maestro il *Calvario Roura* (già *Muntaner*), e la *Madonna in trono col Bambino* conservata al MNAC di Barcellona, che ritiene far parte dello stesso retablo del Calvario. In seguito il nostro anonimo pittore avrebbe realizzato il *Retablo della Porziuncola*, quindi le due opere corse (*Calvario* e

quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti (Cagliari 1983) nel quale, oltre all'intervento di Ainaud De Lasarte, importanti stimoli sono offerti dai contributi di Antonino Caleca e Daniele Pescarmona. Il primo ripercorre le problematiche dell'arte in Sardegna, tra cui quella relativa al maestro Pietro sardo autore di un'ancona della *Visitazione* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli di Napoli⁵⁶. La notizia su questo ignoto pittore è riportata nella lettera indirizzata dall'umanista napoletano Pietro Summonte nel 1524 al letterato e collezionista d'arte veneziano Marcantonio Michiel: Aru [1924b] e Nicolini, che ne pubblica l'edizione critica, propongono la sua identificazione con Pietro Cavarò [NICOLINI 1925, pp. 164, 253-255]. Ma quando quest'opera, che si riteneva perduta, è stata individuata nel Museo di Capodimonte, si è restituita la sua esecuzione allo Pseudo Bramantino [SUIDA 1928], poi identificato in Pedro Fernández di Murcia. Sia Caleca che Pescarmona insistono sulla necessità di collocare gli eventi artistici isolani nel contesto europeo e mediterraneo⁵⁷. Quest'ultimo, tra le altre cose, segnala per la prima volta due tavole pertinenti a due differenti polittici: un Angelo e Cristo in Pietà, attribuito a Pietro Cavarò, e un *Sant'Antonio di Padova* [PESCARMONA 1985, pp. 44, 47].

Dalla metà degli anni '80 si registra una crescente attenzione per l'arte sarda da parte della storiografia italiana: Pietro Cavarò e la sua bottega

71

Retablo di Tallano), coeve al *Retablo minore di Saccargia*; seguono la *Madonna di Birmingham* e il *Retablo di Tuili*, mentre il *Retablo di Castelsardo* sarebbe l'opera più tarda.

56_ La questione è trattata per la prima volta in ARU 1926, pp. 188-189.

57_ «Se tali affascinanti vicende culturali sono realmente la narrazione di quanto i può attualmente ricostruire della storia della pittura in Sardegna fino al 1530. è giusto che tali vicende si continuino a considerare un fenomeno secondario e trascurabile, o non è piuttosto necessario riassegnare loro il posto sempre notevole, e talvolta eminente che loro spetta nel contesto europeo, e mediterraneo il particolare?» [CALECA 1985, p. 39].

sono chiamati in causa da Giovanni Previtali nel saggio introduttivo del catalogo della mostra su *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* [PREVITALI 1986]⁵⁸, in particolare riguardo al *Retablo dei Beneficiari* della cattedrale (ora nel Museo del Duomo) e al *Retablo dei Consiglieri* nel palazzo comunale di Cagliari, realizzati nella bottega di Pietro da un anonimo pittore suo ospite definito in questa occasione «comprimario spagnolo della maniera italiana» [pp. 20-22] ma in precedenza identificato dallo stesso Previtali [1978, p. 47] in Pedro Machuca. Nel 1988 viene pubblicato *Pittura del Cinquecento a Napoli. I. 1510-1540: forastieri e regnicoli*, a firma di Paola Giusti e Pierluigi Leone de Castris, in cui oltre alla questione del «comprimario spagnolo» si cerca di individuare i riferimenti extra-isolani del Maestro di Ozieri. Nella collana *La pittura in Italia* escono nel 1988 la sintesi di Pescarmona su *La pittura in Sardegna nel Quattrocento*, e nel 1989 su *La pittura del Cinquecento in Sardegna* [PESCARMONA 1988, 1989]: in entrambi i contributi lo studioso ripropone, ampliandole, le tematiche affrontate qualche anno prima.

Con il volume *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del Cinquecento*, di Renata Serra con schede di Roberto Coroneo, nel 1990 l'editore Ilisso inizia le pubblicazioni della prestigiosa collana di *Storia dell'arte in Sardegna*. L'imponente lavoro, corredato di un elevato numero di immagini di alta qualità, ripercorre le tappe principali dell'arte nell'isola nel periodo, avanzando nuove acquisizioni, proposte attributive e revisioni, e dando avvio a una nuova fase del dibattito sulla pittura tra il Quattro-Cinquecento. Riguardo all'opera del Maestro di Castelsardo se ne propone un percorso cronologico che riprende quanto avanzato da Aru nel 1928⁵⁹, ma con alcune aggiunte, come per esempio la collocazione

58_ Nel catalogo sono presenti anche una scheda e un breve profilo su Michele Cavaro scritti di Antonia d'Aniello [1986, pp. 189, 221-223].

59_ All'inizio dell'attività del Maestro viene posto il *Retablo di Castelsardo*, mentre alla fine il *Retablo di Tuli*. In mezzo, gli altri dipinti sono suddivisi in tre fasi: a una datazione precoce risalirebbero la *Madonna del Latte* del MNAC, la *Crocifissione Roura*, il *Retablo minore di Saccargia*, la *Crocifissione* e il *Retablo di Tallano*; agli anni del possibile

del soggiorno barcellonese attorno al 1492, anno in cui, morto Jaume Huguet, il Maestro si sarebbe impegnato a terminare il *Retablo di Sarrià* rimasto incompiuto⁶⁰. Al Maestro di Sanluri, confermata l'attribuzione della tavola con l'*Annunciazione* di Iglesias [MALTESE-SERRA 1969, pp. 287-288], viene assegnato il *Sant'Antonio di Padova* pubblicato nel 1985 da Pescarmona e un altro *Sant'Antonio di Padova* in collezione privata, identificato dalla Serra come elemento del retablo visto da Giovanni Spano nella chiesa di Santa Maria di Uta [SPANO 1862, pp. 36-37]. Anche il corpus di Pietro Cavarò viene arricchito da una nuova tavola, un elemento di polittico raffigurante *San Ludovico di Tolosa* rintracciato a Palma. Costituisce inoltre una novità nel panorama storiografico isolano il capitolo dedicato al ruolo delle stampe nella pittura del Cinquecento in Sardegna, argomento che verrà poi ampiamente indagato nel primo decennio del nuovo secolo.

Ai primi anni '90 risalgono nuovi studi sul Maestro di Castelsardo per mano di due storici catalani. Nel 1990 Joaquim Garriga, all'interno del suo vasto lavoro sulla prospettiva nella pittura ispanica del XVI secolo, dedica un capitolo alle opere barcellonesi del maestro, di cui analizza il modo di costruire la griglia spaziale [GARRIGA 1990a, pp. 874-877]; due anni dopo Joan Bosch, nella scheda sul *San Vincenzo alla graticola* del *Retablo di Sarrià*, propone un percorso del Maestro che dalla formazione catalana in ambito huguetiano va al soggiorno sardo per poi concludersi a Barcellona con la realizzazione delle tre tavole del *Retablo di San Vincenzo*. Egli inoltre propone per queste tavole precisi rimandi ad alcune stampe di Albrecht Dürer: l'*Ecce Homo* della serie della *Grande Passione* (1498-1499) e il *Martirio dei diecimila* (1497-1498) [BOSCH 1992]. Nel volume sulla *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* [1992], a cura

73

soggiorno a Barcellona (1492) risalirebbero gli scomparti del *Retablo di Sarrià*, mentre nella fase finale si collocano la *Madonna di Birmingham* e il *Retablo della Porziuncola*.

60_ Sulle vicende del retablo cfr. JARDÍ-ALCOY 1993.

di Zanzu e Tola, si espongono i risultati delle analisi diagnostiche e degli interventi di restauro condotti dalla locale Soprintendenza; tra i vari tipi di indagine, quella della riflettografia all'infrarosso ha consentito di conoscere e studiare per la prima volta il disegno sottostante lo strato pittorico di alcuni dei polittici restaurati⁶¹. Un contributo "esterno" è invece offerto da Cecilia Tasca, che nel 1993 prende in esame i retabli in cui compaiono scritte epigrafiche, delle quali pubblica la trascrizione e una prima analisi di lettura; su un totale di ventiquattro iscrizioni, dieci riportano informazioni dirette sulla data o sul nome del pittore [TASCA 1993]. L'attenzione ai documenti antichi e l'impegno diretto degli storici dell'arte nella ricerca in archivio portano nuovi dati alla conoscenza degli episodi pittorici in Sardegna: ad Alessandra Pasolini si deve il ritrovamento di un documento attestante la consacrazione nel 1487 dell'altare maggiore della basilica di San Saturnino di Cagliari da parte dell'arcivescovo Pietro Pilares, che aveva fatto realizzare un grande retablo oggi perduto firmato da Franciscus de Fortineros (o Fontineros/Fortiveros/Fontiveros) [PASOLINI 2000, pp. 324-325, 329], pittore di cui non si hanno altre notizie se non quella del 1502 relativa a un incarico per un dipinto di Sant'Erasmo per la città di Trapani [TRASSELLI 1953].

Negli ultimi quindici anni i contributi sulla pittura quattrocentesca si moltiplicano, con indagini sempre più mirate. Particolare attenzione poi è riservata al Maestro di Castelsardo, la cui problematica e misteriosa personalità è oggetto di attenzione da parte di numerosi studiosi. Nel 2000 compare un altro approfondimento sull'utilizzo delle stampe come fonte di ispirazione per i suoi dipinti: Simone Mereu individua in un gruppo di incisioni tedesche i modelli compositivi, fisionomici e di abbigliamento ripresi dal Maestro per

61_ Dalle indagini diagnostiche arriva una conferma a quanto proposto per primo da Raffaello Delogu [1937], che ritiene il *Retablo di Suelli* (1533-1535 circa) realizzato da Pietro con la sostanziale collaborazione di Michele e di un aiuto di bottega: i dati emersi hanno evidenziato che il disegno preparatorio non è di un'unica mano.

alcuni personaggi nella tavola con la *Predica di San Francesco* del Retablo della Porziuncola) e nella *Crocifissione di Tallano*⁶². Lo studioso inoltre collega la commissione del *Retablo della Porziuncola* alla concessione a Violante Carroz di Quirra del giuspatronato sulla cappella così intitolata nella chiesa di San Francesco di Stampace nel 1503 [MEREU 2000, p. 375]. Nello stesso anno Luigi Agus dedica un volumetto monografico all'anonimo Maestro del quale, sulla base di una interpretazione del tutto fantasiosa e arbitraria dei segni a rilievo nella fascia dorata dello scudo dell'*Arcangelo Michele* di Castelsardo, propone l'identificazione con Gioacchino (Joachim) Cavaro, personaggio non altrimenti attestato che propone essere figlio di Antonio e padre di Lorenzo e di Pietro [AGUS 2000]. L'anno successivo è una studiosa italiana, Fernanda Poli, a occuparsi della prospettiva nelle opere del Maestro, in cui rileva l'avvicinarsi di diversi sistemi di rappresentazione dello spazio che permettono di precisarne la seriazione [POLI 2001]⁶³. Alla ricerca dell'identità del Maestro si pone anche Aldo Pillittu [2002], il quale avanza l'ipotesi che i nomi dei pittori Michael Spanya e Joannes Dunyat, da lui documentati rispettivamente come acquirente e venditore di una casa nel Castello di Cagliari nel 1497, possano riferirsi proprio al

75

62_ Più precisamente si tratta dell'*Ultima Cena* del Maestro I.A.M. di Zwolle, del *Cristo a Emmaus* dalla *Passione* di Israel van Meckenem e del *Giudizio di Salomone* del Maestro F.V.B. per la tavola con la *Predica di San Francesco*, e della *Crocifissione con la Vergine e San Giovanni* di Martin Schongauer per la *Crocifissione di Tallano* [MEREU 2000, pp. 372-374].

63_ Nelle opere che la studiosa colloca all'inizio del corpus (per esempio la *Madonna del Latte* del Mnac), «il maestro è informato sulla riforma prospettica quattrocentesca, ma non ne conosce le regole, per cui tutto è abbandonato alla casualità della sola intuizione né più né meno che in un dipinto medievale» [POLI 2001, p. 404], mentre in quelle realizzate a fine carriera (tavole del *Retablo di Sarrìa*) «incorpora nelle sue pitture sistemi empirici di costruzione dello spazio ibridati con il metodo prospettico, come era d'uso nelle botteghe nordiche. Conosceva il concetto del punto di fuga unico (per tutte le ortogonali alle linee di terra) e il metodo delle diagonali (per determinare il digradare della profondità), metodi di esecuzione grafica che sarebbero giunti in Catalogna solo alla fine del XV secolo» [POLI 2001, p. 429].

Maestro e al suo principale collaboratore, probabilmente impegnati, vista la coincidenza della data, nella realizzazione del *Retablo di Tuili*. Elemento determinante portato dallo studioso a sostegno della sua ipotesi è la frequente presenza nei retable del Maestro di Castelsardo dell'immagine di San Michele, anche nel caso di destinazione dell'opera a contesti dove non è attestata una particolare devozione nei confronti dell'Arcangelo [PILLITTU 2002, p. 340]. Pillittu ribadisce la sua ipotesi in più occasioni [2009b, 2011, 2012] nonostante Maria Grazia Scano Naitza avesse già osservato che il culto dell'arcangelo Michele era diffusissimo in Sardegna e che difficilmente i committenti potessero lasciare al pittore la libertà di dipingere a sua scelta gli scomparti principali di un retablo [2005, p. 188]. La studiosa rilevava inoltre che negli stessi anni operavano a Cagliari almeno altri due pittori, Franciscus de Fortineros [PASOLINI 2000] e Marchus Loret, segnalato come tale da Pillittu [2002, p. 331] e in seguito da lui identificato nel Maestro del Presepio [PILLITTU 2009b, pp. 718-720; 2011, p. 805], ma di recente espunto dal catalogo dei pittori in quanto sarto [SALIS 2013, pp. 121-122]. Nel 2006 la figura del Maestro di Castelsardo è nuovamente oggetto di attenzione da parte della storiografia catalana: nel terzo volume sulla pittura dell'enciclopedia *L'Art gòtic a Catalunya* compaiono due capitoli in cui si tratta del pittore; uno è firmato da Maria Grazia Scano Naitza (*Presències catalanes a la pintura de Sardenya*), l'altro da Miquel Mirambell Abancó (*El Mestre de Castelsardo*). Mentre Mirambell Abancó, il cui contributo è aggiornato bibliograficamente al 2000⁶⁴, si limita a leggere i tratti sostanziali della vicenda, la Scano Naitza si interroga su quale possa essere il rapporto tra il Maestro di Castelsardo e Giovanni Muru in virtù delle evidenti tangenze tra le rispettive opere. Non a caso il *Santo diacono* del convento di Santa Maria dei Servi a Sassari (identificato in *Santo Stefano*) è stato alternativamente

64_ L'autore conosce il volume di AGUS 2000 ma ignora quello di MEREU 2000 e la bibliografia successiva.

attribuito a Muru [BRUNELLI 1907, p. 371] e all'ambito del Maestro di Castelsardo [SERRA 1990, p. 145]. La studiosa propone anche una differente lettura della data trascritta nella predella del *Retablo maggiore di Ardara*, tradizionalmente intesa come 1515. Il fatto che le ultime due cifre della data – xv – siano in minuscolo corsivo l'ha indotta a ritenere che la differenziazione rispetto alle precedenti in capitale romana maiuscola sia stata applicata per indicare il mese e il giorno di conclusione del lavoro, quindi 5 ottobre (1505) [SCANO 2006, pp. 251-252]. Accoglie la proposta Gian Gabriele Cau, che però corregge la data in 10 maggio 1505, ritenendo tale giorno la ricorrenza del quarto centenario della consacrazione della chiesa di Santa Maria del Regno e giorno di dedizione del retablo [CAU 2010].

Nel volume *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna* (2007) a cura di Caterina Limentani Virdis e Maddalena Bellavitis, sono illustrati gli esiti delle indagini tecniche svolte su opere connesse alla cultura fiamminga. Tra questi sono anche due interventi sul Maestro di Castelsardo. Joaquim Garriga, che abbiamo visto essersi occupato dell'analisi spaziale degli scomparti del *Retablo di Sarrià* attribuiti al Maestro [GARRIGA 1990], affronta nuovamente l'argomento concentrandosi sul confronto tra la *Flagellazione di San Vincenzo* e il *Sant'Eligio in trono*, scomparto centrale del Retablo omonimo conservato nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, che ha in comune con la tavola di Sarrià il medesimo sistema di costruzione spaziale «con punto». Caterina Limentani Virdis invece presenta una rilettura delle tavole sarde del Maestro alla luce dei dati desunti dalle analisi diagnostiche sugli strati pittorici, mentre la Maria Clelia Galassi e Chiara Masi danno conto delle *Indagini riflettografiche su opere sardo-catalane della Galleria Nazionale di Cagliari* (tra cui il *Retablo del Presepio* e il *Retablo di Sant'Eligio*).

Negli ultimi anni hanno trattato del Maestro di Castelsardo Pillittu [2009, 2011], che ha ripreso e ampliato le tematiche già proposte nel

2002, Montserrat Jardí Anguera [2010], che sulla base di confronti generici attribuisce la *Madonna del latte* del MNAC a Juan de la Abadía il Vecchio (documentato tra il 1469 e il 1498), pittore operante soprattutto in Aragona, e Enrico Pusceddu, che si concentra soprattutto sulla lettura stilistica delle opere del Maestro, al cui corpus aggiunge la tavola con l'*Invenzione del corpo del santo*, elemento del *Retablo di Granollers* commissionato a Pau Vergós [2010]⁶⁵. Nel 2011 Lucia Siddi pubblica il volumetto su *La predella di San Gavino Monreale. Riscoperta e restauro*, relativo a tre tavole dipinte pertinenti a una predella di un retablo cinquecentesco, riutilizzate nella realizzazione di due altari lignei settecenteschi per la chiesa di Santa Chiara di San Gavino Monreale. Le tre tavole, attualmente conservate nel Museo Diocesano di Ales, raffigurano otto Apostoli seduti in coppia su un bancale contro uno sfondo in foglia d'oro decorato con motivi fitomorfi. Le caratteristiche fisionomiche, la qualità pittorica dei colori e dei panneggi e il modo di costruire la scatola spaziale rimandano allo stretto ambito del Maestro di Castelsardo.

78

Nel dicembre 2012 si sono tenute a Cagliari le giornate di studio su *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, esito finale di due corsi monografici sul Maestro di Castelsardo e dintorni tenuti nell'ambito dell'insegnamento di Storia dell'arte moderna per la laurea magistrale in Storia dell'arte dell'Università di Cagliari (a.a. 2006-2007 e 2010-2011) e di un progetto di ricerca biennale coordinato da Maria Grazia Scano Naitza e finanziato con fondi della Regione Autonoma della Sardegna. Il volume degli atti, uscito l'anno successivo e curato da Alessandra Pasolini, raccoglie gli interventi degli studiosi sardi, catalani e francesi che durante le giornate si sono confrontati sul tema. Il contributo che costituisce il perno dell'intero volume e con

65_ Il *Retablo di Granollers* fu commissionato a Pau Vergós dai prohombres della chiesa di Santo Stefano di Granollers. Non si conosce l'atto di commissione dell'opera ma sono attestati pagamenti tra il 1495 e il 1500. Le dieci tavole superstiti del polittico sono conservate al MNAC di Barcellona.

il quale "dialogano" gli altri interventi è quello di Maria Grazia Scano Naitza [2013, pp. 11-68]. A dispetto del titolo (*Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*), la studiosa, grazie anche all'utilizzo dei dati ottenuti da nuove indagini diagnostiche e dalla macrofotografia, propone una rilettura delle opere del Maestro e dei pittori attivi in Sardegna nello stesso periodo (Joan Barceló, Maestro del Presepio, Giovanni Muru) che le consente di avanzare una serie di nuove considerazioni, ipotesi di lavoro e spunti per ricerche ulteriori. Emerge così uno stretto legame tra il *Retablo della Visitazione* e quello *del Presepio*, così come pure si pongono in evidenza per la prima volta richiami e tangenze tra questi retabli e alcune opere del Maestro di Castelsardo. L'approfondita lettura formale e stilistica nonché il confronto tra questi dipinti, consente alla Scano Naitza di precisarne anche la successione temporale nonché il quadro artistico di riferimento nell'ambito del più ampio contesto mediterraneo con puntuali richiami a coevi artisti e opere catalani, valenzani e maiorchini.

79

Altro confronto diretto tra dipinti catalani e sardi è proposto da Joaquim Garriga (*La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo*) [2013, pp. 69-82] che analizza le modalità di costruzione dello spazio nella *Flagellazione di San Vincenzo*, nella *Morte di San Vincenzo*, entrambi elementi del *Retablo di Sarrià*, nel *Retablo di Sant'Eligio* e nel *Retablo minore di Saccargia*. Oltre a rilevare modalità compositive comuni o affini, Garriga precisa come anche all'interno della medesima opera sia possibile riscontrare l'utilizzo di diverse tecniche; e così mentre nelle tavole più grandi (generalmente) viene adottato il procedimento grafico «con punto», in quelle di dimensioni ridotte si riscontra una maggiore ricorso al sistema di «divisione proporzionale»: è quanto avviene, per esempio, nel *Retablo di Sant'Eligio*, dove nella tavola centrale con il Santo in cattedra il trono architettonico è costruito secondo il procedimento con punto, mentre gli ambienti degli scomparti della predella sono ottenuti con la divisione proporzionale. Esiste anche un altro sistema empirico, tra i più utilizzati nella cultura artistica

tardomedievale, detto delle «inclinazioni simmetriche», adottato per esempio nel *Retablo minore di Saccargia*.

Approfondisce il discorso dell'utilizzo delle stampe come modello e fonte d'ispirazione per la composizione dei dipinti Joan Bosch [2013, pp. 83-96], che illustra la situazione catalana e barcellonese rispetto al mercato di disegni, stampe e libri con immagini. Il quadro da lui ricostruito permette di comprendere meglio quanto questi «strumenti» del mestiere fossero diffusi nelle botteghe al punto che è si registra un importante flusso migratorio non solo di fogli e carte ma di operatori specializzati (incisori, stampatori e librai) dal Nord Europa (Germania, Fiandre, Francia settentrionale) verso i principali scali commerciali del Mediterraneo. Scendendo nello specifico delle stampe che di cui il Maestro di Castelsardo poteva disporre nella propria bottega, Bosch segnala la *Creazione di Adamo* incisa dal tedesco Michel Wolgemut, primo maestro di Albrecht Dürer, per il *Liber Chronicarum* (1493), dalla quale il Maestro mutua il mantello svolazzante di Dio Padre per la figura di Cristo nella scena della *Chiamata di Pietro* della predella del *Retablo di Tuili*. Per lo scomparto centrale alto della *Crocifissione* invece il Maestro ha ripreso la figura della Maddalena e quella di una Maria dalla stampa con medesimo soggetto di autore anonimo variamente datata tra 1495 e 1500⁶⁶. Assumendo con cautela la più arretrata tra queste due date, è possibile ipotizzare il 1495 come termine *ante quem non* per l'esecuzione del retablo.

Degli altri contributi del volume si segnalano quello di Alessandra Pasolini [2013, pp. 97-116], che esamina i motivi decorativi presenti nei fondi oro e nei tessuti dipinti nei retable pittorici della cerchia del Maestro di Castelsardo; quello di Marisa Porcu Gaias [2013, pp. 129-140], che ripercorre le vicende (smembramento, restauro, ricomposizione, datazione) del *Retablo maggiore di Saccargia* da lei assegnato all'ambito

66_ Pusceddu [2010, pp. 223-224; 2013, pp. 314-315] indica come modello la *Grande Crocifissione* di Dürer, datata 1496.

di Joan Barceló; quello di Lucia Siddi [2013, pp. 151-166], che traccia la storia dei restauri delle opere sarde del Maestro attraverso la documentazione conservata presso l'archivio storico della Soprintendenza di Cagliari; e infine quello di Jean-Bernard Mathon [2013, pp. 167-182], che presenta una interessante comparazione tra la tecnica pittorica del Maestro di Lllupia, un anonimo pittore del Rossiglione attivo nei primi anni del Cinquecento, e quella del Maestro di Castelsardo.

Nel 2013 escono altri due lavori sul Maestro. Alberto Viridis [2013] affronta lo studio iconografico di due tavole della predella del *Retablo di Tuili*, la *Messa di San Gregorio* e il *Cristo in pietà*, che ricollega da un lato alle teorizzazioni sulla funzione delle immagini sacre, dall'altro al dibattito teologico ebreo-cristiano in corso in Castiglia e in Aragona nella seconda metà del XV secolo.

Da ultimo Enrico Pusceddu [2013] riproponendo i contenuti già illustrati qualche anno prima [PUSCEDDU 2010], attraverso il confronto con numerosi dipinti e stampe, cerca di mettere a fuoco le coordinate artistico-culturali entro cui si è formato e ha operato il Maestro di Castelsardo. L'ampio e elaborato lavoro, che ha richiesto anni di ricerche, è coronato poi da una nuova proposta di identificazione del Maestro, da individuare in un Joan Barceló II, omonimo dell'autore del *Retablo della Visitazione* di Cagliari, a cui sarebbero da riferire la quasi totalità dei documenti noti su Joan Barceló (I). Pur dichiarando che l'individuazione del nome del Maestro è questione secondaria rispetto alla migliore conoscenza della sua attività, lo studioso ne ripropone la nuova riscoperta identità fin dal titolo della tesi – *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500* –. Accogliendo tale ipotesi con riserva di verifica, si rileva fin da ora che mentre la considerazione di natura storica chiamata a conforto della proposta si basa su dati non opinabili – ma non incontrovertibili – (l'esistenza

di due documenti riferentisi a Joan Barceló, in uno dei quali il pittore è detto nativo di Tortosa⁶⁷, nell'altro del Camp de Tarragona⁶⁸), quella di natura stilistica è totalmente irricevibile, poiché desunta non dall'analisi di uno o più dipinti, ma dalla lettura di un documento di cui si dà una forzata interpretazione assegnando un valore stilistico a dati che invece hanno pura e semplice accezione qualitativa.

Abbiamo visto come dagli anni '90 del secolo scorso e fino a oggi gli studi sulla pittura quattro-cinquecentesca in Sardegna abbiano conosciuto un rilevante incremento in termini di contributi specialistici, opere a carattere divulgativo, organizzazione di mostre, relazioni di restauro e di indagini diagnostiche e come all'interno di questa storiografia il Maestro di Castelsardo occupi una posizione di grande rilievo. Ciò è dovuto al fatto che la sua attività si colloca in una fase di importanti trasformazioni artistiche; egli recepisce, con il filtro della tradizione tardogotica a cui appartiene, numerosi stimoli provenienti da contesti

82

67_ Ci si riferisce all'unico documento sardo riferito all'attività artistica del pittore, che il 7 giugno del 1488 si impegna a dipingere un retablo, andato perduto, per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Alghero. [ARU 1931a, pp. 176-178] BUS, Llibre primer del Convent de Sanct Francesch del Alger, ms. 606.

68_ Si tratta dell'atto di commissione al pittore per l'esecuzione del retablo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona, stipulato in data 11 dicembre 1508. L'esistenza del documento è stata resa nota da Madurell [1944, pp. 70-72] che ne pubblica il regesto e la trascrizione di qualche riga. Il riferimento archivistico è APSMP, Llibre negre, cc. XVIIIr-XXv. La trascrizione integrale è pubblicata per la prima volta in SALIS 2013, doc. II, pp. 204-205.

Madurell pubblica il suo lungo saggio tra il 1943 e il 1944 suddiviso in quattro parti, ciascuna delle quali in un fascicolo della rivista *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (vol. I, fasc. 3, 1943, pp. 13-91; vol. II, fasc. 1, 1944, pp. 7-65; vol. II, fasc. 2, 1944, pp. 25-72; vol. II, fasc. 3, 1944, pp. 11-62). Alla fine del 1944 viene dato alle stampe un volume monografico, edito dalla medesima rivista, in cui sono raccolte, senza soluzione di continuità, le quattro parti. In questo contributo si prende come riferimento il numero monografico e la relativa numerazione di pagine.

differenti grazie soprattutto alla mediazione delle stampe, conseguendo risultati di forte impatto soprattutto in terra sarda, dove verosimilmente ha bottega e trascorre buona parte della sua vita lavorativa. La sua attività, che forse non va oltre il terzo lustro del Cinquecento, pone le «premesse all'elaborazione di una pittura ispano-sarda» [SERRA 1990, p. 107] che a partire dal secondo decennio del secolo intraprende un percorso progressivamente sempre più informato e orientato ai modi rinascimentali italiani. Il primo e maggiore esponente di questo nuovo corso della pittura in Sardegna è Pietro Cavaro, che rappresenta l'altro grande nodo di interesse della storiografia sarda. Il suo percorso artistico, rilevante per vari fattori (qualità esecutiva, varietà di riferimenti, introduzione di stilemi rinascimentali ecc.), assume ulteriore valore alla luce del fatto che la bottega da lui diretta continua l'attività anche dopo la sua morte per mano del figlio Michele (doc. 1538/+1584) e del di lui socio Antioco Mainas (doc. 1537/+1570).

Riprendiamo ora le fila del discorso su Pietro laddove lo avevamo interrotto, con il volume sui restauri dei retabli di Cagliari e provincia del 1992. Tra le novità emerse dalla lettura degli strati preparatori, resa possibile dalle indagini diagnostiche, è emblematico il caso del *Retablo di Suelli* (1533-1535 circa), per la cui esecuzione Raffaello Delogu [1937] ha proposto una collaborazione tra Pietro e il figlio Michele (e un altro aiuto di bottega). Ebbene l'analisi del disegno ha messo in evidenza che non solo la stesura pittorica si deve a mani diverse, ma anche quella del disegno sottostante, in cui si riconoscono due *ductus* differenti [ZANZU 1992]⁶⁹. Agli stessi anni del *Retablo di Suelli*, ma unimamente ascritto

83

69_ Pietro avrebbe disegnato la maggior parte delle tavole, in particolare il San Pietro papa e il servente alla sua destra che regge il libro, la figura di San Paolo, gli scomparti con il *Quo Vadis?* e la *Liberazione di San Pietro*: il disegno, preciso e dettagliato, marca a pennello i contorni delle vesti mentre segna a tratteggio parallelo o incrociato le ombre e le sfumature degli incarnati; la stesura pittorica segue fedelmente il disegno tranne qualche rara eccezione.

al solo Pietro, risale il *Retablo del Santo Cristo*, a lui commissionato nel 1533 dai frati minori e dagli obrieri della confraternita del Crocifisso di Oristano⁷⁰. Il polittico è giunto a noi scomposto e i dieci elementi superstiti sono conservati tra l'Antiquarium Arborense di Oristano (nove tavole rappresentanti santi, di cui otto disposti in coppia e cinque singolarmente) e la chiesa di San Francesco della stessa città (tavola con *San Francesco che riceve le stigmate*). Delogu [1937], che ha dedicato gran parte dei suoi studi sulla pittura alla Scuola di Stampace, immagina che tra le tavole mancanti dovesse esserci, a occupare lo scomparto centrale in alto, una Crocifissione, mentre tale ricostruzione viene contestata da Marcella Serreli e Umberto Zucca, che ipotizzano la presenza di un nicchione al posto della tavola centrale (da Delogu ritenuta il *San Francesco*), entro il quale avrebbe avuto collocazione il grande *Crocifisso di Nicodemo* [SERRELI-ZUCCA 1999].

84 Nuove proposte di attribuzione arrivano anche da oltremare: Vittorio Natale [2001, pp. 520-523] ha proposto l'attribuzione a Pietro di un trittico portatile, appartenuto a papa Pio V quand'era vescovo di Mondovì (1560-1566), conservato nel santuario di Vicoforte (Piemonte). Entro cornici dorate di foggia tardogotica, sono raffigurati la *Madonna con Bambino e un Angelo* al centro, l'*Arcangelo Michele* a sinistra e *Sant'Onofrio* a destra.

I contributi su Pietro Cavaro non si limitano alla revisione e formulazione di ipotesi sulla sua attività, ma si estendono anche a nuove acquisizioni documentali che aggiungono altri tasselli al profilo dell'artista. Nel 2002 Aldo Pillittu pubblica un testamento dettato a Cagliari il 2 febbraio 1512 in cui figurano come testimoni i pittori Pietro Cavaro, Guillem Mesquida e Giuliano Salba [PILLITTU 2002, pp. 335-

70_ L'apoca relativa al pagamento è riportata nel *Campion*, un manoscritto redatto nel 1716 in cui sono stati registrati tutti i documenti precedenti (a partire dalla fine del '400) relativi al convento. Il documento, scoperto e trascritto da Remo Branca [1935, p. 56; 1971, p. 45], è ripreso da Raffaello Delogu [1937, pp. 28-29].

339]. Tale documento, che costituisce la prima attestazione di Pietro in Sardegna dopo il soggiorno barcellonese (1508)⁷¹ è utilizzato da Pillittu per formulare l'ipotesi che la compresenza in città dei tre pittori sia indice di una impresa lavorativa in comune, da lui individuata nel *Retablo di Sant'Eligio*⁷². A un'altra collaborazione tra Pietro Cavarò e Giuliano Salba si dovrebbe pure, secondo Pillittu [2012, pp. 45, 53, 56-57, 60], la tavola con la *Meditazione di Sant'Agostino* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, tradizionalmente ascritta al solo Pietro. Relativo alla fase finale dell'attività di Pietro invece è l'atto notarile del 1535 rinvenuto da Alessandra Pasolini [2005] nell'Archivio Capitolare di Oristano, in cui lo scultore catalano Jaume Rigalt (doc. 1535-1574), si impegna con l'arcivescovo di Oristano Jofre de Pujacons a eseguire, su modello di «mestre Pere pintor de Caller» [p. 326], un retablo scultoreo con le immagini della Vergine e dei dodici Apostoli. Alla studiosa si devono altri approfondimenti sull'opera di Pietro, esposti nel lungo saggio dal titolo *El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*. Oltre alla puntuale analisi dei motivi decorativi dei fondi dorati delle opere del maestro stampacino, che le consente di istituire confronti con i motivi tipici dell'argenteria sarda e iberica e quindi di meglio definire il rapporto intercorrente tra pittori e doratori-argentieri, la studiosa individua in Salvatore Aymerich il committente del *Retablo di Villamar* (firmato e datato 1518), che si fa ritrarre nella scena della Crocifissione [PASOLINI 2009]. Da ultimo Aldo Pillittu segnala una tavola con il *Compianto sul Cristo morto*, elemento di uno smembrato polittico, riapparsa sul mercato antiquario nel 2012, di cui propone una datazione alla fine del secondo-inizio del terzo decennio [PILLITTU 2012, p. 60].

85

71_ Fino a questo momento era fissata al 1515 [PILLITTU 1997]. L'attestazione di Pietro Cavarò a Barcellona è riportata in MADURELL 1944, pp. 31, 38.

72_ Si rimanda al § 4.5 per una disamina dell'ipotesi di identificazione del Maestro di Sanluri nei tre pittori.

IL CONTESTO SOCIALE E CULTURALE

3.1 ARTIGIANI E ARTISTI

3.1.1. Organizzazione e identità: le corporazioni e i gremi

Nel capitolo precedente si è visto come nel XV secolo l'organizzazione sociale delle città sarde non differisse sostanzialmente da quella barcellonese. Dopo la guerra civile catalana (1462-1472), che favorisce lo sviluppo dell'economia dei territori "periferici" della Corona e l'immigrazione in Sardegna di mercanti e soprattutto di artigiani, si viene a creare una maggiore contaminazione socio-culturale: si rifanno a modelli catalani non solo gli organismi amministrativi e la legislazione municipale delle città regie, ma anche altre forme di organizzazione sociale, tra cui le corporazioni di mestiere, che hanno un ruolo fondamentale nel rilancio economico cittadino. Queste istituzioni associative sono intimamente legate allo spazio urbano, che costituisce il luogo naturale per l'esercizio delle attività artigianali. Il fenomeno, che affonda le sue origini nel Medioevo, ha portata europea e risponde all'esigenza semplice e universale di garantire ai consociati il rispetto e l'applicazione di regole fondamentali per il conseguimento del profitto: senza direttive che disciplinassero il rapporto tra capo e collaboratore nella bottega e venditore e acquirente nel mercato non vi erano infatti molte possibilità di sopravvivenza. Le azioni di tutela dei membri delle corporazioni però non si limitavano agli aspetti

più propriamente legati al commercio, ma si estendevano a forme di mutualismo da esso slegate, come le assicurazioni contro gli incidenti sul lavoro e le malattie, le pensioni di vecchiaia, l'assistenza ai familiari ecc. Tale indirizzo, comune e in parte derivato dalle confraternite devozionali-assistenziali, contribuiva alla formazione di uno spirito di gruppo fortemente identitario. Gli statuti delle corporazioni, oltre alle direttive per il conseguimento della patente nel mestiere e per la trasmissione del sapere artigianale, regolavano con disposizioni precise le tecniche di lavorazione e la varietà di strumenti da adoperare, l'utilizzazione delle materie prime e la qualità del prodotto finito. La legittimità dello statuto derivava al gremio da un atto pubblico, emesso dall'autorità municipale o da quella regia. Le norme statutarie dotavano la corporazione anche di tutta una serie di regolamenti per il suo mantenimento interno, riguardanti gli organi di governo, la cassa comune, i diritti e doveri dei singoli componenti.

88 Una testimonianza dell'influenza dell'associazionismo catalano su quello sardo è data dagli statuti della confraternita dei calzolai e conciatori di Cagliari del 1470, che riprendono i capitoli del gremio dei calzolai di Barcellona [DI TUCCI 1926, pp. 66-82]. Non ci sono pervenuti invece gli statuti quattro-cinquecenteschi della corporazione dei pittori di Cagliari, così pure quelli di Sassari, di cui però resta traccia nel libro delle ordinazioni della municipalità, che dai primi anni del Cinquecento iniziò a condizionare gli statuti dei gremi per meglio controllare la forte espansione dei settori artigianali. Alle restrizioni già esistenti sulle tariffe, le ordinazioni sassaresi aggiungevano quelle sulle modalità di esame e sul contratto di apprendistato, mirate, tra le altre cose, a limitare da parte dei giovani apprendisti i furti in bottega di pennelli, ferramenta, oro, argento, dipinti [TILOCCA SEGRETI 2000, pp. 386-387]. La sottrazione di strumenti dalla bottega doveva essere una pratica frequente, che tra l'altro alimentava il mercato clandestino, se non di opere certamente di materiali e disegni. Che il fenomeno costituisse una piaga per la categoria è testimoniato dal

fatto che nei contratti di apprendistato se ne faceva esplicita menzione. È il caso per esempio dell'accordo stipulato nel febbraio del 1539 tra Giacomo Murgia, pittore cagliaritano, e il diciottenne Antonio Orrù, che si impegna a «neque furtum faciere» [ARU 1926, p. 205].

Si ha notizia invece degli statuti della corporazione dei pittori di Barcellona del 1519, di cui resta memoria nel *Llibre dels privilegis y ordinacions del Collegi de Pintors de Barcelona*, pubblicato a inizio Novecento da Gudiol Cunill [1908]. Si tratta di un manoscritto del 1596 in cui è registrata la conferma, da parte di Filippo II, del privilegio reale concesso alla confraternita nel 1519 da Carlo V. Nel testo, oltre agli editti dei due sovrani, sono riportati per intero gli ordinamenti gremiali: è singolare il fatto che la corporazione continui a regolare la propria esistenza secondo usi e consuetudini elaborati almeno tre quarti di secolo prima. Se si considera poi che proprio nel *largo siglo XVI*¹ la società catalana è andata incontro a non pochi cambiamenti di natura strutturale e che in ambito artistico (pittorico e scultoreo se non altro) si è completato il passaggio dal linguaggio tardogotico a quello pienamente rinascimentale e manierista, si ha la misura di quanto conservativi fossero i principi alla base del mestiere. Di questo si deve tener conto quando si analizzano gli episodi artistici (e in particolare quelli oggetto di questa ricerca); essi erano frutto di pratiche artigianali regolate e consolidate: l'attività della bottega, ma anche il rapporto contrattuale con il committente si svolgeva sempre entro margini di azione ben definiti, di cui spesso si sottovaluta la portata e le ripercussioni sul prodotto "artistico". Fatta eccezione per il contesto umanistico-rinascimentale italiano infatti, in cui l'artista progressivamente si affranca dai vincoli imposti da questo sistema, gli operatori non godevano di libertà tali da poter derogare alla prassi codificata del mestiere e da decidere in autonomia rispetto alla forma, al linguaggio e alla iconografia da adottare nelle opere che

89

1_ L'espressione è mutuata dal titolo del libro di MARIÁS 1989.

venivano richieste, se non per esplicita licenza concessa dagli statuti e dalle singole clausole contrattuali. È ovvio naturalmente che ogni pittore avesse la sua personale cifra stilistica, che ne determinava la fortuna nel mercato, ma il principale criterio in base al quale veniva accordata la fiducia della committenza era determinato dal grado di capacità del pittore di muoversi nell'alveo delle convenzioni e dalla qualità operativa del suo lavoro (la cosiddetta "regola d'arte"). Un esempio dell'importanza riservata alla qualità, e non allo stile, è costituito dalle vicende del retablo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona (cfr. § 4.1.5), in un primo momento commissionato a Joan Barceló (1508), poi a Nicolau de Credensa (1510), quindi a Joan de Borgonya (1512) e infine a Pere Nunyes (1525), pittori tra loro diversissimi (figg. 1, 39, 40, 41), scelti dai committenti per la perizia nell'arte, come risulta dai verbali delle assemblee degli obrieri e dai giudizi espressi dai colleghi arbitrali chiamati a valutarne il lavoro.

90 Per tornare agli ordinamenti del 1519, che non dovevano essere differenti da quelli cui dovette adeguarsi Pietro Cavaro al suo arrivo a Barcellona nel 1508, vi è specificato che la loro validità si estende a tutta la città e nel raggio di due leghe da essa². I consociati avevano facoltà di eleggere i propri rappresentanti (consoli) nel giorno della festa del patrono San Luca e di regolare l'accesso alla corporazione, e quindi l'esercizio della professione, tramite un esame da sostenere di fronte ai consoli. La prova si rendeva necessaria per evitare che chi non fosse esperto nell'arte potesse arrecare disonore a Dio e ai Santi (perché non si verificasse che «*en lloch de pintar una sancta ne fan altra*») o che utilizzasse materiali e colori di scarsa qualità («*en loc de be aparellar e de posar or fi posen or partit e ruhins colors que dins sinch o sis anys es tot destruit*») in quanto la «*pintura ben feta aporta devoció a la gent e la mal feta al contrari*». Tra gli aderenti al gremio si faceva distinzione tra *retaulers* (pittori di retabli) e *cortiners*

2_ Una lega catalana del XVI secolo corrisponde circa a 6,7 km.

(pittori di cortine, bandiere, gonfaloni, stendardi e altri materiali in generale); a ciascuna di queste categorie non era concesso commerciare oggetti diversi da quelli di propria produzione se non dietro licenza dei consoli. Poiché «*l'art de la pintura es de grandissima importancia per ensenyar als ignorants en demes en coses de la doctrina y fe christiana*», la prova per i *retaulers* consisteva nel «*fer una historia dels Goigs [de Maria] o una de la Passio ben aparellada e ben daurada e ben acabada*», mentre quella per i *cortiners* nel dipingere «*una cortina ab dos imatges de home e de dona ab diverses obres e animals e ossels*». Tralasciando i capitoli che riguardano le modalità di elezione dei consoli, le forme di autotassazione e di mutualismo e la facoltà di stabilire le remunerazioni in base ai tempi di esecuzione, è particolarmente interessante la parte che riguarda il requisito d'accesso all'esame, prima del quale si doveva dimostrare di aver svolto l'apprendistato per almeno cinque anni continuativi, fatta eccezione per i forestieri, ai quali, se già esperti, era concesso affrontare la prova senza tale vincolo. Chi avesse superato l'esame come *retauler* non era comunque autorizzato a «*fer feyna de dauradura ni estofadura*», per cui era necessario una prova suppletiva. L'accesso al mestiere era pertanto fortemente controllato e restrittivo, ma anche aperto agli apporti esterni, fatto che favoriva l'arrivo in città di maestranze straniere (le ordinazioni intendono forestieri tutti coloro non originari del Principato di Catalogna e della contea di Rossiglione e Cerdagna), non solo degli altri stati della Corona, ma anche dalle altre regioni europee. Sulla carta era dunque possibile, per chiunque avesse padronanza dell'arte, non solo entrare nella corporazione, ma anche accedere alle cariche statutarie, che, oltre a garantire un rimborso, permetteva di controllare, o perlomeno orientare, buona parte delle commesse cittadine. È questo il caso di Nicolau de Credensa (cfr. § 4.6.2), napoletano giunto in città attorno al 1497, che nel giro di poco tempo riesce a conquistare una posizione privilegiata nel gremio e nel mercato artistico barcellonese.

3.1.2. Il lavoro nella bottega

Il rispetto 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 giro 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 doti per avviare una attività in proprio, e da uno o più apprendisti, generalmente ragazzi adolescenti o poco più che venivano affidati dalla famiglia per imparare il mestiere.

92

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 ecc. 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, c'è da dire che 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 l'acquisto del legno e per la loro paga: in tal caso si può parlare di subappalto.

Le due modalità erano compresenti e la scelta di una o dell'altra era soprattutto in funzione delle disponibilità economiche della committenza, che non di rado (soprattutto nel caso di confraternite, comunità parrocchiali e piccole congreghe religiose), non disponendo della liquidità necessaria, doveva far realizzare il lavoro per stadi: prima

l'impalcatura lignea e le tavole, che venivano montate nell'altare di destinazione, in seguito, talvolta anche a distanza di anni, la pittura. Nei contratti firmati da Joan Barceló, quello del 1488 per San Francesco di Alghero (doc. 4) e quello del 1508 per Santa Maria del Pi di Barcellona (doc. 12), la struttura lignea è già in loco e il maestro deve occuparsi solo della parte pittorica. Lo stesso avviene per il retablo per l'altare maggiore della chiesa della Mercede di Barcellona, commissionato nel 1503 al pittore Antoni Marques [SANPERE MIQUEL 1906, doc. XXXIX, p. LIX], e per quello della chiesa di San Giuliano di Argentona, affidato nel 1531 a Antoni Ropit, Jaume Forner e Nicolau de Credensa [MADURELL 1944, p. 102]. Diverso invece è l'accordo per il retablo destinato all'altare maggiore della chiesa di San Giacomo di Cagliari, commissionato nel 1528 a Pietro Cavarò, che deve provvedere a fornire anche la struttura lignea [ARU 1926, pp. 184-186].

Oltre al subappalto, cui dovettero ricorrere le botteghe più grandi, che soddisfacevano le più svariate commesse, dalla pittura di retabli, ai dipinti murali, dal disegno di vetrate alla decorazione di stendardi, cassepanche ecc., i capi bottega disponevano di altri metodi di cooperazione: la collaborazione e l'associazione. La collaborazione consiste sostanzialmente nella società di due o più maestri finalizzata all'adempimento di un determinato lavoro: il retablo di Argentona sopraccitato, che vede impegnati Ropit, Forner e Credensa, ne è un esempio. 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 celebre, poiché supportato da un discreto numero di documenti, è la società formata dai pittori portoghesi, attivi a Barcellona, Pere Nunyes e Enrique Fernandes, costituita nel 1532 e continuata fino alla morte di quest'ultimo nel 1546 [MADURELL 1944]. Nel corso dei quattordici anni in cui furono soci, però, i due non sempre lavorarono congiuntamente, ma stabilivano di volta in volta quali ordinazioni condurre in comune e quali singolarmente. Un altro caso, attestato

da un documento da me rinvenuto nell'Archivio Storico del Comune di Cagliari³, è quello della compagnia istituita il 16 agosto 1502 tra i pittori germans (fratelli, fratellastri o cugini) Ramonet e Guillem de Veulacy, nativi «*de la vila de San Pere de Geners en lo bisbat de Torva*». I due fissano la durata della compagnia in cinque anni: il primo mette 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 sarà la città di Palermo, dove entrambi andranno a vivere e lavorare nello stesso edificio. Spese e guadagni saranno divisi in parti uguali e ogni impegno assunto da uno dei due dovrà essere controfirmato dall'altro. La mancanza della *datatio topica* non permette di comprendere se il contratto sia stato stipulato a Cagliari, dove i due, in una tappa intermedia del viaggio verso Palermo, possono aver deciso di mettere per iscritto i loro accordi, o se la carta facesse parte della documentazione prodotta da uno dei tanti notai catalani trasferitisi nella capitale sarda tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Quale che sia il caso, non muta il valore del documento, che testimonia l'uso di siglare contratti di lavoro anche tra parenti stretti.

Molto più riscontri abbiamo di 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 (12-15 anni), 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 ragioni di convenienza, in previsione di eventuali

3_ ASCC, Sezione Antica, 400 (Atti notarili 1500-1508), carte sciolte.

associazioni tra le due botteghe, o anche, più semplicemente, perché voleva affrancarsi 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 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 casa di quello, dove doveva considerarsi a servizio ventiquattro ore su ventiquattro per tutti i giorni dell'anno. Sulla carta il rapporto è molto simile a quello di servitù, poiché tra i compiti del garzone vi erano anche quelli di servire il maestro e i suoi familiari in tutte le 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 totale discrezione, poteva concedere al giovane una buonuscita in denaro o in attrezzi del mestiere.

Nei registri dell'Arxiu de Protocols di Barcellona si trovano molti contratti di apprendistato, gran parte dei quali sono già stati segnalati da Madurell, ma non sempre trascritti. Tra questi anche quello, ben noto agli storici di arte in Sardegna, di Francesc de Liper, figlio del defunto Nicolau pittore di Sassari (doc. 19) [MADURELL 1944, p.]. Ciò che colpisce di questo accordo è che il quattordicenne Francesc, residente a Barcellona, dichiara 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 curatore, rinunciando ai benefici e trattamenti legislativi riservati ai minorenni. Non è dato sapere di quali mezzi di sostentamento possa aver usufruito nel suo soggiorno a Barcellona prima della stipula del

contratto, o se vi sia 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 poi il pittore napoletano si è impegnato ad accoglierne il figlio. La durata dell'apprendistato è fissata in tre anni, durante i quali Francesc si impegna a servire il maestro, la moglie e tutta la famiglia di lui giorno e notte in tutte le cose lecite e oneste che gli sarà ordinato di fare. Giura 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. Da canto suo Credensa garantisce 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 un copricapo (*capucium*), una veste di panno nero (*robetam panni nigri*), un camice da lavoro (*diploidem*), un paio di scarpe (*unas caligas*) e le calze (*sotulares*), una cappa (*birretum*) e un paio di camicie (*unum par camisarum*).

96

Sul versante cagliaritano Aru [1926, pp. 177. 205] ha rinvenuto i già segnalati contratti di *affirmament* di Antonio Orrù (presso Giacomo Murgia, 1539) e di Antioco de Onni (presso Michele Cavaro, 1544).

Non attinente a pittori, ma a un argentiere, è l'atto barcellonese riguardante Antonio de Teva, sardo residente a Barcellona, che nel 1510 si mette a bottega per due anni dal maestro Bernardo Talesa⁴. Il fatto che nel documento De Teva si qualifichi già come argentiere e non sia indicata l'età (non è quindi minorenni) mi induce a pensare si tratti non di un accordo di apprendistato ma di perfezionamento.

4_ AHPB, notaio Jeroni Pascual 247/2,

3.2. CLIENTELA E COMMITTENZA

La produzione della bottega è naturalmente vincolata al mercato, il cui andamento è in relazione al più generale contesto economico di fine XV – inizi XVI secolo. Tuttavia la domanda di manufatti artistici non subisce mai un arresto totale neanche nei momenti di maggiore difficoltà politico-economica in quanto la richiesta di arredi e oggetti con finalità liturgico-devozionali (retabli scultorei e pittorici, cortine, paliotti, arredi liturgici), che rappresenta la gran parte della produzione artistica di questi secoli, non conosce mai crisi, anzi talvolta si registra un incremento della produzione proprio nei momenti più sfavorevoli (si pensi all'adempimento di voti in occasione di epidemie e guerre). Ogni chiesa era infatti dotata di un retablo nell'altare maggiore e di altri negli altari secondari; vi erano inoltre crocifissi, veroniche, simulacri di santi, senza contare le suppellettili metalliche (generalmente in argento) funzionali allo svolgimento della liturgia (lampade, turiboli, navicelle portaincenso, portapace, ostensori, reliquiari ecc.)⁵. I retabli erano generalmente commissionati dagli amministratori della chiesa o da chi aveva il patronato sulla cappella (o altare) cui erano destinati, così si ha il caso di polittici realizzati per conto delle comunità parrocchiali, dei capitoli metropolitani, di vescovi, ordini monastici, corporazioni di mestieri, confraternite religiose, istituzioni pubbliche (consiglieri della città) e singoli cittadini appartenenti ai ranghi dell'alta borghesia e della nobiltà feudale. La commissione di un retablo è frutto di una contrattazione di cui resta testimonianza nei *capitols* scritti da un notaio e firmati dalle parti. L'importo pattuito risponde a determinati parametri controllati dal gremio e sottoposti a regolamentazione da parte dell'autorità cittadina, che in alcuni casi poteva adottare misure

97

5_ Una testimonianza della presenza di questi arredi è data dagli inventari compilati in occasione delle visite pastorali. Per la diocesi di Cagliari si hanno inventari a partire dal 1577.

per calmierare i prezzi⁶. Di questi parametri alcuni erano generalmente costanti, come per esempio il costo della giornata lavorativa, del trasporto e del montaggio dell'opera e dei materiali ordinari, mentre altri variavano a seconda delle contingenze del momento, come quelli dell'oro e dei materiali preziosi (il blu oltremare ottenuto dal lapislazzuli proveniente dal Medio Oriente).

In ragione dell'impegno di spesa non indifferente che la realizzazione di un polittico comportava e dell'importanza del messaggio che doveva comunicare, i soggetti e i temi da rappresentare erano indicati dalla committenza, che raramente lasciava al pittore la libertà di scelta su cosa dipingere. Quand'anche non vi fossero particolari richieste poi, in ogni caso egli esercitava tale facoltà attenendosi al buon senso, ai principi del mestiere (si è detto che il gremio verificava anche della corretta trasposizione delle scene sacre) e alla coerenza iconografica d'insieme. Nei documenti non sono attestati casi in cui al pittore, che operava in una dimensione artigianale in cui l'autoaffermazione era limitata da forti vincoli corporativi, fosse concesso di dipingere in totale autonomia scene unicamente connesse alla sua personale devozione (rappresentazione di santi eponimi ecc.).

Il ruolo della committenza riveste pertanto un ruolo fondamentale rispetto alla configurazione (strutturale e formale) dell'opera, in quanto essa doveva non solo rispettare appieno i parametri di qualità, peraltro già controllati dal gremio, ma anche, e soprattutto, rispondere a esigenze funzionali e finalità comunicative specifiche. Di questi aspetti si è già trattato nella premessa metodologica (§ 2.1) e si tratterà più avanti in riferimento a esempi concreti (§ 4.1.4, 4.1.5), qui mi limito a mettere in evidenza che essi hanno una ripercussione diretta sulla prassi operativa della bottega, soprattutto nel caso dei retabli destinati all'altare maggiore. Questi polittici avevano infatti

6_ È il caso di quanto avviene a Sassari nei primi anni del Cinquecento, cfr. TILOCCA SEGRETI 2000, p. 386.

una ulteriore, importantissima, funzione, strettamente connessa allo svolgimento della celebrazione liturgica: dovevano custodire al loro interno l'Eucarestia, che veniva preservata all'interno del tabernacolo ricavato al centro della predella. Poiché la lavorazione di un polittico comportavano tempi dilatati (in genere non inferiori a un anno – un anno e mezzo), sono registrati casi in cui, per non compromettere tempi di officatura e custodia dell'Eucarestia, la committenza richiedeva la consegna della predella in anticipo rispetto al resto dell'opera e a breve distanza dalla data di stipula del contratto (rientra in questa casistica il retablo per il San Francesco di Alghero, cfr. § 4.1.4). La predella costituisce pertanto l'elemento più importante dell'intero polittico, non solo perché maggiormente esposta alla vista dei fedeli – le altre tavole erano molto in alto rispetto al punto di vista dell'osservatore; si tenga conto inoltre delle condizioni di visibilità all'interno delle chiese –, ma proprio perché custodiva il corpo del Santissimo. Ciò comporta necessariamente una esecuzione a distanza di tempo tra questo elemento e le altre tavole, che potevano venire montate anche a distanza di anni, e aiuta a comprendere (e spiegare) meglio la differenza stilistica e di mano che talvolta si rileva all'interno della medesima opera. A questo fenomeno fa riferimento la Scano Naitza quando formula la sua ipotesi di datazione del *Retablo di Tuili* del Maestro di Castelsardo (cfr. 4.2.4).

99

Un aspetto poco dibattuto – mi riferisco alla Sardegna di fine '400 - primo '500 – è quello relativo alla committenza per devozione privata, sul quale, in assenza di notizie documentali, è difficile costruire un discorso. È da credere che le modalità di commissione fossero del tutto simili, se non identiche, a quelle in uso per le opere destinate alla fruizione pubblica, così come pure i termini contrattuali, mentre differiva, evidentemente, la destinazione dell'opera, destinata ad ambienti privati non aperti al pubblico. Non si hanno elementi per stabilire se i ricchi borghesi e nobili residenti in Sardegna praticassero il collezionismo di arte profana antica e moderna, al pari degli

omologhi della penisola italiana; in Catalogna il fenomeno si diffonde per il tramite dei circoli umanisti, di cui fu un importante esponente Miquel Mai (circa 1480-1546), già reggente della Real Cancelleria di Sardegna, che nella sua abitazione barcellonese collezionava marmi antichi⁷. Certo è che nelle dimore nobiliari non dovevano mancare immagini sacre e altari da camera, come dimostrano due documenti da me rinvenuti, uno a Cagliari e uno a Barcellona. Quello barcellonese è l'inventario dei beni di Stefania Carros de Mur (doc. 15)⁸, stilato dai suoi esecutori testamentari tra il 18 e il 21 marzo 1511. Stefania, figlia del viceré di Sardegna Nicolau Carros di Arborea, non convolò mai a nozze e dopo la morte del padre (1479) si trasferì a Barcellona insieme alla zia materna Isabella d'Urrea de Mur; entrambe le donne, morte a pochi anni di distanza una dall'altra (1507, 1511) furono sepolte nella cappella del Santo Cristo della chiesa di Santa Maria di Jesus di Barcellona (cfr. 4.2.7). Nell'inventario è elencato un gran numero di gioielli, vesti, drappi, arredi che adornavano la dimora barcellonese di Stefania, erede universale della zia Isabella. Non sono indicati gli ambienti in cui i beni si trovavano al momento dell'inventario, per cui non è dato sapere se nell'abitazione, molto probabilmente un palazzetto, vi fosse anche una cappella privata, come fa supporre la presenza di suppellettili e arredi liturgici. Per limitarci alle opere di pittura, sono registrati ben otto *retales*, un *retalet*, tre *tauletas*, una *taula* e altri dipinti su tela, tutti con scene e soggetti sacri. La descrizione degli oggetti è scarna ed essenziale, funzionale al loro riconoscimento a fini inventariali. Anche il documento cagliaritano è un inventario in cui sono elencate le cose appartenute ad Antoni Joan Carmona, fatto fare dalla moglie Catelina il 13 maggio 1521. Qui i beni sono descritti nelle stanze in cui si trovano, per cui apprendiamo che nel salo c'erano un «altare e un *retale* del

7_ Cfr. GARRIGA 1989 e BELLSOLELL 2011, pp. 169-186.

8_ AHBC, AH 307, Barcellona, 18-21 marzo 1511.

devalament de la creu de tela vell», mentre nella *primera cambra* un «altar sobre de huna cadira en que y ha dos tovalles velles y lo retaule es pintat la nativitat y altres figures».

ARTISTI, OPERE, COMMITTENTI. CASI STUDIO¹

4.1 JOAN BARCELÓ

4.1.1 STATO DEGLI STUDI²

Si deve a Giovanni Spano, in *Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda*, la prima notizia su Joan Barceló: «un tal Magister Johannes Barcalò,

103

1_ Quando non diversamente specificato, i documenti d'archivio cui si fa riferimento in questo capitolo sono stati da me rinvenuti.

2_ Su Joan Barceló e sul *Retablo della Visitazione* cfr. SPANO 1861a, p. 172; SPANO 1861b, pp. 42-43; SPANO 1870, p. 14; BRUNELLI 1907, pp. 359-361; ARU 1913, pp. 517-521; BRUNELLI 1920b, pp. 284-288; ARU 1924a, pp. 4, 11; ARU 1926, pp. 165-166; ARU 1931a, pp. 169-178; POST 1935, p. 460; MAYER 1942, p. 104; GUDIOL RICART 1955, p. 255; POST 1958, p. 467; AINAUD DE LASARTE 1959, p. 642; DESSÌ DELIPERI 1964, p. 270; DICCIONARI 1966, pp. 204, 206; CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, p. 120; RÁFOLS 1980, p. 90; AINAUD DE LASARTE 1984, p. 119; AINAUD DE LASARTE 1985, p. 27; CATALÀ ROCA 1985, pp. 15-17; PESCARMONA 1987; CONCAS 1988, p. 28; AINAUD DE LASARTE 1990, p. 115; SERRA 1990, pp. 53-54; VERGÉS 1992, p. 73; SPANISH ARTISTS 1993, p. 101; GODDARD KING 2000, pp. 94-98; RUIZ QUESADA 2003, p. 57; MATA DE LA CRUZ 2005, p. 205; SCANO NAITZA 2005, p. 207; SCANO NAITZA 2006, p. 249; LIMENTANI VIRDIS 2007, p. 157; SARI 2009, p. 49; PASOLINI 2013b, pp. 100-101, 109, 114; PORCU GAIAS 2013, pp. 135-139; PUSCEDDU 2013, pp. 146-150; SALIS 2013, pp. 117-119, 121; SCANO NAITZA 2013, pp. 12-21; YEGUAS GASSÓ 2013, pp. 147-150.

pittore sassarese, il quale visse nell'anno 1510» [1861b, pp. 42-43]³. Nella nota a corredo della segnalazione il canonico aggiunge: «Questo *Johannes Barcalò*, sembra l'autore della bella tavola della cappella dell'Annunziata di S. Francesco di Stampace, in cui vi è scritto *Joannes Barchinonie F.*»; nella *Guida della Città e dintorni di Cagliari*, alla quale egli stesso rimanda, riporta «si vede il nome, sotto della Madonna, senza indicazione d'anno, in un tassellino, IOHAES BARCELLONIE FECIT. *Giovanni di Barcellona* fu dunque l'autore di questa tavola». In seguito invece, nella *Storia dei pittori sardi*, sostiene trattarsi di due artisti distinti [SPANO 1870, p. 14] (figg. 1, 1b). L'errata lettura dell'iscrizione nel cartiglio, alla quale devono aver contribuito le stratificazioni di sporco sulla superficie pittorica, è stata accolta da Enrico Brunelli, che la trascrive a sua volta: «Iohaes barcell/nie fecit» [BRUNELLI 1907, p. 360] e la traduce in «Giovanni di Barcellona fece». Qualche anno più tardi Carlo Aru pubblica il regesto del documento indicato dallo Spano, datato 12 febbraio 1510, in cui Barceló figura come testimone [ARU 1913, pp. 517-521] e contestualmente riporta la trascrizione dell'iscrizione nel retablo in quella che si è dimostrata essere la lezione corretta: «Joha(nn)es Barcelo me fecit» («Joan Barceló mi fece») [ARU 1913, p. 518], facendo sua l'ipotesi d'identificazione tra il Barceló pittore del documento e quello autore del *Retablo della Visitazione*. La trascrizione di Aru è accolta da Georgiana Goddard King, che in modo non chiaro da un lato richiama «l'attenzione su un Daniel Barceló legato al pintor Joan Reixac nell'esecuzione del retablo dipinto dal secondo per il castello di Játiva. Secondo la studiosa non si trattava probabilmente di un pittore poiché, nonostante il suo nome appaia nelle ricevute del 1439, viene comunque rimpiazzato nel 1463 da Pietro Garro, altrove detto "En Pere Garro lochtinent". Tuttavia, nel tardo Quattrocento Játiva e la Sardegna erano spesso in contatto. Sia Reixac, lì attivo nel 1439, sia Jacomart nel 1450, poterono conoscere un figlio di Daniel Barceló e portarlo nell'isola a

3_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, vol. BC 13, c. 2r.

incontrarvi il successo» [GODDARD KING 2000, p. 94]. D'altro canto sostiene che «sappiamo con certezza che Joan Barceló proveniva dal Limosino» [p. 98].

Nel saggio del 1926 su Archivio Storico Sardo Carlo Aru pubblica due documenti, già rinvenuti due anni prima dal canonico Damiano Filia [1924], riguardanti alcune questioni economiche del pittore cittadino sassarese: uno del 5 gennaio 1494, in cui risulta coniugato con Antonusca Puliga, l'altro del 16 giugno 1516 [ARU 1926, pp. 164-167]⁴. Con *Un documento definitivo per l'identificazione di G. Barcelo* [ARU 1931a], lo studioso ritiene definitivamente chiusa la questione legata all'errata lettura del nome dell'autore del *Retablo della Visitazione*. Infatti egli individua e trascrive integralmente quello che finora è l'unico documento sardo riferito all'attività artistica del pittore, che il 7 giugno del 1488 si impegna a dipingere un retablo, andato perduto, per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Alghero⁵. Rimandando al relativo paragrafo l'analisi del documento, per ora si segnala che il pittore è detto nativo di Tortosa.

Parallelamente agli studi sardi, anche le ricerche sul versante barcellonese hanno portato alla scoperta di nuovi elementi. Josep Maria Madurell Marimón [1944], individua, limitandosi a citarli o a estrapolarne brevi passaggi, altri documenti riguardanti Joan Barceló a Barcellona: uno del 23 agosto 1485 «Johanotus Barcelo pictor civis Barchinone» [p. 71, nota 123]⁶, un altro relativo all'incarico per la realizzazione del retablo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona, di cui non specifica la data, che viene fissata

4_ BUS, ms. 655, II, f. 79v.

5_ BUS, ms. 606, f. sciolto [ARU 1931a].

6_ AHPB, notaio Jaume Vilar, leg. 5 bis, ms. 3. Un riordino dell'archivio successivo allo studio del Madurell ha comportato una nuova collocazione del documento, che attualmente è: notaio Jaume Vilar, 245/3, 23 agosto 1485.

da Chandler Rafton Post al 1510 [1958, pp. 467-468, nota 13], forse in base all'altro documento sul retablo del Pi, del 2 aprile 1510, in cui gli obrieri della chiesa lamentano l'assenza del Barceló da Barcellona⁷. Solo in seguito, prima da Ráfols nel *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* [1980, *ad vocem*, p. 90] e poi da Ainaud de Lasarte [1990, p. 115], si specifica che il contratto del retablo per la chiesa del Pi è del 1508⁸. Il grande storico dell'arte catalano, inoltre, riferisce, senza riportare alcuna indicazione bibliografica o archivistica, che Barceló è attestato nel 1472 a Tortosa⁹.

Nel 2005 Sofia Mata de la Cruz individua un Joan Barceló nel censimento di Valls stilato nel 1496, ma in assenza della qualifica professionale è difficile affermare che si tratti proprio del Barceló pittore [MATA DE LA CRUZ 2005, p. 2005; IGLÉSIES 1987, p. 176]¹⁰.

Di recente, Marisa Porcu Gaias [2013, p. 139] riferisce di due documenti, uno del 1497, l'altro del 1505 (già segnalato in PORCU GAIAS 1996, pp. 130, 316), in cui il pittore è attestato in Sardegna¹¹, mentre Sara Caredda,

106

7_ AHPB, notaio Joan Benet, leg. 3, ms. 1.511, bolsa. La collocazione attuale è: notaio Joan Benet, 262/18, bolsa.

8_ RÁFOLS 1980, p. 90: «Barceló, Joan. Maestro pintor y dorador del siglo XV-XVI, ciudadano de Barcelona. Hallándose avecindado en Tarragona, hacia el 1508 se comprometió a pintar y dorar el retablo mayor de la parroquial de Nuestra Señora de los Reyes, de Barcelona, por el precio de mil trescientas libras».

9_ AINAUD DE LASARTE 1990, p. 115: «A Sardenya hi conflueix també un pintor format en el cercle valencià de Joan Reixach. Es tracta de Joan Barceló, esmentat a Tortosa el 1472, que a Barcelona va a contractar el retaule major de l'església del Pi el 1508 – obra no executada aleshores – i que signa el Retaule de la Visitació, a Caller (Galleria Nazionale). Sabem que s'havia casat amb una dama de Sassari i que entre el 1488 i el 1516 estava en plena activitat a Sardenya».

10_ Un altro Joan Barceló è nominato nel medesimo censimento come residente a Montblanc [IGLÉSIES 1987, p. 184].

11_ L'atto notarile del 1497 informa che il pittore possiede una vigna nella giurisdizione

nello studio sulla storia del mausoleo di Martino il Giovane nella cattedrale di Cagliari, supporta la sua ipotesi che il primitivo sepolcro potesse essere un sarcofago dipinto in base a due note da lei individuate nel registro di conti di Íñigo López de Mendoza, viceré di Sardegna dal 1487 al 1491, riferite all'anno 1488 e attestanti un pagamento ai «maestros que subieron la tumba del Señor Rey don Martín» e un altro a «mestre Joan el pintor» per «la pintura de la tumba del Rey don Martín» [CAREDDA 2013, p. 2147]¹².

Per concludere la rassegna sulle notizie storiche e d'archivio, segnalo due documenti da me rinvenuti nell'Arxiu Històric de Protocols di Barcellona. Nel primo, datato 30 settembre 1508, figura come testimone un «Joannes Barsalo studens in artibus» abitante di Barcellona [doc. II], che escludo, vista la qualifica, di poter identificare con il Barceló pittore. Il secondo, datato 17 ottobre 1524, è un contratto stipulato tra gli *obrers* della chiesa di San Giuliano di Argentona e il fuster Joan Romeu cittadino di Barcellona per la realizzazione della struttura e degli elementi decorativi lignei di un retablo per la chiesa. Tra i testimoni e fideiussori (garanti) dell'accordo figura anche un Joan Barceló [doc. 20].

107

di Alghero, che, secondo la Porcu Gaias, potrebbe aver acquisito in pagamento del retablo di San Francesco (BUS, ms. 607, f. 264). Il documento del 3 febbraio del 1505 è il testamento di Zacaria Puliga, nel quale «mastru Joha Barcelo, connadu meu», è nominato tutore dei figli, assieme alla moglie di questi, allo zio don Nanni Puliga e a messer Giovanni Martines Dezar, dottore e nipote del defunto. Il testamento sarà aperto nel 1511 alla presenza dell'ex Governatore Andrea de Biure (ASSS, Busta 3 fasc. 2) [PORCU GAIAS 2013, p. 139].

12_ AIVDJ, Registro de pagos del virrey Íñigo López de Mendoza, Envío 110, caja 81, f. 10r.

4.1.2 IL RETABLO DELLA VISITAZIONE

Il retablo (fig. 1), conservato nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, proviene dalla chiesa di San Francesco di Stampace, dove adornava l'altare della cappella omonima, situata a destra dell'ingresso alla chiesa, sul lato nord dell'aula. Strutturato a doppio trittico, risultava privo di predella e polvaroli già nel 1861, quando lo Spano lo descrive nella sua *Guida* [SPANO 1861, pp. 171-172]. L'opera prende il nome dalla *Visitazione* raffigurata nello scomparto centrale: la Vergine Maria, dopo l'annuncio dell'arcangelo Gabriele, si reca in visita dalla cugina Elisabetta, presso la quale resta per tre mesi fino alla nascita del figlio di lei, Giovanni Battista. L'incontro tra le due donne occupa il primo piano della scena, all'aperto: la Madonna, giovane e con i lunghi capelli sciolti sulle spalle, abbraccia Santa Elisabetta, anziana e con il capo coperto dal soggolo, che a sua volta la stringe a sé. Lo scambio di sguardi tra le due cugine enfatizza l'importanza dell'episodio, prefigurazione del futuro incontro tra i rispettivi figli. La Vergine indossa un lungo mantello nero decorato in *estofado de oro* con motivi vegetali (si riconosce al centro il motivo della melagrana) [PASOLINI 2013, p. 109] e risvolto interno verde sopra una veste rossa con bordature dorate, mentre Santa Elisabetta ha un mantello color vinaccia bordato d'oro e una veste verde con maniche nere che, nel ricadere a terra, lascia scoperta la calzatura rossa (una sorta di sandalo con la zeppa) del piede sinistro. Alle spalle di Maria, San Giuseppe, con cappa nera e rossa e lungo bastone, assiste all'incontro. Le aureole dei tre personaggi, circolari quelle delle due donne, ottagonale quella di San Giuseppe (secondo GODDARD KING 2000, p. 96 tale forma starebbe a indicare lo status di personaggio del Vecchio Testamento), sono realizzate con foglia d'oro e finemente decorate con motivi fitomorfi dati a rilievo.

In posizione intermedia tra il gruppo in primo piano e lo sfondo, si trova, sulla destra, un edificio turrato e merlato di incerte proporzioni alla cui soglia si affaccia una ancella che osserva la scena distraendosi

dal lavoro al fuso. Abbigliata con una veste nera con risvolto verde, maniche bianche e gonna rossa, indossa un particolare copricapo, composto nella parte superiore da due anse convergenti e lateralmente da due bande bianche, mutuato dalla stampa con *Cristo ad Emmaus* di Israhel van Meckenem [SCANO NAITZA 2013, p. 13].

Fa da sfondo un paesaggio collinare in cui sono prati verdi e alberi, un torrente, un sentiero con alcuni viandanti e un borgo turrato in lontananza, il tutto sovrastato da un cielo i cui toni cupi dell'azzurro, in alto, digradano verso un bianco dorato per l'effetto atmosferico di diffusione della luce. Il cartiglio con la firma si trova nella parte inferiore della tavola: «Joha(nn)es Barcelo me fecit»¹³ (fig. 1b).

Nello scomparto a sinistra in basso, in un ambiente completamente spoglio, chiuso sul fondo da una parete dorata decorata a punzone con racemi e fiori entro una griglia geometrica, e con un pavimento a *rajoles*, si trova la figura di San Girolamo, posta di tre quarti. Raffigurato in età matura e senza barba, il santo tiene con la mano destra una penna e regge con la sinistra il modellino di una chiesa, che lo qualifica come dottore della chiesa, mentre ai suoi piedi è accovacciato un leone. Il contrasto che viene a crearsi dall'accostamento del rosso carico del mantello cardinalizio con il nero della veste e del drappo d'onore alle sue spalle è enfatizzato dalla lucentezza dell'oro del fondale.

Il medesimo gioco di contrasti, ma con colori diversi, è riproposto nello scomparto a destra in basso, dove in un ambiente del tutto identico, e con una disposizione speculare rispetto a San Girolamo, campeggia la figura di Santa Apollonia, riconoscibile dagli attributi iconografici: la tenaglia (strumento del martirio), nella mano destra, e la palma (simbolo del martirio) nella mano sinistra. Qui è il verde scuro brillante del suo mantello a risaltare sul rosso rilucente del drappo.

Gli scomparti laterali in alto sono gli unici elementi del retablo che

13_ Capita che ancora oggi vengano date trascrizioni differenti del nome sul cartiglio, come per esempio «IOHANOTUS BARCELÓ» [PUSCEDDU 2013, p. 147].

conservano, nella parte superiore, la cornice lignea originaria dorata e intagliata con motivi ad archetti pensili e fioroni. In quello di sinistra è rappresentata la scena dell'*Annunciazione*, che si svolge all'interno della stanza della Vergine: l'arcangelo Gabriele, a sinistra della composizione, si genuflette di fronte a Maria, ugualmente inginocchiata, che nel ricevere l'annuncio porta le mani al petto, mentre sopra di lei plana la colomba dello Spirito Santo, inviata da Dio Padre, la cui figura, evidenziata da un'aureola raggiata, sbuca dall'angolo in alto a sinistra della stanza.

Nella parete destra, alle spalle della Vergine, un'apertura arcuata lascia intravedere un letto a baldacchino, mentre alle spalle dell'angelo un'altra apertura della stessa foggia si apre all'esterno su un paesaggio collinare, parte del quale è visibile anche attraverso la finestra che si trova al centro della parete di fondo. Il gioco di contrasti tra i colori è nuovamente proposto anche in questo scomparto, sia nell'alternanza del rosso e del nero che costituiscono, rispettivamente, la base dei mantelli decorati a *estofado* dell'angelo e della Vergine, sia nell'alternanza del rosso col verde nelle colonnine addossate agli angoli della stanza.

110

Stesso discorso vale per la scena con la *Discesa dello Spirito Santo* dello scomparto in alto a destra, dove il contrasto stavolta è tra il nero del manto della Vergine e il rosso del drappo d'onore che orna la spalliera del trono dove è assisa. Tutto intorno sono disposti gli apostoli che, tra stupore e reverenza, accolgono le lingue di fuoco dello Spirito Santo, qui raffigurate come raggi di luce dorata che si irradia dalla colomba in volo sopra Maria.

Nella tavola centrale in alto è dipinta la *Crocifissione*. Al centro, in primo piano, si trova il corpo ormai esanime di Cristo in croce, mentre ai lati due gruppi di astanti assistono alla scena: sulla destra alcuni armati e quello che sembra essere, a giudicare dalla sontuosità dell'abito che indossa, un alto dignitario; sulla sinistra il gruppo delle Marie con San Giovanni Evangelista. Sullo sfondo un paesaggio collinare a tratti roccioso con una città turrata cinta da mura.

La raffinatezza delle vesti dai colori vivaci e l'attenzione ai dettagli (che riprendono elementi della moda del tempo) non stridono con il tono solenne della narrazione; le figure, dalle proporzioni allungate, si stagliano sui fondi oro preziosamente bulinati segnate da netti contorni. Il paesaggio, in cui non manca l'interesse descrittivo di matrice fiamminga e un lieve accento lirico dato dall'effetto di luminosità diffusa, è tratteggiato con ampio respiro spaziale.

Tali caratteri rimandano agli ambiti culturali valenzano (Maestro di Perea, Juan Pons, Rodrigo de Osona, Joan Reixach), maiorchino (Martí Torner) e catalano (Jaume Huguet, Pau e Rafael Vergós), nonché alla conoscenza di elementi fiamminghi. Tra i contributi più recenti, Pusceddu [2013, p. 150], pur non negando la pluralità di riferimenti presenti nel retablo, ritiene che la composizione, gli stilemi generali e la struttura compositiva ne evidenzino la stretta dipendenza dall'ambito valenzano e in particolare dall'opera di Joan Reixach, ragione per cui ipotizza una datazione alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento. Le proposte sulla collocazione cronologica dell'opera variano dal 1450 circa [BRUNELLI 1907, p. 360] al 1470 circa [ARU 1913, p. 520], al più ampio arco di tempo in cui Barceló risulta attestato in Sardegna (1488-1516) [SERRA 1990, p.110], agli «ultimissimi anni del '400» [PILLITTU 2012, p. 29] e al ventennio 1490-1510 [SCANO NAITZA 2008, p. 21].

Il rapporto che intercorre tra il *Retablo della Visitazione* e il *Retablo del Presepio*, già rilevato a partire da Carlo Aru [1913], è stato di recente oggetto di una approfondita analisi da parte di Maria Grazia Scano Naitza [2013] la quale, grazie anche all'ausilio delle riflettografie all'infrarosso e della macrofotografia, descrive in dettaglio quali siano le analogie ma anche le differenze sostanziali tra i due polittici, che poi sottopone a confronto, adottando la medesima metodologia, con i dipinti del Maestro di Castelsardo. Gli elementi analizzati sono molteplici (gamma cromatica, resa dei volumi attraverso la dialettica luce/ombra, fattura degli elementi anatomici delle figure, panneggio delle vesti, costruzione spaziale ecc.) e i risultati emersi, per la cui

111

conoscenza si rimanda direttamente alla lettura del saggio, sono tali da far constatare alla studiosa «l'esistenza di un rapporto così stretto tra il Barceló e il Maestro del Presepio da indurre il sospetto che si tratti dello stesso pittore che si giova di aiuti. L'esame delle opere del Maestro di Castelsardo inducono poi a ritenere probabile il suo intervento persino nell'unico retablo firmato del Barceló» [SCANO NAITZA 2013, p. 21].

4.1.3 I DOCUMENTI

Lo studio del profilo artistico di Joan Barceló è reso problematico dalla frammentarietà dei dati a nostra disposizione. Delle notizie in nostro possesso solo alcune riguardano la sua attività di pittore, nessuna è riferibile alla sua unica opera pervenutaci e alcune gli possono essere riferite con riserva. Per avere un quadro più chiaro del corpus documentale si presenta di seguito la successione cronologica di tali notizie.

112

- 1472, notizia non altrimenti attestata e riportata da Ainaud De Lasarte [1990, p. 115]: «A Sardenya hi conflueix també un pintor format en el cercle valencià de Joan Reixach. Es tracta de Joan Barceló, *esmentat a Tortosa el 1472*, que a Barcelona va a contractar el retaule major de l'església del Pi el 1508 – obra no executada aleshores – i que signa el Retaule de la Visitació, a Caller (Galleria Nazionale). Sabem que s'havia casat amb una dama de Sassari i que entre el 1488 i el 1516 estava en plena activitat a Sardenya».

- 1485, 23 agosto, Barcellona – *Johanotus Barcelo pictor civis Barchinone*, nomina suo procuratore il blanquerium Johannes Massot, anch'egli cittadino barcellonaese, perché recuperi a suo nome i beni di sua proprietà che Gabriel Cases, mercante di Valencia, custodisce per conto di Bartholomeus Mager, algutziri, nella nave del viceré di Maiorca a

garanzia di una polizza precedentemente stipulata. Testimoni sono Johannes Rossello della parrocchia di San Martino della diocesi di Tayano e Claudius Moret pittore di Barcellona [doc. 3]¹⁴.

- 1488, giorno e mese non riportati, (Cagliari?) – Nel registro dei conti del viceré di Sardegna Íñigo López de Mendoza (1487-1491) è attestato un pagamento a «mestre Joan el pintor» per «la pintura de la tumba del Rey don Martín»¹⁵.

- 1488, 7 giugno, Alghero – Contratto firmato tra Gaspar Romanga, obrer della chiesa e convento di San Francesco di Alghero, e mestre Johan Barsalo pintor natural de Tortosa, per la pittura del retablo dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco, da realizzarsi con la massima qualità e secondo le indicazioni fornite dal committente a fronte della somma concordata di 200 lire [doc. 4]¹⁶.

- 1494, 5 gennaio, Sassari – Iohan Barcelo pintor, con Antonusca Puliga sua moglie e Iacarias Puliga della città di Sassari, a garanzia di un prestito di 150 lire ottenuto da Serafino Montanyans, costituisce un censo annuo di 15 lire a favore della figlia di Montanyans e del marito di lei Andrea de Biure, podestà della città, ipotecando il palazzo dove risiede e un'altra abitazione [doc. 6]¹⁷.

- 1496, 26 maggio, Valls – Nel censimento della città è segnalato Joan

14_ MADURELL 1944, p. 71, nota 23; SALIS 2013, p. 118.

15_ AIVDJ, Registro de pagos del virrey Íñigo López de Mendoza, Envío 110, caja 81, f. 10r [CAREDDA 2013, p. 2147].

16_ ARU 1931a, pp. 176-178.

17_ FILIA 1924; ARU 1926, p. 164.

Barceló come domiciliato nel carrer del Forn Nou¹⁸.

- 1497, Sassari – Da un atto notarile risulta che Joan Barceló possiede una vigna nella giurisdizione di Alghero¹⁹.

- 1505, 3 febbraio, Sassari – Testamento di Zacaria Puliga, nel quale «mastru Joha Barcelo, connadu meu», è nominato tutore dei figli, assieme alla moglie di questi, allo zio don Nanni Puliga e a messer Giovanni Martines Dezar, rispettivamente dottore e nipote del testatore²⁰.

- 1508, 11 dicembre, Barcellona – Gli obrieri della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona stipulano un contratto con Joan Barceló, pittore *natural del camp de Tarragona*, per la pittura del retablo per l'altare maggiore di quella chiesa. Il lavoro, da concludersi entro cinque anni a partire dal Natale del 1510, prevede un pagamento di 1300 [fig. 3, doc. 12]²¹.

114

- 1510, 12 febbraio, Sassari – Alfonso Carrillo, ricevitore del Riservato, dichiara di aver ricevuto da Bernardino Pedrello, già cassiere della città di Sassari, 1550 lire e 4 soldi dovute alla Regia Curia per diritti di matrimonio. Testimoni sono Zacharia Puliga, luogotenente della Procurazione Reale, Bernardus de Vicaria, e il maestro Joannes Barçalo

18_ AHCB, Inventari n. 1179, sèrie XIX, vol. 13 [IGLÉSIES 1987, p. 176; MATA DE LA CRUZ 2005, p. 2005].

19_ BUS, ms. 607, f. 264 [PORCU GAIAS 2013, p. 139].

20_ ASSS, Busta 3, fasc. 2. [PORCU GAIAS 1996, p. 130, nota 368 p. 316; 2013, p. 139].

21_ MADURELL 1944, pp. 70-72; RÁFOLS 1980, p. 90; CATALÁ ROCA 1985; AINAUD DE LASARTE 1990, p. 115; VERGÉS 1992, p. 73; SALIS 2013, p. 119.

pittore, cittadini di Sassari [doc. 13]²².

- 1510, 2 aprile, Barcellona – Gli obrieri e i parrocchiani della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona si riuniscono per discutere alcune questioni riguardanti l'amministrazione della chiesa. Joan de Torrent, che presiede il Consiglio, constatato che il pittore incaricato di dipingere il retablo è in Sardegna, mentre sarebbe già dovuto tornare in città da più di un anno, riferisce di avere individuato un altro pittore a cui affidare il lavoro. Il Consiglio delibera che si proceda a verificare se ci siano ancora le condizioni perché il pittore che ha firmato il contratto con gli obrers possa portare a compimento il lavoro in tempi ragionevoli [fig. 3b, doc. 14]²³.

- 1511, Sassari – Apertura del testamento di Zacaria Puliga del 3 febbraio 1505 (vedi sopra)

- 1516, 16 giugno, Sassari – Andrea de Biure, nell'istituire una donazione a favore del convento di Santa Maria, ricorda il suo credito di 50 lire (ridotto di un terzo rispetto al 1494) nei confronti di mastru Johanne Barcelo pintore [doc. 17]²⁴.

- 1524, 17 ottobre, Barcellona – Contratto stipulato tra gli *obrers* della chiesa di San Giuliano di Argentona e il fuster Joan Romeu cittadino

22_ SPANO 1861b, pp. 42-43; ARU 1913, pp. 517-521; ARU 1926, p. 165. Il documento non è irreperibile come afferma PUSCEDDU 2013, p. 387: una copia digitale è anche disponibile online all'indirizzo http://www.archivioestatocagliari.it:443/patrimonioarchivio/immagine.html?open=F44010920_S&t=UA&pg=1&idp=2721&typ=s&doc=00000005.Jpg

23_ AHPB, notaio Joan Benet, 262/18, bolsa [MADURELL 1944, pp. 78-80; VERGÉS 1992, p. 73; SALIS 2013, p. 118].

24_ FILIA 1924; ARU 1926, p. 165.

di Barcellona per la realizzazione della struttura e degli elementi decorativi lignei di un retablo per la chiesa. Tra i fideiussori (garanti) dell'accordo figura anche un Joan Barceló [doc. 20].

116

Allo stato attuale delle nostre conoscenze dunque, la prima attestazione su Joan Barceló risulta essere quella del 1485 giacché quella del 1472, non verificabile, non può essere presa in considerazione. Tuttavia, in virtù del fatto che a riferirla sia stato Ainaud de Lasarte, uno dei più grandi esperti della pittura catalana del XV secolo, preferisco non escluderla totalmente dal novero delle possibilità. Infatti lo studioso, grande conoscitore non solo della storiografia artistica catalana ma anche di quella propriamente storica, è sempre molto attendibile nel riportare e leggere la documentazione archivistica pubblicata da altri. È il caso per esempio dell'utilizzo fatto dei dati riguardanti Jaume Huguet, molti dei quali individuati da Madurell, alla cui sterminata opera di censimento negli archivi barcellonaesi alla ricerca di notizie sulle professioni artigiane hanno attinto numerosi storici dell'arte di età medievale e moderna. In questa occasione però l'opera di Madurell, che abbiamo visto aver segnalato alcuni documenti anche su Joan Barceló, non deve essere servita a Ainaud de Lasarte giacché la notizia del 1472 si riferisce alla città di Tortosa, dove il pittore è semplicemente «attestato» (*esmentat*) senza ulteriori indicazioni. È possibile che Ainaud de Lasarte avesse tra le mani un preciso riferimento archivistico così come non è da escludere che abbia erroneamente riportato un dato riferito a altro pittore o circostanza. Non essendo stato possibile affrontare una indagine archivistica negli archivi di Tortosa, ho limitato la ricerca di eventuali conferme o smentite a questa notizia nella storiografia catalana, senza però conseguire alcun risultato utile. L'unico altro testo in cui si riporta tale notizia è quello di Sofia Mata de la Cruz [2005, p. 205] in cui, anche in questo caso senza alcun riferimento archivistico o bibliografico, si afferma che «la primera notícia de Joan Barceló el situa a Tortosa, on està documentat el 1472». È verosimile che l'autrice

riprenda a sua volta l'informazione da Ainaud de Lasarte.

Dal documento redatto in latino dal notaio Jaume Vilar il 23 agosto 1485 apprendiamo che *Johanotus Barcelo pictor civis Barchinone* nomina un procuratore perché risolva a suo nome alcune questioni. Già la riga iniziale dell'atto di procura ci permette di fare una prima considerazione circa il nome utilizzato dal pittore, presentato con il diminutivo di Johannes, ossia Johanotus (i corrispondenti in catalano sono Joan/Joanot). In nessun altro dei documenti a lui riferiti compare questo utilizzo della forma diminutiva, che generalmente (ma non sempre) veniva adottata nel caso in cui vi fossero, nella stessa città, o contesto lavorativo o familiare, due persone con lo stesso nome. Potrebbe darsi quindi che il nostro Johanotus sia un *minor dierum* rispetto a un congiunto o a un altro operatore praticante la medesima professione. Ritengo invece si possa escludere che il diminutivo si riferisca alla giovane età anagrafica, anche perché la qualifica di *pictor* indica per lo meno il raggiungimento della maggiore età, nonché il conseguimento dello status di maestro nell'arte. La locuzione *civis Barchinone* indica invece la cittadinanza, da non confondere con la residenza (lungo termine) o il domicilio (breve termine).

La persona che riceve la procura è il *blanquerium* Johannes Massot di Barcellona, al quale viene affidato il compito di recuperare dal mercante di Valencia Gabrielis Cases tutte quelle *raupas* (robe, cose) che gli sono state affidate da Bartholomeum Mager, ufficiale (*alguatzirium*) della nave del viceré di Maiorca. Testimoni sono Johannes Rossello, appartenente al villaggio di San Martino di Tayano nella diocesi di Barcellona e Claudius Moret, pittore barcellonese. È interessante come anche da poche righe possa emergere una pluralità di rapporti le cui dinamiche possono essere intuite o immaginate solo vagamente. Di fatto è manifesta la necessità di Barceló di recuperare le sue cose (attrezzi del mestiere?), il cui trasporto per Barcellona è stato affidato da un ufficiale del Regno di Mallorca a un mercante valenzano. Che si

tratti di strumenti del mestiere o di effetti personali, si può in ogni caso supporre che Barceló abbia soggiornato nelle Baleari, presumibilmente a Palma dove erano di stanza gli ufficiali della flotta al comando del viceré di quel Regno. Non è invece possibile determinare se tra Barceló e il pittore Claudius Moret esistesse un rapporto di natura professionale – come sarebbe lecito pensare vista la sua presenza come testimone – ma il fatto che il nome del Moret ricorra più volte come testimone negli atti del notaio Vilar mi induce a credere che egli avesse bottega o casa nei pressi dello studio del notaio²⁵.

118

Non conosciamo invece il giorno e il mese del pagamento a «mestre Joan el pintor» per «la pintura de la tumba del Rey don Martín» nella cattedrale di Cagliari, annotato nel registro dei conti del viceré di Sardegna Íñigo López de Mendoza (1487-1491) relativamente all'anno 1488. Non è possibile, come peraltro sottolinea Sara Caredda [2013, p. 2147] che ha pubblicato il documento, affermare con certezza che l'artista in questione sia il nostro Barceló, giacché all'epoca era presente in Sardegna almeno un altro pittore con tale nome, ossia quel Joan Dunyat che nel 1497, a Cagliari, vende una casa al collega Michael Spanya [PILLITTU 2002]. Per certo, vista l'importanza dell'incarico, doveva trattarsi di un artista di esperienza e affermato, anche se non è chiaro se la cifra di 8 soldi corrispostagli si riferisca a una rata del pagamento o all'importo finale del lavoro. In considerazione dei prezzi di mercato per i lavori di pittura dell'epoca propendo più per la prima possibilità²⁶, o, anche, non escludo potesse trattarsi solo dello stemma

25_ Compare come testimone, nello stesso registro (245/3 – 13 ottobre 1484-12 ottobre 1485), il 16 e il 18 marzo 1485, cfr. AHP, notaio Jaume Vilar, 245/3.

26_ Un soldo corrispondeva a 1/20 di lira, quindi 8 soldi non erano neanche mezza lira. Per la suddivisione e il peso della moneta, per il sistema monetario e della moneta e per la corrispondenza e il cambio rispetto ai sistemi degli stati della Corona d'Aragona cfr. PILLITO 1886, v. *Monete*, pp. 42-48, BIROCCHI 1952, pp. 34-46, 124-147; per i prezzi dei retable cfr. ARU 1924a, p. 19, MADURELL 1944.

o di un ritratto in miniatura sulla cassa.

Il 7 giugno 1488 *mestre Johan Barsalo pintor natural de Tortosa* si impegna con Gaspar Romanga, *obrer* della chiesa e convento di San Francesco di Alghero per la pittura del retablo dell'altare maggiore della chiesa, da realizzarsi secondo le indicazioni fornite dal committente a fronte della somma concordata di 200 lire. Non è specificata la data di consegna dei lavori, fatta eccezione per la posa in opera della predella e dei *portals*, da effettuarsi entro tre mesi e una settimana dalla stipula del contratto.

Nel 1494 Joan Barceló, pittore, insieme alla moglie Antonusca Puliga e al fratello di lei, Zacaria Puliga mercante di Sassari, istituiscono un censo annuo di 15 lire a favore di Andrea de Biure in ragione del prestito di 150 lire ottenuto dal di lui suocero Serafino Montanyans. A garanzia del censo Zacaria Puliga ipoteca una vigna di sua proprietà, mentre Barceló ipoteca «*totu su palatu meu hue abito in sa piata et una domu terrestre posta in funtana de villa*».

Il documento, redatto in sardo ma inframmezzato da formule giuridiche in latino, ci mette al corrente di una serie di notizie. In primo luogo apprendiamo che il pittore Joan Barceló risiede a Sassari, in un palazzo (una abitazione a più piani) posto nella *piata*, la strada principale della città dove avevano sede le botteghe e le abitazioni del cetto mercantile e nobiliare; un'altra sua casa («terrestre» = a piano terra?) si trovava invece nella zona della «funtana de villa». Da un'altra fonte sappiamo che Antonusca era sorella di Zacaria – fatto peraltro deducibile anche dal nostro documento –, ricco e influente mercante che aveva importanti contatti e interessi a Barcellona e aveva ricoperto in città la carica di clavario, sindaco e podestà, nonché luogotenente della procurazione reale²⁷. Zacaria era legato da interessi economici

119

27_ Nel testamento redatto nel febbraio 1505 e aperto nel 1511 chiede sepoltura per sé e per i propri eredi nella chiesa di Santa Maria del Popolo di Sassari, fra i gradini del campanile e l'altare maggiore [PORCU GAIAS 1996, p. 130, nota 368 p. 316].

con il genero di Serafino Montanyans²⁸, Andrea de Biure (o di Biura)²⁹, con il quale, almeno in questa occasione, è in rapporto anche Barceló. Non si conoscono i motivi per cui Barceló e famiglia abbiano chiesto il prestito di 150 lire, che, con tutta evidenza, era una cifra non ordinariamente nelle disponibilità del fondo cassa familiare. Questo dato conferma inoltre indirettamente quanto da me proposto circa l'entità della somma di 200 lire concordate per il pagamento del retablo del San Francesco di Alghero. Ad ogni modo sarebbe utile conoscere le ragioni di questa mancanza di liquidità, forse dovuta a una congiuntura economica sfavorevole: di certo sia Barceló sia Puliga disponevano di un patrimonio nominale (costituito da immobili e terreni agricoli) sufficientemente "robusto" da rappresentare una buona garanzia per gli eventuali creditori.

Il rapporto di natura economica con Andrea de Biure e Serafino Montanyans, il quale tra l'altro aveva dimora nella stessa strada di Barceló, non ci consente di sapere se tra le parti siano intercorsi anche rapporti connessi al mestiere del pittore.

120

Ritengo che non sia riferibile al nostro pittore la notizia del censimento di Valls annotata il 26 maggio 1496, relativamente a un Joan Barceló domiciliato nel carrer del Forn Nou, in quanto in tutte le carte del censimento i cittadini che avevano una qualifica di maestro sono sempre segnalati con la specificazione dell'arte che esercitano. Non essendo questo il caso, il Joan Barceló di Valls non è identificabile con quello residente a Sassari.

28_ Serafino Montanyans fu insignito nel 1470 del titolo nobiliare. Ha ricoperto la carica di consigliere e sindaco, nonché ambasciatore della città di Sassari presso la corte reale [PORCU GAIAS 1996, pp. 310-311].

29_ Andrea de Biure (o di Biura) è stato governatore del Capo di Logudoro nel 1483 e poi dal 1485 al 1500, obriere dell'Opera del Duomo di Sassari nel 1505 e componente del consiglio maggiore della città nel 1522 [PORCU GAIAS 1996, pp. 315-316].

Nel 1497, in un atto notarile dato in Sassari si attesta che Joan Barceló è proprietario di una vigna nella giurisdizione di Alghero. La Porcu Gaias [2013, p. 139], che riporta la notizia, ipotizza che il pittore possa aver acquisito la vigna in pagamento del retablo di San Francesco di Alghero. Se così fosse, si tratterebbe di un accordo successivo (e non noto) a modificare gli accordi del 1488 ma non è da escludere che Barceló sia entrato in possesso di questa proprietà solo dopo il 1494 in quanto diversamente avrebbe potuto ipotecarla a garanzia del debito verso De Biure, come d'altra parte nella stessa occasione aveva fatto Zacaria Puliga.

Il 3 febbraio 1505 Zacaria Puliga detta testamento, nel quale «mastru Joha Barcelo, connadu meu», è nominato curatore testamentario e tutore dei figli, assieme alla moglie di questi, allo zio don Nanni Puliga e a Giovanni Martines Dezar. Oltre alla semplice attestazione del nome, l'unico altro dato desumibile da questa notizia riguarda la stima e la fiducia di cui il pittore doveva godere agli occhi del cognato.

Il 1508 si registra una interruzione nella serie di notizie relative alle vicende sarde di Joan Barceló: il giorno 11 dicembre firma un contratto con gli obrieri e i parrocchiani della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona in cui si impegna a dipingere, entro cinque anni a partire dal Natale del 1510, il retablo per l'altare maggiore della chiesa. All'atto della firma gli *obriers* sono rappresentati dal *donzell* Galceran de Corrego, dal notaio Ramon Berenguer Desclergue e dal *fuster* Climent Carbonell, mentre Joan Barceló è supportato dal *revedor* Matheu Sanç. Testimoni sono i sacerdoti Cristophol Planes, priore della chiesa di San Giovanni, Pere Ponç, beneficiato e *començal* della stessa chiesa, Jaume Mani, beneficiato della chiesa del Pi, e il *parayre* Jaume Osona.

Il 12 febbraio 1510 Barceló risulta nuovamente attestato in Sardegna,

a Sassari, dove figura come testimone di una ricevuta rilasciata dal ricevitore del Riservato Alfonso Carrillo a Bernardino Pedrello, già cassiere della città, per il pagamento di diritti di maritaggio. Anche in questa occasione il pittore, qualificato come cittadino di Sassari, figura associato al cognato Zacaria Puliga, anch'egli testimone dell'atto e qualificato come luogotenente della Procurazione Reale.

Il 2 aprile 1510 gli obrieri e i parrocchiani della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona si riuniscono per discutere sull'amministrazione della chiesa. Joan de Torrent, che presiede la seduta del Consiglio, comunica che il pittore incaricato di dipingere il retablo per l'altare maggiore della chiesa è in Sardegna, mentre sarebbe già dovuto tornare in città da più di un anno per iniziare i lavori. Poiché è necessario sbloccare la situazione, propone di affidare l'incarico a un altro pittore, da lui individuato nell'autore del retablo della chiesa di San Sebastiano eseguito su commissione dei consiglieri della città. Il Consiglio dispone che si proceda a verificare se sussistano le condizioni perché il pittore firmatario del contratto possa portare a compimento il lavoro in tempi ragionevoli.

122

Il 3 febbraio 1511, a Sassari, si dà lettura del testamento di Zacaria Puliga, dettato nel 1505, in cui Barceló è nominato curatore testamentario e tutore dei figli. All'apertura del testamento è presente anche l'ex governatore del Capo di Sassari Andrea de Biure.

Andrea de Biure, in data 16 giugno 1516 istituisce una donazione a favore del convento di Santa Maria di Betlem di Sassari. Alla somma della donazione, sotto forma di censo, contribuiranno anche i proventi del credito di 50 lire che vanta nei confronti di Joan Barceló. Si tratta del debito, ridotto di un terzo rispetto alla cifra stabilita, contratto dal pittore nel 1494.

Il 17 ottobre 1524 gli *obrsers* della chiesa parrocchiale di San Giuliano di Argentona (diocesi di Barcellona), stipulano un contratto con il *fuster* Joan Romeu, cittadino di Barcellona, per la realizzazione della struttura e degli elementi decorativi lignei di un retablo per l'altare maggiore della chiesa. Secondo la consuetudine, sono illustrati gli accordi e i patti tra le parti (tempi di esecuzione, struttura del retablo e modello da seguire, dimensioni, qualità del lavoro, tempi di consegna ecc) e a chiusura del documento sono nominati i testimoni. Tra le persone chiamate come garanti (*fideiusors*) del lavoro di Joan Romeu compare anche un Joannes Barceló di cui non è indicata la professione né la residenza o la cittadinanza. Non vi sono quindi elementi sufficienti per sostenere una sua identificazione con il Barceló pittore sassarese.

4.1.4 IL RETABLO PER LA CHIESA DI SAN FRANCESCO DI ALGHERO

123

Il contratto di commissione del retablo per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Alghero, stipulato ad Alghero il 7 giugno 1488, costituisce l'unica attestazione dell'attività professionale di Joan Barceló in Sardegna (doc. 4). L'atto, in catalano, è annotato nel *Llibre primer* del convento e gli accordi e patti che lo costituiscono si stipulano tra Gaspar Romanga, *obrer* della chiesa e del monastero, e «mestre Johan Barsalo pintor natural de Tortosa». Il primo dato rilevabile è che la committenza è rappresentata da una sola persona che ricopre la carica di *obrer*. Non è specificato se si tratti dell'*obrer* capo o di uno degli amministratori delegato appositamente per la gestione di questa pratica e nulla sappiamo circa la sua professione. A differenza di altri contratti riguardanti la commissione di retabli per chiese o conventi, come per esempio quello del *Retablo di San Bernardino* per la chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari (1455), in cui insieme al cittadino di Cagliari Francesch Oliver è presente il frate guardiano del convento

Miquel Gros [ARU 1926, pp. 194-195], in questo documento non compare tra i contraenti nessun rappresentante dell'istituto religioso, ragion per cui è lecito pensare che l'intera somma pattuita per il pagamento sia a carico dell'associazione degli *obrers*. Del pittore non si fornisce alcun dato circa la cittadinanza o residenza, mentre lo si qualifica come nativo di Tortosa.

Barceló si impegna con il detto *obrer* a dipingere il retablo nell'altare maggiore della chiesa, di cui esiste già la struttura, bene e debitamente, con tutta la perfezione (possibile) come si conviene a un buon maestro nell'arte. L'incarico per cui egli è chiamato è quindi relativo alla pittura di un retablo già esistente collocato nell'altare maggiore della chiesa («lo dit mestre Johan Barsalo pintor promet y se obliga al dit obrer pintar lo retaulo de la sgelsia de Sanct Francesch que es del cap de la dita sglesia»).

124

La conduzione del lavoro doveva articolarsi in diverse fasi. Ogni parte del retablo sarebbe dovuta essere sottoposta a levigatura, ingessatura e doratura, operazioni che Barceló avrebbe eseguito nella città di Sassari, dove il polittico sarebbe stato trasportato a spese del committente. Il tragitto inverso sarebbe stato invece a carico del pittore, che doveva dipingere le tavole ad Alghero, dove Gaspar Romanga avrebbe provveduto a individuare un laboratorio per lui e un suo aiutante e a fornire loro, a spese del convento, il vitto e l'alloggio.

Oltre ai requisiti di qualità, Barceló deve rispettare le indicazioni che gli vengono date riguardo alle scene da dipingere («en lo qual retaulo fara e se obliga fer les istories següents»), dalla cui descrizione si desume che doveva trattarsi di un retablo a triplo trittico. Si parla infatti di tre tavole centrali di cui quella in basso doveva raffigurare la Madonna col Bambino, quella intermedia San Francesco con il Santo Crocifisso e quella in alto la Crocifissione di Cristo. Nelle tavole laterali, previste in numero di tre per parte, dovevano essere rappresentate le scene della vita di San Francesco così come sarebbero state indicate in un secondo momento dall'*obrer*. Al centro del tabernacolo della predella si chiedeva

fosse dipinto «Jesus lansant lo sanch del costat en hun colper e tenint en la huna de la ma la creu e bandera», mentre gli altri scomparti erano riservati a ospitare «figuras» a discrezione del committente. Ai lati della predella le porte dovevano essere dipinte con le immagini di San Pietro e di San Paolo.

Per quanto riguarda i materiali da utilizzare, Romanga si impegna a fornire a Barceló l'oro e i colori azzurro e carminio necessari, mentre gli altri dovevano essere messi a disposizione del pittore.

Il pagamento è fissato in 200 lire da corrispondere a rate in base allo stato di avanzamento dei lavori, che sarebbero dovuti partire dalla predella e dalle porte, conclusi i quali Barceló avrebbe ricevuto 35 lire, per poi proseguire con le tre tavole centrali, valutate in 36 lire, cioè 12 lire ciascuna, così come 12 lire sarebbe stata pagata la consegna di ognuna delle sei tavole laterali; 12 lire erano previste anche per i polvaroli. Le restanti 21 lire sarebbero state pagate a compimento del lavoro ossia con la doratura finale delle incorniciature dei casamenti. Non è specificata la durata e la data di consegna dei lavori se non per quanto riguarda il completamento e la posa in opera della predella e dei *portals*, fissata al 15 settembre di quello stesso anno, quindi dopo tre mesi e una settimana.

Testimoni del contratto sono Guillelmus Coll, consigliere della città di Alghero, e i sarti Julianus Francisco e Demondus Aguglondo abitanti algheresi.

Restano ancora da chiarire i motivi per i quali al pittore sia stato fatto obbligo di trasportare a Sassari il retablo per la preparazione e per la doratura dei fondi; Carlo Aru, nel pubblicare il documento, rileva come questo fatto non abbia riscontri, a sua conoscenza, né in Sardegna né altrove e suppone che sia dovuto a cause contingenti come, per esempio, i lavori di costruzione della chiesa ancora in corso [ARU 1931a, p. 175]. In ogni caso la zona del presbiterio doveva essere già conclusa nel settembre del 1488 se per quella data si prevedeva di collocarvi la predella con il tabernacolo, indispensabile per l'ufficiatura

della messa³⁰. Ritengo non sia da escludere tuttavia che tale situazione si considerasse necessaria per la buona conduzione del lavoro, la cui esecuzione avrebbe potuto giovare di miglior cura se svolta nella bottega di Barceló, dove il pittore avrebbe potuto disporre di tutti gli strumenti e aiuti che il caso avesse richiesto.

Riguardo al pagamento concordato, si tratta a mio avviso di una cifra elevata se si tiene conto che il pittore non doveva sottrarre al ricavo: le spese per l'acquisto del legno e per la sua lavorazione (tavole, traverse, montanti, cornici e pinnacoli decorativi ecc.), generalmente affidata a un *fuster* (e a un *entallador*); le spese per l'acquisto dell'oro, dell'azzurro (verosimilmente l'azzurro oltremare ricavato dal lapislazzuli) e del carminio, tutti materiali costosissimi e di non semplice reperimento, il cui prezzo variava in rapporto con l'andamento del mercato; le spese per il soggiorno suo e del collaboratore ad Alghero per tutta la durata del lavoro. A suo carico restavano quindi solo i costi per il trasporto da Sassari a Alghero, e quelli "ordinari" di bottega (paga per il collaboratore, materiali e colori di normale utilizzo).

Un'ultima considerazione di natura generale è che il documento ci trasmette due coordinate "geografiche" non diversamente interpretabili: la prima è relativa all'origine tortosana di Barceló, la seconda all'ubicazione della sua bottega (e quindi almeno anche residenza, se non cittadinanza) nella città di Sassari.

30_ Le vicende costruttive iniziali della chiesa di San Francesco di Alghero sono ipotizzate solo attraverso l'analisi formale e stilistica dell'edificio poiché ancora non sono emersi documenti a riguardo. L'unico appiglio cronologico è costituito proprio dal documento di commissione del retablo. Per un inquadramento generale della questione cfr. SEGNI PULVIRENTI-SARI 1994, pp. 81-88.

4.1.5 IL RETABLO PER LA CHIESA DI SANTA MARIA DEL PI DI BARCELLONA

È datato 11 dicembre 1508 il secondo documento, in ordine di tempo, attestante l'attività professionale di Barceló. Si tratta del contratto, scritto in catalano, annotato nel *Llibre negre*³¹ della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona (fig. 3, doc. 12). Gli accordi ivi riportati sono pattuiti tra gli *obrers* e i parrochiani della chiesa da una parte e «mestre Joan Barçalo pintor natural del camp de Tarragona» dall'altra.

Un dato che sin da subito appare discordante con quanto finora acquisito è quello relativo al luogo di origine del pittore. Abbiamo visto come nel contratto del 1488 per il retablo di Alghero è riportato essere nativo di Tortosa, mentre in questo per il retablo del Pi è detto essere originario del Camp de Tarragona. Tale incongruenza è stata notata da Post, che la risolve sostenendo che per «regione di Tarragona» si intende «un termine abbastanza ampio da includere Tortosa» («the region of Tarragona, a term broad enough to include Tortosa») [POST 1958, pp. 467-468, nota 13]. Pere Català Roca [1985, p. 15] invece, ignorando che Ainaud de Lasarte [1984] sosteneva l'origine tortosina di Barceló in base a quanto riportato nel documento pubblicato dall'Aru sul retablo di Alghero, e quindi essendo a conoscenza solamente del documento barcellonese del Pi, esclude categoricamente quella origine a favore di quella tarragonese. Ribadisce invece l'incongruenza tra le due notizie Sofia Mata de la Cruz [2005, p. 205]. È il caso a questo punto di fare una riflessione e domandarsi quali possano essere le ragioni di tale discrepanza. Le possibilità di interpretazione finora avanzate sono sostanzialmente due. La prima è quella che, sulla scia di Post, intende il «Camp de Tarragona» una locuzione generica utilizzata, in

127

31_ Il *Llibre negre* è un imponente *liber chronicus* la cui rilevanza per gli studi di storia dell'arte non è ancora stata posta nella dovuta considerazione. La trascrizione integrale del contratto del 1508 è stata pubblicata per la prima volta in SALIS 2013, pp. 204-205.

casi contingenti come quello del nostro documento, per comprendere anche la città di Tortosa³², la seconda è quella che ritiene la differenza netta e non diversamente interpretabile, postulando in tal modo l'esistenza di due Joan Barceló pittori, uno nativo di Tortosa, l'altro del Camp de Tarragona. Intraprende quest'ultima via Enrico Pusceddu [2013], il quale utilizza questa ipotesi come base per la formulazione di un'altra ipotesi di secondo grado secondo cui dietro il Barceló del retablo del Pi, che lui chiama Barceló II, si nasconda la vera identità del Maestro di Castelsardo. Torneremo più avanti sull'analisi di questa proposta; per ora mi limito a registrare che stando solo a questo dato, ossia all'origine tarragonese del pittore dichiarata nel documento barcellonese, difficilmente si può dimostrare l'identità di persona tra il Barceló chiamato per il retablo del Pi e quello chiamato per il retablo di San Francesco, a meno che non si voglia prendere in considerazione la possibilità che si tratti di un mero errore materiale, un *lapsus calami* dovuto al notaio (o allo scrivano alle sue dipendenze) estensore di uno o dell'altro documento.

Andando avanti nella lettura dei *capitols* che compongono il contratto, si evincono alcuni dati che rivelano la residenza non barcellonese di Barceló e il suo arrivo in città per l'occasione (o forse anche per altre analoghe di cui non siamo a conoscenza).

Il primo dato è l'inusuale margine temporale stabilito per la consegna del lavoro: cinque anni a partire dal Natale del 1510, e cioè ben sette anni dalla stipula del contratto (Il dicembre 1508: «Primo que lo dit mestre Joan Barçalo pintor sie tengut en pintar e obrar ab tota perfectio dins temp de cinch anys comptant de la festa de Nadal de mil cinchcents y deu en avant»).

Il secondo è che per il compenso non si era stabilita una soluzione in *tranches* relative all'avanzamento dei lavori, a differenza di quanto

32_ È quanto ho sostenuto nel 2013, quando ho per la prima volta pubblicato la trascrizione integrale dell'atto di commissione del retablo, cfr. SALIS 2013, p. 121.

avveniva normalmente, né in singole retribuzioni per ciascuna tavola, come abbiamo visto essere per il retablo di San Francesco di Alghero, ma in piccole rate da pagare metà a inizio pittura e metà a consegna di ciascuna tavola:

«Item que tot lo preu del dit retaule fet dit preu se hage a repartir per taules e pessés e per encasaments de Nostra Dona e de Sanct Pere e de Sant Pau e bancal e esmortiments e guardapols e tubes e tot se hage apres a repartir per pessés e taules segons lo preu, assi que sudits obrers qui vui son o per anant seran volran levar e pintar una e dues taules o pessés que sabut lo que tocara per aquelles taules o pessés segons mes o menys que hagen esser tenguts dits obrers donar al dit pintor la meytat del preu que toquara de aquelles tals taules o pessés e com la haura pintada e acabada o acabades ab tota perfectio e posada o posades sien tenguts dits obrers de pagar l'altra maytat a compliment de dita taula o taules o pessés acabades»,

129

e ancora:

«Lo preu de pintar e acabar e pintar lo dit retaule que son tenguts a pagar dits obrers e parroquians al dit pintor iuxta e segons dessus es specificat son mil e trescentes liures barcinonins les quals hagen e sien tenguts de pagar los dits obrer e parroquians al dit pintor en lo modo e forma sobredita, çoes la maytat del preu que toquara en aquella taula o taules, pessa o pessés de dit retaule en lo principi com començara a pintar dita pessa o pessés e l'altra meytat com seran acabades e posadas dites pessa o peçes segons dessus es dit e axi en tot lo restant de dit retaule sie servada la solucio de dit preu fins fia acabat».

Il terzo è l'accordo sulla data di inizio lavori, da avviarsi entro un anno dalla stipula del contratto, per la quale il pittore era tenuto e obbligato a «venire e stabilirsi in città»:

«Item mes es stat concordat e pactat entre les predites part que lo dit mestre Johan Barçalo pintor dins spay de hun any proper vinent segons dessus es ya dit sie tengut e obligat de venir e metres en ciutat e comencar a pintar lo dit retaule segons la forma dessus specificcada e en cars que el dit mestre no vingues se imposa pena graciosament de cent ducats d'or valents cent y vuit liures barchinonins».

Un margine di tempo così ampio – sei anni – per la realizzazione di un retablo di cui esisteva già la struttura lignea [MADURELL 1944, p. 71], l'impegno chiesto al pittore di stabilirsi in città per la conduzione del lavoro, ma anche l'alta cifra stabilita come penale (108 lire) fanno pensare che gli obrieri della chiesa del Pi, affidando l'incarico al pittore, avessero piena coscienza del rischio di subire ritardi nelle consegne o addirittura di vedere compromesso l'affare. Quanto (forse) paventato si sarebbe verificato due anni più tardi, come risulta dal verbale della riunione degli obrieri del 2 aprile 1510: «lo pintor que te carrech de pintar lo retaule es en Sardenya, e devia esser vengut mes ha de un any, e nunca hariba, e es gran dan del retaule perque si mai comensa may se acabara» [MADURELL 1944, pp. 71-72] (fig. 3b, doc. 14). È chiaro a questo punto che il verbo “venire” nel contratto del 1508 sta per “venire dalla Sardegna”. Ma se il Barceló che nel 1508 ha firmato il contratto del Pi proviene dalla Sardegna allora la sua identificazione con il Barceló cittadino sassarese riacquista validità, come sostiene tra l'altro la Scano Naitza [2013, p. 12]³³. Come motivazione al mancato ritorno del pittore a Barcellona, Català Roca [1985, pp. 16-17] concorda con quanto riferitogli oralmente da Tomàs Vergés, parroco e archivista della chiesa

33_ «Dall'atto del 1508 [...] e da quello del 1510 di revoca del mandato per inadempienza all'impegno di rientrare entro un anno per dare inizio ai lavori (Madurell i Marimon 1944), risulta chiaro che il Joan Barceló implicato nel retablo barcellonese è lo stesso pittore che almeno dal 1488 apre la sua bottega a Sassari» [SCANO NAITZA 2013, p. 12].

del Pi negli anni '80 del secolo scorso, sul fatto che «l'home, segurament recent casat a Sardenya, a l'Alguer, s'hi devia trovar tan bè que ja no es va recordar del contracte contret amb la gent del Pi per a pintar-hi el nou retaule».

In ogni caso, anche volendo prendere in considerazione l'esistenza di due pittori omonimi, che chiameremo, come propone Pusceddu, Barceló I (nato a Tortosa) e Barceló II (nato a Camp de Tarragona), dati alla mano non è possibile riferire i documenti sardi a quest'ultimo, come invece fa Pusceddu [2013, pp. 191-194], in quanto nel documento barcellonese del 1510 si indica come sua destinazione la Sardegna ma non si specifica la città: di fatto questa poteva essere una qualunque dei grandi centri dell'isola (Cagliari, Oristano, Alghero, Sassari). Se proprio si vuole affermare l'esistenza di due omonimi, è comunque molto più ragionevole – e pertinente – riferire tutti i documenti sardi, in cui Barceló è detto cittadino di Sassari (dove ha moglie e casa), a Barceló I, che per certo nel 1488 è attestato nel capoluogo del Capo di sopra, dove ha bottega (e quindi casa).

Non a caso Pusceddu [2013, p. 191], non avendo elementi probanti per sostenere che i documenti sardi possano riferirsi a Barceló II, si affida a una congettura tanto suggestiva quanto arbitraria secondo cui l'aiutante di Barceló I citato nel documento di Alghero del 1488 sarebbe Barceló II, il quale avrebbe rilevato negli anni immediatamente successivi la bottega del maestro e al quale «legheremo tutti i documenti successivamente indicati». Di Barceló I quindi, dopo il retablo di San Francesco di Alghero, non resterebbe più traccia.

Sembra che l'esigenza di Pusceddu di corroborare l'ipotesi della compresenza di due Barceló omonimi sia unicamente finalizzata alla creazione di un personaggio (Barceló II) con caratteri differenti rispetto a quelli del Barceló di Tortosa, in modo da poter far combaciare il suo profilo artistico con quello del Maestro di Castelsardo. Si comprende meglio quindi la proposta di considerare Barceló II collaboratore di Barceló I, fatto che consente tra l'altro di dare una spiegazione alle

tangenze unanimemente riconosciute tra il *Retablo della Visitazione* e le opere attribuite al Maestro di Castelsardo³⁴. Il sostegno a tale ricostruzione giunge a Pusceddu [2013, p. 184] in base a due considerazioni, una di natura stilistica e l'altra di natura storica. La dimostrazione storica starebbe nel fatto che Sassari, città in cui egli colloca Barceló II attraverso i documenti a lui arbitrariamente riferiti, godeva all'epoca di una favorevole congiuntura politica, economica, culturale e artistica in cui vi erano tutti i presupposti perché il mercato artistico fosse florido. Considerando inoltre la confluenza in città di correnti e linguaggi artistici provenienti sia dalla Catalogna sia dalla penisola italiana, vi erano tutte le condizioni perché il Maestro di Castelsardo avesse bottega proprio a Sassari.

Le ragioni di natura stilistica starebbero invece nel fatto che il profilo del Maestro così come emerge dalle tavole di Sarrià a lui assegnate «è assolutamente compatibile con le caratteristiche dell'incarico di Santa Maria del Pi» [PUSCEDDU 2013, p. 187]. Tale presunta compatibilità viene dimostrata analizzando punto per punto il contenuto dei *capitols* del contratto di Santa Maria del Pi e sostenendo che fosse assolutamente inconcepibile, da parte dei committenti, contemplare la possibilità di affidare un siffatto lavoro a un pittore con il profilo artistico del Joan Barceló del *Retablo della Visitazione*, ragion per cui quel Barceló del Camp de Tarragona non può che essere il Maestro di Castelsardo, anche in virtù del fatto che nella Barcellona dell'epoca ormai le tendenze artistiche stavano virando dal linguaggio tardogotico a quello rinascimentale, campo in cui difficilmente Barceló I avrebbe saputo muoversi e, di conseguenza, avere mercato in città.

Il risultato di questa ricostruzione della storia è di un impatto e di una suggestione coinvolgenti. Tuttavia esso è ottenuto con una serie di forzature dietro cui si celano alcuni punti deboli che ne compromettono

34_ Peraltro l'ipotesi che il Maestro di Castelsardo fosse allievo di Barceló è stata esplicitamente avanzata da Goddard King [2000, p. 115].

la validità. Sebbene la considerazione storica illustrata da Pusceddu riguardo al contesto economico, sociale e culturale di Sassari sia pienamente condivisibile, e così pure la proposta che in quella città il Maestro di Castelsardo potesse trovare le migliori condizioni possibili per stabilire bottega e contestualmente tenersi aggiornato sulle novità artistiche di entrambe le sponde del Mediterraneo occidentale, essa non è per niente sufficiente per sostenere che il Maestro vada identificato con il presunto Joan Barceló II. Proprio perché Sassari era una città in espansione, con numerosi cantieri architettonici aperti, con un vivace fermento culturale e abitata da una folta schiera di nobili e ricchi borghesi che alimentavano il mercato artistico, è da supporre che in città vi fosse ben più che una sola bottega pittorica. Non è assolutamente rilevante che non siano giunti a noi né opere né documenti in merito: il corso della storia segue dinamiche che difficilmente si attagliano alle aspettative di chi cerca di ricomporne le tracce, tanto più in Sardegna, che abbiamo visto essere un caso particolarmente sfortunato a tal riguardo. D'altra parte poi, proprio in ragione del fatto che i dati di cui disponiamo sono esigui e frammentari, sarebbe un errore escluderli a priori solo perché difficilmente contestualizzabili. Per esempio, non di rado si trascura l'esistenza del pittore sassarese Nicholau de Liper, già morto nel 1518, quando il figlio Francesch entra come apprendista nella bottega barcellonese di Nicolau de Credensa [MADURELL 1944, p. 26] (fig. 4, doc. 19, cfr. § 3.1.2): sebbene non vi siano altre notizie sul suo conto, non è da escludere che sia stato tra i collaboratori di Joan Barceló [SARI 1993, p. 67; SCANO NAITZA 2006, p. 249; 2013, p. 28].

Sulle ragioni di natura stilistica la questione della compatibilità chiamata in causa da Pusceddu rappresenta quanto di più lontano possa esserci rispetto ai principi di verifica enunciati da Baxandall e illustrati nella premessa metodologica di questa tesi. In particolare, il principio di ordine o coerenza, che si riferisce alla necessità di comprendere l'organizzazione interna dell'oggetto di cui ci si occupa, è completamente stravolto: nel documento della chiesa di Santa Maria del Pi infatti, per

quanto le caratteristiche che il retablo deve avere siano precisate fin nei minimi dettagli, non vi è alcun riferimento di natura stilistica, né esplicito né sottinteso. Le richieste che i committenti mettono su carta e chiedono al pittore di rispettare hanno solo ed esclusivamente un valore qualitativo, denotano, cioè, i parametri di qualità che l'opera da loro commissionata deve assolutamente rispettare, pena la compromissione dell'accordo. I *capitols* del documento riportano quasi ossessivamente i riferimenti qualitativi, che vengono ripetuti e ri-specificati per ogni elemento compositivo del retablo chiamato in causa. Si noti quante volte si richiede la *tota perfectio* (massima perfezione) o l'utilizzo di oro puro (*or fi*) o del blu oltremare ottenuto dal lapislazzuli (*atzur fi*), o come la pittura dovesse essere piana (*planta*), e cioè condotta a regola d'arte:

«Primo que lo dit mestre Joan Barçalo pintor sie tengut en pintar e obrar *ab tota perfectio* dins temp de cinch anys comptant de la festa de Nadal de mil cinchcents y deu en avant, coes los tres tabernacles del retaule de Nostra Dona del mig e de sanct Pere e sanct Pau e les bases e talla *tot d'or fi* e los pilars e tubes e fulles que van sobre les copades *tot d'or fi* per lo semblant Item la copada dels dits tabernacles sie pintada dins de *atzur fi* e tot lo entretallament sobre dita copada de or Item los plans dels tabernacles tingue a ser e pintar *de planta pintura* aconeguda de les persones elegidores per los dits obrers e parroquians Item los encasaments e peanyes de Nostra Dona e de sanct Pere e sanct Pau tots los maynells, capitells e brassos de la volta e claus *tot d'or fi* e los plans dels encasaments de dins *tot de or fi piquat* e los pendants de les voltes de dit encasaments tots *de atzur fi* Item que los primers encasaments dels tabernacles, lan/ternes y esmortiments e per lo semblant pilars e formes exembranes *tot d'or fi* ab hun crucifix al cap de les lanternes e esmortiments del pinacle de Nostra Dona, e al cap de les altres lanternes e esmortiments o pinacles hun ladre en quiscu crucificat *tots pintats e encarnats ab tota perfectio* e segons a les persones elegidores per los dits obrers e parroquians apparra Item mes sie tengut dit pintor de fer e pintar en lo bancall les

vases, pilars, tubes, copades de fulles *tot d'or fi* empero la copada de dins *de atzur fi* e los entaulaments sobre la copada *tot d'or fi daurat* Item tots les plans de dit banchal tots de planta pintura aconeguda de les persones elegidores per los dits obrers e en lo cors del retaule sobre dit bancall tots los pilars, tubes, lanternes, esmortiments *tots de or fi daurat* Item tots les plans de dit retaule sie tengut de fer e pintar ab tota perfectio de planta pintura e si ere cars en dits plans paysses o encasaments o lunyadans ere mester gens de or sie a coneguda de les persones elegidores. Entes empero que en los fresos e diademas sia *tot de or fi* segons la obra requer ab tota perfectio aconeguda de les sobredites persones elegidores empero que los cels dels payssos e encasaments de histories hagen a esser de color Item los guardapols tots dalt a baix, vasa, copada, pilars, tubes, lanternes, esmortiments *tots de or fi daurades* Item tots los plans dels dits guardapols hage e sie tengut de fer e pintar *de planta pintura* aconeguda de les sobredites persones elegidores Item que dit mestre sie tengut e obligat en temps ab les fermances per ell donades de fer e pintar e obrar axi acabadament *ab tota perfectio e millor fi millor pora* tot lo dit retaule e les taules *de planta pintura*».

135

L'associazione, l'assimilazione e l'identificazione del concetto di stile con quello di qualità è un'invenzione della storiografia artistica del XIX secolo che ancora persiste diffusamente, perché spesso, quasi sempre, agli occhi degli storici un lavoro di buona qualità corrisponde a un lavoro condotto con uno stile *di qualità*, sarebbe a dire con uno stile migliore rispetto a uno meno gradevole. Ma questa, appunto, è una tara legata al concetto di evoluzione degli stili ereditato dall'Ottocento secondo cui, per stare sull'esempio più emblematico, lo stile rinascimentale ha un qualcosa in più rispetto a quello tardogotico, con il quale per un certo periodo coesiste. È, questa, la stessa logica che porta a formulare la distinzione tra centri artistici di primo livello e centri artistici di secondo livello (centro e periferia), con la sottesa distinzione che quanto prodotto nei primi abbia una qualità superiore

rispetto a quella, inferiore, degli altri, il tutto senza che si tenga nella dovuta considerazione il fattore rappresentato dal gusto artistico della committenza che nulla ha a che fare con l'associazione stile/qualità.

E così si comprende come lo sforzo di dimostrare che la committenza del Pi abbia una concezione dell'arte alta, di natura umanista se non rinascimentale o addirittura manierista [PUSCEDDU 2013, p. 178], si riveli essere fuori registro. C'è un bellissimo, pregnante e chiaro saggio sulla cultura artistica del primo Cinquecento catalano, scritta da uno dei più grandi storici dell'arte iberici, Joaquim Garriga, la cui lettura è illuminante per chi voglia cimentarsi nella formulazione di giudizi legati ai concetti di stile e qualità rispetto al contesto in questione. Ne riporto un brano che riassume e spiega come meglio non si potrebbe quanto sto cercando di chiarire:

«El factor ambiental que condicionà de manera més vasta i determinant la producció artística fou el marc gremial de l'organització del treball, el qual, com és sabut, durant el segle XVI conegué a Catalunya l'època del seu màxim apogeu. Sense entrar ara en precisions sobre la vida corporativa ni sobre les normes que regulaven aquelles diverses activitats laborals que, en llenguatge convencional contemporani, qualificariem d'artístiques, assenyalem tanmateix que totes les arts eren enteses estrictament menestrals. La consideració social de les arts era equivalent a la de qualsevol altre treball manual, com també ho eren la compensació econòmica i els estàndards de qualitat exigibles. La paga s'establia en funció dels materials utilitzats més el temps dedicat a l'elaboració de la manufactura, i no pas en funció de valor *renaixentistes* com les innovacions, la recerca d'efectes nous, la creativitat o la inventiva... que mentrestant a Itàlia es tenien pels específicament caracteritzadors de tota obra d'art. La forta competitivitat i la mateixa duresa de les condicions laborals al Principat, que se solien resoldre amb contractes de terminis ajustats i preus baixos, propiciaven l'obra *industrialitzada*, el treball expeditiu i mecànic, amb

repetició constant dels recursos expressius. Les normes i els procediments corporatius garantien al client uns estàndards *tècnics* de mínima correcció en el producte acabat, i precisament eren les manufactures de cost baix i tècnicament *correctes* les que resultaven més beneficiades i promogudes pel sistema. En canvi, el treball creatiu i d'alta qualitat, que comportava esforç d'informació, imaginació, laborioses proves i lentitud d'execució, en el context gremial esdevenia estrany i, per als interessos econòmics de l'artista, molt poc convenient. A diferència d'Itàlia, a Catalunya l'activitat artística no es plantejà mai com a *liberal* o intel·lectual en el curs del segle XVI, ni per la banda dels comitents – fos quin fos el seu nivell cultural i social – ni per la banda dels cercles cultes o *humanístics* ni per la banda dels artistes implicats – que se sàpiga – ni, encara menys, per la del públic general i *menut* – gairebé sempre a remolc dels altres sectors. L'activitat de l'arquitecte, de l'escultor o del pintor es considerà, a tots els efectes, un treball menestral, vinculat als gremis, servil: una activitat que no comportava cap especial preparació literaria ni científica – que no responia a cap teoria – sinó només *mecànica*, manual. No és pas estrany, doncs, que es prolonguin encara durant molt de temps les pressuposicions tradicionals que identificaven la bellesa amb la riquesa, amb l'abundància d'elements i amb la profusió de detalls o d'ornamentació, amb l'opulència dels materials preciosos utilitzats – i fins i tot representats –, amb la rotunditat d'un cromatisme lluminós i saturat... No és estrany, tampoc, que s'ignorin o que a tot estirar s'apliquin mimèticament, superficialment i sense una veritable comprensió, aquelles aspectes dels models renaixentistes que a Itàlia depenien o s'enllaçaven més amb teorie matemàtiques, geomètriques o bé òptiques, com els sistemes proporcionals, els mètodes compositius o les contruccions perspectives. Ni ho és, en fi, que no es plantegi mai a fons, ni en termes iconogràfics ni en termes formals, la *renovatio* de l'antiguitat i conseqüentment la neoplatònica *concordia* amb la tradició cristiana, ni que ni tan sols no se somii la utopia d'una *llengua universal* per a les artes –

un equivalent del llatí per al llenguatge...» [GARRIGA 1987, pp. 139-142].

138

Ed ecco quindi spiegata la forzatura della «pertinenza esterna», secondo cui non è accettabile pensare che l'artista e il committente possano disporre di risorse culturali che non siano quelle della loro società e del loro tempo. Il fatto che i committenti del Pi chiedano al pittore di dipingere scene con sfondi di paesaggio invece che con i tradizionali fondi dorati non ha nessuna connotazione di natura umanistico-rinascimentale, se non in termini talmente velati e distorti, epidermici, che non ha senso utilizzarli come impalcatura per la costruzione di una ipotesi che vuole dimostrare il pittore incaricato per il lavoro essere, anch'egli, intriso di quella cultura. Non è sufficiente affermare che il Joan Barceló del *Retablo della Visitazione* non avrebbe incontrato il gusto e il consenso dei committenti del Pi perché totalmente ancorato al linguaggio tardogotico, poiché anche lui, come dimostra proprio la tavola con la Visitazione del retablo cagliaritano, era in grado di realizzare scene con sfondi di paesaggio non molto diversi, tra l'altro, da quelli del Maestro di Castelsardo. La contrapposizione paesaggio/fondo oro, almeno per tutto il primo terzo del Cinquecento, non è determinante per inquadrare un'opera nell'alveo della tradizione tardogotica piuttosto che in quella rinascimentale. Ne è un esempio l'opera di Joan Gascó³⁵, uno dei "più rinascimentali" pittori attivi in Catalogna del primo trentennio del secolo, di cui conosciamo

35_ Joan Gascó, pittore navarrese, è attestato dal 1503 al 1529, anno in cui muore. Non si hanno notizie della sua attività professionale anteriori al suo stabilimento a Vic (aprile 1503) in Catalogna, dove impianta la bottega che verrà poi ereditata dal figlio Pere. Adempie numerose commesse per Vic e il suo circondario ma sue opere sono documentate anche a Barcellona. A lui sono attribuite quattro tavole dei polvaroli del *Retablo di Granollers* (conservate insieme alle altre sei al MNAC di Barcellona), che però risulta commissionato a Pau Vergós. La gran parte delle opere superstiti è conservata nel Museu Episcopal de Vic. Una sintesi sulla sua attività è in MIRAMBELL ABANCÓ 1998.

non poche opere con fondi dorati, evidentemente richiestigli dai committenti. E che dire di Nicolau de Credensa, il pittore inizialmente individuato per sostituire Barceló nella realizzazione del retablo del Pi? Si può affermare che il suo linguaggio sia più "moderno" di quello del pittore che avrebbe dovuto rimpiazzare? A giudicare dalle sole opere superstiti è difficile sostenere tale ragionamento (fig. 39), eppure egli era a capo di una importante bottega che i documenti riferiscono avere numerosi incarichi e commesse, anche da parte della committenza "alta", per tutta la prima metà del secolo³⁶. E se anche i committenti del Pi avessero avuto in mente come modello per il loro retablo i dipinti del Maestro di Castelsardo o quelli di Joan de Borgonya, a sua volta

36_ Nel primo documento in cui compare il suo nome, dato in Barcellona il 5 maggio 1497, è qualificato come pittore della città di Napoli. A fronte della sua lunga attività di pittore e imprenditore (la notizia più tarda finora conosciuta risale al 1556, mentre la morte è collocabile attorno al 1558), sono giunte a noi solo due opere frammentarie relative ai suoi primi anni barcellonaesi: la tavola con i Santi Sever e Pacia (Museu Diocesà de Barcelona), pertinente al retablo per la chiesa dei Santi Just e Pastor di Barcellona, commissionatogli nel 1498, e le tavole con San Bartomeu e Santa Tecla del retablo per la parrocchiale di Sitges, datato 1499. Credensa, sin dal suo arrivo a Barcellona, riesce a inserirsi nel mercato artistico cittadino conquistando una posizione di rilievo, come dimostrano non solo le numerose commesse, ma anche gli incarichi di arbitro, che verosimilmente ottiene grazie anche al peso ricoperto all'interno della confraternita dei pittori. Nel 1508 figura come primo *prohom* della associazione di pittori (tra cui è presente anche Pietro Cavaro) che finanziano la realizzazione di un retablo per la cappella di San Luca nella chiesa di Santa Maria della Mercede. A lui si rivolgono nel 1510 gli obrers della chiesa di Santa Maria del Pi per la realizzazione del retablo in precedenza commissionato a Joan Barceló. Numerose sono anche le collaborazioni e associazioni con altri pittori quali Joan de Borgonya (Retablo di Santa Maria Maddalena per il monastero di Santes Creus, 1510), Pere Nunyes (1524), Antoni Ropit e Jaume Forner (1531), Enrique Fernandes e Pere Nunyes (1532). La sua attività si estendeva a vari ambiti, essendo attestata la decorazione di porte di organo, bandiere, vetrate. Nel 1549 è in contatto con il pittore piemontese Pietro Paoli di Montalbergo. Notizie sulla sua attività sono in MADURELL 1944, pp. 5-8, 11-19, 29, 31-32, 34, 40, 45, 49, 69-71, 73, 85, 102, 106, 109, 122-124, 134, 140, 151-152, 161, 164-165, 182, 187-190, 231, 238; GARRIGA 1986, pp. 43, 54-55, 63, 68, 71, 132, 141-142, 144-145, 148, 158, 217; COLL MIRABENT 1998.

subentrato a Nicolau de Credensa nella realizzazione dell'opera³⁷, non si spiega come mai, fin dalla stipula del contratto con Barceló e poi in seguito anche con Borgonya, venisse indicato come modello da seguire il retablo dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del

37_Joan de Borgonya, «pictor, civis Barchinone, filius Johannis des Puncts, quondam , argenterii, civitatis Stragborch en Alemany» [MADURELL 1944, p. 79], è attestato prima a Valencia (1503-1509) e poi, dal 1509, a Barcellona, dove muore nel 1525. Il primo documento barcellonese lo vede associato a Nicolau de Credensa, col quale però entra in disaccordo a causa della differente concezione del lavoro [MADURELL 1944, nota 151, p. 85]. Borgonya subentra poi a Credensa nella realizzazione del retablo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi, in precedenza commissionato a Joan Barceló. Al momento di dover individuare un nuovo pittore per l'esecuzione dei dipinti, i *prohoms* del Pi si riuniscono per scegliere quale sia la tecnica migliore tra la tempera e l'olio, rispettivamente rappresentate da Credensa e da Borgonya (9 ottobre 1510). La scelta ricade su Credensa, al quale però viene chiesta l'esecuzione di una tavola di prova (26 settembre 1511). Il risultato non deve essere stato giudicato soddisfacente, perché da un documento del 18 agosto 1512 risultano pagamenti per quattro tavole della predella a Joan de Borgonya, su cui deve essere caduta la scelta definitiva. Costui dipinge la gran parte delle tavole entro il 1515 poiché nei mesi di gennaio, aprile e maggio una giuria di esperti si pronuncia sulla qualità della sua pittura, che gli si richiede di correggere e migliorare nelle mani e capi delle figure. Borgonya riceve pagamenti nel novembre del 1520 ma i lavori si interrompono alla sua morte (1525) e in seguito assegnati al pittore portoghese Pere Nunyes. Sul Retablo del Pi si vedano MADURELL 1944, pp. 71-82, DURAN SANPERE 1975, pp. 322-327; COLL MIRABENT 1998, pp. 32-34, 150-152. In contemporanea con i lavori del retablo del Pi Borgonya riceve e soddisfa altre commesse, non solo di polittici (Retablo di Sant Sebastià per la parrocchiale di Sitges, 1517; Retablo di Sant Bartomeu per il convento di Bellpuig, 1517-18), ma anche di progettazione di vetrate (disegno di vetrate per la cattedrale di Barcellona, 1513) e di decorazione pittorica (scudi e stemmi del coro della cattedrale di Barcellona, 1518). Nell'autunno del 1519 si trasferisce a Girona per dipingere il retablo maggiore della chiesa di Sant Feliu, lasciato incompiuto da Pere de Fontaines, morto nell'aprile del 1518, e altri lavori nella cattedrale della città (*Vetrate delle Sibille, Reliquiario della Veronica* [GARRIGA 1998e], *Retablo di Santa Úrsula*). Nel maggio del 1521 è nuovamente a Barcellona, dove realizza la decorazione murale del presbiterio della chiesa di Santa Caterina, il disegno decorativo per due piviali per la cappella del Palau de la Generalitat (1524) e il *Retablo de la Mare de Déu i Sant Martí* de Capella (1525). Una sintesi sulla sua attività, documenti e opere superstiti è in GARRIGA 1998f.

Mar, dipinto da Bernat Martorell nel 1434³⁸. È evidente che tale scelta non ha a che fare con questioni di natura stilistica quanto piuttosto di natura qualitativa, materiale, essendo la finalità degli obrieri del Pi quella di affermare, attraverso l'ostentazione e la magnificenza, il superiore prestigio della propria chiesa rispetto a quella di Santa Maria del Mar, con la quale si contendeva il primato cittadino. Ritengo quindi che i committenti del Pi rappresentino bene lo spirito della società del tempo che identificava la bellezza con la ricchezza, con l'abbondanza di elementi e con la profusione di dettagli o di ornamentazione, con l'opulenza dei materiali preziosi utilizzati, con il cromatismo luminoso e saturo [GARRIGA 1987, p. 140].

A chiusura delle considerazioni sull'incongruenza riguardante il luogo di nascita di Joan Barceló, ritengo legittimo che essa possa essere utilizzata a favore dell'ipotesi sull'esistenza di due pittori omonimi anche se non mi sento di escludere la possibilità di un *lapsus calami* da parte di uno degli estensori dei due documenti. Riguardo invece all'ipotesi di secondo grado secondo cui il Barceló più giovane sia da identificare con il Maestro di Castelsardo, la ritengo irricevibile non tanto perché considero tale eventualità impossibile, quanto perché si basa su eccessive forzature che non tengono conto dei principi di legittimità e di coerenza indispensabili per affrontare i casi problematici come questo. Credo infine che l'unica prova per l'identificazione del Maestro di Castelsardo possa arrivare solo dal rinvenimento di un documento che permetta di collegare incontrovertibilmente il nome del pittore a una delle opere attribuitegli o, meglio ancora, dalla scoperta di un'opera da lui firmata. Il resto, con buona pace di chi vuole a tutti i costi assegnare un'identità al Maestro, permane nel campo dell'incertezza.

141

Sull'atto di commissione del retablo del Pi restano ancora alcune

38_ Bernat Martorell (1390-1452), pittore e miniatore, è uno dei maggiori esponenti del Gotico internazionale catalano.

considerazioni da fare.

142 Seguendo, per ora, l'ipotesi che il Barceló del Pi sia lo stesso pittore documentato a Sassari, c'è da chiedersi quale sia il motivo che lo ha spinto ad allontanarsi, anche solo temporaneamente, dalla famiglia e dalla direzione della bottega sassarese, da ritenere ben avviata vista la congiuntura favorevole per il mercato artistico nella città di Sassari e in Sardegna negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo. Credo che se il motivo risieda solo nell'impresa del retablo per la chiesa di Santa Maria del Pi, esso sia da ricondurre non tanto, o non solo, alla rilevanza della committenza barcellonese, proveniente dagli obrieri della più importante e ricca chiesa della città, quanto dalla somma di 1300 lire concordata per la sua esecuzione. Fatte le dovute proporzioni con la realtà sarda, confrontando questa cifra con quelle pagate per altri retabli barcellonesi e sardi dello stesso periodo e anche tenendo conto delle dimensioni dell'opera e dell'abbondanza di materiali pregiati richiesti, risulta più che evidente che i margini di guadagno erano comunque ampi. L'incarico rappresentava quindi una opportunità da non scartare anche se avesse comportato l'allontanamento dalla Sardegna per tutto il tempo necessario alla realizzazione del lavoro. Non è da escludere poi che tra le ragioni che abbiano indotto Barceló a sciogliere le riserve e a recarsi a Barcellona vi sia stata l'incombenza dei debiti a suo carico, per i quali aveva ipotecato ben due case, che risultano essere non ancora estinti nel 1516.

Non sappiamo per quali vie Barceló sia entrato in contatto con gli obrieri della chiesa di Santa Maria del Pi; un possibile collegamento tra le parti potrebbe essere stato il *revedor* Matheu Sanç, che all'atto di stipula del contratto risulta firmare insieme a Barceló, forse in qualità di suo agente. Non è da escludere poi che possa aver avuto un ruolo Joan Cardona, vescovo di Ploaghe, che il 25 aprile 1518 consacra l'altare maggiore della chiesa [fig. 5, doc. 18]. Appartenente all'ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, Cardona era vescovo della diocesi *plovacensis* dal 1495

[EUBEL 1901, p. 217] e fino alla morte, avvenuta nel 1525, benché la diocesi sia stata soppressa nel 1503 e unita a quella di Sassari per effetto della bolla *Aequum reputamus* di Giulio II [TURTAS 1999, pp. 324-329], le disposizioni pontificie prevedevano che la titolarità e le relative rendite delle diocesi cessassero di validità solo alla morte dell'ultimo vescovo in carica al momento di emanazione della bolla. È possibile quindi che Joan Cardona abbia avuto modo di incrociare Barceló a Sassari, dove generalmente avevano dimora i vescovi e molti canonici delle diocesi pre-riforma (Ploaghe, Sorres, Castra, Bisarcio); egli poi ha sicuramente continuato a mantenere rapporti con la Sardegna anche dopo il 1503, se non altro per la gestione delle pratiche inerenti alla riscossione dei benefici e delle rendite spettantigli. Dai verbali dei parlamenti apprendiamo inoltre che suo procuratore di fiducia era Johannes Arola (Araola/Araolla), canonico della diocesi turritana³⁹.

39_ Il vescovo di Ploaghe è convocato il 17 febbraio 1497 dal viceré Giovanni Dusay per il parlamento generale dell'8 marzo [cfr. OLIVA-SCHENA 1998, p. 198] e nella seduta del 10 marzo è rappresentato da un procuratore di cui non è specificato il nome [p. 206]. Il 1 ottobre 1504 è convocato per il parlamento generale (viceré Dusay) del 7 novembre [p. 284], mentre alla seduta del parlamento del 15 maggio 1509 (Girón de Rebolledo) è rappresentato dal canonico Iohanne Arola [p. 434], così come a quelle del 3, 4, 28 luglio, 16 agosto, 6 settembre e 10 dicembre dello stesso anno [pp. 449, 451, 472, 484, 503, 543]. Il canonico Araolla doveva essere una figura di rilievo del braccio ecclesiastico: dai verbali dei parlamenti del 1509 risulta non solo agire come procuratore del vescovo di Ploaghe, ma anche di quello di Ottana e del Capitolo di Bisarcio [p. 472], del capitolo turritano di cui era membro [p. 484], del Capitolo di Ottana [p. 503], del vescovo e del Capitolo di Alghero [p. 543]. Il 10 dicembre 1509 fu nominato ambasciatore del braccio ecclesiastico, insieme all'arcivescovo di Cagliari Pietro Pilares, per far parte della delegazione che avrebbe dovuto recarsi in Spagna per discutere con Ferdinando II le modalità di pagamento del donativo [p. 96].

4.2 MAESTRO DI CASTELSARDO

4.2.1 STATO DEGLI STUDI

144

Sono passati ormai più di cento anni da quando Enrico Brunelli, nel 1907, ha proposto di assegnare il nome convenzionale «Maestro di Castelsardo» all'autore della «grande ancona della cattedrale d'Ampurias, di cui oggi si vedono i frammenti nella cattedrale di Castelsardo» [BRUNELLI 1907, p. 370]. A partire da allora la personalità e le opere di questo anonimo pittore sono state oggetto di una quantità di studi tale da rendere l'argomento il più dibattuto della storiografia artistica in Sardegna a cavallo dei secoli XV e XVI. Le ragioni di questo interesse risiedono nel fatto che la sua attività si colloca in una fase di importanti trasformazioni artistiche, i cui numerosi stimoli, provenienti da una pluralità di contesti, egli recepisce anche grazie all'utilizzo delle stampe. È proprio nel periodo che va dagli ultimi anni del Quattrocento al primo quindicennio del Cinquecento che si verifica, nelle sponde del Mediterraneo occidentale (Rossiglione, Catalogna, Valenzano, Baleari, Sardegna), il graduale passaggio dai modi tardogotici a quelli d'influsso rinascimentale; il Maestro di Castelsardo, come altri pittori attivi in quelle aree, si dimostra in grado di recepire le novità, ma le applica secondo filtri e schemi ancora legati alla tradizione tardogotica catalana (si pensi al modo di organizzare lo spazio, basato sulla costruzione "con punto" che simula quella della prospettiva scientifica⁴⁰). La gran parte delle opere a lui ricondotte si trovano in Sardegna, altre sono in Corsica e a Barcellona, motivo per cui, in assenza di riscontri documentari, non è stato ancora possibile chiarire secondo quali dinamiche si siano svolti i suoi spostamenti e dove abbia avuto bottega. Se le sue opere barcellonesi si inseriscono coerentemente – rappresentandone una

40_ Sul modo di organizzare e costruire lo spazio nelle opere attribuite al Maestro di Castelsardo cfr. GARRIGA 1990a, 2007, 2013 e POLI 2001.

tappa intermedia – in quel cammino della pittura in Catalogna che dal tardogotico va verso la modernità, idealmente sintetizzabile nella linea Jaume Huguet, gruppo Vergós, Maestro di Castelsardo, Joan Gascó, Joan de Borgonya, quelle sarde hanno un impatto ancora più dirompente in quanto pongono le premesse all'elaborazione di una pittura autoctona sarda che avrà in Pietro Cavaro il suo esponente più rappresentativo.

Dal secondo decennio del Novecento alle tavole del *Retablo di Castelsardo* (fig. 7) cominciano ad essere associati altri dipinti e inizia così a prendere forma il corpus delle opere del Maestro. Carlo Aru propone di assegnargli la «magnifica ancona della cappella del Carmine nella parrocchiale di Tuili» [ARU 1913, p. 528] (fig. 8) e, nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari ma provenienti dalla chiesa di San Francesco di Stampace della stessa città, la predella con la *Pietà e i Santi martiri francescani* (fig. 9d), le sei tavolette con *Angeli musicanti* e le due grandi tavole con la *Predica di San Francesco* (fig. 9c) e il *Riconoscimento dell'Ordine* (fig. 9b) [1913, pp. 527-529], che solo in un secondo momento considera come parti di un unico retablo detto *della Porziuncola* (fig. 9) [ARU 1928]. Nel 1919 Brunelli attribuisce al Maestro la tavola con la *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* nel Museo di Birmingham (fig. 10) [BRUNELLI1919], già attribuita a Bartolomé Bermejo [CHAMBERLAIN 1909, p. 50], mentre di nuovo Aru, nel 1939, individua nel villaggio di Santa Lucia di Tallano in Corsica una tavola con la *Crocifissione* (fig. 11) e un piccolo retablo integro (oggi mancante dei polvaroli) (fig. 11b) che ritiene realizzati nella bottega del Maestro [ARU 1939, p. 101] come pure il *Retablo minore di Saccargia* (fig. 12). Due anni dopo Post propone di inserire nel catalogo la tavola con la *Madonna del Latte* della collezione Muntadas oggi al MNAC di Barcellona (fig. 13) [POST 1941, pp. 493-495], mentre nel 1958 vi aggiunge il *Calvario Muntaner* (oggi Roura) (fig. 14) [POST 1958, p. 461]. Nel 1957 Joan Ainaud de Lasarte riconduce alla mano del Maestro tre tavole dello smembrato *Retablo di San Vincenzo* (fig. 15) di Sarrià in deposito al MNAC di Barcellona (*Fustigazione di*

San Vincenzo, San Vincenzo sulla graticola, Morte di San Vincenzo) [AINAUD DE LASARTE 1959, p. 642]. Nel 1983 Foiso Fois [p. 440] colloca nell'ambito della bottega del Maestro di Castelsardo una *Crocifissione* di collezione privata sarda, in precedenza attribuita da Post a Giovanni Muru [POST 1958, pp. 484-486]. All'ambito del Maestro, ma non alla sua mano, Renata Serra assegna il *Santo diacono* (identificato in *Santo Stefano*) (fig. 6) del convento di Santa Maria dei Servi a Sassari, oggi nella Pinacoteca Mus'a [SERRA 1990, p. 145], già attribuito a Giovanni Muru da Brunelli [1907, p. 371] e invece ricondotto alla mano del Maestro dalla Scano Naitza [2006, p. 253; 2013, pp. 26-27]. Nel 2005 Lucia Siddi pubblica le immagini di tre tavole dipinte pertinenti a una predella di un retablo cinquecentesco (fig. 16), riutilizzate nella realizzazione di due altari lignei settecenteschi per la chiesa di Santa Chiara di San Gavino Monreale. Le tavole, conservate nel Museo Diocesano di Ales, raffigurano otto Apostoli seduti in coppia su un bancale contro uno sfondo in foglia d'oro decorato con motivi fitomorfi. La studiosa vi rileva importanti assonanze (caratteristiche fisionomiche, qualità pittorica dei colori, resa dei panneggi, modo di costruire la scatola spaziale) sia con il Maestro di Castelsardo, sia con quello di Sanluri, sia con Giovanni Muru e propone di chiamare il pittore che le ha realizzate Maestro di San Gavino [SIDDI 2011, pp. 28-35]; la Scano Naitza invece, proprio in base a queste tangenze, colloca i dipinti in posizione intermedia tra il Maestro di Castelsardo e Giovanni Muru [SCANO NAITZA 2006, p. 254; 2013, pp. 37-38], mentre Pusceddu li ritiene realizzati nella bottega del Maestro di Castelsardo [PUSCEDDU 2013, p. 354]. Lo studioso considera di mano del Maestro, o di un suo stretto collaboratore, anche la tavola con l'Invenzione del corpo del santo, elemento del *Retablo di Granollers* commissionato a Pau Vergós [PUSCEDDU 2010, pp. 225-228; 2013, pp. 317-319]⁴¹ ma, come ha rilevato la Scano Naitza [2013, p.

41_ Il *Retablo di Granollers* fu commissionato a Pau Vergós dai prohombres della chiesa di Santo Stefano di Granollers. Non si conosce l'atto di commissione dell'opera ma sono attestati pagamenti tra il 1495 e il 1500. Le dieci tavole superstiti del polittico

14], le assonanze con i modi del Maestro non sono tali da avvalorare l'attribuzione. Sarebbero state realizzate dal Maestro [PUSCEDDU 2013, p. 332-333], pure la tavola con l'*Annunciazione* dell'Episcopo di Iglesias (fig. 17), già attribuita al Maestro di Sanluri [MALTESE-SERRA 1969, p. 288;] e a un dotato seguace del Maestro di Castelsardo [SCANO NAITZA 2013, p. 35], e il *Sant'Antonio di Padova* in collezione privata di Bari (fig. 18), individuato da Pescarmona e da lui attribuito ad autore sardo-spagnolo operante nella Sardegna settentrionale nel primo Cinquecento [PESCARMONA 1985, pp. 44-47], poi assegnato dalla Serra al Maestro di Sanluri [SERRA 1990, p. 135]. Infine, Pusceddu segnala per la prima volta uno stendardo processionale raffigurante una Pietà, di cui ha individuato una immagine in bianco e nero nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Cagliari ma di cui non si hanno notizie se non che l'opera non è più esistente [PUSCEDDU 2013, pp. 343-344].

L'oscillazione dell'attribuzione, per alcune delle opere, tra il Maestro di Castelsardo, Giovanni Muru e il Maestro di Sanluri risiede nella oggettiva difficoltà di individuare in esse riscontri univoci che riconducano alla cifra stilistica di ciascuno di questi pittori. Le tangenze e le affinità, che rivelano pratiche e tecniche comuni o molto simili nella conduzione del lavoro (e quindi forse la loro presenza nella medesima bottega, seppur con ruoli ancora tutti da chiarire), sono inoltre dovute al massiccio ricorso alle stampe, utilizzate in modo eclettico e originale (per singole figure, per dettagli anatomici, per la resa dei panneggi ecc.). Anche nel caso delle opere unanimemente ritenute del Maestro di Castelsardo, poi, sussiste la difficoltà di definire le tappe del suo percorso artistico. Il suo eclettismo, la coesistenza nella sua pittura di stilemi tardogotici e rinascimentali con rapporti variabili da opera a opera, la presenza delle sue tavole in aree geografiche distanti tra loro, nonché la carenza di riferimenti cronologici rende il tentativo

147

sono conservate al MNAC di Barcellona.

di ricostruzione alquanto problematico. Al primo e unico documento direttamente ricollegabile a una sua opera, l'atto del 4 giugno 1500 con il quale i coniugi Joan e Yolant de Santes Creus costituiscono un censo annuo perpetuo di 200 lire a favore di Nicolau Gessa per avere la liquidità necessaria per il pagamento del retablo fatto realizzare per la chiesa della loro villa di Tuili (doc. 8) [ARU 1926, p. 212]⁴², si sono poi via via aggiunti altri appigli, per lo più indiretti, che hanno comunque permesso di fissare dei termini di massima per la realizzazione di alcune opere. Dopo che Ainaud de Lasarte [1959, p. 642] ha individuato in tre scomparti del *Retablo di Sarrià* (*Fustigazione di San Vincenzo*, *San Vincenzo sulla graticola*, *Morte di San Vincenzo*) la mano del Maestro, è stato possibile fissare il termine *post quem* per la loro realizzazione al 1492, anno in cui Jaume Huguet muore lasciando incompiuta l'opera⁴³. Sempre al 1492 risale la fondazione, finanziata e patrocinata da Rinuccio della Rocca, della chiesa e del convento di San Francesco a Santa Lucia di Tallano in Corsica: tale data costituisce il termine *ante quem non* per il *Retablo* e la tavola con la *Crocifissione* oggi conservati nella chiesa parrocchiale del villaggio [MORACCHINI 1959, pp. 113-114]⁴⁴. Sulla base di tali date e su quanto già tracciato da Aru – che pone all'inizio dell'attività del Maestro il *Retablo di Castelsardo*, quindi la *Madonna di Birmingham*, poi il *Retablo della Porziuncola* e infine il *Retablo di Tuili*, che considera l'ultimo polittico prodotto nella sua bottega [ARU 1928] –, Renata Serra intende il percorso del Maestro sviluppato secondo una linea che dalla sintesi idealizzante di Antonello da Messina arriva alla moda neofiamminga diffusasi negli ultimissimi anni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. La studiosa propone come primo gruppo

42_ ASDCA, AC, pergamena n. 94 non più reperibile.

43_ Per le vicende del *Retablo di Sarrià* cfr. il § 4.2.8

44_ La committenza e dei retabli corsi da parte di Rinuccio della Rocca sarà trattata nel § 4.2.3.

di opere il *Retablo di Castelsardo* e la *Madonna del Latte* del MNAC (ante 1492), quindi colloca attorno al 1492 la *Madonna di Birmingham*, le tavole del *Retablo di Sarrià*, la *Crocifissione* e il *Retablo di Tallano* e il *Retablo minore di Saccargia* (questi ultimi due realizzati dalla bottega), infine pone a chiusura del catalogo il *Retablo della Porziuncola* (post 1492) e il *Retablo di Tuili* (1498-1500). Del tutto differente è l'impostazione di Ainaud de Lasarte [1984, p. 122] che, leggendo nei dipinti del Maestro una progressiva infiltrazione di elementi rinascimentali nel linguaggio gotico, ricostruisce il suo percorso facendolo iniziare dal *Calvario Roura* (già *Muntaner*) e dalla *Madonna in trono col Bambino* conservata al MNAC di Barcellona, che ipotizza far parte dello stesso smembrato retablo. In seguito il nostro anonimo pittore avrebbe realizzato il *Retablo della Porziuncola*, quindi le due opere corse (*Calvario* e *Retablo di Tallano*), coeve al *Retablo minore di Saccargia* seguiti dalla *Madonna di Birmingham* e dal *Retablo di Tuili*, mentre il *Retablo di Castelsardo* sarebbe l'opera più tarda.

149

Col prosieguo degli studi sono stati individuati altri elementi di datazione che vanno a favore della linea interpretativa che sostiene una virata del Maestro ai modi neofiamminghi. Per il *Retablo della Porziuncola*, per esempio, è stata proposta da Simone Mereu una esecuzione attorno al 1503, anno in cui Violante Carros contessa di Quirra, ottenendo il giuspatronato della cappella con la stessa intitolazione nella chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari, avrebbe commissionato l'opera [MEREU 2000, p. 375]. Di qualche anno successivo sarebbe il retablo di cui faceva parte la *Madonna di Birmingham*, realizzato verosimilmente per la chiesa di Santa Maria di Jesus, oggi non più esistente, la cui edificazione viene variamente collocata nel secondo lustro del Cinquecento⁴⁵. Anche i confronti con le stampe hanno contribuito a fissare alcuni termini *post quem*: 1495 per la *Crocifissione* del *Retablo di Tuili*,

45_ Sulle ipotesi riguardanti gli anni di edificazione della chiesa di Santa Maria di Jesus cfr. il § 4.2.7.

che riprende alcuni personaggi dalla stampa con medesimo soggetto di autore anonimo (da alcuni ritenuta del Dürer) [BOSCH 2013, p. 92]⁴⁶; 1497-1500 per il *San Vincenzo nella graticola* del *Retablo di Sarrià*, che ha come riferimento l'*Ecce Homo* della *Grande Passione* di Dürer [BOSCH 1992, p. 331].

Nel corso degli anni sono stati diversi i tentativi di trovare un nome al nostro anonimo pittore, ma solo quelli di Foiso Fois e di Montserrat Jardí Anguera si basano su confronti con opere esistenti: Fois [1983], ritenendo del Maestro di Castelsardo la *Crocifissione* in collezione privata di cui resta una foto nell'archivio della Soprintendenza di Cagliari, propone l'identificazione dell'autore con il maiorchino Martì Torner in base a confronti con i dipinti da lui firmati⁴⁷, mentre Jardí Anguera [2010], sulla base di confronti non convincenti, attribuisce la *Madonna del latte* del MNAC a Juan de la Abadia il Vecchio (documentato tra il 1469 e il 1498), pittore operante soprattutto in Aragona. Gli altri tentativi si affidano ad argomenti non sufficientemente convincenti. Luigi Agus [2000], sulla base di una arbitraria interpretazione dei segni a rilievo nella fascia dello scudo dell'*Arcangelo Michele* di Castelsardo, propone l'identificazione con Gioacchino (Joachim) Cavaro, personaggio di cui non esiste alcuna attestazione documentaria, che sostiene essere figlio di Antonio e padre di Lorenzo e di Pietro; Aldo Pillittu [2002, 2009b,

150

46_ Sulla paternità di questa stampa, variamente datata tra 1495 e 1496, cfr. MEDER 1932, p. 159, per il quale l'autore non è il Dürer; HOLLSTEIN 1954, tav. 263.4, dove è assegnata a scuola del Dürer; SCHOCH-MENDE-SCHERBAUM 2001, A7. Pusceddu [2010, pp. 223-224; 2013, pp. 314-315] la ritiene del Dürer e accoglie la datazione del 1496. La Scano Naitza [2013, p. 30], data la restituzione in controparte rispetto alla stampa, ritiene che il Maestro di Castelsardo possa aver attinto ad altra fonte, quale la stampa xilografica in controparte della *Crocifissione düreriana* individuata da Bosch.

47_ In precedenza la tavola è stata attribuita da Post [1958, pp. 485-486] a Giovanni Muru o a un suo collaboratore, mentre più di recente Pillittu [2011, p. 797] l'ha attribuita «all'officina pittorica che usualmente va sotto il nome di Maestro di Castelsardo».

2011, 2012] invece avanza l'ipotesi che i nomi dei pittori Michael Spanya e Joannes Dunyat, documentati rispettivamente come acquirente e venditore di una casa nel Castello di Cagliari nel 1497, possano riferirsi al Maestro e al suo principale collaboratore, probabilmente impegnati, vista la prossimità della data, nella realizzazione del *Retablo di Tuili*. Elemento determinante portato dallo studioso a sostegno della sua ipotesi è la frequente presenza nei retable del Maestro di Castelsardo dell'immagine di San Michele, anche nel caso di destinazione dell'opera a contesti dove non è attestata una particolare devozione nei confronti dell'Arcangelo [PILLITTU 2002, p. 340]. Pillittu ribadisce la sua ipotesi in più occasioni [2009b, 2011, 2012] nonostante la Scano Naitza abbia osservato che il culto dell'arcangelo Michele era diffusissimo in Sardegna e che difficilmente i committenti avessero lasciato al pittore la libertà di scegliere i soggetti degli scomparti principali di un retablo [2005, p. 188], e che se vale il discorso che ogni nome di pittore attestato negli anni in cui era attivo il Maestro rappresenti una traccia da seguire, allora vi si deve includere anche Franciscus de Fortineros, autore nel 1487 del retablo per l'altare maggiore della chiesa di San Saturnino di Cagliari, individuato dalla Pasolini [2000]. È invece definitivamente da escludere dalla lista Marchus Loret, segnalato come pittore da Pillittu [2002, p. 331] che in seguito lo identifica nel Maestro del Presepio [PILLITTU 2009b, pp. 718-720; 2011, p. 805]; è invece da espungere dal catalogo dei pittori in quanto sarto [SALIS 2013, pp. 121-122]. A un altro tipo di ragionamento si affida Enrico Pusceddu, che prima ipotizza l'esistenza di un Joan Barceló II, quindi postula che in questo pittore sia da riconoscere il Maestro di Castelsardo. È curioso come lo studioso, pur dichiarando che l'individuazione del nome del Maestro sia questione secondaria rispetto alla migliore conoscenza della sua attività, tuttavia la sostenga fin dal titolo della sua tesi di dottorato – *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna*

intorno al 1500⁴⁸. Mentre quanto proposto da Agus non necessita di ulteriori verifiche, essendo obiettivamente impossibile concordare con la lettura epigrafica da lui avanzata, le proposte di Pillittu e Pusceddu restano nel campo delle possibilità ma potranno – potrà, una delle due – trovare conforto solo dal rinvenimento di un documento che permetta di collegare incontrovertibilmente il nome del pittore a una delle opere attribuitegli o, meglio ancora, dalla scoperta di un'opera da lui firmata.

4.2.2 LO STEMMA DEI GUZMANES: UNA PROBLEMATICAP APERTA

152

Fin dal momento della prima segnalazione da parte di Brunelli, le tavole ritenute pertinenti allo smembrato retablo, detto *Retablo di Castelsardo*, si trovavano nella cattedrale di quella città, intitolata a Sant'Antonio abate⁴⁹. Attualmente la tavola con la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* (fig. 7b), che doveva occupare lo scomparto mediano basso del polittico, è incassata nell'altare maggiore di quella chiesa realizzato nei primi anni dell'Ottocento, mentre i pannelli con la *Trinità con cherubini e Tetramorfo* (fig. 7c) (scomparto mediano alto), l'*Arcangelo Michele* (fig. 7d) (scomparto laterale) e gli *Apostoli Filippo e Bartolomeo, Mattia e Matteo* (fig. 7e) (frammento di predella) sono conservati nei locali del Museum Ampuriense ospitati negli ambienti ipogei della cattedrale stessa.

Non si conoscono la causa e l'epoca dello smembramento del polittico, né quale possa essere stata la sua collocazione originaria, ritenuta da alcuni studiosi l'antica cattedrale di Ampurias, da altri la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Castelsardo. Il primo a ipotizzare

48_ Per una disamina di questa ultima proposta di identificazione cfr. il § 4.1.5.

49_ Georgiana Goddard King nel 1923 [p. 126] vede la *Madonna in trono* nell'altare maggiore, l'*Arcangelo Michele* in una delle cappelle della navata e la *Trinità* con la predella raffigurante gli Apostoli nella sacrestia.

la provenienza dalla sede di Ampurias è stato Brunelli [1921, p. 119], mentre la Goddard King [2000, pp. 124] ritiene che il retablo sia stato commissionato per celebrare l'installazione del seggio episcopale a Castelsardo (all'epoca Castellaragonese), avvenuta nel 1503 in seguito all'unione delle diocesi di Civita e Ampurias. Aru [1933, p. 33] propende per Santa Maria perché a suo avviso difficilmente una commissione così impegnativa quale doveva essere quella del maestoso polittico poteva avere corso in una sede vescovile che, al finire del XV secolo, aveva perso d'importanza e versava in gravi difficoltà economiche. Inoltre, considerato che gran parte delle manifestazioni artistiche di rilievo hanno avuto diffusione nell'isola per mezzo dei Francescani, di cui tra l'altro si servì la Corona catalano-aragonese per un'operazione di propaganda culturale, è verosimile che la commissione del retablo sia da collegare ai Conventuali che proprio a Castelsardo avevano uno dei loro conventi. Questa ipotesi è condivisa da Rossella Sfogliano [1981, p. 285], e da Pusceddu [2013, p. 301], mentre Pillittu [2010, pp. 22-24] ritiene sia stato realizzato per la cattedrale. Secondo la Scano Naitza le grandi dimensioni delle tavole fanno pensare a un retablo imponente, degno di una cattedrale. Non escludendo tuttavia la provenienza dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie, la studiosa ritiene che il passaggio a Castelsardo dovette avvenire poco prima della costruzione dell'altare in pietra che ospitava la *Madonna in trono*, di cui nell'archivio della diocesi di Tempio Ampurias si conserva il contratto del 15 luglio 1598; un'altra testimonianza della collocazione nell'altare maggiore della Madonna in trono è la registrazione, nell'inventario dei beni della sacrestia della cattedrale del 1676, di una cortina di damasco per coprire l'immagine della Madonna in tempo di Quaresima [SCANO NAITZA 2013, p. 29]. L'ipotesi della Goddard King che la realizzazione del retablo possa essere posteriore all'inagurazione della nuova sede episcopale (1503) stride con la proposta di cronologia delle opere del Maestro che considera il *Retablo di Castelsardo* anteriore a quello di Tuili, dipinto non oltre il 1500, motivo sufficiente, a mio avviso, per escluderla dal novero

delle ipotesi suscettibili di un positivo sviluppo. Come ha sottolineato anche da ultimo la Scano Naitza [2013, p. 31], nel *Retablo di Castelsardo* il Maestro dimostra una minore consapevolezza nella costruzione dello spazio e delle figure, dall'impostazione del trono alla dimensione degli angeli non proporzionale allo scalare dei piani, dal volto frontale della Vergine, alla figura di San Michele, anch'essa frontale e stagliata in primo piano, che lascia pochissimo campo al paesaggio. D'altra parte, la datazione al 1496 del *Retablo maggiore di Saccargia* [PORCU GAIAS 2007], la cui Trinità nello scomparto mediano alto è esemplata su quella di Castelsardo, costituisce un valido termine *ante quem* per la realizzazione del polittico [SCANO NAITZA 2013, p. 29].

Riguardo alla cattedrale di Ampurias poi, sussistono ancora dubbi sulla sua effettiva sede, essendo attestata la residenza del vescovo ampuriense a Castelsardo già dalla seconda metà del XIV secolo [SANNA-SODDU 2008, p. 79].

154 Connessa alla questione sull'ubicazione originaria del retablo è quella riguardante lo stemma raffigurato nello scudo dell'Arcangelo Michele, costituito da due paioli disposti lungo un asse verticale («dos calderas puestas en palo»), dai cui manici fuoriescono teste di serpenti (fig. 7f). La Goddard King per prima ha ipotizzato che si tratti delle insegne nobiliari del donatore, ma avendo riscontrato la ricorrenza di tale oggetto nelle armi di molte famiglie iberiche non ha potuto procedere all'identificazione di una casata cui poterla assegnare con ragionevole certezza. In effetti, nel linguaggio araldico il motivo delle *calderes* è simbolo di ricchezza e nobiltà, discendendo tale ricchezza dai paioli che i sovrani concedevano ai cavalieri che con le loro azioni avevano dato lustro al regno. Per questa ragione esso è presente nelle *armas* delle famiglie dei "Grandi di Spagna" come i Guzmanes, i Manriques, i Pachecos, gli Herreras, i Laras ecc. [Garcia Carraffa 1919, p. 120].

Nel 1984 Ainaud de Lasarte [p. 119] riconosce nello stemma di Castelsardo quello della famiglia dei Guzmán, ipotesi variamente condivisa dagli studiosi che si sono occupati del retablo, tra cui la Scano

Naitza [2013, p. 34], che evidenzia come molto simili siano anche le armi dei Medina Sidonia, dei Manrique e dei Mendoza. Aggiungo anche quelle dei Pacheco, che la studiosa ha chiamato in causa in occasione di una conferenza tenuta il 4 dicembre 2008 nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Ad uno spoglio dei manuali di araldica, le difficoltà di identificazione dello stemma rilevate dalla Goddard King e dalla Scano Naitza emergono in tutta la loro evidenza. Tra le famiglie con le *calderes* poste in palo e con alternanza di fasce scaccate di due colori figurano i Manrique («de platta con dos calderas escaquetadas de oro y de sable») [De Riquer 1986, p. 211], i Pacheco («dos calderas escaquetadas») [p. 212], e i Guzmán («de azul con dos calderas de platta fasadas y escaquetadas de platta e de gulas, con las cabeças de serpientes en los cabos de las asas tortobyjadas dos por defuera y dos por dedentro; y orlado de armyños») [p. 123].

Per sgombrare il più possibile il campo dai dubbi, ho cercato quindi di restringere ulteriormente il campo e di individuare con maggiore precisione non solo la corrispondenza iconografica dello stemma di Castelsardo con quelli riprodotti nei volumi di araldica, ma, laddove possibile, anche quella descrittiva riportata nelle fonti storiche⁵⁰. Nel *Armorial de Salamanca*, manoscritto realizzato tra il 1516 e il 1519 da Steve Tamborino, scrivano di Ferdinando II⁵¹, lo stemma che iconograficamente più si avvicina a quello di Castelsardo è proprio

155

50_ Devo la conoscenza della gran parte della bibliografia araldica che ho consultato alle cortesi segnalazioni della professoressa Luisa D'Arienzo, che ringrazio per i preziosi consigli e suggerimenti offertimi riguardo a questo tema.

51_ Chiamato anche *Armorial Català*, questo manoscritto è considerato uno dei più preziosi armorials spagnoli esistenti: sia per la fonte delle informazioni, ricavate dall'opera di García Alonso de Torres, *rey de armas* di Fernando II, sia per la nitida precisione dei disegni degli stemmi, sia per la padronanza, da parte del Tamborino, dell'arte de blasonar, ossia il riuscire a dare con poche e precise parole una descrizione dettagliata e inequivocabile dello scudo. Edizione consultata: *Facsimile del manoscritto 2490 della Biblioteca Universitaria de Salamanca*.

quello della famiglia Guzmán, che viene così descritto: «Duch de Medina Cedonia comte de Niebla. D'azur dos calderes d'or squaqueas de gules, faxeas de tres faxes d'argent e al cap de les ances IIII caps de serps, dos dins e dos de fora» (fig. 7g). La descrizione di Tamborino si attaglia perfettamente a quella del nostro stemma: su un fondo scuro (che potrebbe benissimo essere un azzurro ossidato) si stagliano due paioli dorati con fasce scaccate in rosso e oro che si alternano a tre fasce continue argentate. Ai bordi delle anse quattro teste di serpi. L'unica variante, che possiamo immaginare dovuta al pittore, sta nella disposizione delle teste delle serpi, non rivolte nel verso dentro-fuori ma in quello alto-basso, e la presenza di due ulteriori serpi disposte orizzontalmente e fronteggiantesi a coprire la terza fascia superiore argentata. Ritengo si possa senz'altro affermare che lo stemma nello scudo dell'Arcangelo corrisponde a quello della famiglia Guzmán, poiché nelle descrizioni degli altri stemmi con paioli scaccati con teste di serpi nelle anse si registrano differenze non compatibili con quello di Castelsardo. Prende in tal modo corpo quanto ipotizzato da Ainaud de Lasarte. La difficoltà però è trovare un collegamento tra i Guzmán e la Sardegna.

I Guzmán sono un casato nobile spagnolo originario della Corona di Castiglia, il cui nome deriva dalla omonima villa nella provincia di Burgos. Nel 1445, con Juan Alonso Pérez de Guzmán, III conte di Niebla, la famiglia fu insignita del titolo nobiliare ereditario di Duchi di Medina Sidonia, concesso dal sovrano Giovanni II per la fedeltà e i servizi resi alla Corona. Il Ducato, che prende il nome dalla località omonima in Andalusia, è il più antico e più importante tra quelli delle due Corone spagnole (Castiglia e Aragona) e dal 1520 è stato elevato al rango di Grandezza di Spagna. La famiglia Guzmán ha detenuto il titolo fino al 1779, anno in cui esso è passato ai marchesi di Villafranca. Per quanto riguarda gli anni di nostro interesse, quando si parla di Medina Sidonia ci si riferisce sempre al casato dei Guzmán, restando fermo però che i rami cadetti e collaterali della famiglia Guzmán, pur

adottando lo stesso stemma, non potevano fregiarsi di tale titolo.

Si tratta ora di capire quale tipo di connessione possa esserci tra i Guzmanes e il nostro retablo.

Agus [2009, pp. 9-11], in considerazione del fatto che la diocesi di Ampurias ricadeva all'interno dello Stato di Oliva, feudo comprendente parte dell'Anglona e del Monte Acuto, propone di ricercare nelle vicende della famiglia Centelles, titolare del feudo, le connessioni che presumibilmente legarono i Guzmán alla Sardegna. Accoglie questa linea Pusceddu [2013, pp. 301-302], secondo cui il possibile contatto di quella famiglia con il Maestro di Castelsardo verrebbe confermato dai rapporti già instaurati dai Santa Cruz, a suo dire castigliani, committenti del *Retablo di Tuili*⁵².

Il casato dei Centelles, di origine valenzana, si insediò in Sardegna a partire dal 1421, quando Alfonso il Magnanimo nominò viceré Bernardo Centelles e gli concesse in feudo le incontrade di Monte Acuto, Anglona e Meilogu, la baronia di Osilo e la contea del Goceano in virtù dei servizi resi alla Corona. Nel 1422 Bernardo dovette cedere la contea del Goceano a Leonardo Cubello, che vantava sul feudo diritti ereditari, e nel 1424 abbandonò l'isola per Valencia, dove morì nel 1433, lasciando a governare i feudi della famiglia il figlio Francesco Gilaberto. Costui fu insignito nel 1449 del titolo di conte di Oliva e dal 1453 ebbe l'ufficio e i privilegi di castellano di Castellaragone (Castelsardo), e nel 1454 di quello di Sassari. Alla sua morte, nel 1480, ereditò il feudo il figlio Serafino, al quale nel 1506 successe il fratello Giovanni Cherubino. Entrambi i fratelli però non risiedettero mai in Sardegna e amministrarono i feudi attraverso procuratori e funzionali baronali [FLORIS 1988]. Non conoscendo le vicende matrimoniali dei due fratelli, la possibilità di un loro apparentamento con i Guzmán resta una via tutta da verificare.

52_ Sui Santa Cruz, che preferisco chiamare alla catalana Santes Creus, come riportano i documenti che li riguardano, si parlerà nel § 4.2.4. Per ora basti anticipare che il loro rapporto con la Castiglia si limita alle lontane origini familiari.

Finora non sono emerse informazioni riguardanti rapporti diretti dei duchi di Medina Sidonia con la Sardegna: i loro feudi ricadevano tutti entro i confini del Regno di Castiglia, nel sud dell'Andalusia, e tradizionalmente i loro interessi commerciali, che avevano base a Sanlúcar de Barrameda, centro situato nell'estuario del fiume Guadalquivir, erano rivolti per lo più ai traffici atlantici. Tuttavia, in un articolo sulle «industrias del mar en el litoral bajo andaluz» si riferisce di importanti volumi di traffico mercantile dei Medina Sidonia dal porto di Sanlúcar verso la Sardegna nei primi anni del Cinquecento [IGLESIAS RODRÍGUEZ 2002, p. 15]: è quindi da credere che, come consuetudine per le grandi agenzie di commercio, anche la società marittima facente capo a questa famiglia avesse una base di appoggio (un ufficio di rappresentanza) nell'isola e un delegato a tutelarne gli interessi. La notizia, che necessita di approfondimenti di indagine nell'Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia di Sanlúcar de Barrameda, non è di per sé sufficiente per giustificare la commissione del retablo per Castelsardo. Un altro indizio, forse meno debole rispetto al precedente ma anch'esso da sottoporre a ulteriori approfondimenti, può essere individuato nelle vicende sarde di Enrique Enríquez. Figlio dell'Almirante di Castiglia Alonso Enríquez, primo conte di Alba de Liste, Enrique era lo zio (per parte materna) prediletto, nonché fidatissimo consigliere, di Ferdinando il Cattolico, che lo nominò suo *mayordomo mayor* e Almirante di Sicilia. Il Re Cattolico, per ricompensare l'amato zio dei consigli personali e del sostegno alla Corona, gli conferì una serie di importanti privilegi, tra cui anche, nel 1480, l'assegnazione in libero e franco allodio della incontrada di Costa de Valls (nel territorio della diocesi di Sorres, poi unita a Sassari dal 1503) già appartenuta al ribelle Leonardo de Alagón [MANCONI 2010, p. 88]. Oltre a questo non grande ma ricchissimo feudo della Sardegna centro-settentrionale, Ferdinando fece in modo di fargli ottenere la procura della gestione e dell'amministrazione delle rendite feudali di

alcuni feudatari non residenti nell'isola⁵³: a tal proposito Enríquez, nel 1493, si fece portavoce del malcontento generale dei feudatari di Sardegna nei confronti delle vessazioni degli ufficiali reali a danno dei vassalli sardi [MANCONI 2010, p. 61]. Il nostro interesse verso il Conte di Alba de Liste e dei suoi affari in Sardegna ha a che fare con la presenza dei Guzmanes nell'isola in quanto egli sposò María Teresa de Guzmán, secondogenita del II conte di Niebla Enrique Pérez de Guzmán e sorella del I duca di Medina Sidonia Juan Alonso Pérez de Guzmán. Non è da escludere che i traffici in Sardegna di questa famiglia abbiano avuto inizio proprio grazie alla mediazione di Enrique Enríquez, e ai suoi contatti con feudatari e ufficiali reali nell'isola. Nonostante questa coincidenza di circostanze, mancano ancora elementi che possano in qualche modo collegare la committenza del *Retablo di Castelsardo* ai Guzmán. Un'altra traccia da seguire, ancor più suggestiva, è l'attestazione, allo scadere del XV secolo, di un Diego de Guzmán come alcaide (castellano) della città [MANCONI 2010, p. 61]. Il castellano era l'ufficiale militare che si occupava della difesa e comandava le truppe a presidio delle città regie. Si trattava di un incarico prestigioso e molto ambito, che portava rendite, benefici e potere a chi ne fosse insignito. Nel 1492 Diego de Guzmán fu protagonista di un episodio di ribellione che si inserisce in quella serie di conflitti "istituzionali" tra ufficiali reali e autorità cittadine cui Ferdinando dovette porre rimedio con determinazione: l'alcaide si rifiutò di consegnare il castello (di fatto: il mandato) al nuovo viceré Dusay, suscitando in tal modo l'ira del sovrano. In questa circostanza, in cui erano in gioco gli equilibri di potere tra autorità regia e governo cittadino, la committenza di un imponente retablo per la chiesa più importante (anche politicamente) della città, Santa Maria delle Grazie dei Minori Conventuali, avrebbe assunto i connotati di una esplicita dichiarazione di autonomia cittadina. Come è evidente, solo ulteriori notizie documentali su questi personaggi possono contribuire

159

53_ VICO 2004, pp. 74, 94; AHPB, notaio Joan Vilana, 257/11, 28 agosto 1506.

alla soluzione della questione.

Riguardo alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, non disponiamo di dati indiziari per stabilire se, e in quale ambiente, abbia potuto ospitare il retablo sin dalla sua realizzazione. Accettando in questo frangente tale ipotesi, è comunque da rilevare che il polittico, la cui *Madonna col Bambino e angeli musicanti* della tavola centrale è compatibile con l'iconografia della Madonna delle Grazie⁵⁴, alla data del 1526 per certo non poteva trovarsi nell'altare maggiore in quanto in quest'anno vi viene collocato un retablo del *Volto di Cristo* con gli stemmi dell'Ordine francescano, di Aragona e di Castellaragonese e i nomi del podestà e dei consiglieri in carica quell'anno [ZUCCA 1997, pp. 61-62]. Dalle indagini condotte da padre Umberto Zucca sul Libro dei censi e rendite del convento, nella chiesa risultano esserci almeno due cappelle, quella della Vergine del Soccorso (doc. 1510 ma detta della Vergine della Rosa nel 1567) e quella di Sant'Anna (doc. 1587), e almeno tre altari, oltre a quello maggiore, intitolati a San Francesco (doc. 1592), allo Spirito Santo (doc. 1600) e alla Madonna delle Grazie (doc. 1590); lo studioso, che non esclude una collocazione del retablo in questo altare, ipotizza che vi sia stato spostato dall'altare maggiore nel 1526 [ZUCCA 1997, p. 63]. Se si accoglie poi la proposta della Scano Naitza dell'arrivo del retablo nella cattedrale di Sant'Antonio in una data di poco antecedente al 1598, si possono ipotizzare come causa dello spostamento i lavori di ampliamento e ristrutturazione cui la chiesa francescana fu sottoposta proprio alla fine del Cinquecento. Tali interventi, di cui non restano attestazioni documentali ma evidenti dall'analisi stilistica e formale dell'attuale struttura (l'impianto originario dell'edificio risale al XIV secolo), sono a mio avviso da collegare alla riforma dell'Ordine dei frati minori conventuali avviata nel 1581 con l'aggiornamento delle Costituzioni Alessandrine e entrata nel vivo con le direttive emanate da papa Clemente VIII (1592-1605), recepite e applicate dal ministro

160

54_ Sull'iconografia della Madonna delle Grazie si veda SCANO NAITZA 2012.

generale Filippo Gesualdi (1593-1602) [ZUCCA 1997, pp. 57-58]. Tra le azioni contemplate vi erano anche quelle relative al decoro e alla ri-funzionalizzazione degli spazi di chiesa e convento.

4.2.3 RINUCCIO DELLA ROCCA E I RETABLI PER LA CHIESA E IL CONVENTO DI SANTA LUCIA DI TALLANO

Si deve a Carlo Aru [1939, p. 101] l'individuazione, nella chiesa parrocchiale di Santa Lucia di Tallano in Corsica, della tavola con la *Crocifissione* e del piccolo retablo con al centro la *Madonna in trono col Bambino*, da lui attribuiti rispettivamente al Maestro di Castelsardo e alla sua bottega. Le due opere provengono dalla chiesa di San Francesco di quello stesso paese, fondata, insieme al convento, per volontà di Rinuccio della Rocca, conte della Rocca e di Talavo, ricchi territori della regione dell'Oltremonti (Corsica meridionale)⁵⁵. La *Crocifissione* (fig. 11) costituiva lo scomparto mediano alto di un retablo perduto, del quale faceva parte anche la tavola con l'*Incoronazione della Vergine*, trafugata nel 1928, in cui si leggeva l'iscrizione con il nome del committente ma non più quello di esecuzione: «HOC OPUS FECIT FIERI RENUSSCHO DE LA ROCCA ANNO [...]» [MORACCHINI 1959, pp. 113-114]. Il retablo (fig. 11b), che almeno fino agli anni Quaranta del secolo scorso aveva ancora i polvaroli⁵⁶, è composto da sei pannelli disposti a doppio trittico e da una predella divisa in cinque scomparti con raffigurati (da sinistra a destra) *San Giovanni Evangelista*, *San Pietro*, *Cristo in Pietà*,

161

55_ Tale territorio era diviso tra le cinque dinastie dei cosiddetti Cinarchesi, baroni della parte meridionale dell'isola (il "paese di là dei monti") che si dicevano discendenti del leggendario Cinarco, figlio del conte romano Ugo Colonna, inviato nell'VIII secolo da papa Stefano IV a liberare la Corsica dai Saraceni.

56_ Si veda a tal proposito l'immagine fotografica pubblicata da POST 1958, p. 465 realizzata da Ange Tomasi (1883-1950).

San Paolo e San Giacomo Maggiore. Nelle tavole laterali del polittico sono rappresentati *San Bonaventura da Bagnoregio* (sinistra in basso), *Santa Chiara* (sinistra in alto), *Sant'Antonio di Padova* (destra in basso) e *Santa Lucia* (destra in alto), mentre al centro la *Madonna in trono con Bambino e due angeli reggi cortina* (in basso) e la *Crocifissione*. Le dimensioni ridotte e l'assenza del tabernacolo nella predella mi inducono a pensare che si tratti di un retablo destinato a una cappella o a un altare secondario, o magari anche ad un'altra chiesa. La critica è concorde nell'assegnarne l'esecuzione alla bottega del Maestro e in particolare alla stessa mano che ha realizzato il *Retablo minore di Saccargia*, con il quale ha in comune un minore interesse per i volumi e per lo spazio e un appiattimento della gamma cromatica sui rossi e sui bruni, mentre discordanti sono le ipotesi sulla sua datazione, oggi unanimemente ritenuta posteriore a quella dell'altro retablo corso [MEREU 2000, pp. 374-375; PILLITTU 2009, pp. 708-709; SCANO 2013, p. 35; PUSCEDDU 2013, p. 305]. Si tratta ora di esaminare i pochi dati a nostra disposizione per cercare di delimitare l'arco cronologico di esecuzione delle due opere corse.

La data di fondazione del convento è riportata in una epigrafe incassata nel presbiterio della chiesa di San Francesco: «+ QUESTO MONASTERIO DI SANCTO FRANCESCHO HANE FACTO FARE LO MAGNIFICO SIGNORE RINUCCIO DELLA ROCHA FILIUS QUONDAM IUDICE PER SUA DEVOZIONE ANNO DOMINI MCCCCCLXXXII DIE XV MADII» (fig. 11c): tale anno costituisce pertanto il termine *ante quem non* per la realizzazione delle opere, che secondo Mereu [2000, p. 375] va collegata con la presenza di Rinuccio della Rocca in Sardegna nel 1504. Pusceddu a sua volta segue le tracce del conte ma sostiene che egli potè occuparsi dell'erezione del convento e della commissione degli arredi per la chiesa solo nel decennio 1489-1499, periodo durante il quale avrebbe goduto della serenità politica e militare. Rinuccio infatti fu protagonista, insieme a Gian Paolo di Leca e al Banco di San Giorgio, istituzione della Repubblica di Genova

che gestiva l'amministrazione della Corsica⁵⁷, di una serie di lotte per il predominio sull'isola, cui talvolta presero parte, a favore di una o dell'altra fazione, anche alcuni dignitari del Regno di Francia e della Corona d'Aragona.

Tutto ebbe inizio nel 1483, quando il Banco di San Giorgio riprese a interessarsi degli affari dell'isola: Rinuccio, temendo di vedere limitato il suo potere dalla potenziale alleanza tra Gian Paolo di Leca e i Protettori (magistrati) del Banco, li mise in guardia sulle mire espansioniste del suo avversario sui domini genovesi; a garanzia della sua "sottomissione" consegnò al Banco due sue fortezze. Contemporaneamente però trattava anche con Gian Paolo di Leca, al quale, sul finire del 1486, propose un'alleanza da suggellare con il matrimonio di un suo figlio con una figlia legittima del conte di Leca; tuttavia, visto che la rivalità tra quest'ultimo e il Banco era ormai sfociata in lotta aperta, per tranquillizzare i Genovesi della non pericolosità di tale operazione, a ulteriore garanzia della sua non belligeranza mandò in ostaggio a San Fiorenzo (nord della Corsica) la moglie e i figli. Dopo una serie di battaglie alternativamente vinte da una e dall'altra parte, nel 1490 il Banco, con il supporto militare di Rinuccio e di altri feudatari, sconfisse Gian Paolo di Leca, che venne esiliato in Sardegna. È a partire da quest'anno che Rinuccio, rimasto l'unico grande feudatario dell'isola, consolidato il proprio dominio, fondò il convento francescano di Santa Lucia di Tallano (1492),

163

57_ *La Casa delle compere e dei banchi di San Giorgio*, conosciuta anche come *Banco di San Giorgio*, era un ente dotato di personalità giuridica fondato a Genova nel 1407. Assimilabile a un ente di diritto pubblico e controllata da un Consiglio elettivo, oltre all'attività bancaria svolse, per conto dello Stato, compiti di gestione del fisco e di amministrazione, come ente sovrano, di porzioni di territorio statale, esercitando un grande potere di controllo sull'economia e la politica della Repubblica. Il suo archivio, che conserva numerosi documenti riguardanti la Corsica, è custodito nell'Archivio di Stato di Genova ed è consultabile via web all'indirizzo <http://www.lacasadisangiorgio.it/>, cui si rimanda per le vicende riguardanti il suo riordino e la pubblicazione degli inventari, dei registi e dei documenti. Per quanto riguarda la storia e il ruolo del Banco si veda FELLONI 2006, mentre per il rapporto con i territori d'oltremare BALARD 2006.

emulando Gian Paolo di Leca, che nel 1486 aveva fondato il convento di Vico. Nel 1499, ormai al culmine del potere, si mostrò magnanimo nei confronti del vecchio avversario concedendogli ospitalità: ciò non fu accettato dai Genovesi che lo costrinsero a consegnare il figlio Bernardino in ostaggio. Ma i veri contrasti si ebbero però nel 1501, quando i Protettori gli chiesero di rimettere nelle disponibilità del Banco il castello di Roccatagliata, estremo avamposto orientale dei suoi possedimenti, e una cauzione di 500 scudi. Questo affronto lo indusse alla rivolta, per la quale cercò l'appoggio dei partigiani di Gian Paolo di Leca, e nel 1502, con un'armata di 200 cavalieri e di 500 fanti, uscì dal proprio feudo verso il nord dell'isola. Il Banco gli oppose un esercito di 100 cavalieri e 800 fanti guidati da Andrea Doria, che prima conquistò il castello di Roccapina (confini sudoccidentali del feudo), poi da lì, nel 1503, il castello di Baricini (presso Sartène). Costretto a negoziare la sottomissione a Genova, dove dovette lasciare in ostaggio la moglie e i figli, nel 1504 si recò in Sardegna per chiedere sostegno a Gian Paolo di Leca, lì esiliato. Dopo alterne vicende, tra cui anche l'assassinio di uno dei figli per ordine di Andrea Doria, nel 1506 Rinuccio dovette ripiegare nuovamente in Sardegna. Dopo un'ulteriore rivolta nell'aprile del 1508, nel 1509 Rinuccio ottenne tramite il cognato Federico Cattaneo un salvacondotto per Genova concessogli dal re di Francia Luigi XII, che nel frattempo era diventato signore della città. Nel 1510, impaziente di riconquistare la sua signoria, si recò nuovamente in Corsica dove l'anno successivo, il 12 aprile, fu fatto uccidere da Francesco della Rocca, un suo parente cui in passato aveva sottratto beni e possedimenti⁵⁸.

Alla luce di queste travagliate e movimentate vicende, se proprio di serenità politica si vuole parlare (ma forse è meglio dire: stabilità), ritengo che essa sia da collocare nel periodo che va dal 1483 al 1501, e cioè quando Rinuccio, pur impegnato in campagne militari e in

58_ Notizie su Rinuccio della Rocca si trovano in LIMPERANI 1880, pp. 278-334; RENUCCI 1833, p. 28; CANCELLIERI J.-A. 1989; e in ASGE, ABSG, Affari Generali, Cancelleria dei Protettori, Primi Cancellieri: Corsica, unità 2851, 2861, 2863, 2866.

ambigue operazioni diplomatiche con il Banco di San Giorgio, non vede minacciati i confini dei suoi possedimenti o messi in discussione i suoi diritti feudali. Infatti egli, fin dall'inizio delle ostilità tra Gian Paolo di Leca e il Banco (1486), partecipa alle incursioni militari che i Genovesi organizzano contro il signore di Leca fino alla sua definitiva sconfitta (1501). È a partire da questo momento che, divenuto il signore più potente della Cinarca (o Oltremonti), viene considerato una minaccia dal Banco, che gli muove guerra occupando i suoi castelli. D'altra parte lo stato di guerra non necessariamente costituiva un impedimento alla fondazione di un monastero, come dimostra l'episodio di Gian Paolo di Leca che, già in rotta con il Banco di San Giorgio dal 1483 e in guerra aperta dal 1486, proprio in quest'anno fonda il convento di San Francesco di Vico [CANCELLIERI 1989]. Ad ogni modo, l'epigrafe nella chiesa di San Francesco a Santa Lucia di Tallano elimina ogni dubbio sull'anno di fondazione (1492), che va a mio avviso intesa come data di inizio lavori, giacché, come attesta una lettera di Rinuccio, chiesa e convento non erano ancora conclusi nel 1495. Pusceddu [2013, pp. 307, 376-377, 722-723], che pubblica il regesto e la riproduzione fotografica della lettera ma non la trascrizione, non presta particolare attenzione al termine utilizzato da Rinuccio riguardo ai lavori, limitandosi a rilevare che questi erano ancora in corso. Ritengo invece sia il caso di trascrivere la mezza riga che Rinuccio scrive a riguardo, perché possa tornarci utile per successive considerazioni. Nella lettera, scritta dal castello di Baricini il 14 giugno 1495, si riferisce che, in seguito alla soffiata di una spia sarda circa il prossimo sbarco di Gian Paolo di Leca e dei suoi accoliti, Rinuccio e Gaspare Catacciolo, podestà di Bonifacio⁵⁹, decidono di erigere un bastione difensivo a Guitera. Nell'occasione il Della Rocca, pur non rinunciando a voler punire i ribelli, lamenta la mancanza di risorse a causa degli impegni

165

59_ Non sfuggirà che questo personaggio ha lo stesso cognome del committente del Retablo maggiore di Ardarà. Su di esso e su altri membri della famiglia Catacciolo/Cataiholo/Cataçolo si parlerà nel § 4.4.2.

finanziari che doveva sostenere «sino alla copertura de la fabrica di San Francesco». Se «copertura» sta per «elemento strutturale di copertura, tetto» allora a quella data chiesa e convento non erano ancora agibili e acquista valore la proposta di spostare alla fine del 1495, o al 1496, la conclusione dei lavori dell'impianto architettonico dei due edifici. È significativa poi in tal senso la notizia riferita dalla Moracchini [1959, pp. 113-114] sulla realizzazione a Genova, nel 1497, di un altare in marmi policromi destinato alla chiesa di San Francesco, mentre è datato 1499 il bassorilievo marmoreo con la *Madonna col Bambino*, di provenienza italiana, attualmente murato nella prima cappella a sinistra della parrocchiale di Santa Lucia di Tallano ma proveniente da San Francesco, in cui oltre allo stemma di Rinuccio (un bastione turrato sovrastato da una bilancia) è riportata l'iscrizione «+ MCCCCLXXXVIII D. RINUCCIO DE ROCHA FECE FARE» (fig. 11d). Pusceddu [2013, pp. 307, 614], che pure pubblica l'immagine del bassorilievo, legge invece 1498, così come legge 1493 la data incisa nell'altra lastra marmorea incassata nella chiesa di San Francesco in cui è data testimonianza della consacrazione della chiesa da parte del vescovo di Ajaccio Giulio Giustiniano («NEL 1593 FU CONSEGRATTA QUESTA IESA DI SANTO FRANCESCO DI TALA ADÌ 3 DI OTTOBRE DAL MOLTO INLLUSTRE REVERENDO MONIGNOR IULIO IOSTIGNIANO VESCHOVO DI AIACO») (fig. 11e): anche in questo caso, nonostante lo studioso pubblichi la fotografia dell'epigrafe, confonde la seconda cifra della data, con il risultato di trasformare 1593 in 1493 [PUSCEDDU 2010, p. 211 e fig. 178; 2013, pp. 307, 614]. Se poi si volesse sciogliere ogni dubbio su questa lettura, basterebbe consultare la *Series Episcoporum* di Gams [1857, p. 764] o la *Hierarchia Catholica* di Eubel [1910, p. 94] per scoprire che Giulio Giustignano fu vescovo di Ajaccio dal 1587 al 1616. Ritengo pertanto che la data di realizzazione del retablo cui apparteneva la *Crocifissione* possa essere coerentemente collocata non prima degli anni 1495-1496. Riguardo al retablo minore invece, dipinto da un collaboratore del Maestro, non escludo che possa essere stato

commissionato dai francescani di Tallano senza un intervento diretto di Rinuccio, quindi anche in una data successiva al suo esilio, perché se è vero che anche Santa Lucia cadde in mano genovese nel 1502, allo stesso modo non si deve dimenticare che i conventi e gli ordini monastici, pur usufruendo dei benefici concessi loro dalle autorità che ne patrocinavano l'insediamento, godevano di uno stato di neutralità rispetto alle lotte politiche e agli avvicendamenti tra feudatari. Secondo Pillittu [2012, p. 40] invece l'esecuzione di questo retablo non è anteriore al 1504, anzi è da collocare «verosimilmente nel quinquennio seguente o poco oltre».

4.2.4 JOAN E VIOLANT DE SANCTES CREUS E IL RETABLO DI SAN PIETRO DI TUILI

Il *Retablo di San Pietro* di Tuili (fig. 8) è l'unico, tra quelli realizzati dal Maestro di Castelsardo, giunto a noi integro. Composto a foggia di doppio trittico, vi sono rappresentati: nelle tavole mediane *Madonna in trono col Bambino, angeli musicanti e reggi corona* (fig. 8b) e *Crocifissione*; in quelle laterali *San Pietro, Arcangelo Michele* (fig. 8c); *San Paolo, San Giacomo Maggiore*; nella predella scene della vita di San Pietro (*Consegna delle chiavi, Caduta di Simon Mago, Vocazione, Martirio*), mentre nello sporto del tabernacolo *Cristo risorto tra la Messa di San Gregorio e San Clemente*. Nei polvaroli *San Gregorio, Sant'Ambrogio, San Giovanni evangelista, San Matteo, San Francesco d'Assisi, Dio padre fra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata, Sant'Antonio di Padova, San Luca, San Marco, Sant'Agostino, San Girolamo*.

Come ha di recente evidenziato la Scano Naitza [2013, p. 30], il contenuto teologico delle immagini è fortemente controllato. Colpisce infatti che nella predella, accanto alle scene con la vita di San Pietro ispirate ai racconti dei Vangeli, compaia anche un episodio tratto dai testi apocrifi, la *Caduta di Simon Mago* (fig. 8d). Di questo personaggio, praticante la

magia, gli Atti degli Apostoli (8, 9-24) riportano che, colpito dalle prediche di Filippo, si fece battezzare. Successivamente, vedendo che lo Spirito Santo veniva dato dagli apostoli con l'imposizione delle mani, cercò di comprare questo potere da Pietro, che lo invitò a pentirsi per quanto aveva proposto. Da questo episodio prende il nome la pratica della simonia. Sulla sua morte esiste più di una versione, ma tutte riprese dalla letteratura apocrifia dei primi secoli del Cristianesimo. Una di queste riferisce che durante una dimostrazione di levitazione al Foro Romano dinnanzi all'imperatore Nerone, Simon Mago precipitò rompendosi le gambe e venendo poi lapidato dalla folla spaventata per l'accaduto. Da questo episodio è tratta la scena di Tuili.

Sempre nella predella, nello scomparto sinistro dello sporto del tabernacolo, è rappresentata la *Messa di San Gregorio* (fig. 8f). La tradizione narra che mentre papa Gregorio celebrava la messa gli apparve Cristo, in piedi nel sarcofago e tra i simboli della passione, per dissipare il dubbio insorto in uno dei coadiutori sulla sua reale presenza nell'Eucarestia. Secondo una delle tante versioni che descrivono questo miracolo, l'apparizione sarebbe avvenuta in una chiesa intitolata a San Pietro. Alberto Virdis [2013] rilevando che nel caso di Tuili il vero fulcro della scena non sia tanto l'apparizione di Cristo a Gregorio, quanto l'esposizione dell'ostia, nella quale è raffigurata la Crocifissione, collega questa variante iconografica dell'episodio al dibattito teologico sulla transustanziazione in corso nella penisola iberica nella seconda metà del Quattrocento. Anche la scena sulla porta del tabernacolo, che mostra *Cristo risorto* (fig. 8e) con il sangue che gli sgorga dalla ferita del costato e zampilla direttamente nel calice contenente un'ostia, sottolinea ulteriormente il significato della Comunione come presenza reale del sangue e del corpo di Cristo.

Nei territori iberici la discussione sulla transustanziazione fu particolarmente dibattuta in quanto strettamente connessa alla controversia sul ruolo da assegnare ai conversi (moreschi, ma soprattutto ebrei) all'interno della società spagnola: non è un caso che

i più autorevoli teologi, tutti a favore di una politica antiggiudaica, siano poi stati chiamati come consiglieri, cappellani o confessori alla corte dei Re Cattolici, che nel 1492 ordinarono l'espulsione degli Ebrei da tutti i territori delle due Corone. Tra i teologi le cui opere ebbero maggior peso sia dal punto di vista religioso che politico emergono le personalità di Alonso de Espina, confessore di Enrico IV di Castiglia (padre della regina Isabella) e autore nel 1458 di uno dei più intransigenti trattati antiggiudaici, il *Fortalitium Fidei* (riveduto e aggiornato nel 1485); Inigo de Mendoza, elemosiniere e predicatore di Isabella, che nella *Sacerdotales instructio circa missam* (1499) spiega il significato della contemplazione dell'ostia durante la liturgia⁶⁰; Hernando de Talavera, confessore e consigliere di Isabella dal 1465, personaggio chiave nell'azione di riconquista della città di Granada (1492), di cui diviene arcivescovo. La sua tolleranza verso i Mori, opposta ai metodi sbrigativi sollecitati da altri (come per esempio da Alonso de Espina), portò a molte conversioni ma fu anche motivo di non poche accuse inquisitoriali, tra cui quella di essere egli stesso figlio di Ebrei. La *Breve doctrina y enseñanza que ha de saber y poner en obra todo cristiano y cristiana* , scritta nel 1496, rappresenta la summa della sua azione catechetica volta all'omogeneizzazione della società fortemente voluta dai Re Cattolici. È nei testi di questi autori che vanno ricercate le ragioni della rinvigorita attenzione al significato dell'Eucarestia: non è da trascurare poi, che due di essi, De Espinosa e De Mendoza, appartenevano all'ordine francescano.

Mi sembra evidente quindi che nel caso di Tuili ci troviamo di fronte a un programma iconografico appositamente studiato che rivela il committente, o chi per lui, essere a conoscenza di temi delicati e molto dibattuti proprio negli anni in cui il retablo fu realizzato; non sfuggirà, inoltre, che le scene sopra illustrate si trovano tutte nella predella, che oltre a ospitare il tabernacolo, è anche la parte dell'intero polittico maggiormente visibile.

60_ VIRDIS 2013, p. 145.

Come è noto, del *Retablo di Tuili* conosciamo i nomi dei committenti in base all'unico documento finora riferibile a un'opera del Maestro di Castelsardo. Si tratta dei coniugi Joan e Yolans de Santes Creus, che il 4 giugno 1500 costituiscono a favore di Nicolau Gessa un censo annuo di 20 lire a fronte di un capitale ricevuto di 200 lire «ob causam solvendi quoddam retaule quod fieri fecimus operari et depingi solempniter ut decet pro ecclesia dicte ville nostre de Tuhili» [ARU 1926, p. 212] [docc. 8, 9]⁶¹. L'accensione del censo attesta esclusivamente l'impegno assunto dai Santes Creus nei confronti del Gessa e non fornisce elementi utili all'individuazione del pittore. Dalle poche parole riferite al retablo emerge comunque, come ha già posto in evidenza Pillittu [2009, p. 699], che l'opera fu fatta realizzare con la dovuta sontuosità (*solempniter*). C'è da chiedersi se la cifra impegnata per il pagamento del polittico sia in linea con i prezzi della piazza sarda, se sia esito di una particolare contrattazione, operata tramite intermediari, se si riferisca a un acconto o all'importo finale del lavoro, se comprenda o escluda la fornitura, a carico del *mestre pintor*, di alcuni materiali, o se rispecchi in qualche modo la quotazione sul mercato del pittore. La domanda non può avere risposta ma ha comunque un senso perché seppure non sia possibile istituire un confronto con la cifra spesa per il *Retablo di San Bernardino*, pagato nel 1455 360 lire, alto circa 3,30 metri, largo 2,52 e realizzato con l'intero complesso dei materiali a costo dei pittori incaricati⁶², si può comunque fare una comparazione, ipotetica si intende, con il retablo commissionato nel 1488 a Joan Barceló per la chiesa di San Francesco di Alghero. Per questo polittico, strutturato a triplo trittico anche nelle

61_ La pergamena, non più reperibile, si trovava in ASDCA, AC, n. 94.

62_ «los dits mestres prometen que tot l'or fi atzur e tots altres colors e quases que en lo dit retaule aura menester de anguixar en fora fins esser aquabat que ells ho hi mentran e sien tengut de metre a lur cost e messio», ASCA, ANS, tappa di Cagliari, notaio Joan Garau, foglio sciolto, 22 febbraio 1455 pubblicato da ARU 1926, pp. 194-195.

tavole centrali, e quindi di dimensioni certamente maggiori rispetto a quelle del *Retablo di San Bernardino*⁶³ e anche a quelle del *Retablo di Tuili* (m 5,50x3,50), fu concordato un pagamento di 200 lire esclusi l'oro e l'azzurro e il carminio, pagati a parte dal committente, e l'intera struttura lignea, già realizzata e presente in chiesa alla data di stipula del contratto (doc. 4). Le 200 lire impegnate per Tuili invece, per certo comprendevano anche la realizzazione ex novo della struttura lignea, come si desume dal verbo «operari» utilizzato nel documento. Non è dato sapere se fosse a carico del pittore il pagamento del legname, dell'oro e dei colori più pregiati, certo è che, anche a fronte delle non ridotte dimensioni, la cifra di 200 lire mi sembra quantomeno modulata al ribasso, soprattutto se si considera che all'epoca il Maestro di Castelsardo doveva essere il più quotato artista sulla piazza sarda (e anche barcellonese?).

Resta la possibilità che le 200 lire chieste in prestito dai Santes Creus fossero solo una parte della quota pattuita per il pagamento dell'opera, mentre escluderei che tale prezzo sia dovuto a particolari favori ottenuti da Nicolau Gessa, che evidentemente aveva fatto da tramite tra i signori di Tuili e il pittore⁶⁴, come ha già proposto la Scano Naitza [2005, p. 186].

Riguardo alla ragione per cui i Santes Creus abbiano dovuto ricorrere a un prestito per il pagamento dell'opera, Pillittu [2009, p. 699] ritiene sia da ricercare nell'ingente impegno finanziario affrontato per l'acquisto del feudo di Tuili.

Joan de Santes Creus, esponente di spicco della oligarchia cagliaritana, era *doctor in utroque iure*, ossia dottore in entrambi i diritti, canonico e civile. Attestato come giudice reale e assessore del viceré nel 1475, risulta ricoprire tale incarico ancora nel 1484 e nel 1485 [OLIVA 2003,

63_ Si accoglie qui l'ipotesi ricostruttiva del *Retablo di San Bernardino*, e relative dimensioni, proposta da PUSCEDDU 2011.

64_ Per un approfondimento su Nicolau Gessa cfr. il § 4.2.5.

pp. 351, 355]. I documenti che lo riguardano coprono il periodo che va dal marzo 1473, al gennaio del 1505, mentre nel maggio 1506 risulta già deceduto⁶⁵. In virtù della sua posizione nell'apparato amministrativo, egli ha avuto modo di intessere una fitta rete di relazioni: nel 1477 si reca in Catalogna per affari insieme alla moglie; nel 1479 è in contatto con Gondiçalvus d'Avila, cavaliere del Regno di Castiglia, che lo nomina suo procuratore in Sardegna; un mese dopo (16 luglio) versa tramite un procuratore 70 lire a Brianda Carros de Mur, vedova del viceré Nicolau Carros di Arborea, morto nel mese di gennaio; l'11 settembre dello stesso anno nomina suoi procuratori a Barcellona il mercante di Valencia Guillermus Navarro e il cittadino barcellonese Garcia Diocho; il 14 febbraio 1481 la Procurazione Reale registra la carta con cui Ferdinando II gli concede la facoltà di acquistare la villa di Tuili qualora venisse venduta, con l'esenzione del diritto di laudemio (prestazione dovuta al sovrano a ogni mutamento della titolarità del feudo) fino ad un valore

172

65_ Dove non diversamente indicato i documenti sono stati da me rinvenuti nel corso della ricerca dottorale: ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/3 (c. 10r-10v, 7 marzo 1473); 51/5 (cc. 4v-5r, 13 maggio 1474); 51/10 (c. 7r, 22 luglio 1477) [PILLAI 1995, p. 696]; 51/10 (c. 35r-35v, 16 novembre 1477); ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC 9 (cc. 19r-20v, 10 aprile 1478); ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/11 (cc. 7v-8r, 22 gennaio 1479); 51/11 (c. 32v, 16 giugno 1479); 51/11 (c. 49r, 11 settembre 1479); 51/11 (c. 54v, 5 ottobre 1479); 51/11 (cc. 62v-63r, 12 novembre 1479); BC 9 (cc. 33r-35v, 31 marzo 1481); ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/14 (c. 146v, 17 marzo 1482); 51/12-1 (c. 24r-24v, 13 aprile 1482); 51/12-1 (c. 26r-26v, 19 aprile 1482); 51/12-1 (cc. 26v-27r, 22 aprile 1482); 51/12-1 (cc. 31v-32r, 6 maggio 1482); 51/12-1 (cc. 38v-39v, 20 giugno 1482); 51/12-1 (cc. 53r-54r, 9 agosto 1482); 51/12-1 (c. 65r-65v, 16 ottobre 1482); ASCA, Pergamene laiche, n. 69 (29 luglio 1483); ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC 10 (c. 22v, 26 gennaio 1485); BC 10 (c. 59r, 30 giugno 1486); BC 10 (c. 75v, 29 gennaio 1488); BC 10 (c. 129v, 19 agosto 1491); nel 1492-1493 è incaricato da Ferdinando II di ricevere le testimonianze per il processo che vedeva come parti avverse la contessa Violant Carros di Quirra e Beatrice Carros, figlia di Nicolau Carros d'Arborea; sedute dei parlamenti: 10 marzo 1497, 23 e 28 settembre 1500, 24 gennaio 1505 [OLIVA-SCHENA 1998, pp. 206, 233, 261, 356]; ASCC, Sezione Antica, Atti notarili 400 (1500-1508), carte sciolte senza numerazione, 17 novembre 1500 (vendono casa); 6 dicembre 1500, 12 maggio 1506 (è vedova); ASCC, Sezione Antica, Affari diversi 439, 6 ottobre 1500.

di 200 lire; nel 1482 (17 marzo) è testimone della consegna, da parte dei frati del convento di Santa Maria di Jesus, di due lettere apostoliche al viceré Eximen Pérez Escrivá de Romaní; il 19 aprile dello stesso anno si impegna, insieme alla moglie, a restituire a Bartholomeus de Verino, dottore *in utroque iure* di Maiorca, 130 ducati d'oro all'anno, come prezzo dell'ufficio della carica di assessore della Governazione del Capo di Cagliari; tre giorni dopo risulta debitore di 100 lire nei confronti di Caterina Ferrera, vedova del mercante cagliaritano Nicolau Ferran; il 16 ottobre riceve 50 lire da Franciscus Sotlam, canonico della cattedrale di Cagliari, a saldo dell'acquisto di una casa di loro proprietà, sita nel Castello di Cagliari nella via dels mariners; il 29 luglio 1483 riceve 29 lire da Pietro Aymerich, che paga a nome dei coniugi De Doni; nel 1488 (29 gennaio) si impegna a versare a Jacobus Sanchez, ricevitore del donativo del parlamento, le somme dovute dai suoi vassalli di Tuili; tra il 1492 e il 1493 è incaricato da Ferdinando II di raccogliere le testimonianze per il processo in cui sono contrapposte Violante Carros contessa di Quirra e Beatrice Carros d'Arborea, figlia del viceré Nicolau Carros, ma a causa di una malattia che lo rende cieco non può portare a termine l'incarico [COSTA 1973, p. 45]; nel 1500, qualche mese dopo aver acceso il censo a favore di Gessa, riscuote diversi crediti (6 ottobre, 6 dicembre) e vende una casa (17 novembre). Come altri esponenti della classe dirigente del Regno di Sardegna, Joan Santes Creus ha modo di affiancare alla principale attività di avvocato anche quella del commercio e dell'usura, grazie ai cui proventi, e alle evidenti capacità diplomatiche, riesce a scalare la piramide sociale, passando da giudice reale ad assessore del viceré e poi della Governazione del Capo di Cagliari, fino al conseguimento del titolo nobiliare con l'acquisto della villa di Tuili. La mancanza di liquidità al momento dell'acquisto del retablo non era quindi necessariamente dovuta alle spese affrontate per pagare il feudo o la costruzione della parrocchiale di quel villaggio, ma rientrava nella "ordinaria" amministrazione delle sue attività finanziarie.

La moglie Yolans era figlia di Nicola Benapres, membro di una potente

famiglia che ricoprì diversi incarichi nell'amministrazione cittadina cagliaritana, e sorella di Giovanna, sposata con Andrea Sunyer, altro esponente di spicco della classe dirigente cagliaritana [OLIVA 2003]. In virtù di questa parentela, Pusceddu [2013, p. 268] sostiene ci siano le condizioni per ipotizzare che Andrea Sunyer fosse imparentato con Beatriu Sunyer, moglie del pittore barcellonese Rafael Vergós, e che quindi questa parentela possa essere stata l'anello di congiunzione tra il Vergós e il Maestro di Castelsardo a Barcellona. La congettura ha il suo fascino, ma, anche se dovessero emergere documenti a favore di un legame tra Andrea Sunyer e la moglie di Vergós, è da rilevare che i rapporti tra le due sorelle Benapres (Yolans moglie di Joan Santes Creus e Giovanna moglie di Andrea Sunyer) si erano bruscamente interrotti fin dai primi anni Ottanta del Quattrocento, a causa di un contenzioso sull'eredità del padre. La controversia era già in corso nel 1484, quando Andrea Sunyer, che si trovava alla corte di Ferdinando II come rappresentante cagliaritano della delegazione del Parlamento sardo, ricorreva al sovrano per ribaltare la sentenza del vicario di Cagliari favorevole ai coniugi Santes Creus, sostenendo che gli ufficiali della giurisdizione ordinaria gli avevano negato giustizia cedendo alle pressioni del Santes Creus, allora sostituto dell'assessore del viceré. Il sovrano intervenne presso il Procuratore reale del Regno di Sardegna a favore del Sunyer, al quale venne anche conferita la carica di Veguer di Cagliari per i servizi alla Corona [OLIVA 2003, pp. 355-356]. Nonostante le direttive reali, il contenzioso si protrae almeno fino al 1485. Risulta pertanto improbabile, in una situazione "familiare" così configurata, che i Sunyer e i Santes Creus abbiano avuto modo di confrontarsi, tra una sentenza e l'altra, su quale pittore segnalare ai (presunti) parenti barcellonesi.

Il documento del 4 giugno 1500, redatto dal notaio Joan Carnicer⁶⁶,

66_ Per un approfondimento su Joan Carnicer cfr. il § 4.3.2.

attesta che i Santes Creus hanno fatto realizzare il retablo «pro ecclesia dicte ville nostre de Tuhili», dunque risultano signori della villa; è già stato rilevato che esistono alcune incongruenze circa la titolarità del feudo [SCANO NAITZA 2013, pp. 29-30]. Un documento del 1481 attesta che Ferdinando II, per i servizi prestati già al tempo di Giovanni II per l'acquisizione del marchesato di Oristano dopo la ribellione di Leonardo Alagon, esonera Joan Santes Creus dal pagamento dei debiti che aveva sulla villa di Tuili [OLIVA 2003, p. 355]⁶⁷: credo che la carta da me individuata, registrata il 14 febbraio dall'ufficio della Procurazione reale di Cagliari, in cui Ferdinando concede al Santes Creus la facoltà di acquistare la villa di Tuili qualora venisse venduta, con l'esonazione del diritto di laudemio⁶⁸, si riferisca proprio a quel documento dell'Archivio della Corona d'Aragona. Stando alla carta quindi, nei primi mesi del 1481 Santes Creus si accinge ad acquistare il feudo, e infatti il 5 settembre risulta un suo pagamento di 7001 lire registrato da Pedro Garriga, notaio e reggente la Scrivania della Luogotenenza Generale [VICO 2004, p. 150]. La titolarità è certa nel 1488, come dimostra una richiesta di pagamento fattagli dal ricevitore del Parlamento Jacobus Sanchez. La Scano Naitza [2013, p. 30] ha posto in evidenza come il 7 maggio 1489 Santes Creus sia presente, insieme al dottore in leggi Ludovico Tolza e all'arciprete Boralla di Usellus, alla consacrazione dell'altare maggiore, intitolato a San Pietro e alla Vergine Maria, della chiesa parrocchiale di un villaggio che Pietro Martini [1859], proprio in base alla sua presenza, ritiene essere Tuili [doc. 5]. Il vescovo consacrante è Raimondo di Loaria di Saragozza, che resse la diocesi di Dolia dal 1484 al 1495 [MARTINI 1859]. Un documento del 28 febbraio 1493 però attesta l'infeudazione di Tuili, da parte di Ferdinando II, a Pietro De Doni, che aveva già presentato supplica al sovrano affinché gli confermasse l'investitura feudale sulle ville di Tuili e di Gesturi in

175

67_ ACA, Cancilleria, reg. 3588, c. 15r-v.

68_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC 9, c. 41r-41v (14 febbraio 1481).

quanto unico e legittimo erede del padre Gerardo De Doni [TASCA 1996, p. 619]⁶⁹. È comunque evidente che De Doni e Santes Creus devono essere giunti a un accordo, forse già stipulato dal 1483, quando Santes Creus riceve un pagamento da De Doni, oppure è possibile che la villa sia passata al De Doni solo nominalmente, e che, anzi, egli abbia richiesto al sovrano conferma dell'infeudazione solo per ottenere dal Santes Creus un nuovo pagamento per la vendita del feudo, già alienato in precedenza dal padre. In ogni caso nella seduta inaugurale del Parlamento del 1497 Joan Santes Creus risulta «hereditatus in Capite callaritano», ossia membro dello stamento militare, del quale non avrebbe potuto far parte se non fosse stato titolare di un feudo. Egli poi risulta presente come esponente del braccio militare anche nelle sedute parlamentari del 1500 (23 e 28 settembre), mentre in quella del 13 novembre 1504 è esplicitamente denominato signore di Tuili (e De Doni signore di Gesturi) [SCANO NAITZA 2013, pp. 29-30]⁷⁰.

176 La consacrazione dell'altare maggiore della chiesa di Tuili costituisce il termine *post quem* per la datazione del retablo, che secondo la Serra e Coroneo [1990, pp. 114, 130] sarebbe stato realizzato tra il 1489 e il 1500. Non condivide questa proposta la Scano Naitza [2006, pp. 245-255; 2013, p. 30] che, considerando l'uso di tempi storici nel documento del 1500, colloca la realizzazione dell'opera (o almeno quella della tavola centrale con la Madonna e del tabernacolo) proprio entro la data di consacrazione dell'altare maggiore, mentre Pillittu [2009b, p. 700; 2011, p. 801; 2012, pp. 12, 28, 30, 40] la circoscrive al triennio 1497-1500 in ragione della presenza a Cagliari di Miquel Spanya e del fatto che «l'esecuzione di un complesso pittorico di quelle dimensioni richiedeva alle diverse maestranze coinvolte un tempo di lavoro di due o tre anni». Della proposta di identificazione di Miquel Spanya con il Maestro di Castelsardo si è già detto, sui tempi di realizzazione di un retablo

69_ ACA, Cancilleria, Pergamene di Ferdinando II, Carpeta 354, n. 21.

70_ Per i verbali degli atti parlamentari cfr. OLIVA-SCHENA 1998.

invece mi limito ad osservare che essi sono fortemente determinati dalle richieste della committenza: per il *Retablo di San Bernardino* per il San Francesco di Stampace (1455), da realizzarsi ex novo in ogni sua parte, i committenti fissano i termini di consegna entro un anno dalla stipula del contratto; il retablo di San Francesco di Alghero (1488), per il quale esiste già la struttura lignea, deve essere concluso da Joan Barceló non molto oltre la posa in opera della predella, da consegnare entro tre mesi dall'incarico; per il retablo commissionato per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona, anch'esso già realizzato nella struttura lignea e soltanto da dipingere, si concedono al pittore ben cinque anni di lavoro. Ritengo pertanto non sufficientemente vincolante una proposta di datazione basata su calcoli empirici fatti secondo la nostra concezione delle ore-lavoro.

Più convincenti invece le proposte formulate incrociando i dati forniti dai documenti con quelli desunti dal confronto con le stampe: Bosch [2013] segnala la *Creazione di Adamo* (1493), incisa dal tedesco Michel Wolgemut, primo maestro di Albrecht Dürer, dalla quale il Maestro di Castelsardo mutua il mantello svolazzante di Dio Padre per la figura di Cristo nella scena della *Chiamata di Pietro* della predella; inoltre Pusceddu [2010, 2013], Pillittu [2012] e Bosch [2013] hanno messo in evidenza il rapporto di derivazione di una figura femminile nella Crocifissione da una incisione di ambito düreriano variamente datata fra il 1495 e il 1498: assumendo con cautela come riferimento la più arretrata tra queste due date, è possibile ipotizzare il 1495 come termine *ante quem non* per l'esecuzione del retablo.

In conclusione un'ultima nota sulla committenza del retablo, che si rivela essere non solo alta, come rilevato da Pillittu [2009, p. 699], ma anche colta. La presenza di scene che rimandano al dibattito teologico in corso proprio negli ultimi anni del Quattrocento indica che Joan de Santes Creus e la moglie Yolans, oltre all'attuazione di un preciso programma di politica feudale, avevano coscienza anche dei significati più propriamente dottrinali che un'opera come quella richiesta poteva

veicolare. Abbiamo visto che la scena con la Messa di San Gregorio e quella con il Cristo risorto che offre il suo sangue sono ricollegabili alle idee religiose propugnate dai Re Cattolici attraverso l'azione degli ordini monastici; se a questo si aggiunge che il San Giacomo maggiore raffigurato nello scomparto laterale destro in alto era il patrono di Spagna e l'Arcangelo Michele che sconfigge il demonio (scomparto a sinistra in alto) è un chiaro richiamo alla lotta all'eresia (rappresentata dagli infedeli musulmani ed ebrei), non è affatto incongruo sostenere che tra i messaggi contenuti nel retablo vi sia anche quello di rendere omaggio alla Corona e alla politica dei Re Cattolici. Dai documenti in nostro possesso non è possibile formulare alcuna congettura sull'ideatore di un siffatto programma iconografico, che comportava una profonda conoscenza dei testi sacri, compresi quelli apocrifi, e delle istanze di riforma promosse dalla Corona; c'è da chiedersi, ma l'interrogativo rimane sospeso e vale semmai come traccia per un ulteriore percorso di approfondimento, se egli potesse far parte della comunità dei Minori Osservanti del convento di Santa Maria di Jesus con cui Joan Santes Creus risulta in contatto fin dal 1482. Non è poi da trascurare la notizia sulla cecità di Joan che, se confermata, escluderebbe dalle sue intenzioni il conseguimento di un appagamento estetico personale.

4.2.5 NICOLAU GESSA

L'impegno assunto dai Santes Creus a favore di Nicolau Gessa è motivato dal fatto che questi aveva loro anticipato delle somme per il pagamento dell'opera. Nel documento del 1500 non vi sono elementi che aiutino a chiarire quale fosse il rapporto tra le parti, tuttavia non è da escludere che il Gessa abbia fatto da tramite per la commissione del retablo [SCANO NAITZA 2005, p. 186; 2006, p. 250; 2013, p. 31].

Nicolau era figlio di Elia, che ereditò dal padre Pisconte, ricco cittadino di Iglesias, i diritti feudali su alcune ville delle incontrade di Sigerro

e Sulcis, che il sovrano Alfonso il Magnanimo gli aveva concesso nel 1421 in virtù dei servizi resi alla Corona [VICO 2004, p. 165]. Da un documento del 1452 risulta però che le rendite derivanti dal feudo – 50 lire annue – non costituivano il principale introito della famiglia [CORRIAS 1996], che esercitava con profitto la mercatura e altre attività di natura finanziaria.

Nicolau alla morte del padre riesce a ottenere da Ferdinando II la conferma dell'investitura feudale, come è attestato da tre documenti del 1481 individuati dalla Tasca [1996, pp. 605-611] nell'Archivio della Corona d'Aragona⁷¹. È significativo il fatto che Nicolau non si rechi a corte di persona, ma nomini (5 giugno) come procuratore il mercante barcellonese Pietro Giovanni Torralles affinché presti a suo nome il giuramento e l'omaggio di fedeltà al sovrano. La supplica è presentata dal Torralles l'11 luglio, mentre il giuramento di vassallaggio è prestato il 23 agosto. Rileviamo inoltre che in questi documenti barcellonesi Nicolau è sempre qualificato come «*habitor civitatis Ville Ecclesiarum*» (Iglesias), mentre in quelli dell'Archivio di Stato di Cagliari è indicato come «*habitor Castri Calleri*».

L'attività di mediatore finanziario esercitata da Nicolau è attestata a partire dal 1479, quando risulta destinatario di uno "instrumentum indemnitis", costituito in suo favore dal mercante cagliaritano Vincencius Cavaller per i frutti del canonicato di Cagliari e delle prebende di Villaspeciosa, Furtey e Decimoputzu⁷². Nel documento non vi sono riferimenti al titolare dei diritti del canonicato e delle prebende, ma è evidente che Nicolau sta agendo come procuratore di un canonico o di un beneficiato del Capitolo cagliaritano. En passant segnalo che tra i testimoni dell'atto figura anche Leonardo Guiu, argentiere cagliaritano le cui vicende familiari e professionali sono

71_ ACA, Cancilleria, Pergamene di Ferdinando II, Carpeta 354, n. 7, 5 giugno, 11 luglio, 23 agosto 1481.

72_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/11, c. 39v.

note grazie allo studio della Tasca [1989] sugli argentieri cagliaritani. Il nome del presbitero di cui Nicolau rappresenta gli interessi compare in due documenti del 24 marzo 1481: si tratta di suo fratello Antonio Gessa, canonico del Capitolo iglesiente⁷³.

Nel 1482 è in contatto con Joan Santes Creus, che firma una carta di debito a favore di Caterina, vedova del mercante Nicolau Ferran [doc. I], mentre nel 1487 (29 dicembre) si registra un importante avanzamento di posizione nella sua carriera politico-amministrativa in quanto Jacobus Sanchez, luogotenente del procuratore reale, con il parere positivo di Berengarius Granell, maestro razionale, arrenda a lui e a Jacobus Aragall il diritto della dogana della città di Iglesias per 906 lire⁷⁴. Una tale somma, seppure divisa a metà con l'Aragal, oltre a costituire un sicuro investimento, doveva rappresentare anche un ingente impegno finanziario che evidentemente Nicolau era in grado di coprire non tanto con le rendite feudali quanto con quelle derivanti dagli affari mercantili, che dovevano essere ben avviati e consolidati. Un esempio di questa proficua attività si ha dal documento del 20 ottobre 1490 in cui Gaspar Valenti, mercante di Valenza, in qualità di suo procuratore, presenta a Johannes Miquel una lettera di cambio del valore di 200 ducati, somma per la quale il Gessa ha trasportato fino a Napoli 225 *quintars* di formaggio⁷⁵.

Che Nicolau praticasse l'usura, o almeno l'attività di deposito-tutela di denaro per conto terzi, si evince da una nota del 27 ottobre 1495 della Procurazione Reale in cui Alfonso Carrillo, luogotenente di quell'Ufficio, in seguito all'istanza di Joan Atzor, fa notificare a Miquel Aranyola, abitante di Cagliari, un ordine affinché consegni la quantità di denaro da lui riscossa nella diocesi di Galtellì e data in custodia al

73_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/14, c. 89r; cc. 89r-90v.

74_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC10, c. 77r-77v.

75_ ASCA, Pergamene laiche, n. 85 (20 ottobre 1490).

Gessa⁷⁶.

Il primo marzo 1505 compare in una seduta del Parlamento Dusay [OLIVA-SCHENA 1998], mentre il primo novembre 1506 è testimone delle ultime volontà di mestre Johan Plana de Matalafer, abitante dell'appendice cagliaritana di Lapola e «natural de la vila de Caldes de Monbuy en lo Principat de Catalunya»⁷⁷. Il 18 novembre 1513 acquista le ville di Siliqua, Macciò, Villanova e Acquafredda, con diritto di riscatto poi esercitato nell'aprile 1519; il 24 dicembre 1516 Carlo V gli conferma l'investitura di alcuni possedimenti che aveva comprato nel 1492 da Jacobus Aragall. Il 18 giugno 1527 appare nelle vesti di procuratore del «noble y reverent don Joffre de Pujassons vuy resident en Roma», canonico del Capitolo cagliaritano, che concede in arrendamento all'armentayre Antoni Palla della incontrada di Sarrabus le rendite e gli emolumenti delle ville di Muravera e di San Vito. La licenza ha una durata di tre anni, durante i quali il Palla dovrà versare i pagamenti dovuti nelle mani di Nicolau [doc. 21]. Non sfuggirà l'importanza di questo atto notarile, non solo perché è una ulteriore testimonianza dei rapporti fiduciari tra il Gessa e gli esponenti del Capitolo cagliaritano, di cui curava gli interessi in totale autonomia, ma anche perché ci dà notizia di Joffre de Pujassons, attestato anche in un documento del 1533⁷⁸, del quale si conoscevano solo alcuni documenti riguardanti il suo mandato di arcivescovo di Oristano tra il 1535 e il 1537. Si deve a questo presule la commissione allo scultore catalano Jaume Rigalt (doc. 1535-1574) del retablo scultoreo con le immagini della Vergine e

181

76_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC7, c. 143r.

77_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Johan Carnicer, 118, cc. 10v-12r.

78_ Si tratta della memoria di una contesa giudiziaria tra Joffre de Pujassons e il consigliere della città di Cagliari Nicolau Soler che, in veste di procuratore del canonico, aveva riscosso, ma mai versato al prelado, gli introiti della prebenda di Mandas. Cfr. ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Banca, 46, c. 1r-1v. La carta, sciolta ma cartulata, si trova in una busta con data 1533.

dei dodici Apostoli per la cattedrale di Oristano, da eseguire su modello di Pietro Cavaro [PASOLINI 2005].

Nicolau Gessa muore il 13 agosto 1529. Dal suo matrimonio con Anna Margens sono nati sei figli (Geronimo, Bernardo, Marchesa, Catalina, Isabella e Francesco), il primogenito dei quali, Geronimo, riceve da Carlo V la conferma dei titoli feudali già detenuti dal padre. Il 29 gennaio 1528, quindi con Nicolau ancora in vita, la figlia Isabella, vedova del «*honorabilis quondam*» Gaspar Garcia cittadino di Cagliari, nomina suo procuratore «*magistrum Antiocum Morales pictorem eius fratrem sive germanum*» della città di Iglesias perché riscuota a suo nome i crediti da lei vantati verso alcuni cittadini di quella città [doc. 22]. Non è chiaro come Antiocho Morales possa essere fratello di Isabella (ma per come è redatto il documento potrebbe essere inteso anche come fratello del marito di lei, Gaspar), ma è evidente che se non si tratta di un errore dello scrivano i due, avendo diverso cognome, dovevano essere consanguinei per via materna (fratelli unilaterali). Questo maestro pittore (di tappeti, insegne, retabli?), non altrimenti attestato come tale, compare anche in un documento del 1530 come procuratore di Geronimo Gessa, in cui però è qualificato solo come «*magistrum*»⁷⁹, mentre l'11 gennaio 1536 è qualificato come «*noble senior don Antiogo Morales*» arrendatore del «*noble don Jeronim Gessa*»⁸⁰.

Dalla documentazione sopra esposta appare evidente l'ampia e fitta rete di relazioni intessuta da Nicolau Gessa, che risulta essere in contatto con Barcellona, Valencia, Napoli e Roma, partecipa alle sedute

79_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Banca, 46, c. 10r. La carta, sciolta ma cartulata, si trova in una busta con data 1530 dove sono raccolte poche carte sciolte e molto danneggiate. I documenti portano la data topica e cronica fatta eccezione proprio per il foglio 10, restituibile allo stesso anno poiché ha la lacuna cartacea nella stessa posizione delle altre carte.

80_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Banca, 46, c. 1r. La carta, sciolta ma cartulata, si trova in una busta con data 1536 dove sono raccolte poche carte sciolte e molto danneggiate.

dei parlamenti nei ranghi del braccio militare, ha rapporti privilegiati con le élites ecclesiastiche e fa parte dell'apparato amministrativo cagliaritano. Non è da escludere che ulteriori approfondimenti sulla sua attività possano portare alla conoscenza di notizie utili per la ricostruzione delle vicende riguardanti il *Retablo di Tuili*. A tal proposito, Marco Antonio Scanu [2013, pp. 125-127]⁸¹, sostenendo che il Maestro di Castelsardo possa non aver vissuto e operato in Sardegna ma anzi abbia avuto stretti rapporti con l'ambiente burgalese-palentino, ritiene che «sarebbe difficile spiegare il senso di tale transazione di denaro se questo avesse avuto come destinataria una bottega sita in Sardegna; mentre risulterebbe comprensibile l'intermediazione del Gessa con la penisola iberica, con la quale aveva notevole confidenza a motivo dei suoi traffici mercantili». Il ruolo di intermediario del Gessa, che anche io non escludo, va comunque considerato nel contesto delle sue relazioni sociali, politiche e commerciali. Pur non escludendo a priori la proposta dello studioso, va rimarcato che finora non sono emersi contatti tra il Gessa e quell'area geografica della penisola iberica, ben lontana dalla costa levantina (il porto più vicino, Barcellona, è a 600 chilometri). Sulla possibilità di un diretto rapporto tra il nostro feudatario-mercante e il Maestro di Castelsardo è il caso di segnalare anche la proposta di Pusceddu [2013, p. 332], che ipotizza la commissione del retablo di cui faceva parte la tavola con l'*Annunciazione* di Iglesias (attualmente conservata nell'episcopio di questa città) essere collegata all'interessamento di Nicolau.

183

81_ Il contributo di Scanu è stato pubblicato nel volume XV della rivista Biblioteca Francescana Sarda. L'anno di edizione indicato nel frontespizio è il 2013 ma la stampa del volume (prima e unica edizione) è datata marzo 2014.

4.2.6 VIOLANTE CARROS CONTESSA DI QUIRRA E IL RETABLO DELLA PORZIUNCOLA

Nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari si trova, idealmente ricostruito, il *Retablo della Porziuncola* (fig. 9), la cui esecuzione è assegnata al Maestro di Castelsardo. Gli elementi che lo compongono sono due grandi tavole con la *Predica di San Francesco* (fig. 9c) e il *Riconoscimento dell'Ordine* francescano (fig. 9b), considerate come cases laterali rispettivamente inferiore e superiore, sei scomparti di predella raffiguranti *Cristo nel sepolcro* e i *Protomartiri francescani* (Accursio, Pietro, Adiuto, Ottone, Bernardo) (fig. 9d)⁸², e sei tavolette con *Angeli musicanti*, disposte per tre su due file verticali ai lati di un ipotetico casamento centrale inferiore. Questa ricostruzione si deve a Carlo Aru, che nel 1928 ritiene pertinenti ad un unico retablo l'insieme delle tavole che già nel 1913 [pp. 527-529] aveva assegnato al Maestro di Castelsardo. Benché questa ipotesi ricostruttiva sia generalmente accettata, sorgono dubbi sulla sua validità, come tra l'altro hanno messo in evidenza Post [1938, pp. 447-448], Ainaud de Lasarte [1984, p. 122], e la Scano Naitza [2013, pp. 15-16]. Lo Spano infatti nella sua Guida [1861, pp. 183-184] descrive, nella cappella della Porziuncola del chiostro del convento di San Francesco di Stampace, «una gran tavola a quattro spartimenti. I due della parte sinistra sono molto guasti dall'acqua, ed appena si vede l'inferiore dove avvi la Madonna con un Santo che le offre un piatto di rose. Negli spartimenti a destra vi sono rappresentati, nel superiore la fondazione dell'ordine, e nell'inferiore S. Bernardino che sta predicando al popolo». Il canonico non accenna minimamente all'esistenza della predella, tanto meno parla di angeli musicanti. In ogni caso, se anche la

184

82_ Questi santi francescani furono i primi missionari inviati da San Francesco nella penisola iberica allora in mano ai Saraceni. Catturati e deportati in Marocco al cospetto del sultano, furono sottoposti a tortura e poi uccisi il 16 gennaio 1220. Furono canonizzati il 7 agosto 1481 da papa Sisto IV, anch'egli francescano. Sono detti protomartiri in quanto furono i primi frati dell'Ordine a subire il martirio.

predella dovesse appartenere allo stesso polittico, è evidente che nella sua composizione manca almeno un'altra tavola che possa chiudere, così come avviene con lo scomparto di San Bernardo sulla destra, gli scomparti sulla sinistra.

Il primo a proporre una datazione *ad annum* per questo retablo è stato Simone Mereu [2000, p. 375], che ha posto l'opera in relazione con il documento del 26 dicembre 1503 (già rinvenuto da LIPPI 1897) riguardante la concessione del giuspatronato sulla cappella maggiore della chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari alla contessa Violante Carros di Quirra [doc. 10], avanzando in tal modo l'ipotesi di una «committenza alta» per il polittico. La proposta è stata accolta dalla Scano Naitza [2005, 2006] e da Pillittu [2002], il quale ha poi precisato che l'anno va corretto al 1502 poiché la datazione del documento segue lo stile della Natività [2009, p. 714]. A seguito della rilettura del documento lo studioso [2009b, p. 714] rileva la presenza, fra i testimoni della parte Carros, del maestro Marchus Loret, da lui segnalato come pittore [2002, p. 331] e in seguito identificato nel Maestro del Presepio [PILLITTU 2009b, pp. 718-720; 2011, p. 805], ma di recente espunto dal catalogo dei pittori in quanto sarto [SALIS 2013, pp. 121-122]⁸³. Cade in tal modo la possibilità di un coinvolgimento di questo personaggio nella realizzazione del retablo.

Rimanendo nel campo delle ipotesi, non è comunque da escludere un rapporto di affari tra Violante Carros e il magister Loret, il quale potrebbe aver confezionato i paramenti sacri che la contessa aveva donato alla cattedrale di Ales, riedificata a sue spese dopo il 1503 e consacrata il 13 novembre 1507 dal vescovo Giovanni Sanna, nel 1504 nominato suo curatore testamentario⁸⁴. Per le stesse ragioni, il nostro

83_ Per Marchus Loret (e non Lloret, come ancora insiste Pillittu), cfr. ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Barbens, 51/10, c. 12r (3 agosto 1477); 51/12-1, c. 7r (12 gennaio 1482); ASCA, AAR, Procurazione Reale, vol. BC 10, c. 98r (17 dicembre 1488).

84_ PIRAS 1988.

sarto può aver fornito i drappi e le cortine con i quali Violante, sul solco della tradizione inaugurata dal padre Jaume, faceva coprire in occasione della festa di Ognissanti le tombe di famiglia collocate nella cappella dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Stampace⁸⁵, o dei quali aveva potuto servirsi come temporanea protezione dei lavori per le tombe dei suoi due figli, morti a distanza di sette mesi uno dall'altro tra il 1503 e il 1504 e sepolti nella medesima cappella. Inoltre, è il caso di ricordare che nella sagrestia della chiesa stampacina erano conservati molti paramenti di seta donati dalla contessa ai frati del convento [COSTA 1973, pp. 54-55]⁸⁶.

Per tornare al retablo, se si accetta l'ipotesi della committenza Carros, è il caso di fare alcune considerazioni. Si è detto che il nome convenzionale oggi assegnato al polittico è «della Porziuncola», che deriva dal nome della cappella in cui era collocato nel 1861 quando fu descritto dallo Spano. Non è dato sapere quando l'opera fu spostata nella cappella del chiostro, ma si può ipotizzare sia stata rimossa dalla *capilla mayor* in occasione della sistemazione del retablo realizzato per l'altare maggiore in seguito alla donazione fatta nel 1549 da Guglielmo Raimondo Centelles, nipote ed erede di Violante [SAIU DEIDDA 1988]. Questo retablo fu verosimilmente sostituito da quello che i frati commissionarono nel 1681 allo scultore Juan Gabanellas e al doratore Galçeran Seguer [VIRDIS 1997], a sua volta rimpiazzato dal grande altare marmoreo, andato distrutto nel 1833. Secondo Scanu [2013, pp. 115-116] invece, fino al 1549 l'altare maggiore non era corredato da alcun polittico in quanto sarebbe da escludere che Guglielmo Raimondo possa aver fatto rimuovere, ad appena cinquant'anni di distanza, un retablo commissionato dalla sua antenata Violante.

85_ COSTA 1973, p. 51.

86_ Per le vicende riguardanti le sepolture Carros nella chiesa di San Francesco di Stampace cfr. COSTA 1973, pp. 51-57; COSTA 1987, pp. 9-39; PIRAS 1988, pp. 19-53.

La ricostruzione proposta da Aru prevede la presenza di una tavola principale affianco alla quale erano disposte le tavolette con gli angeli musicanti: è possibile che questo scomparto fosse quello con la Vergine con un Santo che le offre un piatto di rose di cui parla lo Spano, ma non è da escludere però, come già segnalato più volte dalla Scano Naitza nel corso delle lezioni e delle conferenze dedicate al Maestro di Castelsardo e di recente anche da Pillittu [2012, p. 53], che al posto di una tavola ci fosse una nicchia destinata a ospitare la statua della Vergine. Una tale configurazione non sarebbe stata inusuale: per limitarci a due esempi non distanti cronologicamente dal polittico della Porziuncola, sia il *Retablo maggiore di Ardara*, firmato nella predella da Giovanni Muru (1515?), sia quello *di Villamar*, firmato da Pietro Cavarò (1518), hanno al centro una nicchia che accoglie una statua della Vergine. Nel caso di Villamar poi la nicchia è affiancata proprio da sei tavolette (tre per parte) con angeli musicanti. Pusceddu [2013, p. 330], rilevando che la larghezza delle tavolette con gli angeli risulterebbe fuori scala rispetto alla predella e alla struttura complessiva del retablo e che il loro inserimento porterebbe gli ingombri del blocco centrale del polittico a superare le misure della predella completa di sette scomparti, ipotizza che alle estremità di questa vi fossero dei *portals*: tale ricostruzione «andrebbe ad avvalorare, a buona ragione, la proposta d'una collocazione sull'altare maggiore di S. Francesco di Stampace (demolito nel 1833)». Seppure non sia da escludere la presenza dei portals, non darei affatto per scontata l'appartenenza al polittico della predella con i protomartiri francescani, non solo per i motivi precedentemente illustrati, ma anche perché è del tutto inusuale che il bancal di un retablo per l'altare maggiore di una chiesa potesse essere senza tabernacolo. Giusto a titolo di esempio, se si prendono in considerazione il retablo per il San Francesco di Alghero (documento del 1488), quello di Tuili (1495-1500), quello di Gonnostramatza (1501), quello di Santa Maria del Pi di Barcellona (documento del 1508), quello di Ardara (1515?) e quello di Villamar (1518), tutti commissionati per l'altare maggiore della chiesa

cui erano destinati, i *portals* erano contemplati solo per Alghero, Ardara e Villamar, mentre il tabernacolo lo era per ciascuno di essi. Accogliendo la proposta che considera il retablo eseguito su commissione di Violante Carros per l'altare maggiore, ritengo pertanto più convincente, tra le ipotesi di ricostruzione proposte, quella che esclude dalla struttura del polittico la predella con i protomartiri francescani.

Resta ora da prendere in esame la questione riguardante la datazione dell'opera. Il punto di partenza è costituito dalla data di acquisizione da parte della contessa di Quirra del giuspatronato sulla cappella maggiore della chiesa dei Conventuali, 26 dicembre 1502. Pillittu [2009, pp. 714-718], in considerazione del fatto che tra questa data e i primi mesi del 1504 la cappella maggiore fu sottoposta a interventi di riattamento e ai lavori per la costruzione delle tombe dei due figli di Violante, ritiene difficile concepire la realizzazione del retablo prima di questo periodo. Alla luce poi del cruento episodio di cui si rese protagonista la contessa, che nel 1508 fece impiccare alla finestra del proprio villaggio di Ales il cappellano del villaggio di Bonorzuli, lo studioso propone di intendere la commissione del polittico come atto di espiazione del delitto e richiesta di indulgenza alla Madonna degli Angeli (o della Porziuncola). Condivide questa ipotesi Pusceddu [2013, pp. 328-331], che colloca la commissione dell'opera tra il 1509 e il 1510 (anno di morte di Violante) e la sua esecuzione entro il 1515. In riferimento alla concreta possibilità che le tavole oggi riunite in un'unica opera facessero parte di due distinti polittici dipinti nella medesima bottega, si fa strada l'ipotesi, già ventilata senza molta convinzione da Pillittu [2009, p. 717], che il primo retablo sia collegato alla concessione del giuspatronato della cappella maggiore e il secondo, destinato alla cappella della Porziuncola, alla volontà di espiazione di Violante Carros. Esclude invece la natura indulgenziale della commissione Scanu [2013, p. 117].

Non aiuta a stabilire una più precisa datazione il confronto con le stampe: come rilevato da Mereu [2000], nella tavola con la *Predica di San Francesco* il Maestro di Castelsardo attinge massicciamente a modelli

incisori del Maestro I.A.M. di Zwolle, di Israhel van Meckenem e del Maestro F.V.B., realizzati negli ultimi tre decenni del Quattrocento. Da ultimo Scanu [2013, p. 122] propone come modello per la costruzione generale di questa scena la xilografia *Saggezza che predica ai folli*, attribuita a Dürer e inserita nella prima edizione del volume satirico *Das Narren Schiff* (*La nave dei folli*, 1494) dello svizzero Sebastian Brant (1458-1521). L'ornamento dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Stampace rappresenta un episodio di rilevante importanza sia per la posizione sociale della committente, sia per la prestigiosa collocazione del polittico. Mancando la gran parte delle tavole non è possibile conoscere il soggetto delle scene in esse dipinte (anche se è evidente riguardassero gli episodi chiave della vita di San Francesco), tanto meno quindi fare una analisi iconografica, tuttavia Scanu [2013, pp. 118-121], partendo dal presupposto che la cappella della Porziuncola derivi la sua intitolazione dal retablo e non viceversa, propone una nuova lettura iconografica delle due tavole maggiori, ritenendo che il Riconoscimento dell'Ordine sia in realtà l'episodio in cui *San Francesco ottiene la conferma dell'indulgenza della Porziuncola da papa Onorio III*, mentre la *Predica di San Francesco* quello in cui *San Francesco promulga l'Indulgenza della Porziuncola al cospetto dei sette vescovi dell'Umbria*. In assenza di documentazione in merito, resta solo una mia congettura la possibilità che le indicazioni sulle storie da rappresentare nel polittico siano state fornite dal frate Bartolomeo Vindoti, presente, insieme ad altri suoi confratelli, all'atto di assegnazione del patronato a Violante. Qualificato in questo e in altri documenti come «magister in Sacre Theologiae», sappiamo che negli anni 1506-1507 fu generale dell'Ordine e nel 1507 commissario della Santa Crociata; nel 1515 fu consultato dagli ufficiali regi per giudicare dell'autenticità di un documento antico e dopo il 1535 dettò (e firmò) l'epigrafe del cosiddetto *Pulpito di Carlo V*, di cui verosimilmente elaborò il programma iconografico [PILLITTU 2008, pp. 342-343]⁸⁷; morì nel

87_ Le notizie su Bartolomeo Vindoti si trovano in SCANO 1941, doc. 360, p. 252;

1539.

È da credere che la committenza di Violante Carros non si fosse limitata al retablo (o ai retabli) per il San Francesco di Stampace, ma si estendesse anche alla dotazione del convento e della chiesa di altri arredi e paramenti sacri. D'altronde la speciale devozione nei confronti del santo di Assisi e del complesso conventuale cagliaritano da parte dei conti di Quirra risale almeno ai tempi della nonna di Violante, Eleonora Manrique de Lara, ivi sepolta nel 1437, come pure la madre della contessa, Violante de Centelles, morta nel 1459 [COSTA 1973, p. 51]. La presenza delle sepolture dei suoi avi nella cappella maggiore costituisce l'argomento principale con cui Violante sostiene le sue ragioni nella causa intentata nel 1479 contro i Carros di Arborea, suoi parenti, per stabilire quale tra i due rami della famiglia avesse il diritto di sepoltura nell'altare maggiore della chiesa [COSTA 1983; 1987]. È in questo frangente, durante una delle fasi del processo in cui la posizione di Violante si fa incerta e la situazione volge a vantaggio della parte avversa, che si colloca la sua richiesta del 26 marzo 1483, accolta, di usufruire del diritto di sepoltura per il suo defunto secondo marito Filippo de Castro et de Pinos, e in futuro per tutti i discendenti legittimi, «iuxta altare maius beatissime Virginis Marie predictae sedis et altare sancti Eligii episcopi et confessoris et signanter totum latus ipsius altari maioris ex parte illa ubi Epistola consuevit» della cattedrale di Cagliari [doc. 2]. Come abbiamo visto, nonostante il processo fosse ancora in corso, con l'acquisizione del giuspatronato e con la costruzione delle tombe dei figli (1503, 1504) Violante si riappropria della cappella maggiore, mentre non abbiamo altre notizie sui diritti a lei concessi in duomo. Che la famiglia Carros di Quirra fosse attenta all'importanza e ai messaggi veicolati dagli atti di liberalità operati attraverso la committenza di opere architettoniche e arredi sacri è dimostrato non solo dal finanziamento elargito da Jaume, padre di Violante, per la

190

DEVILLA 1958, pp. 326, 328; PILLITTU 2008, p. 343.

costruzione della cappella dedicata a San Bernardino in San Francesco di Stampace, non ancora terminata al momento della sua morte (1469) [MELONI 2013, p. 269], ma anche da quello destinato da Violante alla edificazione della cattedrale di Ales, eretta su una chiesa più antica dopo l'unificazione nel 1503 della diocesi di Usellus con quella di Ales-Terralba. La villa faceva parte della contea di Quirra, e il vescovo Giovanni Sanna, che il 13 novembre 1507 ne consacra l'altare maggiore ai santi Pietro e Paolo, era tanto stimato dalla contessa che nel 1504, quando ella detta le sue volontà al notaio Nicolò Boy in vista di un viaggio in Spagna, lo nomina suo esecutore testamentario [Piras 1988]. In virtù di queste circostanze la Scano Naitza [2013, p. 40] ipotizza che Violante possa aver commissionato anche il retablo maggiore di cui quella cattedrale doveva essere dotata, del quale però non si ha notizia, e non esclude che ad esso appartenesse la cosiddetta *Predella di San Gavino* (fig. 16).

191

4.2.7 I CARROS D'ARBOREA E LA CHIESA DI SANTA MARIA DI JESUS DI CAGLIARI

Pertinente a un altro complesso conventuale francescano di Cagliari è la tavola con la *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* del Museo di Birmingham (fig. 10), elemento centrale residuo di un retablo perduto. Ne indica la provenienza dalla chiesa di Santa Maria di Jesus lo Spano [1861, pp. 253-254], che la vede nella chiesa di Santa Rosalia, insieme ad altri antichi dipinti⁸⁸. Questo edificio, insieme all'annesso

88_ «L'altro dipinto trovasi sopra la porta del coro; è parimenti sulla tavola, ed è il più bello che possa vedersi dell'antica scuola, non solo per la buona maniera, ma anche pel disegno. Rappresenta la Madonna seduta in trono cogli angeli che la incoronano: vi è un grande sfarzo di doratura nelle vesti della Vergine, intagliate a fiorami, ed incisi come a bulino. Al di sotto vi sono due antichi ritratti di mezza figura in atto di orare; chi sa che non siano marito e moglie e che ne abbiano ordinato il quadro, che forse era

convento dei Minori osservanti, è andato distrutto a causa dei gravi danni arrecati dai bombardamenti del cardinale Alberoni (1717), primo ministro di Filippo V di Spagna, nel tentativo di riconquistare la Sardegna passata in mano agli Austriaci con il Trattato di Utrecht del 1713. Nel 1874 il dipinto fu acquistato da William Scott che lo donò al Museo di Birmingham [CHAMBERLAIN 1909, p. 50]. In seguito alla distruzione del complesso di Santa Maria di Jesus, la comunità dei Frati Minori Osservanti si divise tra il convento di San Mauro nel quartiere di Villanova e l'oratorio di Santa Rosalia nel quartiere della Marina, fino ad allora di proprietà della Congregazione dei Siciliani. Nel 1741 furono intrapresi i lavori di edificazione della nuova chiesa di Santa Rosalia e del convento, che fu ufficialmente inaugurato nel 1780. Lo spostamento in questa sede degli arredi di Santa Maria di Jesus avvenne con ogni probabilità contestualmente al trasferimento dei frati, ma è possibile che alcuni di essi siano stati tenuti in deposito a San Mauro per un certo periodo. È forse il caso della *Madonna di Birmingham*, che seppure attestata a Santa Rosalia nel 1861, non compare nell'inventario degli arredi di chiesa e convento redatto il 18 dicembre 1772 dal frate Miguel Olla⁸⁹.

Benché sia opinione comune tra gli studiosi che la data di fondazione del convento di Santa Maria di Jesus dei Minori Osservanti possa costituire il termine *ante quem non* per la realizzazione del retablo di cui la tavola con la Madonna costituiva lo scomparto principale. Pillittu [2009b, pp. 721-722], in base alla notizia riportata da Vittorio Angius [1836, p. 238] sul trasferimento dei frati nel complesso nel 1508, avanza la proposta di

collocato in qualche cappella eretta a loro spese, come abbiamo esempi in altri quadri di quei secoli» [SPANNO 1861, pp. 253-254].

89_ L'inventario è stato rinvenuto e trascritto da Alessandra Pasolini, che ringrazio per avermi gentilmente messo a disposizione il documento. ASMGMO, vol. 464, *Inventario del Real Convento de S.ta Maria de Jesus de Caller, hecho por orden de N.M.R.P. fr. Migel Olla, presidente en la Santa Congregacion intermedia que se celebrará el dia 21 de Xbre 1772 siendo guardiano el R.P.F. Diego Pirisi jubilado y deffinidor* (18 dicembre 1772).

datazione del retablo intorno a quest'anno. A conforto di questa ipotesi porta il confronto con il *Retablo di Giorgino*, datato 1508 e attribuito a Lorenzo Cavaro, la cui impostazione del trono riprende quella della tavola di Birmingham. Sussistono tuttavia dubbi sull'effettiva data di trasferimento dei frati nel convento. Lo stesso Pillittu [2009b, p. 722, n. 67] segnala, in una nota a margine del suo ragionamento, che già nel 1504 il testamento di Violante Carros prevedeva un lascito «per la obra» di Nostra Signora di Jesus [Piras 1988, p. 44], mentre la Scano Naitza [2012, pp. 673-674, n. 31], appoggiandosi all'Onida [2001, pp. 144-146], rileva che la richiesta di fondazione di un convento per i Frati Minori fu avanzata nel 1479 da Brianda Carros de Mur, vedova del viceré Nicolau Carros di Arborea, e da sua sorella Isabella d'Urrea de Mur, e che la data del 1508 risulta da un manoscritto dell'Archivio Generale dei Minori conventuali di Roma relativa alla fondazione del convento. Tuttavia Leonardo Pisanu [2002, pp. 102-103], in base a due documenti da lui rinvenuti nell'Archivio di Stato di Cagliari, ritiene che la data di edificazione del convento non sia lontana dai primi anni del nono decennio del secolo XV; nel primo (17 marzo 1482) è detto che: «Monasterii beate Mariae de Jhesus satis prope castrum Callari de novo construendi», nel secondo, una concessione enfiteutica del 14 giugno 1497, si evince che il convento è già esistente e funzionante⁹⁰. Una serie di testamenti, registrati presso il notaio Johan Carnicer e da me reperiti nell'Archivio di Stato di Cagliari, conferma che «la obra de la Verge Maria de Jhesus» era già esistente nel 1498 (doc. 7) e che nel complesso monastico, nuovamente attestato nel 1503, si officiavano messe almeno dai primi mesi del 1505. Ciò ci permette di anticipare di qualche anno il termine *ante quem non* per la realizzazione del retablo, soprattutto perché mi sembra evidente che in questo frangente il termine *obra* non sta ad indicare «la prosecuzione dei lavori di edificazione», come

193

90_ ASCA, Ans, Tappa di Cagliari, not. Barbens, vol. 51, c. 146v; AAR, vol. BD, Carta 54, c. 69r.

sostiene Pillittu [2009b, nota 67 p. 722], quanto piuttosto l'istituzione che si occupava dei lavori di costruzione, manutenzione, ampliamento e decoro degli edifici religiosi. In ogni caso, quale che sia il significato assegnatole, nel testamento di Johan de Julia Cabater del 16 agosto 1503 si parla ormai di «monestir de la Verge Maria de Jesus», e in quello di Margarida Thorellona del 5 aprile 1505 viene ordinato che «sian celebrades cent misses en lo monestir de Nostra Dona de IHS per los frares de dit monestir»⁹¹.

È interessante poi il fatto che gli stessi frati di Santa Rosalia, in tempi non distanti dal loro trasferimento nella nuova sede, non disponessero nel proprio archivio di notizie precise sulla data di fondazione del convento di Santa Maria di Jesus. Nella «Descripcion general de todos los papeles pertenecientes a esta Provincia de S. Saturnino martir calaritano formada de orden de N.M.R.P.F. Annt. Vicente Satta Ministro Prov. de dha Prov. En Real Convento de S.ta M.a de Ihs» redatta nel 1764, si riporta infatti che:

«No se halla auto alguno de la fundacion del convento antiguo

91_ ASCA, Ans, Tappa di Cagliari, not. Johan Carnicer, 118, cc. 3v-4r (testamento di Johan de Julia Cabater, 16 agosto 1503: «al monestir de la Verge Maria de Jesus»), 7r-8r (testamento di Joan Casadamunt, 14 settembre 1504: «a la hobra de la gloriosa Verge Maria de IHS»), 10v-12r (testamento di Johan Plana, 1 novembre 1506: «a la obra de la Verge Maria de Jesus», «los monestirs de Sanct Francesch, Nostra Dona de IHS, Nostra Dona de Bonayre»), cc. 13r-14r (testam. di Margarida Thorellona, 2 aprile 1505: «vull quem sian celebrades cent misses en lo monestir de Nostra Dona de IHS per los frares de dit monestir»), cc. 15r-17r (testamento di Mencia Cota, 28 dicembre 1508 – e quindi corrispondente al 1507, poiché datato secondo lo stile della Natività: «a la obra de la Verge Maria de IHS»). Riguardo al significato del termine *obra*, si preferisce quello più ampio di «istituzione finalizzata a sovrintendere i lavori di costruzione, manutenzione, ampliamento e decoro degli edifici religiosi», come sembra suggerire anche la presenza delle numerose *obras* presenti in città al 1498, non tutte riferibili a fabbriche in corso, cfr. il testamento di Margarida Thorellona, che dispone una serie di lasciti per le *obras* di Nostra Signora di Jesus, Nostra Signora di Bonaria, San Domenico, San Giacomo, San Francesco di Stampace, Sant'Agostino, Sant'Anna, Sant'Eulalia, San Giuliano di Villanova e Santa Lucia.

de Sta Maria de Jhs, si solamente varios papeles fahentes a la translacion de los religiosos al sitio de la igla de Sta Rosolea y son los que siguen. Dos cartas al Exmo Sr Marques de Ormea sobre la compra de las casa para la fabrica del nuevo convento una de los 15 de henero 1740 y otra del 24 9bre 1741; Un memorial hecho por el syndico a.ppo deste convento al Exmo Marques de Blonay virrey fue en este Reyno en que dize que con auto derribido en la Real Intendencia el dia 23 de junio 1741 se dio a la Comunidad del convento de Sta M.a de Jhs quatro anos de tiempo para la translacion al nuevo convento de Sta Rosolia y en este tiempo non fue defficiente y suplica se le conceda porroga para este traslacion como se concedio que el mismo virrey»⁹².

Riguardo alla tavola di Birmingham, restano ancora senza nome i donatori raffigurati ai piedi della Vergine poiché non vi sono dati sufficienti per avanzare alcuna ipotesi attendibile. Una traccia però che vale la pena seguire è quella costituita dalla richiesta di fondazione del convento da parte di Brianda Carros de Mur, che fa supporre l'erogazione, da parte della famiglia Carros d'Arborea, di donazioni e lasciti per l'edificazione e l'arredo del complesso monastico, come d'altra parte è riportato nella bolla papale di approvazione, promulgata il 7 giugno 1479 dal pontefice Sisto IV:

«quaedam domus ordinis Fratrum Minorum de Observantia nuncupatorum pro duodecim dicti ordinis ibidem habituris fratribus erigeretur et construeretur, ac imaginibus, picturis, calicibus, patenis, vestimentis sacerdotalibus, altarium et aliis necessariis ornamentis» [Pisanu 2002, p. 94].

La richiesta di Brianda, che insieme alla sorella Isabella d'Urrea

92_ La trascrizione del documento, già segnalato in PISANU 2002, p. 101, mi è stata gentilmente messa a disposizione da Alessandra Pasolini, che nuovamente ringrazio: ASMGMO, vol. 274.

agiva in qualità di esecutrice testamentaria del defunto Nicolau Carros, si riferiva alla costruzione del convento presso la chiesa di San Saturnino. Nel caso la Curia cagliaritana, che possedeva i terreni adiacenti alla chiesa, si fosse opposta al passaggio di competenze, il pontefice consentiva ai Carros di realizzare altrove il convento. Questa eventualità si concretizzò, come dimostrano i lavori di restauro e la committenza di arredi pittorici del 1487 patrocinati in San Saturnino dall'arcivescovo Pietro Pilares⁹³, ragion per cui la chiesa di Santa Maria di Jesus fu edificata in un'area non lontana dal porto, nel sito dove oggi si trova l'ex Manifattura Tabacchi.

Una ulteriore conferma del ruolo ricoperto dai Carros d'Arborea si ha da Francesco Gonzaga [1587, p. 1078], ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori, che nel *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae* scrive:

«nec tamen procul a mari, erectus conspicitur Minoriticus quidam conventus, (de a quo impraesentiarum) Sanctissimae Mariae de Iesu sacratus, atque omni ex parte perfectus, qui tum ex publicis, tum quoque ex privatis Calarensium eleemosynis constructus, a Franciscanis Observantibus, anno humane salutis 1508 primo acceptus, occupatusque extitit. Adhaeret huic conventui, a 25 religiosis ut plurimum in habitato, pulcherrima, eaque capacissima, atque plurimis elegantissimisque sacellis exornata ecclesia, quae plures sui authores agnoscit: nam princeps eius sacellum nobilem Petrum Massam sui fundatorem habuit».

Pietro Massa (Maça) de Liçana, signore di Moixent e Llutxent, di La Font de la Figuera, di Novelda, Monóvar, Pinoso e Chinorla, incontrade del Regno di Valencia, era marito di Beatrice Carros, figlia di Nicolau e Brianda. Viceré interino di Sardegna alla morte del suocero (1479), sin dal matrimonio con Beatrice (1465) ne amministra i possedimenti

93_ Dei quali si dà conto in PASOLINI 2000.

sardi (signorie di Mandas, Siurgus, Seulo, Gallura, Barbagia di Ollolai e baronia di Terranova) che, alla morte di lei (entro il 1499) passano al figlio Pietro Maça de Liçana Carros.

In base alla notizia riportata da Gonzaga, Scanu [2013, p. 137] ritiene di poter affermare che la cappella maggiore di Santa Maria di Jesus fosse patrocinata dai Carros d'Arborea, come sarebbe tra l'altro dimostrato dal fatto che le sepolture di Isabella e Stefania, rispettivamente sorella e figlia di Brianda, si trovassero nella cappella del Santo Cristo di quella chiesa [p. 140]. Spanu riferisce di attingere questa notizia dal libro *Violante Carròs, Contessa di Quirra* [2004, p. 151], traduzione italiana del bellissimo saggio di Maria Mercé Costa, *Violant Carroç, una comtessa dissortada* [1973]. In realtà sia nella traduzione in italiano (fatta da Vincenzo Piras), sia nell'edizione originale del testo, in lingua catalana, in riferimento alle tombe di Isabella d'Urrea e di Stefania Carros è specificato che queste si trovavano nella cappella del Cristo della chiesa di Santa Maria di Jesus di Barcellona, città dove le due donne risiedevano al momento della morte [COSTA 1973, p. 60]. La Costa non riferisce quali siano i documenti da cui ricava queste notizie, ma ritengo siano da individuare nelle carte del *Manual de la heretat de dona Stefania Carros*, che ho rinvenuto nell'Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya⁹⁴. Questo interessantissimo registro, compilato tra marzo 1511 e dicembre 1522, contiene traccia di tutte le azioni compiute dagli esecutori testamentari di Stefania, dall'attuazione delle donazioni da lei disposte nel testamento alla soluzione dei debiti ecc.: vi sono registrati anche numerosi lasciti per il monastero e la chiesa di Santa Maria di Jesus di Barcellona, oltre, naturalmente, al documento che riferisce del suo sepolcro in questa chiesa.

Per tornare ai donatori dipinti ai piedi della Vergine, Scanu [2013, p. 140-141], in considerazione del fatto che Beatrice e Pietro Maça

94_ AHBC, AH 307. Il *Manual* è un registro delle dimensioni di un manuale notarile classico. Nella copertina di pergamena è rappresentato lo stemma dei Carros d'Arborea con l'albero deradicato. È composto da 110 carte.

avessero avuto tre figli, non ritiene opportuno riconoscervi quel gruppo familiare, e opta per l'identificazione con Nicolau Carros, la moglie Brianda (che però a loro volta avevano avuto tre figli) e il figlio Dalmau, sostenendo trattarsi di una «commissione di tipo *memoriale*», come dimostrerebbe la connotazione funeraria della tavola, già rilevata da Fernanda Poli [2001, pp. 420-421], chiaramente evidenziata dal drappo nero alle spalle della Vergine. A conferma di questa deduzione starebbe anche l'abbigliamento della figura femminile, con il capo coperto dal soggolo di vedovanza. La proposta è suggestiva ma necessita di supplementi di indagine, non solo perché nel dipinto vi sono molte ridipinture, come quella della veste nera dell'angelo che regge il drappo, ma anche perché il drappo stesso «pur essendo nero, tradisce la sua origine dorata attraverso le tracce dei consueti bordini bianchi e rossi ancora presenti e i nettissimi solchi delle incisioni damascate del doratore» [PUSCEDDU 2013, p. 338]. Resterebbe da chiarire poi quale possa essere il nesso tra questa connotazione funeraria e la tematica iconografica della Porziuncola, dato che secondo Scanu [2013, pp. 134, 136] la *Madonna di Birmingham* sarebbe lo scomparto principale del *Retablo della Porziuncola*, che al momento del trasferimento settecentesco degli arredi di Santa Maria di Jesus sarebbe stato smembrato e depositato in parte a Santa Rosalia (tavola con la Vergine), in parte nella cappella del chiostro di San Francesco di Stampace (tavole con scene della vita di San Francesco, predella con protomartiri francescani, tavolette con angeli musicanti), in ragione del fatto che in questa chiesa si trovava la tomba di Nicolau Carros. Stride con questa proposta di ricostruzione il fatto che nella descrizione che lo Spano fa delle tavole nella cappella della Porziuncola in San Francesco di Stampace, compaia, associata alle altre tavole del retablo, una *Madonna in trono*.

La Scano Naitza [2013, p. 36] invece considera azzardato individuare nei tre oranti del dipinto Brianda, Nicolau Carros e il figlio Dalmau, primo marito di Violante di Quirra, deceduto nel 1478, e ritiene più probabile che la realizzazione del retablo sia successiva alla definitiva risoluzione

(post 1505) a favore di Violante della contesa giudiziaria per il diritto di sepoltura nella cappella presbiteriale di San Francesco di Stampace che la opponeva a Brianda. Accogliendo tale ipotesi, ritengo non sia da escludere che i personaggi ritratti siano invece la figlia di Brianda, Beatrice, che alla morte della madre (1487⁹⁵) ne eredita i possedimenti e le pendenze giudiziarie, il marito di lei, Pere Maça de Liçana, e il loro primogenito ed erede, Pere Maça de Liçana Carros.

Non è da sottovalutare inoltre il ruolo che possono avere avuto i frati francescani nelle vicende della commissione del retablo. In altre occasioni è emerso il collegamento tra le opere del Maestro di Castelsardo e l'Ordine francescano, che resta quindi un percorso di indagine da approfondire. Non ritengo però valida la soluzione proposta da Pusceddu [2013, p. 337] per "chiudere il cerchio" e «creare un ponte concreto tra i retable dipinti dalla bottega del Maestro di Castelsardo». Lo studioso, sulla base di una notizia da lui riportata ma non verificabile⁹⁶, sostiene che il convento cagliaritano di Santa Maria di Jesus sorse grazie all'invio in città degli Osservanti corsi e afferma che «gli stessi frati poterono, presumibilmente, vedere e apprezzare le opere dell'artista sardo in Corsica e in seguito, grazie al loro trasferimento a Cagliari, rivolgersi alla medesima bottega per la commissione dell'opera da destinare a Santa Maria di Gesù». La proposta è estremamente suggestiva, e piacerebbe non poco poterla accogliere, però vi è una contraddizione con le fonti documentali. È evidente che i frati francescani corsi cui egli si riferisce sono quelli del

199

95_ ALONSO LÓPEZ 2010, p. 132.

96_ A p. 337 della sua tesi dottorale, Pusceddu [2013], per la fonte di questa notizia, rimanda alla nota 1011 (p. 337). Tale nota riporta: «Ivi, p. 82, nota 12» riferendosi evidentemente alla nota precedente, 1010, il cui testo è: «KIROVA, FIORINO, 2002; Cfr. ANGIUS, 2006, p. 1506; PALMIERI LALLAI 2006, p. 10; SALIS, 2013, pp. 122-123». Ebbene, in nessuno dei testi indicati esiste una nota 12 a p. 82, tanto meno la notizia è riportata nella p. 82. Pertanto, la fonte a cui lo studioso attinge resta ignota e la notizia non verificabile.

convento di San Francesco a Santa Lucia di Tallano, che, come è noto, fu fondato nel 1492. La presenza a Cagliari degli Osservanti però, come risulta dal già citato documento pubblicato da Pisanu [2002, pp. 102-103] è attestata già nel marzo 1482, quando un loro rappresentante, Anthonius De Tormiellus de Noaria, consegna a Joannes Fortesa, vicario dell'arcivescovo, e al viceré Eximen Pérez Escrivá de Romaní, le lettere apostoliche di Pio II e di Sisto IV in cui si dà ragione della costruzione del convento di Santa Maria di Jesus cui i frati stavano attendendo⁹⁷. D'altra parte lo stesso Pusceddu [2013, pp. 132-133], quando illustra le vicende che hanno portato alla commissione del *Retablo di San Bernardino* (1455) per la chiesa di San Francesco di Stampace⁹⁸, non esclude,

97_ ASCA, Ans, Tappa di Cagliari, not. Barbens, vol. 51, c. 146v.

98_ Riguardo al *Retablo di San Bernardino* è da rilevare che finora, eccezion fatta per alcune considerazioni riferitemi oralmente dalla professoressa Scano Naitza, non sono stati sollevati dubbi sulla sua collocazione originaria, ritenuta la cappella intitolata al Santo nella chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari, nella quale lo Spano [1861, pp. 173-174] vide il polittico. Le dimensioni di questa cappella, ricavabili dal rilievo e dalle misurazioni fatte dal Pizzagalli nel 1874 prima che la chiesa andasse distrutta [STEFANI 1991, p. 10], sono chiamate in causa da Pusceddu [2011], insieme ad altre argomentazioni di natura stilistica, per dimostrare che l'attuale configurazione del retablo, operata nel 1912 da Aru ai fini della sua esposizione nel Regio Museo (oggi Pinacoteca Nazionale) di Cagliari, sia frutto di una ricostruzione filologica errata, in quanto la sua altezza non sarebbe compatibile con quella della cappella. Il ragionamento di Pusceddu però non considera che nel documento di commissione del retablo [pubblicato da ARU 1926, pp. 194-195] non è specificato a quale ambiente o cappella della chiesa esso fosse destinato, ma soprattutto non tiene conto del fatto che al 1456, data di consegna dell'opera, non esisteva ancora in San Francesco una cappella dedicata a San Bernardino. I lavori di edificazione della cappella furono finanziati dal viceré Jaume Carros e alla sua morte, nel 1469, non erano ancora conclusi [MELONI 2013, p. 269]. La commissione del retablo si colloca in una fase particolarmente critica per i Francescani, in cui i contrasti tra Conventuali e Osservanti erano giunti a posizioni inconciliabili. La dedica, in una chiesa Conventuale, del polittico a San Bernardino, che pur avendo aderito all'Osservanza aveva sempre cercato di mantenere aperto il dialogo con i Conventuali, costituisce forse un segnale di distensione tra i due rami dell'Ordine. È da credere quindi che, presa la decisione di rendere omaggio al Santo, i Conventuali di Stampace abbiano

anzi sottindende, una infiltrazione di Osservanti nella roccaforte Conventuale cagliaritana. È da escludere quindi la fondazione di Santa Maria di Jesus da parte degli Osservanti corsi e, di conseguenza la loro presunta mediazione con il Maestro di Castelsardo.

La difficoltà di individuazione dei committenti, ma anche il generico termine *post quem* per l'esecuzione del retablo, che a mio avviso va fissato non prima del 1505 in relazione alle prime officature attestate in Santa Maria di Jesus, non aiutano a stabilire la datazione della tavola di Birmingham, che va pertanto supportata dall'analisi dei dati stilistici: la maturità nella costruzione dello spazio, la ricerca plastica, la presenza di elementi di matrice rinascimentale, la caratterizzazione fisionomica dei ritratti dei donatori collocano quest'opera nella fase avanzata dell'attività del Maestro di Castelsardo, sicuramente dopo l'esperienza di Tuili. Pertanto, poiché mi sembra eccessivamente arretrata una datazione tra il 1494 e il 1499 [SCANU 2013, p. 142], così come troppo avanzata quella tra il 1510 e il 1515 [PUSCEDDU 2013, p. 328], ritengo congrua una collocazione nel secondo lustro del Cinquecento.

201

4.2.8 I FELIGRESOS DELLA CHIESA DI SAN VINCENZO DI SARRIÀ

Nel 1941 Post [1941, pp. 493-495] propone di inserire nel catalogo del Maestro di Castelsardo la tavola con la *Madonna del Latte* (fig. 13) della collezione Muntadas oggi al MNAC di Barcellona. Nel 1957 Ainaud de Lasarte [1959, p. 642] riconduce alla mano del Maestro tre tavole dello smembrato *Retablo di San Vincenzo* di Sarrià in deposito al MNAC di Barcellona (*Fustigazione di San Vincenzo* [fig. 15], *San Vincenzo sulla graticola*

subito provveduto, a soli 5 anni di distanza dalla sua canonizzazione, a intitolargli un altare con annesso retablo, in attesa di reperire i fondi o trovare un patrocinatore per la realizzazione della cappella. Sulla iconografia di San Bernardino da Siena cfr. PAVONE 1981, mentre per le ripercussioni in ambito artistico della contrapposizione tra Conventuali e Osservanti cfr. PAVONE 1988.

[fig. 15b], *Morte di San Vincenzo* [fig. 15c]), mentre di nuovo Post [1958, p. 461], un anno dopo, vi aggiunge il *Calvario Muntaner* (oggi *Roura*) (fig. 14). Si è venuto così a costituire il gruppo "barcellonese" di opere ricondotte al nostro ignoto pittore, cui di recente è stata aggiunta la tavola con l'*Invenzione del corpo del santo*, elemento del *Retablo di Granollers* commissionato a Pau Vergós [PUSCEDDU 2010, pp. 225-228; 2013, pp. 317-319]⁹⁹, che ritengo di espungere dal suo catalogo perché le assonanze con le opere di Pau e Rafael Vergós sono decisamente più evidenti rispetto a quelle del Maestro di Castelsardo.

L'unico, generico, appiglio cronologico per i dipinti di Sarrià è il 1492, anno della morte di Jaume Huguet¹⁰⁰, autore di cinque delle nove tavole superstiti del *Retablo di San Vincenzo*, commissionato dagli *obrers*, o *feligresos*, della chiesa parrocchiale di Sarrià, intitolata a San Vincenzo. Fino agli inizi del XX secolo il villaggio di Sarrià costituiva municipalità a sé, mentre oggi è uno dei dieci distretti in cui è suddivisa la città di Barcellona (zona sud-ovest). È evidente che l'intervento del Maestro di Castelsardo sia collegato alle vicende della realizzazione di questo

202

99_ Il *Retablo di Granollers* fu commissionato a Pau Vergós dai prohombres della chiesa di Santo Stefano di Granollers. Non si conosce l'atto di commissione dell'opera ma sono attestati pagamenti tra il 1495 e il 1500. Le dieci tavole superstiti del polittico sono conservate al MNAC di Barcellona.

100_ Jaume Huguet nasce a Valls (non lontano da Tarragona) verso il 1415. Si forma presso lo zio paterno Pedro, pittore a Valls fino al 1424 e poi a Tarragona. Dal 1434 Pedro è a Barcellona ma non ci sono documenti riguardo alla sua attività di pittore, mentre Jaume si trasferisce nella capitale catalana nel 1448. Tuttavia ha modo di lavorare a Saragozza e a Tarragona per l'arcivescovo tarraconense Dalmáu de Mur (morto nel 1456). Nel 1454, a Barcellona, sposa Juana Baruta figlia di un *ferrer*. Il pittore Jaume Vergós I, morto nel 1460, lo nomina tutore del figlio Jaume Vergós II, futuro padre di Pau e Rafael, collaboratori di Huguet nella fase finale della sua carriera e eredi in parte della sua bottega. Huguet muore tra febbraio e marzo 1492 (il testamento è del 14 febbraio); la moglie gli sopravvisse di un paio d'anni, lasciando come erede la unica figlia dei due, Eulalia. Madre e figlia intervennero nella liquidazione dell'eredità e dei debiti pendenti, insieme ad alcuni allievi e collaboratori del pittore [AINAUD DE LASARTE 1955].

politico sul quale però la documentazione finora non ha restituito dati risolutivi.

Dalle visite pastorali condotte negli anni dal 1562 al 1584 veniamo a conoscenza che al centro del retablo si trovava la statua lignea di San Vincenzo, di cui oggi non resta traccia. Il simulacro fu realizzato dallo scultore Macià Bonafé tra il 1452 e il 1456, motivo per cui è da supporre che la commissione dell'opera si collochi non molto prima del 1452. Non vi ci è pervenuta invece alcuna notizia sulla data di affidamento dei lavori a Huguet, poiché i primi documenti che attestano un suo coinvolgimento nell'esecuzione risalgono al 1493, anno successivo alla sua morte, quando gli *obrs* della chiesa e Juana Baruta, vedova del pittore, si accordano sulla designazione di una commissione di arbitri per risolvere la controversia circa il saldo del pagamento delle tavole. Juana però muore nel 1494 e subentra a curarne gli interessi il suo esecutore testamentario, Jaume Vergós II, che fa da tutore a Eulalia, figlia di Huguet non ancora maggiorenne. Costei il 5 maggio 1494 giunge a un nuovo accordo con gli *obrs* di Sarrià per la designazione degli arbitri, che vengono nominati il 28 luglio nelle persone dei pittori Antoni Marqués e Bernat Boffer (o Goffer). La sentenza del collegio arbitrale deve essere stata emessa entro il 13 settembre, quando Eulalia dichiara di non accettare il verdetto [GUDIOL AINAUD DE LASARTE 1958, pp. 28-29]: di recente Bosch [2013, p. 96] ha individuato un documento, datato 12 settembre, in cui si dà conto del fatto che siano stati proprio Marqués e Boffer, insieme al dottore in leggi Hieronimo Lacera, gli autori della valutazione rifiutata poi il giorno successivo da Eulalia. I dati d'archivio noti sulla vicenda terminano qui.

Ainaud de Lasarte [1955, p. 24], sulla base dell'iconografia su San Vincenzo e delle scene negli elementi superstiti, nonché delle dimensioni delle tavole, ipotizza che il *Retablo di Sarrià* dovesse essere composto da dodici tavole «dispuestas en dos pares de series de tres», e propone che le cinque realizzate da Huguet siano state dipinte poco prima del 1460. Il maestro avrebbe poi interrotto i lavori, mai più ripresi, a causa della

guerra civile (1462-1472). Le argomentazioni di Ainaud de Lasarte sono state riprese e ampliate da Rosa Alcoy [1993, pp. 154-157], che elabora una ricostruzione grafica del polittico e colloca l'intervento di Huguet tra il 1465 e il 1470: tra le cause di interruzione dei lavori, oltre alle difficoltà dovute alla guerra, la studiosa non esclude possa esserci stato anche un disaccordo tra i committenti e l'artista, come farebbe d'altra parte pensare la mancata ripresa dei lavori anche dopo la fine della guerra. In ogni caso, la lettura stilistica delle tavole porta a escludere che possano essere stati interrotti a causa della morte di Huguet. L'ipotesi di una controversia sorta già ai primi tempi dell'incarico, o comunque la presenza di difficoltà di natura economica connesse all'esecuzione del retablo, trova una conferma in tre documenti, da me rinvenuti, del 1488 (uno datato 28 aprile, due 30 maggio), in cui gli *obrers* di Sarrià da una parte e Michael Villar dall'altra si accordano per nominare un collegio di arbitri per stabilire quale sia il giusto risarcimento dovuto a Villar per la realizzazione del retablo. Il Villar è qualificato come cittadino barcellonese ma non è specificata la sua professione, tuttavia è da credere che si tratti di un *fuster*, poiché la controversia riguarda non solo il retablo ma anche i *symboli* (insegne?) da lui realizzati per la chiesa¹⁰¹.

È opinione comune tra gli studiosi che ulteriori apporti alla questione possano giungere dagli archivi barcellonesi, ma la lunga ricerca finora condotta sugli atti notarili e sui *plecs de processos* non ha dato i frutti sperati. Non resta quindi che affidarsi all'analisi delle opere per cercare di comprendere in quale fase dell'attività del Maestro di Castelsardo si collochi la loro esecuzione.

Abbiamo visto che la Serra [1990], ipotizzava la presenza del Maestro a Barcellona proprio a seguito della morte di Huguet, motivo per cui proponeva per le tavole una datazione di poco successiva al 1492. A breve distanza Bosch [1992, p. 331] metteva in evidenza come il

101_ AHCB, Notarial IX.3, carte sciolte.

Maestro, nelle tavole di Sarrià, si sia servito di dettagli figurativi attinti dalle stampe *Martirio dei diecimila* (1496) e *Ecce Homo* della serie della *Grande Passione* (1497-1500) di Albrecht Dürer, motivo sufficiente per spostare il termine post quem almeno ai primi anni del nuovo secolo. Se si considerano poi altri fattori, quali il tracciato spaziale perfettamente costruito con l'uso di un punto per tutte le linee ortogonali, l'elaborata costruzione degli elementi architettonici [GARRIGA 1990a, pp. 874-877; 1990b, pp. 71-74; 2013, p. 70], la complessità delle scene con la presenza di numerosi personaggi e in generale la maggiore maturità compositiva rispetto alle opere sarde più cronologicamente avanzate, i retabli per le due chiese francescane di Cagliari, mi sembra evidente che le tavole di Sarrià si collochino nella fase finale del percorso artistico del Maestro, rappresentandone forse l'ultimo episodio.

La presenza di sue opere a Barcellona e in Sardegna pone una serie di interrogativi su dove egli possa avere avuto la residenza, la bottega, e, in seconda istanza, attraverso quali contatti e per quali motivi si sia spostato da una sponda all'altra del Mediterraneo. Il percorso proposto dalla Serra [1990] (Sardegna-Barcellona-Corsica-Sardegna) è già stato illustrato; Pillittu [2002], identificando il Maestro con Michael Spanya e il suo principale collaboratore in Joan Dunyat, attestati a Cagliari, reputa che egli avesse bottega in questa città; la Scano Naitza [2006, 2013] ritiene la base della sua attività essere in Sardegna, ma non dà affatto per scontato che fosse a Cagliari; Pusceddu [2013, p. 290], identificandolo con Joan Barceló, ne colloca casa e bottega a Sassari (cfr. § 4.1.5) e giustifica il soggiorno a Barcellona con la chiamata per la realizzazione del retablo per Santa Maria del Pi. Per lo studioso le opere barcellonesi sono quindi da collocare nella fase centrale della sua attività, che coincide con il viaggio in Catalogna, mentre il *Retablo della Porziuncola* e la *Madonna di Birmingham* sarebbero stati realizzati al suo ritorno nell'isola, successivamente al 1510 ma non oltre il 1515. Pusceddu propone anche che il Maestro (per lui: Joan Barceló II) si sia recato in Catalogna con il suo principale collaboratore, Giovanni

Muru, che avrebbe messo mano anche alle tavole di Sarrià. Il nesso tra Giovanni Muru, autore della predella del *Retablo maggiore di Ardara*, e il Maestro di Castelsardo è stato messo in evidenza già da Brunelli [1907, p. 31], poi da Aru [1931], ma solo da ultimo la Scano Naitza [2013, pp. 37-38] ha analizzato nel dettaglio i punti in comune e le differenze tra i due pittori, per l'illustrazione delle quali rimando al capitolo dedicato al Muru. In posizione completamente differente rispetto alle proposte appena elencate si pone Scanu [2013, pp. 125-127], che esclude sia la residenza sia un soggiorno temporaneo del Maestro in Sardegna, e ne colloca l'attività nella penisola iberica, in un circuito lontano dalla Catalogna, in area burgalese-palentina. Propendo per escludere questa proposta dalle ipotesi di lavoro giacché una situazione così configurata avrebbe dovuto comportare una rete commerciale, o politica, tra Burgos e la Sardegna di cui non resta la minima traccia, senza contare poi che un tale flusso di opere avrebbe richiesto la presenza fisica di almeno un agente, o emissario, del pittore in Sardegna per curarne gli interessi e riscuotere i pagamenti; un mercato così lontano dal luogo di origine farebbe pensare poi a una bottega ben strutturata e con una fitta rete di succursali di vendita, altro fatto non attestato nella documentazione. L'ipotesi di una residenza sarda del pittore resta pertanto la possibilità più verosimile.

4.3 MAESTRO DEL PRESEPIO

4.3.1 IL RETABLO DEL PRESEPIO

Conservato nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, proviene dal San Francesco di Stampace, dove adornava l'altare della cappella di patronato della famiglia Carnicer, situata a sinistra tra le tre ricavate sotto la tribuna del coro.

La conformazione attuale del polittico, a doppio trittico con predella a sette casamenti e senza polvaroli (fig. 2), è la medesima descritta nel 1861 dallo Spano nella *Guida della Città e dintorni di Cagliari* [1861, p. 174]. Il nome dell'opera, così come il nome convenzionale «Maestro del Presepio» assegnato all'ignoto autore che la realizzò nel primo decennio del Cinquecento, deriva dalla scena nello scomparto mediano in basso raffigurante una adorazione dei pastori o presepio: all'interno di una stalla diruta, le cui pareti in muratura non raggiungono l'altezza del tetto a spioventi, poggiante su montanti lignei, la Vergine e San Giuseppe vegliano Gesù bambino, nudo e poggiato sul suolo, dal quale lo separa solo un lembo del manto della madre che gli fa da cuscino. Dalla parte opposta rispetto alla Sacra Famiglia, sulla destra della stalla, due pastori sono inginocchiati in adorazione del divin Bambino mentre un terzo, in piedi, suona una cornamusa; accanto a quest'ultimo sta accucciato un cane dal pelo bruno e poco più indietro, attraverso un'apertura a sesto ribassato sulla parete di fondo, si intravedono l'asino e il bue che brucano dalla mangiatoia. Nella parte superiore della scena, al di sotto della capriata lignea del tetto, si trova un coro di sei angeli con ali dorate e multicolori, abbigliati con lunghe tuniche bianche. Sospesi a mezz'aria, sono intenti a cantare l'inno «Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bon(ae) voluntatis», mostrandone la musica da un lungo cartiglio che tengono tra le mani. Al di là della stalla si intravede uno scorcio di paesaggio collinare con un gregge di pecore che pascola sotto la vigile guardia di due cani e in

207

lontananza un borgo e alcuni edifici turrati. Il raffinato abbigliamento della Madonna, in veste bordeaux con i bordi dorati e manto nero in *estofado de oro* con risvolto verde scuro, e di San Giuseppe, in veste viola e mantello rosso entrambi con bordature dorate, si contrappongono a quelli dei pastori, propri della quotidianità, riprodotti con particolare cura ai dettagli, non solo negli accessori (la fiaschetta, il coltello con fodero, l'otre sulle spalle del primo pastore; il cesto con fiasca, mestolo e lacci vari del secondo; il sacchetto portamonete e la cornamusa del terzo), ma anche nelle sfilacciate e scuciture delle stoffe. L'attenzione ai particolari, d'altra parte, interessa tutta la composizione: le crepe e le cadute di intonaco dalle pareti che lasciano intravedere la struttura sottostante in mattoni, una corona d'aglio appesa a un lungo e grosso chiodo conficcato affianco a una mensola sulla quale si trovano una grande cipolla e alcuni strumenti da falegname, il collare a punte del cane, la finitura a losanghe del morso dell'asino, oltre alle ricercate e delicate sfumature delle ali degli angeli.

Nella tavola centrale in alto è dipinta un'affollata scena della Crocifissione. Al centro, isolato in primo piano, si trova il corpo esanime di Cristo in croce cui si contrappongono i numerosi astanti ai lati: un gruppo di soldati e sacerdoti sulla destra e la Madonna, la Maddalena, San Giovanni Evangelista e altre quattro donne sulla sinistra. Sullo sfondo l'ormai consueto paesaggio con colline, alberi verdeggianti, la città fortificata e turrata e un ampio specchio d'acqua.

Nello scomparto a sinistra in basso, in un ambiente concluso nella parte inferiore del fondo da un parapetto a losanghe rilevate, nella parte superiore interamente ricoperta d'oro e decorata con motivi vegetali dati a rilievo, su un pavimento di *rajoles* descritte con minuziosità, si staglia monumentale la figura di San Pietro, con un libro nella mano sinistra e una grande chiave in quella destra. Abbigliato con una tunica verde e un manto rosso carico, entrambi con larghe bordature dorate, è rivolto alla sua sinistra verso la tavola centrale. Come già nel *Retablo della Visitazione*, anche qui l'ignoto autore fa uso del contrasto tra il rosso

del manto e il nero del drappo d'onore in *estofado* alle spalle del santo [SCANO NAITZA 2006, 2013].

Medesimo impianto spaziale e medesimo contrasto, ma a colori invertiti, sono nello scomparto a destra in basso. Qui il campo è occupato dalla maestosa figura di Sant'Antonio Abate, ritratto con una lunghissima barba, il saio bianco, la cappa nera e una cuffia marrone a coprire il capo e gli attributi iconografici che lo contraddistinguono: la croce a tau appesa nella parte sinistra della cappa, il bastone, che tiene con la mano destra, la campanella e il libro delle sacre scritture, nella mano sinistra, e il cinghiale ai suoi piedi.

Le tavole superiori laterali sono invece dedicate a due sante, Chiara quella a sinistra e Caterina d'Alessandria quella a destra. L'ambientazione spaziale è simile a quella degli scomparti inferiori, con il pavimento a *rajoles* e il drappo diaframma alle spalle delle sante, ma con la differenza sostanziale che davanti al parapetto, realizzato con piccoli mattoni grigi, si trova un bancale ligneo e il fondo non è occluso dall'oro ma si apre sul medesimo paesaggio già raffigurato nella Crocifissione. Nella tavola di sinistra Santa Chiara, assisa sul bancale e vestita con l'abito monacale, è intenta a leggere un libro di preghiere, che tiene con entrambe le mani; in quella di destra Santa Caterina, ugualmente seduta e raffigurata in abiti regali con la corona in testa e un ampio mantello dorato, tiene con la mano sinistra la palma del martirio e con la destra regge una spada; una ruota dentata poggiata alla sua destra ricorda il modo in cui venne sottoposta a supplizio.

La predella è suddivisa in sette casamenti. In quello centrale il Cristo in pietà, col capo reclinato e le braccia aderenti al corpo, mani e costato segnati da ferite sanguinanti, emerge dal sarcofago fino al bacino, coperto da un perizoma bianco, mentre alle sue spalle due angeli, quello a sinistra vestito di rosso, quello di destra di verde, reggono il sudario dietro il quale si intravede la croce ancora macchiata di sangue. Negli altri scomparti, tutti con il fondo oro, ma stavolta con decorazioni date a bulino, sono rappresentati a mezza figura, da sinistra: *Sant'Andrea*,

intento a leggere un libro e con la croce alle spalle, *Sant'Agostino*, vestito con gli abiti vescovili e con un modellino di chiesa nella mano sinistra, *San Giovanni Battista*, indicante l'*Agnus Dei* disteso sul libro che tiene con la mano sinistra, *San Giacomo maggiore* in abiti da pellegrino e con un messale aperto nella mano sinistra, *San Nicola di Bari*, che tiene con la mano destra un libro sulla cui copertina sono poggiate le tre palle d'oro, e *San Pantaleo*, santo medico che oltre al libro nella mano sinistra, regge la palma del martirio con la mano destra.

Nel *Retablo del Presepio* si rilevano non poche tangenze con il *Retablo della Visitazione*. È stato Aru [1913, p. 525] il primo a evidenziare il rapporto diretto tra i due polittici, assegnando la realizzazione di quello del *Presepio* a uno stretto seguace del Barceló per l'affinità nel disegno, nei caratteri fisionomici delle figure, nel movimento delle pieghe delle vesti e negli identici disegni delle *rajoles*. Più di recente la Scano Naitza [2006, p. 250] ha avanzato l'ipotesi che l'opera possa essere stata realizzata nella stessa bottega di Joan Barceló, ma con l'intervento decisivo di un diverso doratore. La studiosa inoltre analizza in dettaglio i debiti del Maestro del *Presepio* non solo nei confronti del Barceló ma anche in quelli del Maestro di Castelsardo, a cui lo accomunano l'uso di stucature a rilievo coperte dalla foglia d'oro (i bordi delle vesti e le aureole a cerchi concentrici) e talune fisionomie. L'approfondita lettura formale e stilistica nonché il confronto tra questi dipinti, consente alla studiosa di precisarne anche la successione temporale, che vede il *Retablo del Presepio* successivo a quello di Castelsardo e prossimo a quello di Tuili [SCANO NAITZA 2013, pp. 13-14]. Una datazione indiretta, come ha già rilevato Pillittu [2009, p. 720], si ricava dal fatto che nel *Retablo di Gonnostramatza* di Lorenzo Cavaro, datato 1501, viene ripresa la figura di San Pietro, stagliata contro un drappo d'onore e con alle spalle il parapetto a losanghe romboidali, ma questa medesima composizione è presente anche nel San Pietro del *Retablo di Tuili*, a cui evidentemente si rifanno sia Cavaro sia il Maestro del *Presepio*. Nulla sappiamo sull'identità di questo ignoto artista che coniuga stilemi

catalani, valenzani e maiorchini: l'unica proposta di identificazione finora avanzata è quella, inaccettabile, di Pillittu [2009b, pp. 718-720; 2011, p. 805], secondo cui l'autore del polittico sarebbe stato Marchus Loret, che ho dimostrato essere un sarto [SALIS 2013, pp. 121-122].

4.3.2 LA FAMIGLIA CARNICER

Abbiamo visto che la collocazione originaria del *Retablo del Presepio* era nella cappella di patronato della famiglia Carnicer, di cui si sono salvati uno stemma e la lastra tombale di Giovanni Battista, maestro razionale e della Zecca morto nel 1636 [SCANO NAITZA 2013, p. 13]¹⁰². L'ipotesi della Scano Naitza [2006] che la cappella fosse nelle disponibilità di questa famiglia sin dall'epoca in cui fu realizzato il retablo e che la commissione dell'opera possa essere dovuta a Joan, importante notaio attestato a Cagliari dal 1477, è stata accolta da altri studiosi¹⁰³. Joan, testimone in un atto notarile redatto da Andrea Barbens (22 luglio 1477), è qualificato come scrivano di Maella (Aragona). Negli anni 1485 e 1486 figura come testimone in alcuni documenti della Procurazione Reale¹⁰⁴, mentre nel 1497 è scrivano della segreteria nel Parlamento Dusay [SCANO NAITZA 2006, 2013]¹⁰⁵. In seguito, a partire dal 1498 e fino al 1512, esercita la professione su concessione regia (Johannes Carnicer regia auctoritate publice notarius civitatis Calleris et per totam

211

102_ Una scheda dello stemma è in PASOLINI 1988, p. 142.

103_ SCANO 2006, 2013; PILLITTU 2009b, 2011, PASOLINI 2013; PUSCEDDU 2013; SALIS 2013.

104_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC 10, c. 37r-37v (14 maggio 1485), c. 38r (19 maggio 1485), c. 45v (post 17 dicembre 1485-ante 18 febbraio 1486), c. 47v (6 marzo 1486), c. 65v (30 ottobre 1486).

105_ I verbali dei parlamenti sono pubblicati da OLIVA-SCHENA 1998.

terram et dominacionem excellentissimi ac potentissimi domini nostri Aragonum regis), come attestato dall'unico frammento di protocollo a suo nome e da alcune pergamene laiche conservati nell'Archivio di Stato di Cagliari¹⁰⁶. Il registro, di cui restano 24 carte, conserva una serie di atti testamentari, alcuni dei quali abbiamo chiamato in causa per risalire agli anni di fondazione e officiatura della chiesa di Santa Maria di Jesus, mentre nell'Archivio Storico Diocesano di Cagliari era conservato il documento, da lui redatto, in cui Joan e Yolans Santes Creus istituiscono il censo a favore di Nicolau Gessa per il pagamento del Retablo di Tuili. Il 10 luglio 1510 risulta notaio della città di Cagliari nella seduta del Parlamento Giron de Rebolledo, mentre in quelle del settembre 1510 e dell'agosto 1511 lo è per lo Stamento Reale [SCANO NAITZA 2006, 2013]. Il 18 marzo 1512 dà lettura del testamento di Miquela Perpinya alias de Trençabarrils, del 2 febbraio 1512, in cui compaiono come testimoni i pittori Guillem Mesquida, Pietro Cavaro e Giuliano Salba [PILLITTU 2002, pp. 335-336].

212

Come il notaio Andrea Barbens, anche Joan Carnicer è originario di Valencia, città dove ha luogo la sua formazione e dove ha avuto avvio la sua attività, come risulta dai quattro registri di protocollo a suo nome conservati nel Fondo Protocolos del Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi di quella città, compilati tra il 1469 e il 1477. Secondo Concepción Villanueva Muerte [2008, p. 35] era parente del notaio di Saragozza Domingo Carnicer, attestato nel 1485.

Il suo arrivo a Cagliari è collocabile in quella particolare congiuntura politica e sociale verificatasi nel Regno di Sardegna, e a Cagliari in particolare, nell'ultimo terzo del Quattrocento, durante la quale si registra un importante flusso migratorio dai territori iberici della Corona d'Aragona (Catalogna, Valencia, Aragona) verso l'isola di quelle professionalità esponenti della nuova classe borghese emergente

106_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Joan Carnicer, 118; Pergamene laiche, nn. 110a, 110b (20 dicembre 1511).

(notai, giuristi, mercanti). In possesso di una formazione culturale di alto livello e di spiccate capacità politiche, questa nuova componente si integra velocemente nella società urbana sarda e riesce in breve tempo a raggiungere posizioni sociali ed economiche di alto livello, conquistando spesso il monopolio e il controllo dei posti chiave negli uffici pubblici.

Visto il rapporto con il notaio Barbens, a Cagliari almeno dal 1468, è possibile che Joan sia giunto in città grazie alla sua mediazione. Tuttavia non è da escludere che entrambi i notai possano avere avuto come contatto il mercante Pietro Carnicer, forse fratello di Joan, qualificato come cittadino di Cagliari nel 1473, dove è attestato dal 1470 fino al 1511¹⁰⁷. Costui aveva la residenza nel quartiere di Castello, e provvedeva, insieme ad altri esponenti della nobiltà e dell'alta borghesia, a garantire la sussistenza dei canonici del Capitolo cagliaritano [SITZIA 2013, p. 234]¹⁰⁸. Anch'egli riesce a entrare nell'apparato amministrativo cittadino: il primo dicembre 1494 è nominato sottosaliniere del Castello di Cagliari, incarico che ricopre almeno fino all'ottobre 1497¹⁰⁹. Un altro mercante della famiglia era Andrea, attestato a Cagliari, dove risiede in Castello dal 1469¹¹⁰, il quale il 2 gennaio 1469

213

107_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/2, c. 14r-14v (16 giugno 1470), 51/4, cc. 3v-4v (14 febbraio 1474), 51/5, cc. 22v-23r (30 luglio 1474), 51/11, c. 17v (2 aprile 1479), 51/12.I, cc. 41r-42v (4 luglio 1482), c. 50r-50v (2 agosto 1482), 51/13, c. 16r-16v (16 giugno 1470), 51/15, c. 86r-86v (19 marzo 1481); Pergamene laiche, n. 47 (6 gennaio 1473), n. 108 (28 marzo 1511); AAR, Procurazione Reale, BC 10, c. 10r (30 agosto 1483), c. 81r (3 marzo 1488), c. 126r (28 marzo 1491).

108_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/15, cc. 81v-82r (26 novembre 1483).

109_ ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC7, cc. 108v-109 (1 dicembre 1494), c. 109r (7 marzo 1495), cc. 156v-157v (3 ottobre 1497).

110_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/10, c. 8r-8v (22 luglio 1477), 51/10, cc. 17r-18r (31 agosto 1477).

è intermediario tra Bernardus de Requesens, cavaliere di Barcellona, e Perotus de Castellvino, cavaliere di Cagliari, mentre il 10 marzo 1479 figura impagnato, come consigliere della città, in una transazione per l'acquisto di un orto¹¹¹.

Figlio di Joan era invece Pietro Andrea, notaio di Cagliari attestato dal 1515 al 1543¹¹², che negli anni tra il 1515 e il 1530 ricoprì l'importante incarico di notaio dei consiglieri della città di Cagliari. Come ha di recente posto in evidenza Anna Maria Oliva [2013, pp. 117-118], in tale veste suo compito era redigere gli atti per i consiglieri, svolgere la funzione di consigliere giuridico in vari consessi tra cui il Parlamento e conservare i privilegi e i diplomi concessi alla città. Si trattava dunque di un ruolo era di alto profilo, che prevedeva uno stipendio era pari a quello dei consiglieri, più del doppio di quello dell'avvocato della città. Il dato interessante, a dimostrazione della posizione conquistata nelle gerarchie cittadine, è che la famiglia Carnicer manterrà la segreteria dei consiglieri della città sino alla metà del Settecento.

214

Solo ulteriori scoperte documentali potranno portare a conoscenza delle vicende sull'acquisizione del giuspatronato della cappella in San Francesco di Stampace e sulla committenza del *Retablo del Presepio*.

111_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/1, c. 14r-14v (2 gennaio 1469), 51/6, cc. 25v-27r (10 marzo 1479), 51/11, c. 14r (10 marzo 1479).

112_ ASCA, Pergamene laiche, n. 123 (17 aprile 1529); Protocolli notarili dal 1538 al 1543: ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Pietro Andrea Carnicer, 118.

4.4 IL RETABLO MAGGIORE DI ARDARA E GIOVANNI MURU

4.4.1 STATO DEGLI STUDI

Il maestoso polittico che orna il presbiterio della chiesa parrocchiale di Ardara è uno dei pochi retable pittorici cinquecenteschi giunti integri sino ai nostri giorni. Generalmente denominato *Retablo maggiore di Ardara* (fig. 20), per differenziarlo da un altro, di più modeste dimensioni, conservato nello stesso edificio, è dedicato a Nostra Signora del Regno, cui è intitolata la chiesa. Alto dieci metri e largo circa sei, non solo è completo di tutti gli elementi strutturali, ma anche di quelli decorativi, costituiti da archetti, colonnine, pinnacoli finemente intagliati e ricoperti dalla foglia d'oro. Strutturato a triplo trittico, ha il casamento centrale in basso occupato da una nicchia in cui è accolta la statua lignea policromata di Nostra Signora del Regno col Bambino e ai cui lati, a coronamento delle tavole con intagli gotici che la fiancheggiano, si trovano due stemmi con les quatre barres d'Aragona (quattro pali rossi in campo oro). Negli altri casamenti sono dipinte scene della vita di Maria che riprendono i Misteri gaudiosi e gloriosi del Rosario. Partendo dalle cases a sinistra e dall'alto in basso abbiamo l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Epifania*; al centro, in alto la *Nascita della Madonna*, in basso (sopra la nicchia con la statua) la *Dormitio Virginis*; negli scomparti a destra, dal basso in alto, la *Resurrezione*, l'*Ascensione* e la *Pentecoste*. Nei polvaroli, partendo da sinistra in basso, sono raffigurati santi e profeti: *Davide*, *Mosè*, *Daniele*, *Amos e Gioele*, *San Giovanni battista*, *Malachia*, *Baruch*, *Sant'Antonio di Padova*, *Isaia e Geremia*, *Zaccaria*, *Abramo e Salomone*. La predella, conclusa dai *portals* con *San Pietro* (sinistra) e *San Paolo* (destra), è suddivisa in sette scomparti, i cui tre centrali sporgono a formare il tabernacolo. Vi sono dipinti (da sinistra a destra); *San Martino*, *Santo Stefano*, *San Nicola di Bari*, *Cristo in pietà*, *San Cosma*, *San Damiano*, *San Gavino di Torres*.

215

Nella porta del tabernacolo, il sarcofago, la cui lastra di copertura posta di traverso funge da seduta per il Cristo, è collocato nel primo piano della scena in modo tale che il suo bordo inferiore coincida con quello della tavola. Nello specchio frontale della cassa sepolcrale è vergata un'iscrizione in cui sono riportati l'anno di esecuzione, il nome del pittore e quello dei committenti (fig. 20c):

«EN LAI [cartiglio] MV^{xv} / OC OPUS FESIT FIERI MOSEN /
IOAN CATAHOLO ASIPRSTE ET / DONU BAINIU VALEDU
ET DON/U VALETINU DETORI ET MASTRU / BAINIU
MARONIU ET DONU / PEDRUSU MANUS OBRES»; nel
cartiglio: «IOHAES M/URU ME PINS/IT».

216

Le prime due lettere della data (M e V) e la parola «FIE.RI» sono separate da un lembo del sudario, che fuoriuscendo dall'interno della cassa ricade in avanti a coprire parte della lastra frontale. Il primo ad annotare l'iscrizione è stato lo Spano [1859], che ha letto l'anno come 1515 e ha fornito le prime informazioni sull'arciprete Joan Cataholo, di cui parleremo più avanti. Riguardo a Giovanni Muru il canonico si limita a sostenere che egli fosse sardo e forse nativo della stessa Ardarà o di Bisarcio. Dubbi sulla lettura della data sono stati sollevati da Aru [1928, p. 54], secondo cui sotto il lembo di stoffa che copre il fronte del sacrario si nascondono le lettere «DXX» che andrebbero così a formare un «M[DXX]V», 1525, che però non tiene in considerazione le lettere «xv» in minuscolo. Post [1958, pp. 475-478] riferisce che nei primi anni Cinquanta del secolo scorso è stata scritta una tesi di laurea all'Università di Cagliari da Maria Crabu, la quale accogliendo la lettura dello Spano (1515) dichiara di non ritenere congrua la proposta di datazione avanzata dal suo relatore, il professore Alberto Boscolo, che proponeva come anno il 1505. A questa datazione è giunta indipendentemente anche la Scano Naitza [2006, pp. 251-252], secondo la quale l'utilizzo della scrittura minuscola corsiva per le ultime

due cifre starebbe a indicare il mese (decimo) e il giorno (quinto) di conclusione del lavoro, mentre all'anno andrebbe aggiunta una «D» non visibile perché coperta dal lembo del sudario, quindi «M[D]V xv», 5 ottobre 1505. La lettura di Gian Gabriele Cau [2010], che inverte le cifre, riferendole al giorno (decimo) e al mese (quinto), 10 maggio 1505, viene accolta dalla studiosa [SCANO NAITZA 2013, pp. 23-24]. Questa proposta trova sostegno nel fatto che tale data coincide con il quarto centenario della consacrazione della chiesa di Santa Maria del Regno (7 maggio 1107¹¹³), evento celebrato con il triduo che si conclude proprio il 10 maggio. L'ipotesi è convincente e tra l'altro è l'unica che offre una spiegazione circostanziata, con precisi riferimenti storici, alla presenza delle lettere «xv» in minuscolo corsivo. Resta da capire per quale motivo l'estensore dell'epigrafe abbia deciso di celare la lettera «D» sotto il lembo del sudario, che invece non copre alcuna lettera della parola «FIE.RI» una riga più in basso (fig. 20b).

Nel retablo di Nostra Signora del Regno sono state individuate tre mani: quella del maestro che ha dipinto la predella, unanimemente identificato con Muru, che la firma, e quella di altri due operatori, che hanno atteso al resto delle tavole e anche alle due facce dello stendardo processionale con la *Veronica*, conservato nella stessa chiesa. Questi ignoti collaboratori, tra loro molto simili, dimostrano di avere capacità pittoriche inferiori rispetto a Muru, dal quale si differenziano per il disegno, più rigido, come appare evidente nella resa anatomica delle figure, per l'adozione di una gamma cromatica più variata e accesa, e per l'utilizzo massiccio dell'ombra che enfatizza i contrasti chiaroscurali. I due si cimentano nella composizione di scene spazialmente complesse e con molte figure, con risultati però non sempre convincenti rispetto all'equilibrio d'insieme. Come rilevato già dalla Serra [1990], poi dalla Scano Naitza [2006, 2013] e da Bosch [2013], i dipinti del retablo costituiscono una miniera di citazioni e rimandi alle stampe nordiche,

217

113_ SERRA 1989b, p. 217.

da quelle di Martin Schongauer, Israel van Meckenem, Monogrammista AG, Wenceslaus de Olomucz per la *Morte della Vergine*, a quelle di Dürer per l'*Annunciazione*, l'*Ascensione* e la *Resurrezione*.

È noto che nei dipinti del *Retablo maggiore di Ardara* ricorrono non poche affinità e tangenze con quelli del Maestro di Castelsardo, ragion per cui si è cercato di chiarire il rapporto tra questo ignoto maestro e Giovanni Muru. Non è un caso infatti che alcune opere siano state alternativamente attribuite all'uno e all'altro autore. Le prime considerazioni sull'attività di Muru si devono a Brunelli [1907, pp. 367-371], che attribuisce alla sua mano il *Santo diacono* del convento di Santa Maria dei Servi a Sassari (identificato in *Santo Stefano*), oggi conservato nella Pinacoteca Mus'a della città, riportato invece dalla Serra [1990, p. 145] all'ambito del Maestro di Castelsardo. In effetti le proporzioni, la gamma cromatica, i rapporti chiaroscurali e i lineamenti del volto riconducono al Maestro, come anche ultimamente ribadito dalla Scano Naitza [2013] e da Pusceddu [2013]. Aru [1928, p. 54], portando ad esempio il *San Pietro* di Ardara e quello di Saccargia, rileva che le corrispondenze sono così intime da far pensare alla presenza del giovane Muru nella bottega dell'anonimo pittore. Post [1958, pp. 485-486] attribuisce a Muru o a un suo collaboratore la *Crocifissione* di Uta, mentre per Fois [1983] la tavola è stata dipinta da Martí Torner, identità dietro la quale si sarebbe celato il Maestro; allo stesso modo Pillittu [2011, p. 797] la ritiene eseguita nella «officina pittorica che usualmente va sotto il nome di Maestro di Castelsardo». Anche la Scano Naitza [2006, pp. 251-254; 2013, pp. 22-25] indaga il rapporto tra i due pittori, concludendo che «di fatto l'unico nome certo tra quelli utili all'identificazione del Maestro di Castelsardo è quello di Giovanni Muru, che, se non fu il principale autore, fu almeno il suo principale collaboratore».

Vero e proprio *trait d'union* tra questi due maestri sono le tre tavole della cosiddetta *Predella di San Gavino* (cfr. § 4.2.1), in cui sono raffigurati otto Apostoli seduti in coppia su un bancale contro uno sfondo in

foglia d'oro decorato con motivi fitomorfi. Nella prima compaiono *San Bartolomeo* e *San Giovanni*, nella seconda *San Tommaso*, *San Giuda Taddeo*, *San Matteo* e *San Filippo*, nella terza *San Giacomo* e *San Simone*. La Siddi [2011, pp. 28-35], nello studio monografico dedicato all'opera, vi rileva importanti assonanze (caratteristiche fisionomiche, qualità pittorica dei colori, resa dei panneggi, modo di costruire lo spazio) sia con il Maestro di Castelsardo, sia con quello di Sanluri, sia con Giovanni Muru e propone di chiamare il pittore che le ha realizzate Maestro di San Gavino; la Scano Naitza [2006, p. 254; 2013, pp. 37-38] invece, proprio in base a queste tangenze, colloca i dipinti in posizione intermedia tra il Maestro di Castelsardo e Giovanni Muru, mentre Pusceddu [2013, p. 354] li ritiene realizzati nella bottega del Maestro di Castelsardo. A mio avviso non è invece incongrua una assegnazione a Muru, come suggeriscono le forti analogie nel modo di sistemare nella scatola prospettica la seduta del bancale su cui sono assisi gli Apostoli (*San Gavino Monreale*) e *Santo Stefano* e *San Damiano* (Ardara), il modo in cui le figure di questi medesimi personaggi proiettano le ombre, gli insoliti colori pastello e la griglia geometrica della pavimentazione ma soprattutto la linea che definisce i contorni delle figure, molto più attenuata rispetto a quella dei dipinti del Maestro di Castelsardo. Medesima è anche la decorazione delle aureole dai bordi perlinati e ornate internamente con baccellature. L'uso delle ombre portate, che nel *Santo Stefano* di Ardara risulta attenuato dal rosso squillante e dalle decorazioni dorate e blu ceruleo del drappo d'onore alle sue spalle, si ritrova anche nel *Sant'Antonio di Padova* già in collezione privata di Bari, individuato da Pescarmona [1985, pp. 44-47] e da lui attribuito ad autore sardo-spagnolo operante nella Sardegna settentrionale nel primo Cinquecento, poi assegnato dalla Serra [1989a; 1990, p. 135] al Maestro di Sanluri, così pure da Pillittu [2002, p. 342; 2009, pp. 32-33], che però vi rileva anche la mano di Muru, postulando una collaborazione tra i due; Pusceddu invece lo considera della bottega del Maestro di Castelsardo [2013, p. 333] in base allo stringente confronto

219

(soprattutto nella resa del volto) con il *Sant'Antonio di Padova* del *Retablo di Tallano*, peraltro già segnalato da Pillittu [2002, p. 342]. Il retablo corso offre anche un altro confronto altrettanto stringente, nella figura di *San Giovanni evangelista*, che riprende la postura del capo e del torso e la fisionomia del volto del medesimo soggetto della *Predella di San Gavino*. Si tratta a mio avviso di una evidente traduzione da un cartone o da un disegno distante nel tempo e nella qualità pittorica dalle tavole di San Gavino. Non mi pare inoltre che la figura abbia caratteri di somiglianza se non generici a quelli del San Giovanni Evangelista della xilografia del Maestro W+ [PUSCEDDU 2013, pp. 233-234]. Che non ne derivi è dimostrato dalla errata interpretazione del piccolo drago che fuoriesce dal calice retto dal Santo, che a Tallano diventa un elemento dalla forma incomprensibile, una sorta di fiore stilizzato¹¹⁴. La seriorità del polittico di Tallano rispetto a quello di San Gavino Monreale, che invece Pusceddu [2013, pp. 305, 340] data rispettivamente al 1496-1500 e al 1510-1515, avvalora a mio avviso l'ipotesi che il retablo corso sia stato realizzato per il convento di San Francesco a Santa Lucia di Tallano in un momento successivo all'altro di cui resta la tavola con la *Crocifissione* e indipendentemente dall'intervento diretto di Rinuccio della Rocca (cfr. § 4.2.3). Se si accetta l'ipotesi di Pillittu [2001], condivisa dalla Siddi [2011], secondo cui la *Predella di San Gavino* era parte del retablo citato nell'inventario relativo alla visita pastorale svolta nella parrocchia del paese l'8 aprile 1524 dal vescovo della diocesi di Ales-Terralba, Andrea Sanna, in cui il polittico è indicato come nuovo, è da supporre che esso non sia di molti anni precedente a tale data¹¹⁵.

114_ Secondo la Leggenda Aurea, che riprende l'episodio da un testo apocrifo, il sacerdote del tempio di Diana ad Efeso fece bere a Giovanni una coppa avvelenata dopo che due condannati, avendone bevuto il contenuto, erano già morti. Questa vicenda viene illustrata mostrando Giovanni, talvolta privo dei suoi abituali attributi (l'aquila e il libro), che regge un calice dal quale si invola un piccolo drago, talvolta un serpente, allusione al veleno, ma anche a Satana e all'Eresia.

115_ «un retaull nou en que y ha ses diademas ab X proffetas en torn ab una cortina de

Di più difficile collocazione è invece l'*Annunciazione* dell'Episcopo di Iglesias, elemento di predella di un retablo scomparso, già attribuita al Maestro di Sanluri [MALTESE-SERRA 1969, p. 288;] e riferita da Pusceddu al Maestro di Castelsardo [2013, pp. 332-333]. La Scano Naitza [2013, p. 36], pur leggendovi dati formali che richiamano il Maestro di Castelsardo (struttura ovoidale del volto della Vergine, esposizione del muscolo sternoclenomastoideo dell'Angelo), e anche il Maestro di Sanluri (accensioni luministiche sulle pieghe delle vesti), rileva che il suo autore ha una più matura padronanza dello spazio, dichiarata dalle aureole in scorcio, dal pavimento in prospettiva che rinuncia alle *rajoles* a favore delle tarsie marmoree e dall'ambientazione in un interno architettonico di stampo rinascimentale con monocromi classicheggianti.

Le affinità tra i dipinti del Maestro di Castelsardo e quelli di Ardara non si limitano alla predella, ma interessano tutto il *Retablo maggiore*, di modo che si può affermare senza difficoltà che non solo Giovanni Muru, ma anche uno dei suoi collaboratori, che convenzionalmente chiameremo primo Maestro di Ardara, presenta tratti in comune con il Maestro di Castelsardo. E così, oltre al particolare modo in cui vengono riprodotte le onde nella scena con *San Gavino a cavallo* di Ardara e in quella della *Vocazione di Pietro* di Tuili, altri elementi, soprattutto dettagli anatomici, ricorrono con frequenza, come le giunture delle articolazioni e i muscoli, rigonfi e sferoidali e talvolta sporgenti dalle vesti (Bambino della *Madonna del Latte* del MNAC, Bambino della *Madonna di Birmingham*, Cristo nella predella della *Porziuncola*, diversi personaggi del *Retablo di Tuili* e di quello di Ardara, *Crocifissione di Uta*), le nocche rilevate delle mani (San Pietro di Tuili, *Crocifissione di Uta*, personaggi del *Retablo di Ardara*), la verruca nei volti maschili (San Pietro e San Paolo a Tuili, San Pietro ad Ardara, personaggi della *Fustigazione di San Vincenzo* di Sarrià). Alcune di queste durezza anatomiche, insieme a quelle delle

221

tela» [TASCA-TUVERI 2007, p. 58].

vesti, sono accostabili, come è già stato messo in evidenza, alle opere del maiorchino Martí Torner e a quelle di Alonso de Sedano, pittore di Burgos che svolse il primo periodo della sua attività a Palma de Mallorca. È forse una coincidenza quindi se Pusceddu [2013, pp. 289-290], in ossequio alla tradizione che vuole ad ogni costo assegnare una identità ai maestri anonimi, propone di identificare il Maestro di Ardara – che poi sarebbe il collaboratore del Maestro di Castelsardo a Tuili (che infatti lui chiama anche Maestro di Tuili) – con un altro maiorchino, Guillem Mesquida. Di questo pittore nativo di Palma de Mallorca si hanno pochissime notizie documentali e nessuna opera certa. Egli è attestato per la prima volta a Barcellona il 22 agosto 1496, quando, insieme al pittore tarragonese Joan Montoliu, si impegna a realizzare un trittico dedicato alla Natività di Maria (di cui non resta traccia) per Dalmau Montoliu, *donzell* del Camp de Tarragona [MADURELL 1944, p. 224]. In seguito compare come testimone, insieme ai pittori Pietro Cavaro e Giuliano Salba, del testamento di Miquela Perpinya, dettato a Cagliari il 2 febbraio 1512 [PILLITTU 2002, pp. 335-336]. A lui si deve riferire anche il documento dato a Cagliari il 4 maggio 1512 e rinvenuto da Aru [1926, p. 197], in cui fra i testimoni è registrato *Guglielmus pictor*. Secondo Pillittu la menzione di tre pittori in un unico atto notarile lascia presumere, quale ragione della loro compresenza, l'impegno associato per assolvere un'impresa lavorativa, che lui individua nel *Retablo di Sant'Eligio*. I tre sarebbero quindi le personalità che si celano dietro il Maestro di Sanluri, di cui si dirà in seguito (§ 4.5). Il motivo per cui Pusceddu ritiene di dover identificare il Maestro di Ardara/Tuili con Mesquida e non con Michael Spanya, Joan Dunyat o Franciscus de Fortineros, anch'essi attestati a Cagliari nello stesso periodo in cui era attiva la bottega del Maestro di Castelsardo, risiede in una sequenza di argomentazioni dalla logica ineccepibile, se non fosse che si basano su ipotesi di secondo grado. Riporto il passaggio per evitare di incorrere in fraintendimenti:

«Visto il contesto stilistico possiamo avanzare un'ipotesi attributiva volta ad individuare chi, tra i possibili pittori presenti nell'Isola, potesse candidarsi a ricoprire il ruolo di secondo Maestro di Tuili e di Ardara. Esaminati i contatti e le commesse della bottega di Joan Barceló II; le sue presenze a Barcellona e a Tarragona, nonché le chiare influenze della pittura maiorchina sul suo collaboratore possiamo dedurre che il pittore più accreditato possa essere il maiorchino Guillem Mesquida» [PUSCEDDU 2013, p. 289].

Della proposta di identificazione del Maestro di Castelsardo con un presunto Joan Barceló II si è già detto, come pure del fatto che in nessuno dei documenti riferiti a Joan Barceló (anche se li si voglia attribuire al presunto J.B. II) appare la notizia che egli abbia lavorato a Tarragona, giacché l'unico documento in cui compare questo toponimo è l'atto di commissione del retablo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi a Barcellona, in cui si dice che Barceló è *natural del Camp de Tarragona*, che Pusceddu stesso sostiene essere una zona geografica ben precisa e distinta dalla città di Tarragona (cfr. § 4.1.5). È interessante poi come il ragionamento si sviluppi ulteriormente su se stesso, per rassicurare chi avesse ancora dubbi riguardo alle evidenti affinità tra Maestro di Castelsardo e Giovanni Muru:

«Vista la presumibile presenza del secondo Maestro di Ardara nella bottega di Joan Barceló II diviene ovvia la possibilità che anche Giovanni Muru, autore della predella dello stesso retablo possa aver collaborato con il *taller* sassarese perlomeno a partire dai primi anni del Cinquecento» [PUSCEDDU 2013, p. 290].

In ragione del fatto che anche nelle tavole barcellonesi compaiono tratti inequivocabilmente riconducibili alla mano di Giovanni Muru, come per esempio i volti di San Vincenzo nella *Fustigazione* e nel *Supplizio alla*

graticola di Sarrià, accostabili al *Santo Stefano* della predella di Ardara, e il volto di uno degli astanti nella scena della *Morte di San Vincenzo* di Sarrià (quello che indossa un copricapo nero) comparabile con *San Martino* e *San Damiano*, i cavalli del *Calvario Roura* con quelli di *San Martino* e di *San Gavino*, confronti di dettagli affatto secondari e rilevati da più studiosi, Pusceddu [2013, pp. 290, 317] propone che Muru abbia seguito il Maestro di Castelsardo nel suo viaggio di andata e ritorno in Catalogna, da lui collocato negli anni tra il 1500 e il 1509.

Su Giovanni Muru non si ha nessuna notizia documentaria riferibile alla sua attività di pittore. Abbiamo visto che lo Spano lo considera di nazionalità sarda, mentre di recente la Scano Naitza [2013, p. 24] propone di identificarlo con il presbitero Johanne de Muru, attestato come canonico del Capitolo di Sorres e rettore di Giave e di Semestene nelle carte del Registro di San Pietro di Sorres, un codice in sardo logudorese del XV secolo che raccoglie copie degli atti del Capitolo di quella diocesi [PIRAS-DESSÌ 2003]. I documenti in cui compare il suo nome, sintetici verbali che registrano le riunioni capitolari, risalgono agli anni tra il 1498 e il 1512¹¹⁶ e riportano anche il nome dell'arciprete Joan Cataholo, parimenti canonico e membro di quel consesso. Non credo sia a lui riferibile il documento del 21 luglio 1531, individuato da Damiano Filia [1924, p. 3], in cui è attestato *Iohannes Antonius Muro pictor Sasseris*, e neanche la notizia riportata da Aru [1928, p. 54], su segnalazione del medesimo Filia, secondo cui «due documenti del Convento di S. Maria darebbero presente [Muru] a Sassari nel luglio 1535 e nel giugno 1552».

Se si accetta la proposta di identificazione del Giovanni Muru pittore con il canonico di Sorres diviene complicato spiegare un suo soggiorno

116_ Riunioni del Capitolo di Sorres del 22 e 23 marzo 1498 (in Santa Vittoria di Thiesi); 5 novembre 1505 (in Sant'Andrea di Giave): in quest'occasione Muru figura come vicario del vescovo e presidente della seduta; 17 novembre 1512 (non è indicata la sede della riunione); altre due riunioni in San Nicola di Siligo non riportano la data [PIRAS-DESSÌ 2003, pp. 15, 96, 111, 143, 150].

barcellonese finalizzato all'attività pittorica nel primo decennio del Cinquecento. Di certo non è sufficiente la non attestazione di altre opere a lui riferibili per sostenere che dopo il 1515 scompare dalla scena artistica dell'epoca [PUSCEDDU 2013, p. 292]; d'altra parte, come ipotizzato dallo Spano [1859, nota 2, pp. 150-151; 1860, p. 83] in base alle cronache del tempo, non è da escludere fosse dipinto da lui il polittico dell'altare maggiore della ex cattedrale di Bisarcio, andato bruciato attorno alla fine del XVIII secolo¹¹⁷.

Resta da fare un'ultima annotazione riguardo all'iscrizione nella predella del *Retablo maggiore di Ardara* (fig. 20d). Il sarcofago è dipinto in modo tale che la sua lastra frontale coincida con il primo piano della rappresentazione, mentre il coperchio su cui è seduto Cristo è posto di traverso con il risultato di sporgere in avanti rispetto al piano stesso del frontale, creando (almeno nelle intenzioni) una sorta di trompe l'oeil. Dall'interno dell'arca risalgono sul davanzale due lembi del sudario di Cristo, uno dei quali (quello a destra) ricade poi in avanti a coprire parte della lastra frontale. L'iscrizione è in caratteri capitali, fatta eccezione per le ultime due cifre della data, in minuscolo corsivo, e il *ductus* è riconducibile alla stessa mano. Il cartiglio con la firma di Giovanni Muru si trova nella prima riga, tra la parola «LAI» (l'anno) e la «M» della data, ha forma rettangolare e il suo colore bianco risalta rispetto al grigio del sarcofago. Sebbene la Goddard King [2000, p. 149] ritenga che esso sia stato aggiunto in seguito, l'ampio spazio in cui si inserisce lascia supporre la sua presenza fin dal momento della prima progettazione dell'intera epigrafe. L'elemento anomalo rispetto alla coerenza d'insieme sta nel fatto che delle sette righe in cui si sviluppa il testo, solo le prime quattro rientrano nello specchio del sarcofago, mentre la quinta è nello zoccolo e le ultime due addirittura al di fuori

225

117_ SPANO 1860, p. 83: «Davanti all'abside esisteva una assita simile a quella della chiesa di Ardara con bellissime pitture a tempera a diversi spartimenti, la quale fu incendiata nella fine dello scorso secolo [...]. Da tutti quelli che le conobbero si giudicavano della stessa mano delle pitture di Ardara».

della superficie pittorica, sulle modanature in legno dorato della parte inferiore dell'incorniciatura del casamento. Stupisce che in una composizione così calibrata come quella del *Cristo in pietà*, nel pannello centrale del tabernacolo, proprio l'iscrizione in cui sono dichiarati i nomi dei donatori ne pregiudichi la compostezza. Anche il ricercato effetto visivo che vuole dare l'illusione di una epigrafe incisa sul marmo viene a interrompersi nel momento in cui essa continua nello zoccolo della cassa e va a sovrapporsi all'oro della cornice lignea. Sembrerebbe quasi che l'estensore abbia elaborato e dovuto adattare a uno spazio già esistente il contenuto del testo in un momento successivo a quello della realizzazione pittorica della scena. Si potrebbe persino pensare che l'epigrafe sia stata iscritta nella predella, già montata sull'altare, nel momento in cui a essa sono state aggiunte le restanti tavole del polittico, ultimato nell'anno indicato proprio dal canonico Giovanni Muru, pittore e collaboratore del Maestro di Castelsardo autore della predella, che non potè seguire la fase conclusiva del lavoro per successivi impegni presi altrove (Barcellona?) o per sopraggiunta morte. Si spiegherebbe in tal modo la presenza della mano dell'autore della predella di Ardara nelle opere barcellonesi del Maestro di Castelsardo, e anche quella del primo Maestro di Ardara (Muru?) nelle opere sarde del Maestro. Un elemento a sostegno della seriorità dell'epigrafe rispetto ai dipinti della predella è dato dal confronto calligrafico con le altre iscrizioni presenti nel retablo (Annunciazione, Natività, Epifania) e nei polvaroli. Accostandola per esempio a quella delle tavole dei comandamenti del Mosé nel polvarolo sinistro, appare evidente l'identità di mano: medesimo è il modo di realizzare le singole lettere nonché il particolare simbolo utilizzato per separare le parole (fig. 20c).

4.4.2 JOAN CATAHOLO

Come per Giovanni Muru, le prime notizie sull'arciprete Joan Cataholo, che si fa ritrarre in bella vista e in primo piano nella tavola della *Morte della Vergine*, scomparto mediano centrale del *Retablo maggiore di Ar dara* (fig. 20e), sono fornite da Giovanni Spano [1859, pp. 148-149], il quale attinge le informazioni dal Registro di San Pietro di Sorres. Altri documenti sono poi stati messi in luce da Francesco Amadu [1963, p. 145] e da Marisa Porcu Gaias [2013, p. 202]. Altri dati sono inoltre presenti nei verbali dei Parlamenti Dusay e Girón de Rebolledo¹¹⁸. Questo interessante personaggio è attestato negli anni tra il 1498 e il 1515 e il suo nome viene trascritto nei documenti in diverse varianti dipendenti dall'estensore e dalla lingua utilizzata (sardo logudorese, catalano, latino): Cataçolo, Cataçolu, Catagolu, Cataholo, Catatxolo, Cataxolo, Catazolo, Catazolu. Il 22 e il 23 marzo 1498, con il ruolo di canonico vicario del vescovo di Sorres Jacobo de Puçassola, presiede le sedute del Capitolo di quella diocesi riunito nella chiesa di Santa Vittoria di Thiesi; tra i canonici partecipanti è anche Giovanni Muru [PIRAS-DESSÌ 2003, pp. 15, 150]. Quattro anni dopo compare con la qualifica di «archipretes guisarchensis» nel sinodo tenuto a Sassari il 26 ottobre 1502 [PORCU GAIAS 2013, p. 202], mentre l'anno successivo è documentata la sua presenza a Roma come delegato del vescovo di Bisarcio per chiedere a papa Giulio II di non applicare la bolla *Aequum reputamus* con la quale veniva decretata la soppressione di alcune diocesi sarde, tra cui quella di Bisarcio [AMADU 1963, p. 145]. È il caso di ricordare che le disposizioni pontificie prevedevano che, nonostante la soppressione (o unione), la titolarità e le relative rendite vescovili e capitolari cessassero di validità solo alla morte dell'ultimo vescovo e degli ultimi canonici in carica al momento di emanazione della bolla: è questo il motivo per

227

¹¹⁸ I verbali dei Parlamenti sono pubblicati in OLIVA-SCHENA 1998, pp. 292, 451.

cui ancora in anni successivi al 1503 sono registrate sedute dei capitoli di queste diocesi abolite. Che i diritti acquisiti dagli alti prelati non fossero messi in discussione dall'azione di riordino delle circoscrizioni vescovili è dimostrato dal fatto che essi continuavano a partecipare come membri dello stamento ecclesiastico alle sedute parlamentari: il 21 ottobre 1504 il regio alcutziere Alvaro Pinaris notifica al «venerabili Iohanni de Cataxolo, nomine et pro parte et tanquam procuratori episcopatus sive episcopi de Crasta» la convocazione per il parlamento generale fissato a Cagliari per il 7 novembre¹¹⁹. Il 5 novembre 1505 si tiene un'altra riunione del Capitolo di Sorres, presieduta da Giovanni Muru in veste di vicario, alla quale partecipa anche Cataholo [SCANO NAITZA 2013, p. 24]¹²⁰, che poi presenza come vicario di Bisarcio alle sedute del sinodo sassarese del 5 maggio e del 26 ottobre 1506 [PORCU GAIAS 2013, p. 202]. Nell'assemblea parlamentare tenuta a Sassari il 4 luglio 1509 è presente il «canonico Iohanne Catatxolo archipresbitero bisarcensi, pro episcopo et Capitulo bisarcensi»¹²¹. L'ultima riunione del Capitolo di Sorres a noi nota risale al 17 novembre 1512 e il canonico Cataholo vi compare come rettore di Thiesi. L'ultima attestazione, infine, è proprio l'epigrafe del *Retablo maggiore di Ardara*.

Anche da queste poche notizie siamo in grado di comprendere quanto ampia potesse essere la rete di contatti di cui il Cataholo poteva disporre grazie alle cariche che, nel corso del tempo, riuscì ad accumulare. Nel giro di neanche tre lustri riuscì a introdursi nell'apparato gerarchico di ben tre diocesi (Sorres, Bisarcio, Castra), ottenendo importanti incarichi di rappresentanza da parte dei vescovi delle stesse (vicario di quelli di Sorres e di Bisarcio, procuratore di quello di Castra). Dovette avere anche buone doti diplomatiche e discrete capacità dialettiche

119_ Notizia in OLIVA-SCHENA 1998, p. 292.

120_ Notizia in PIRAS-DESSÌ 2003, pp. 111-112.

121_ Notizia in OLIVA-SCHENA 1998, p. 451.

(che comportano la frequenza di studi superiori) se nel 1503 venne scelto dal vescovo di Bisarcio per rappresentare gli interessi e le ragioni della diocesi di fronte a papa Giulio II. Si deve considerare che poi a ogni nuovo titolo e incarico conseguito si aggiungevano nuove prebende, rendite e remunerazioni che dovettero fornirgli una cospicua liquidità, oltre alla disponibilità di beni fondiari. Amadu [1963, p. 65] ipotizza che il titolo di arciprete di Bisarcio avesse origini medievali e indicasse il rappresentante del vescovo di quella diocesi presso la corte dei sovrani di Torres, ad Ardara, la qual cosa spiegherebbe la commissione di un retablo proprio per la chiesa di quella villa.

Tuttavia non si conoscono le ragioni di tale commissione, alla quale parteciparono anche gli obrieri della chiesa, di cui non resta traccia nella documentazione d'archivio. È opinione comune che esse vadano ricercate negli avvenimenti connessi alla soppressione della diocesi, e che la maestosità e la grande abbondanza decorativa del polittico costituiscano un messaggio di affermazione dell'arciprete, prebendato più importante e ricco dopo il vescovo, a tutela e difesa della sopravvivenza della diocesi, la cui causa era stata perorata di fronte al pontefice dal Cataholo in persona. Un'altra possibilità, a mio avviso, è che la commissione del retablo si inserisca nella personalissima politica di ascesa sociale di questo personaggio, il quale vedendo sfumare, in quanto destinati all'estinzione, i diritti e i privilegi di cui godeva, prova ad affermare il proprio ruolo rispetto ai nuovi equilibri politico-ecclesiastici, cercando di ottenere una posizione di rilievo, per la sua sede di Ardara, nella rinnovata e ampliata provincia turritana. Un indizio di questo omaggio alle gerarchie turritane è la presenza, in posizione privilegiata nella predella, di San Gavino, patrono e protettore veneratissimo della diocesi sassarese. Sul piano più strettamente politico poi, l'ostentazione degli stemmi con i pali d'Aragona, non solo quelli a rilievo ai lati della statua della Madonna, ma anche quelli dipinti nei polvaroli in alto, affianco alle figure di San Giovanni battista e di Sant'Antonio di Padova, assume, come ha rilevato la Scano Naitza [2008,

p. 39], il significato di orgogliosa affermazione di fedeltà alla Corona d'Aragona. Questa particolare deferenza, in una situazione di pace ormai consolidata, è difficilmente comprensibile, ma, anche in questo caso, credo che le ragioni siano da ricercare nella storia personale del Cataholo. Infatti, con buone probabilità egli apparteneva alla potente famiglia corsa dei Catahiolo¹²² che nell'ultimo terzo del Quattrocento consolida il proprio potere intessendo una fitta trama di relazioni con la feudalità corsa e sarda, con le alte cariche amministrative e militari sarde e con la corte di Ferdinando II d'Aragona. Il principale esponente di questa famiglia è il mercante e armatore bonifacino Giovanni, forse padre del nostro canonico, che nel 1460 riceve una lettera dell'arcivescovo di Sassari Antonio Cano in cui gli vengono illustrati i vantaggi di un'alleanza con la Corona d'Aragona e i benefici (sotto forma di rendite finanziarie e fondiarie) in caso di accettazione della proposta. Nel 1469 Giovanni mette a disposizione del viceré di Sardegna Nicolau Carroz d'Arborea un brigantino per risolvere alcune questioni legate al recupero di due galere di proprietà del defunto Jaume Carroz conte di Quirra, di cui Nicolau era curatore testamentario [COSTA 1973, p. 25]. Al 1480 risale invece il tentativo di assoggettamento della Corsica, all'epoca controllata dalla Repubblica di Genova, affidato da Ferdinando II al viceré di Sardegna Eximen Pérez Escrivá de Román e all'ammiraglio della flotta regia Bernat de Vilamarí, i quali avevano il compito segreto di fomentare una rivolta della popolazione di Bonifacio con l'aiuto del vescovo di Ajaccio Jacobus e di alcuni cittadini catalani, corsi e sassaresi. Il principale contatto corso di Pérez Escrivá de Román era proprio Giovanni Catahiolo, che aveva compiti di *intelligence* e di intermediazione con il vescovo Jacobus¹²³. La sommossa fu sventata ma ciò non fece desistere Ferdinando II, che ancora negli anni successivi

122_ Catacholo, Catacciolo. Il cognome Cataholo, in tutte le sue varianti, non è altrimenti attestato in Sardegna, né in Catalogna o nelle Baleari.

123_ Cfr. § 2.2.1.

cercò di sfruttare a proprio vantaggio le lotte intestine tra il Banco di San Giorgio e i signori corsi, primo fra tutti Rinuccio della Rocca, fedele alleato della Corona, di cui finanziò alcune campagne militari in cambio della concessione di titoli feudali e della protezione contro Genova. E in contatto diretto con Rinuccio risulta un altro membro del clan Catahiolo, Gaspare, podestà di Bonifacio nel 1495, che si allea con il Della Rocca per contrastare le rappresaglie delle truppe inviate da Genova a conquista della zona meridionale della Corsica. Molti anni più tardi, nel 1541, un discendente di Giovanni, Filippo, ospitò nella sua dimora bonifacina l'imperatore Carlo V (succeduto al nonno Ferdinando alla guida degli stati iberici) al rientro dalla spedizione di Algeri. Alla luce di questi episodi si comprendono il significato e il valore del gesto con il quale il nostro arciprete ha voluto rendere omaggio ai sovrani della Corona, a cui, presumibilmente, si deve anche la sua introduzione nelle fila delle alte gerarchie ecclesiastiche sarde in ragione della fedeltà e dei servizi offerti dalla sua famiglia.

231

4.5 MAESTRO DI SANLURI

Nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari fa mostra di sé il *Retablo di Sant'Eligio* (fig. 18), proveniente dalla chiesa di San Pietro di Sanluri, centro situato a circa 50 km a nord di Cagliari da cui deriva il nome convenzionale Maestro di Sanluri assegnato al suo ignoto autore.

Del polittico, alto 4,46 e largo 3,57 metri, si conserva integralmente la struttura architettonica a doppio trittico con predella e polvaroli, mentre è molto rovinata la superficie pittorica, al punto da essere quasi totalmente assente nelle tavole sinistra e mediana in alto e nei due polvaroli superiori di sinistra. Altre importanti cadute di colore sono nei polvaroli laterali sinistri, nelle tavole mediana e destra in basso e soprattutto in quella sinistra inferiore. Nello scomparto centrale in

basso è rappresentato *Sant'Eligio* assiso nella cattedra vescovile (fig. 18b), in quello alla sua destra *Sant'Antonio di Padova* stante (fig. 18c), mentre in quello a sinistra un *Santo vescovo* stante non meglio identificabile a causa delle lacune che interessano la parte superiore della figura. Degli scomparti superiori l'unico integro è quello a destra, in cui è raffigurato *San Leonardo* seduto su un bancale (fig. 18d), mentre in quello a sinistra i lacerti pittorici lasciano intravedere parti di una graticola, che fanno supporre la presenza di San Lorenzo, e in quello centrale un angelo. I polvaroli recano figure di profeti e santi (figg. 18f, 18g, 18h), monocromi con animali fantastici e motivi fitomorfi nelle estremità inferiori e, nel pannello apicale, due centauri alati reggenti una pisside affiancati da uccelli ed elementi vegetali. La predella, composta da sette scomparti, ha al centro il *Cristo in pietà* sorretto da tre angeli, mentre nei riquadri laterali sono raffigurati episodi della vita di Sant'Eligio (fig. 18e).

232

Di questo polittico non si ha alcuna notizia documentaria che ne riporti la paternità, la data di esecuzione, la committenza, la collocazione originaria, il momento e le circostanze del suo trasferimento a Sanluri. Una prima menzione dell'opera, ma limitatamente alla predella, si deve a Aru [1914, p. 107], che la riconduce ad ambito catalano del XV secolo. Qualche anno più tardi Brunelli [1919, pp. 237-240], in base alla compresenza di forme rinascimentali italiane (nella tavola con Sant'Eligio) ed elementi ispano-fiamminghi, la ritiene eseguita da più autori nei primi anni del Cinquecento. Aru torna sull'argomento nel 1920 [pp. 146-147] e ribadisce il suo giudizio sulla predella, che considera come tarda dipendenza della scuola di Rafael Thomas e Joan Figuera, mentre nello scomparto centrale e in quelli laterali rileva la prevalenza di qualità prospettiche e plastiche derivate dal Rinascimento italiano. Lo studioso riferisce inoltre del trasferimento di tutti gli elementi pertinenti al retablo nel deposito del Museo Nazionale di Cagliari e anche di un restauro operato anni prima da Venceslao Bigoni sulla tavola centrale, in cui la figura di Sant'Eligio era stata adattata a rappresentare San Pietro, patrono della Confraternita della chiesa

omonima di Sanluri, con l'aggiunta della tiara, della barba bianca e di due chiavi incrociate nel gradino del trono. La lettura stilistica fatta da Brunelli e da Aru è in parte falsata da un'altra ridipintura, contestuale a quella di Sant'Eligio, che trasformò in Sant'Andrea il Sant'Antonio di Padova dello scomparto sinistro, riportato all'aspetto originario da un contestato restauro "archeologico" del 1983 [CONCAS 1985, p. 68; SERRA 1985, pp. 132-137]. La Goddard King, nel 1923 [2000, pp. 134-143], individua nella decorazione a monocromo del parapetto dello scomparto laterale sinistro la scena mitologica del *Trionfo di Anftrite*, chiaro rimando alla cultura antiquaria di stampo umanistico; inoltre, osservando la minuziosità e la precisione con cui sono dipinti gli oggetti nella *bottega dell'orafo* (secondo scomparto a sinistra della predella), ritiene il polittico commissionato da una corporazione di orefici. Le differenze di mano tra predella e polvaroli sarebbero invece imputabili a una esecuzione in momenti diversi, in quanto il carattere catalano dei dipinti del *bancal* rivelano una derivazione dalla pittura dei Vergós, mentre gli italianismi delle figure di San Sebastiano (fig. 18h) e di San Giuliano nei *guardapols* sarebbero riferibili a una ridipintura «negli anni in cui la soldataglia di Carlo V portò la peste, come risulta dall'istituzione della festa dei due santi nel 1529». Dissente da questa proposta Aru [1928, pp. 51-54], secondo cui «le incongruenze stilistiche fra le diverse parti del retablo rientrano nel carattere generale dell'opera» in quanto anche nella predella, pur attardata sul linguaggio tardogotico catalano, appare matura la costruzione prospettica dello spazio, perfettamente in linea con gli evidenti influssi italiani di origine peruginesca nelle tavole dei polvaroli. Lo studioso riconosce poi nella figurazione classica a monocromo del parapetto dello scomparto laterale destro il soggetto del *Canto di Orfeo*.

La predella è stata attribuita ad anonimo sardo del primo quarto del Cinquecento in occasione della sua esposizione alla Mostra dei Primitivi mediterranei [EXPOSICIÓN 1952, p. 35].

Propende per una realizzazione del retablo a più mani Delogu [1952,

p. 178], mentre Post [1958, pp. 470-475] sposa in pieno la lettura data da Aru, ribadendo gli umori umbri («forse più raffaelleschi che perugineschi») delle figure dei polvaroli, dovuti però a una mediazione della pittura iberica; dalla ammirazione dell'ignoto pittore sardo per il Maestro di Castelsardo deriverebbe invece il carattere più strettamente catalano delle altre tavole. Anche Maltese [1962, pp. 23-25] riconduce l'intero polittico a un unico autore sardo, il Maestro di Sanluri, operante nei primi anni del XVI secolo, giudizio ribadito qualche anno più tardi insieme alla Serra nel volume *Episodi di una civiltà anticlassica* [1969 pp. 288-304], in cui i due studiosi assegnano al pittore anche la tavola con l'*Annunciazione* (fig. 17), all'epoca recentemente scoperta nella sacrestia della Purissima di Iglesias. Pescarmona [1987, p. 495; 1988, pp. 527-528] colloca l'attività dell'ignoto artista ai primissimi anni del Cinquecento, mentre la Serra [1989a] aggiunge al suo catalogo il *Sant'Antonio di Padova* già in collezione privata di Bari (fig. 17b), individuato da Pescarmona [1985, pp. 44-47] e da lui attribuito ad autore sardo-spagnolo operante nella Sardegna settentrionale nel primo Cinquecento, il *Sant'Antonio di Padova* (fig. 19) di collezione privata da lei identificato con quello visto dallo Spano [1862, pp. 36-37] nella chiesa di Santa Maria di Uta, e il *Retrato de la Virgen*, una piccolissima tavoletta conservata nella chiesa parrocchiale di Gergei, anch'essa ridipinta in epoca successiva forse dallo stesso operatore responsabile delle modifiche al retablo di Sanluri, ritenuto essere dalla Serra [1990, p. 261] Francesco Pinna, pittore sardo attivo tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. La studiosa individua nelle scene della predella del Sant'Eligio con l'*Elemosina* e con la *Prova dinanzi a Clotario* precisi richiami alle stampe düreriane della *Circoncisione* e di *Cristo fra i dottori* della serie *Vita di Maria*, datate rispettivamente 1505 e 1503, ragion per cui propone una datazione del polittico alla metà del primo decennio del Cinquecento, mentre propone di individuare la collocazione originaria del retablo nella cappella della corporazione degli orefici intitolata a Sant'Eligio nella chiesa cagliaritana di Santa Maria di Jesus.

Nel 2002 Pillittu [pp. 335-339] pubblica il testamento di Miquela Perpinya, redatto a Cagliari il 2 febbraio 1512, in cui figurano come testimoni i pittori Guillem Mesquida, Pietro Cavaro, e Giuliano Salba. Secondo lo studioso il documento permette di sciogliere ogni dubbio attribuzionistico e cronologico sul *Retablo di Sant'Eligio*, in quanto la menzione congiunta dei tre artisti è, a suo avviso, senza dubbio indizio del loro impegno associato alla realizzazione del polittico, come tra l'altro proverebbe la mosca dipinta nello scomparto di predella con la *Consacrazione vescovile*, già dalla Serra [1985, p. 136] interpretata come una firma iconica e da lui considerata la sigla di Mesquida in base alla omofonia tra Mesquida-mosquita. Un altro elemento ritenuto probante dallo studioso è il coinvolgimento dei tre pittori in questioni pertinenti la cattedrale di Cagliari, come dimostrerebbe il fatto che il Capitolo risulta principale beneficiario del testamento di Miquela Perpinya e che il sacerdote Antoni Coll, suo esecutore testamentario, viene citato anche in un altro documento del 1512 in cui compare *Guglielmus pictor* [ARU 1926, p. 197]. Proprio in duomo, nella cappella di Sant'Eligio, sarebbe stata la collocazione originaria del polittico: Pillittu ricava la notizia dell'esistenza della cappella da un documento del 1686 in cui si passano in rassegna una serie di benefici istituiti in cattedrale, tra cui quello fondato da Pedro de Vinati (notaio attestato nella prima metà del Quattrocento)¹²⁴, relativo alla cappella di Sant'Eligio e dello Spirito Santo. Lo spostamento del polittico a Sanluri sarebbe successivo alla vertenza sorta nel 1564 tra i rappresentanti degli argentieri e il Capitolo che entrò in possesso della cappella nel 1571. Pur dichiarando di non volersi dilungare nella lettura stilistica del retablo e sulla distinzione di compiti tra i tre pittori, lo studioso ritiene di individuare nei polvaroli la mano di Giuliano Salba (pittore di cui non esiste alcuna opera

235

124_ Pietro de Vinati (Pere Devinat) era notaio d'autorità regia che dal 1419 al 1444 ricoprì l'incarico di notaio-scriba dell'ufficio della Procurazione reale del Regno di Sardegna [SCHENA 2013, pp. 345-346]. Pillittu [2009a, nota 22, p. 701] segnala un documento del 1423 in cui è menzionato.

documentata), che avrebbe dipinto di sua iniziativa il santo eponimo, nel *Cristo in Pietà* quella di Pietro Cavaro, mentre nei restanti scomparti della predella quella di Guillem Mesquida (altro pittore di cui non si conosce la cifra pittorica). Con questa ipotesi Pillittu ritiene di aver posto le basi per la soluzione del nodo *Retablo di Sant'Eligio* e quindi dell'episodio chiave del passaggio in Sardegna dalla cultura figurativa d'impronta tardogotica alle istanze rinascimentali italiane.

Qualche anno più tardi la Scano Naitza [2005, pp. 188-191; 2006, pp. 254-255] in merito alla mosca figurata rileva che la Serra, oltre a interpretarla come una firma, non aveva escluso potesse avere anche altri significati, quali quello apotropaico o allusivo alla purezza della concezione di Maria. Riguardo alla raffigurazione di San Giuliano cacciatore, ritenuta da Pillittu una iconografia insolita in Sardegna e quindi considerata un omaggio personale di Giuliano Salba al Santo, la studiosa porta una serie di argomenti più circoscritti che ne spiegano la presenza nel retablo: l'attestazione del culto, testimoniata dall'intitolazione di due chiese (una scomparsa in località San Giuliano a Cagliari, l'altra ancora esistente a Selargius); la ricorrenza della figura del Santo in altri polittici quattro-cinquecenteschi, quali il *Retablo dell'Annunciazione* attribuito a Joan Mates, il *Retablo di San Cristoforo* del Maestro di Oliena e il *Retablo Manca di Villahermosa*; il fatto che il giorno a lui dedicato, il 7 gennaio, fosse considerato festivo; e la coerenza con una committenza da parte della confraternita dei *ferrers*, che contemplava al suo interno anche artigiani dediti alla fabbricazione di strumenti per la caccia. Inoltre, in virtù delle evidenti differenze stilistiche dei polvaroli rispetto alle altre tavole, la studiosa non esclude che la loro esecuzione non solo sia da imputare a un diverso operatore ma anche a un periodo successivo. Non esclude poi che gli interventi di restauro si siano resi necessari a seguito del trasferimento dell'opera dalla Cattedrale di Cagliari alla chiesa di San Pietro di Sanluri conseguente alla causa tra gli argentieri e il Capitolo metropolitano (1571). Tramite di questo spostamento potrebbe essere stato il canonico Giovanni Ferrer,

prebendato di Sanluri e Villasor, che compare in un atto notarile del 1571 nel quale i pittori Michele Cavaro e Pietro Mainas si impegnano ad ultimare un polittico per l'altare maggiore della parrocchiale di Sanluri, già cominciato dal *quondam* Antioco Mainas, padre di Pietro, che per la sua esecuzione aveva già ricevuto alcuni acconti [ARU 1926, pp. 204-205; SCANO NAITZA 2005, p. 191]. Tuttavia l'assenza del retablo dall'inventario redatto nella chiesa di San Pietro in occasione della visita pastorale del 1604, porta la studiosa a riconsiderare la validità di tale ipotesi [SCANO NAITZA 2014, nota 28, pp. 304-305]¹²⁵.

Pillittu torna sul *Retablo di Sant'Eligio* con un lungo saggio uscito nel 2009 (ma aggiornato bibliograficamente al 2004) e poi in alcuni capitoli della monografia dedicata alla *Pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo* [2012], in cui alle ipotesi precedentemente formulate ne sovrappone altre non confortate da alcun riscontro documentario. Egli ribadisce il significato di firma della mosca dipinta nella predella [2012 nota 59, p. 60], così pure il fatto che la raffigurazione di San Giuliano nel polvarolo sia dovuta a una licenza concessa a Giuliano Salba, in quanto gli argomenti usati per confutarne la validità non sarebbero pertinenti poiché riferiti a circostanze che risalgono a epoca posteriore (esistenza nel Capitolo di Cagliari di un titolo canonico dedicato a San Giuliano, che risulta documentato a partire dal Seicento; culto tributato nella città a un martire omonimo, in seguito al ritrovamento di un'iscrizione nel XVII secolo). Non è chiaro a chi Pillittu riferisca queste argomentazioni, in ogni caso segnalo che vi sono notizie

237

125_ La Scano Naitza è ritornata sull'argomento nel 2006 in occasione del convegno "Architetture del paesaggio costiero. Storia, recupero e valorizzazione del patrimonio monumentale e naturalistico del promontorio di Sant'Elia di Cagliari", curato da A. Monteverde e E. Belli. Il volume degli atti non è stato pubblicato ma sin dagli ultimi mesi del 2006 circolava l'estratto anticipato dell'intervento della studiosa, che nel 2011, sfumata del tutto la possibilità di pubblicazione del volume, ha presentato il suo contributo, riveduto e aggiornato, per il numero 2 della rivista *Archeoarte* del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari, pubblicato nella primavera del 2014.

precedenti a quelle seicentesche cui fa riferimento, in quanto in un testamento del 1498 è documentata l'esistenza della «obra del glorios sanct Julia de Vilanova». L'attestazione nei polittici e nella statuaria lignea della rappresentazione del Santo come cacciatore a cavallo dimostrerebbe però, a suo avviso, l'estraneità dell'iconografia usata nel *Retablo di Sant'Eligio* rispetto alla cultura locale e confermerebbe la sua introduzione in Sardegna da parte di Salba, che Pillittu ritiene essere un toscano giunto nell'Isola a portare il verbo rinascimentale. È interessante a tal proposito seguire il ragionamento che lo porta a sostenere questa affermazione. Di Salba sono finora noti solo due documenti, e in entrambi figura come testimone: uno è quello del 1512 messo in luce da Pillittu, in cui è indicata solo la professione, nell'altro, del 1520, segnalato per la prima volta dallo Spano [1870, p. 15] e poi regestato da Aru [1926, p. 210], è registrato come *magister Julianus Sabba pictor Algueri*¹²⁶. Sulla base di queste due sole attestazioni e sulla ipotesi (tutta da provare) che Salba sia uno degli autori del *Retablo di Sant'Eligio*, e nello specifico dei polvaroli, dove il linguaggio rinascimentale appare completamente libero da condizionamenti e retaggi tardogotici, Pillittu conclude, senza avere il minimo dubbio, che la sua origine e la sua formazione siano da ricercare fuori dalla Sardegna. Sin dal 2009 infatti lo studioso parla di una sua «presenza prolungata» [p. 21] in Sardegna, del carattere «di prima mano dall'Italia centrale» della sua pittura [p. 33], di coordinate culturali «tutte in ambito centro-italiano» [p. 36] e di una formazione avvenuta «sull'opera del Perugino, del Pinturicchio e forse anche di Luca Signorelli, con possibile conoscenza di episodi toscani dal Botticelli a Bartolomeo della Gatta, in un ambiente profondamente intriso di cultura pierfranceschiana». Ancora:

«Un lungo periodo di attività romana bene renderebbe ragione sia di queste coordinate culturali, sia della conoscenza di episodi

126_ ASCA, AAR, Arrendamenti, infeudazioni e stabilimenti, BD 21, c. 143r.

dell'Urbe, fra cui gli affreschi di Antoniazio Romano. Sia Perugino, che Pinturicchio, Botticelli e Bartolomeo della Gatta furono attivi nel cantiere papale della Sistina nel 1481-82. Di fatto, questo notevolissimo ma misconosciuto artista entrò in contatto con i talenti di maggior successo e con grandi imprese pittoriche degli ultimi due decenni del sec. XV e dei primi anni del Cinquecento. Non sappiamo se il Salba vi abbia collaborato, né saremmo in grado di stabilire quali rapporti vi fossero con quello che appare come il suo massimo referente, il Perugino. È da sottolineare come, nel profilo appena tracciato del Salba, non appaia alcun debito verso la cultura artistica catalana o, più in generale, ispanica. La sua cultura è integralmente rinascimentale italiana, preraffaellesca, e i caratteri della sua formazione andranno probabilmente ricercati in Toscana. Quali circostanze abbiano propiziato la sua venuta in Sardegna, è ignoto» [PILLITTU 2009, p. 37].

239

La pittura di Salba avrebbe poi esercitato un notevole influsso sull'opera di Pietro Cavaro, con il quale avrebbe collaborato ad alcune opere, come verrà illustrato più avanti (§ 4.6).

Stupisce che Pillittu non si soffermi sul fatto, peraltro da lui stesso rilevato, che non solo *magister Julianus* non compaia in repertori documentari diversi da quelli sardi ma che anche il cognome Salba non risulti altrove attestato. Egli stesso, giustamente, esclude possa esserci un qualche legame con i Saliba parenti di Antonello da Messina. Così pure tenderei a escludere, in attesa di ulteriori dati documentali a riguardo, un collegamento con l'omofono (e omonimo) *Julia Salva pintor* di Barcellona, figlio di Miquel agricoltore di Lluçmajor (Mallorca), attestato nel capoluogo catalano nel 1499¹²⁷. Pillittu stesso, anche se con diffidenza, sostiene che «il documento del 1520 lascerebbe credere che egli risiedesse ad Alghero; dobbiamo perciò fare l'ipotesi di una qualche

127_ Il documento, da me rinvenuto, è in AHPB, notaio Miquel Fortuny, 249/20, 29 gennaio 1499.

relazione con l'attività pittorica del Capo di Sopra» [2009a, p. 35]¹²⁸. Possiamo sciogliere queste riserve in quanto nella documentazione dell'epoca, ogni qualvolta un personaggio venga associato a un toponimo senza ulteriori specificazioni («pictor Algheri - pittore di Alghero»), l'estensore del documento sta esplicitamente indicandone la cittadinanza e non il domicilio o il soggiorno temporaneo. A ben guardare nei fondi notarili e della Procurazione reale dell'Archivio di Stato di Cagliari poi, il cognome Salba (talvolta Saba, talvolta Sabba, come lo trascrive Aru nel 1926) ricorre non poche volte, e proprio in relazione con il Capo di Sopra. Tra il 1440 e il 1457 è infatti attestato Francisco Sabba (Saba, Salba)¹²⁹, che il 18 ottobre 1448 riceve nella bottega della propria casa di Alghero, situata nel vico della Beata Caterina, il notaio Joan Garau che consegna in sua presenza a Bernat Sellent, luogotenente del procuratore reale nel Capo del Logudoro, il privilegio con cui Alfonso d'Aragona gli affida (a Sabba) la scrivania della dogana di Sassari con lo stesso salario del suo predecessore. Una

128_ Altri riferimenti alla formazione extraisolana di Giuliano Salba sono in PILLITTU 2009b, p. 702; 2011, p. 807.

129_ I documenti, da me rinvenuti, sono in: ASCA, AAR, Procurazione reale, BC 5, cc. 146v-148r (7 aprile 1440); BC 3, cc. 105v-106r (12 agosto 1440); BC 5, cc. 207r-208r (15 agosto 1442); BC 6, c. 28r (30 maggio 1443); BC 6, c. 32r-32v (25 giugno 1443); BC 6, c. 34r-34v (16 luglio 1443); BC 6, cc. 42r-44v (4 novembre 1443); BC 6, c. 44v (8 novembre 1443); BC 6, c. 45r (12 novembre 1443); BC 6, c. 59v (1 luglio 1444); BC 6, cc. 68v-70r (21 agosto 1444); BC 5, cc. 214v-215r (1445); BC 6, c. 78r (10 febbraio 1445); BC 6, c. 79v (19 febbraio 1445); BC 6, c. 86v (5 maggio 1445); BC 6, cc. 89v-90r (12 luglio 1445); BC 6, c. 111r (27 luglio 1446); BC 6, cc. 120v-122r (13 maggio 1447); BC 6, c. 131v (19 dicembre 1447); BC 6, cc. 133v, 141v-142r (11 marzo 1448); BC 6, c. 134r (13 marzo 1448); BC 6, c. 141r-141v (5 giugno 1448); BC 6, c. 146r-146v (14 agosto 1448); BC 6, c. 146v (3 settembre 1448); BC 6, c. 151r (3 ottobre 1448); BC 6, cc. 152v-154r (18 ottobre 1448); BC 6, c. 127v (12 febbraio 1449); BC 6, c. 158r (14 febbraio 1449); BC 6, c. 158v (17 febbraio 1449); BC 6, c. 171r (10 novembre 1449); BC 6, c. 171r (19 novembre 1449); BC 6, c. 172r (9 marzo 1450); BC 6, c. 174r (13 marzo 1450); BC 6, c. 178r-178v (1 luglio 1450); ANS, Tappa di Cagliari, notaio Steve, 1164/I, c. 24r (14 maggio 1457).

patente regia del 7 aprile 1440, in deroga alla norma che vietava ai non naturalizzati o non sposati con donne sarde di dimorare a Sassari o trovarvi impiego, registra la concessione della *maioria* del porto e della dogana di Sassari a *Francischus Sabba*, che evidentemente aveva origini catalane, vista la sua residenza ad Alghero, città nella quale il permesso di dimora era prerogativa e privilegio dei soli cittadini del Principato di Catalogna. Da altri documenti risulta che il Sabba ha ricoperto l'incarico di maggiore del porto della città di Sassari anche nel 1446 e nel 1449, e che nel 1457 è qualificato come cavaliere, titolo forse ottenuto in riconoscimento del servizio prestato negli uffici regi. Visto il domicilio algherese e la prossimità temporale tra Francesco e Giuliano, ritengo non sia affatto da escludere un rapporto di parentela tra i due, magari di discendenza (figlio, nipote?) di Giuliano da Francesco. Il cognome Saba è attestato anche a Cagliari nella persona di Bernardo, diacono della cattedrale, che nel 1473 è testimone di un atto notarile¹³⁰. Che poi Giuliano avesse residenza nel Capo di Sopra è inoltre confermato da un documento da me rinvenuto nell'Archivio di Stato di Nuoro, vergato in sardo dal notaio Iohanne Baptista Auxillia e dato in Bosa il 26 del mese di *Sanct Gaini* (Ottobre) 1537, in cui è fatto elenco dei beni, degli immobili e dei terreni che donna Angela Isquinta porta in dote a *mastru Iulianu/Iullan Saba* a seguito del loro matrimonio [doc. 24]. Tale notizia, inequivocabilmente riferibile al nostro pittore, ci consente di ipotizzare una sua attività ben oltre il 1520. Pur volendo accogliere la proposta di una sua paternità dei polvaroli di Sant'Eligio e, in seconda istanza, volendo accettare una sua formazione fuori dalla Sardegna, resterebbero tutte da spiegare le ragioni di tale spostamento, mentre sarebbe meno complicato collocare tutto lo svolgersi della sua attività entro i confini isolani, o, al limite, sul versante catalano, principale riferimento geopolitico e culturale per un pittore di origini iberiche residente nel Capo di Sopra.

241

130_ ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/3, c. 10v.

Oltre a queste deduzioni basate sui dati documentali, sono le medesime argomentazioni stilistiche addotte da Pillittu che contraddicono una esclusiva formazione italiana rinascimentale della personalità in cui lo studioso pretende di riconoscere Giuliano Salba. Se infatti si accetta che i polvaroli del Sant'Eligio siano di altra mano rispetto alle altre tavole del polittico, come è evidente che sia, il suo intervento non è assolutamente riscontrabile in nessun'altra parte dell'opera, neanche, come sostiene Pillittu, in determinati elementi quali il trono del Santo nello scomparto centrale. A proposito del trono della *Pala di Sant'Agostino*, attribuito a Pietro Cavaro e giunto in Pinacoteca Nazionale di Cagliari dal chiostro di San Francesco di Stampace, Pillittu sostiene che:

«le linee del seggio monumentale su cui siede il santo, puntigliosamente individuate, conducono una correttissima fuga prospettica, conclusa dalla clamorosa abilità del disegno dell'intradosso, accompagnato nella sua curvatura da un'ombreggiatura coerente. Si tratta di soluzioni estranee alla cultura pittorica sardo-catalana, che si rintracciano per la prima volta in alcuni scomparti del *Polittico di Sant'Eligio* (trono del santo nella tavola mediana, finte nicchie dei polvaroli) attribuibili appunto a Giuliano Salba. Per costui, talmente lo spazio non è concepibile se non in termini di prospettiva scientifica che, anche in un'immagine come quella della *Meditazione di Sant'Agostino* dove non c'è un'assoluta necessità di scandire i piani di profondità, si sforza di ricavare e mettere in evidenza modanature, superfici e giochi di ombre per costruire una scatola prospettica» [PILLITTU 2012, p. 57].

242

Tralasciando per ora di commentare il presunto intervento di Salba in questa problematica ancona (cfr. § 4.6.1), quel che ora interessa è invece sottolineare che il trono del Santo nella tavola mediana del *Retablo di Sant'Eligio* (fig. 18b) rientra in pieno proprio in quella cultura pittorica sardo-catalana che Pillittu dichiara essere estranea alla sua

elaborazione. A sostegno di una costruzione «in termini di prospettiva scientifica» egli riporta che anche Garriga [2007; PILLITTU 2011, pp. 808-809] parla di «disegno cosciente dei rapporti metrici dei volumi nello spazio e della funzione del punto di fuga», ma sembra non cogliere che lo studioso catalano, di cui dichiara di conoscere anche altri lavori sulla costruzione spaziale nei retabli tardogotici [GARRIGA 1990; PILLITTU 2011, p. 808], si riferisce nello specifico alla «costruzione con punto», che è ben altra cosa rispetto alla elaborazione dello spazio secondo i dettami della prospettiva scientifica. Rimandando all'opera di Garriga [1990a, 1990b, 1994b, 1996, 2004, 2007, 2013] per comprendere meglio quali siano le differenze tra prospettiva scientifica, costruzione spaziale con punto, divisione proporzionale e costruzione intuitiva ed empirica, mi limito a una breve citazione del suo più recente contributo sull'argomento:

«questo “punto di concorso”, pur essendo certamente una derivazione della “prospettiva” quattrocentesca di Brunelleschi-Alberti, non si dovrebbe identificare né confondere con essa: parlando in modo proprio, questo non è “il punto della prospettiva” (il “punto centrico” dell'Alberti, poi diventato “punto di fuga” nel più evoluto linguaggio prospettico di un secolo dopo). Il “punto” rintracciato nei dipinti del Maestro di Castelsardo, come in quelli di tantissimi altri pittori coevi, va considerato un'eco, un indizio e anche una testimonianza dei primi momenti della divulgazione di «quello che' dipintori oggi dicono prospettiva» (c. 1480: Manetti 1976, p. 55)» [GARRIGA 2013, p. 70].

243

Quindi, accogliendo il suggerimento del medesimo Pillittu [2009b, p. 704] che quando si voglia affrontare lo studio dei retabli sardi di fine XV-inizi XVI non ci si deve far sfuggire «la realtà della dimensione artigianale del mestiere di pittore», porto l'attenzione sul fatto che è in questa dimensione che si colloca l'attività dell'autore del trono di

Sant'Eligio, in quanto, sempre utilizzando le parole di Garriga:

«Possiamo affermare con piena sicurezza che perlomeno lo scomparto centrale del polittico, raffigurante Sant'Eligio in trono, è stato composto ed eseguito adoperando un punto. La complessa architettura del trono, che coinvolge più piani, parte da un disegno perfettamente cosciente dell'orientamento e concorso di tutte le sue linee ortogonali in un punto generale. L'effetto spettacolare della tavola (un colpo di scena illusionistico, si direbbe) dipende in grande misura dalla saggezza costruttiva e dal controllo geometrico di questa ardua architettura, e sostanzialmente dalla fuga delle ortogonali al punto. Tranne il disegno delle due volute del bracciolo, scorciate autonomamente ad occhio, e tranne qualche svista nell'esecuzione finale del dipinto (qualche linea di fuga che diverge o si disperde, come il grafico delle prolungazioni ha messo in evidenza), il trono del Sant'Eligio di Sanluri è proprio una possente testimonianza della pratica della costruzione spaziale con un punto, concepita ed eseguita con strepitosa efficacia visiva. Probabilmente anche le ortogonali delle mattonelle del pavimento sottostante al trono sono allineate col punto generale, ma la riduzione di questo settore del dipinto (accentuata dalle perdite nello strato pittorico) ne rende difficile la verifica» [GARRIGA 2013, pp. 76-77].

244

Credo che queste parole ben sintetizzino l'importanza del *Retablo di Sant'Eligio* nel panorama pittorico sardo di inizio Cinquecento, peraltro non dovuta solamente al modo in cui vi è organizzato lo spazio, ma anche ad altri elementi di novità, quali l'evidente richiamo alla cultura umanistica antiquaria, dichiarata nei finti rilievi a monocromo. Tuttavia, come dimostra il procedimento adottato per la resa dello spazio, non si ha una vera e propria rottura con la tradizione precedente di matrice tardogotica, quanto piuttosto una significativa apertura, in Sardegna mai registrata fino a questo momento con tale intensità, alla temperie

rinascimentale.

Quanto alla conclamata differenza, non solo di mano e di stile, dei polvaroli, si deve concordare con quanti vi rilevano un'altra cultura, come pure Pillittu, ma ritengo essa sia ascrivibile, come già sostenuto dalla Goddard King [2000] e dalla Scano Naitza [2005; 2006; 2013; 2014], a un momento successivo alla realizzazione del polittico, contestuale forse alla ridipintura resasi necessaria per l'adattamento nella nuova collocazione. Non vi sono infatti ragioni sufficientemente consistenti a sostegno dell'unitarietà dell'opera: se «fra i tre pittori vi fu non tanto una spartizione delle tavole, quanto una divisione di compiti» [PILLITTU 2009a, p. 23] resta tutta da spiegare la differenza della gamma cromatica adottata, piatta e decisamente virata su toni rosso-bruni quella del corpo e della predella, mentre nei polvaroli i colori sono accesi da un'aura luminosa e da valori atmosferici negati dal fondo dorato negli altri scomparti. Propendo pertanto anche io per una esecuzione a due mani del polittico [SCANO NAITZA 2005; 2006; 2013]: una è quella che dipinge Sant'Antonio di Padova e il Santo vescovo negli scomparti laterali, caratterizzati da proporzioni equilibrate e da un andamento naturalistico del panneggio delle vesti. L'altra invece realizza Sant'Eligio in cattedra, San Leonardo e gran parte dei personaggi della predella con un busto eccessivamente allungato e le pieghe di vesti e cortine rese con linee rigide e spezzate. Il primo maestro è quello maggiormente informato delle istanze rinascimentali, o almeno quello che meglio riesce a tradurle in pittura, mentre l'altro resta più saldamente ancorato ai modi tardogotici. La compresenza di elementi riferibili a uno e all'altro autore nella stessa tavola è indizio della conduzione congiunta del lavoro. Interessante in questo senso è l'alternanza, nelle varie scene, di una pavimentazione resa a *rajoles* a quella con grandi riquadri, non necessariamente distintive di uno o dell'altro pittore. A tal proposito è il caso di riferire quanto rilevato da Garriga [2013, p. 77], che nelle tavole con Sant'Antonio di Padova, il Santo vescovo, e San Leonardo, la griglia del pavimento non è stata

tracciata a partire da un punto ma per mezzo della formula, ancora più empirica e artigianale, della divisione proporzionale.

Non è dato sapere se la pittura originaria dei polvaroli fosse dovuta a un terzo operatore o solo ai due autori che si spartiscono le restanti tavole, motivo per cui la pur suggestiva proposta di Pillittu di individuare nel (presunto) lavoro congiunto di Mesquida, Cavaro e Salba il *Retablo di Sant'Eligio*, resta, in assenza di verifiche documentali, una mera ipotesi. Non è infatti concretamente possibile, per quanto forte sia l'entusiasmo che la proposta suscita, accettare che a due pittori di cui non si conosce assolutamente il modo di dipingere venga arbitrariamente attribuita la paternità di una o di altra tavola, distinguendone addirittura i caratteri e la personalità. Allo stesso modo risulta difficilmente riconoscibile la mano di Pietro Cavaro.

246 Riguardo alla ubicazione originaria del retablo, si accoglie la proposta di Pillittu di collocarla nella cappella di Sant'Eligio nella cattedrale di Cagliari. In riferimento al momento della sua realizzazione, cadendo per ora la possibilità di datazione al 1512, non è da escludere che la confraternita degli orefici e dei ferrai sia entrata in possesso della cappella attorno al 1509, quando, conclusosi a favore di Violante Carros il processo che la vedeva contrapposta ai Carros di Arborea per stabilire quale tra i due rami avesse il diritto di sepoltura nell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Stampace, la contessa di Quirra cede i privilegi da lei acquisiti nel 1483 sull'altare di Sant'Eligio del duomo cagliaritano¹³¹.

Per passare alle altre opere attribuite al Maestro di Sanluri, dietro il cui nome si cela quindi l'attività di due pittori, altrettanto problematica è l'*Annunciazione* dell'Episcopio di Iglesias (fig. 17), forse elemento di predella di un retablo scomparso, individuato da Maltese e Serra [1969, p. 288] nella chiesa gesuitica della Purissima di quella città, collocazione non originaria. Lo spazio della scena è marcato da una

131_ Cfr. § 4.2.6.

loggia ad arcate che collega l'ambiente interno sulla destra, entro cui è contenuta la Vergine inginocchiata, a quello esterno sulla sinistra, dove si trova l'Arcangelo Gabriele. Nelle vele dell'arcata frontale è dipinto a monocromo un fregio con motivi classicheggianti, mentre quelle dell'arcata trasversale sono prive di decorazione, forse per la difficoltà incontrata dal pittore nell'inserire immagini in uno scorcio dalla forte angolazione. Questa difficoltà si palesa in modo evidente nell'andamento incerto della medesima arcata, ma anche nelle scorrette proporzioni e angolature dei piedritti e delle basi dei pilastri. A ben guardare poi le linee della pavimentazione, resa a intarsi marmorei di foggia rinascimentale, quelle della loggia e quelle della nicchia centinata alle spalle della Madonna non convergono verso lo stesso punto di fuga: ciò evidenzia lo scarto tra le ambiziose intenzioni prospettiche del pittore e il più modesto risultato da lui conseguito. D'altra parte però queste incertezze spaziali scompaiono quando egli si cimenta con le figure: oltre alle aureole, sono dati in scorcio il volto della Vergine [SCANO NAITZA 2013, p. 38], il Padreterno benedicente attorniato da cherubini nell'angolo superiore sinistro della scena, e anche l'Arcangelo Michele raffigurato nell'altareto incassato nella nicchia alle spalle della Madonna. Come nel *Retablo di Sant'Eligio*, anche in questa tavola si registra quindi la compresenza di elementi tardogotici e rinascimentali. Anche qui, inoltre, le pieghe delle vesti di Gabriele e di Maria sono rigide e frastagliate, mentre più spiegate appaiono quelle dell'Eterno. Interessante poi è il timpano centinato del piccolo altare domestico, di conclamata foggia rinascimentale. Appare evidente che l'autore di questa tavoletta, formatosi in un ambiente ancora permeato da pratiche e modi tardogotici, conosce il nuovo linguaggio rinascimentale, ma ha difficoltà a tradurlo in pratica.

Le evidenti assonanze fisionomiche tra le figure dell'*Annunciazione* e quelle del Maestro di Castelsardo portano la Serra [1990, pp. 134-135] a collocarla in una fase iniziale dell'attività del Maestro di Sanluri influenzata dai modi di quel maestro e a considerarla precedente al

Retablo di Sant'Eligio. Pillittu [2009a, pp. 34, 54; 2012, p. 45] vi vede la mano di Salba, cui imputa la presenza di elementi rinascimentali, di Mesquida e di un ignoto pittore della bottega del Maestro di Castelsardo, che l'avrebbero dipinta attorno al 1512, mentre Pusceddu [2013, pp. 332-333] la assegna in toto al Maestro di Castelsardo e ne colloca l'esecuzione tra il 1510 e il 1515, ipotizzando tra l'altro un coinvolgimento di Nicolau Gessa nelle vicende (a noi del tutto ignote) che hanno portato alla sua commissione. La Scano Naitza [2013, pp. 35-36], pur leggendovi dati formali che richiamano il Maestro di Castelsardo (struttura ovoidale del volto della Vergine, esposizione del muscolo sternoclenomastoideo dell'Angelo), e anche il Maestro di Sanluri (accensioni luministiche sulle pieghe delle vesti), rileva che il suo autore ha una più matura padronanza dello spazio, dichiarata dalle aureole in scorcio, dal pavimento in prospettiva che rinuncia alle *rajoles* a favore delle tarsie marmoree e dall'ambientazione in un interno architettonico di stampo rinascimentale con monocromi classicheggianti, ragion per cui lo considera «un probabile collaboratore e seguace del Maestro di Castelsardo».

In debito con il Maestro di Castelsardo è anche il *Sant'Antonio di Padova* assiso su un bancale (fig. 17b), individuato da Pescarmona [1985, pp. 44-47] e da lui attribuito ad autore sardo-spagnolo operante nella Sardegna settentrionale nel primo Cinquecento. Il volto del Santo ricalca quasi alla lettera quello del medesimo soggetto del *Retablo di Tallano* (fig. 11b) ma se ne discosta per la più intensa caratterizzazione espressiva, indizio che porta a pensare all'utilizzo dello stesso modello da parte di operatori diversi seppure affini. È infatti questo l'unico elemento in comune con l'opera del Maestro di Castelsardo, mentre differente è il modo di rendere il panneggio della veste, come pure l'attenzione alle ombre portate, molto più vicina a quella dell'autore della predella del *Retablo maggiore di Ardara* (fig. 20). Riconduce al Maestro di Sanluri invece l'uso delle metope classiciste, qui poste sopra la banda modanata che corre alle spalle del Santo. Questa "aria rinascimentale"

– particolarmente significativa è l'invenzione del bastoncino poggiato alla parete per creare un gioco di ombre – si deve secondo la Serra [1989a; 1990, p. 135] al Maestro di Sanluri, da considerare unico autore del dipinto. Pillittu [2002, p. 342; 2009a, pp. 32-33] vi rileva anche la mano di Giovanni Muru, mentre Pusceddu lo considera prodotto nella bottega del Maestro di Castelsardo [2013, p. 333]. Propende per la piena paternità di Muru la Scano Naitza [2006, p. 255; 2013, p. 38], che colloca il Sant'Antonio in un momento vicino alla realizzazione della predella di Ardara.

Sull'elemento di polittico con *Sant'Antonio di Padova* stante (fig. 19), che la Serra [1989a, pp. 79, 82-83] identifica con quello visto dallo Spano [1862, pp. 36-37] nella chiesa di Santa Maria di Uta, e assegna al Maestro di Sanluri, ritengo più convincente l'analisi della Scano Naitza [2013, p. 38], che vi rileva più divergenze che affinità rispetto ai dipinti del *Retablo di Sant'Eligio*. Incoerente è la scelta del pittore di inserire alle spalle del Santo un drappo d'onore in *estofado*, che in parte vanifica il tentativo di resa prospettica della scena, sostenuta solo dalla fuga delle tarsie della pavimentazione. Il drappo infatti appiattisce lo spazio tra il Santo e il bancale, nel cui schienale, invece delle decorazioni classiciste, si aprono due scene con episodi della vita di Sant'Antonio. Accostabile ai modi del Maestro di Sanluri è la resa del pannello del Santo, non distante da quella del medesimo soggetto nello scomparto laterale sinistro del *Retablo di Sant'Eligio*, mentre diversi sono i particolari anatomici e, più in generale, le proporzioni della figura.

La totale assenza di notizie e appigli documentari riguardo al *Retablo di Sant'Eligio* e ai suoi autori, che passano sotto il nome convenzionale di Maestro di Sanluri, rende ancor più problematica la messa a fuoco di questo importante episodio della storia dell'arte in Sardegna, che segna, ancor più di quanto non avvenga con il Maestro di Castelsardo, l'apertura della pittura isolana alla temperie rinascimentale.

4.6 PIETRO CAVARO

4.6.1 STATO DEGLI STUDI

Su Pietro Cavarò esiste una vasta bibliografia che ne analizza l'opera e le sue ripercussioni sulla pittura sarda del Cinquecento. In questo capitolo mi limiterò a una sintetica esposizione dello stato degli studi e alla formulazione di alcune considerazioni sulla sua attività.

Appartenente a una famiglia di pittori attiva a Cagliari nel quartiere di Stampace dalla metà del XV secolo fino al nono decennio del Cinquecento, è considerato l'iniziatore di un linguaggio pittorico autonomo, elaborato attingendo a elementi culturali diversi, che vanno dal tardogotico di ascendenza catalana ai modi del Rinascimento italiano con innesti fiamminghi. Il suo percorso artistico, rilevante per vari fattori (qualità esecutiva, varietà di riferimenti, introduzione di stilemi rinascimentali ecc.), assume ulteriore valore alla luce del fatto che la bottega da lui diretta continua l'attività anche dopo la sua morte per mano del figlio Michele (doc. 1538/+1584).

La prima notizia sulla dinastia dei Cavarò risale al 1455, quando è attestato il pittore Antonio¹³², morto entro il 1482¹³³. Non si conoscono, neanche per via documentale, sue opere ma sono state avanzate due proposte di identificazione: la prima con il terzo pittore del *Retablo di San Bernardino* della chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari, commissionato ai catalani Rafael Tomàs e Joan Figuera nel 1455¹³⁴;

132_ ARU 1926, pp. 172-173.

133_ OLLA REPETTO 1964, p. 120.

134_ ARU 1926, p. 172. Di recente la Scano Naitza [2009b, nota 6 pp. 39-40] ha avanzato l'ipotesi che il terzo pittore possa essere Antonio de Badia, associato al Tomàs in un documento del 1456. Questa proposta è accolta da PUSCEDDU 2011, nota 13, p. 154. Giunge alla medesima conclusione Pillittu [2012, p. 22], che sembra ignorare quanto riferito dalla Scano Naitza. Aru invece, fin dal 1920 [nota 1, p. 138],

l'altra con il Maestro di Olzai¹³⁵, autore del *Retablo della Peste* (fig. 21) della chiesa di Santa Barbara di Olzai e degli scomparti residui del *Retablo del Giudizio Universale* (fig. 22), provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Sibiola a Serdiana e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

Altro Cavaro pittore è Lorenzo, documentato tra il 1500¹³⁶ e il 1528¹³⁷, che nel 1501 firma il retablo per la chiesa parrocchiale del villaggio abbandonato di Serzele (fig. 23), oggi in quella di Gonnostramatza¹³⁸.

A lui è stato restituito il *Retablo di Giorgino*, di cui restano le tavole con la *Crocifissione* (fig. 23b) (Pinacoteca Nazionale di Cagliari) e con la *Madonna in trono col Bambino e angeli* (Collezione privata, Torino) (fig. 23c), in cui è riportata l'iscrizione con il nome della committente, donna Franxisca Cadona, e l'anno di esecuzione, 1508¹³⁹. Anche il Retablo di Sinnai gli è ormai unanimemente attribuito¹⁴⁰. Di un altro suo dipinto, firmato e datato 1511, si ha notizia da una fonte ottocentesca¹⁴¹, mentre

esclude che Antonio de Badia esercitasse la professione di pittore.

251

135_ DELOGU 1945.

136_ ARU 1926, p. 174.

137_ PILLITTU 1997, voce *Cavaro Lorenzo*.

138_ «EN L'ANY MDI ES ESTADA FETA LO DIT RETAUL PER MA(N)S DE MESTRE LORE(N)S CAVARO DE STANPAS FETA A XV DE DESE(M)BER ANY DE SUS DIT» ARU 1924, pp. 9-15.

139_ «EN L'AIN MDVIII [...] FET DONNA FRANCISCA CADONA IAM [...]». Aru [1924, p. 16], che per primo attribuisce il polittico a Lorenzo Cavaro, legge la data come 1507 e il cognome della committente *Cadoni*. Pasolini [2009, pp. 215, 223] propone di leggerlo *Cardona*, in riferimento alla omonima famiglia feudale di origine catalana.

140_ L'attribuzione si deve a PESCARMONA 1985, p. 47. Cfr. anche SCANO NAITZA 2009b.

141_ Serra [1990, p. 176] riprende la notizia dalla tesi di laurea di Graziano Serra, *Epigrafi medioevali del Cagliaritano*, Università di Cagliari, a.a. 1981-1982, scheda 41.

nel 1518 è citato in un documento come proprietario di un orto¹⁴².

Non sappiamo quale fosse il rapporto di parentela tra Pietro, Lorenzo e Antonio, ma è verosimile che Antonio, di una generazione più grande, fosse padre di Pietro e Lorenzo¹⁴³.

Su Pietro esistono non poche notizie, alcune opere documentate, una sola firmata, altre attribuite.

La prima attestazione è a Barcellona, il 2 gennaio 1508, quando figura tra i pittori di quella città associatisi per finanziare la realizzazione di un retablo per la cappella di San Luca nella chiesa di Santa Maria della Mercede [MADURELL 1944, pp. 31, 38]¹⁴⁴. Questa barcellonaese è l'unica notizia, allo stato attuale, che certifica la presenza di Pietro al di fuori della Sardegna. Nel 1512 è a Cagliari, dove il 2 febbraio testimonia insieme ai pittori Guillem Mesquida e Giuliano Salba della stesura del testamento di Miquela Perpinya, residente nel quartiere di Castello [PILLITTU 2002, pp. 335-339]. Tre anni più tardi chiede una dispensa ecclesiastica per poter sposare in seconde nozze Antonia Orrù (o Dorru), residente nel quartiere di Villanova, mentre nel 1517 presenta alla mensa arcivescovile cagliaritano una istanza a nome del suocero Antonio [PILLITTU 1997, voce *Cavaro Pietro*]. Al 1518 risale la sua unica opera firmata, il retablo per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Villamar (fig. 24), nelle cui estremità inferiori dei polvaroli è l'epigrafe, in minuscola gotica, «ANNO SALUTIS MDXVIII DIE XXV MENSIS MAIUS PINSIT HOC RETABOLU(M) PETRI CAVARO PICTORU(M) MINIMUS STANPACIS». Nel 1527 rilascia una ricevuta alla confraternita di Nostra Signora di San Michele per il pagamento di una rata del retablo di San Michele eseguito l'anno prima

252

142_ ARU 1926, p. 174.

143_ Cfr. PASOLINI 2009, p. 215; PILLITTU 2012, p. 22.

144_ AHPB, notaio Lluís Carles Mir, 261/19, 2 gennaio 1508.

per la cattedrale di Cagliari [SERRA 1990, pp. 205-205]¹⁴⁵ e nel 1528 si impegna con i sindaci di Villanova a realizzare il retablo per l'altare maggiore della chiesa di San Giacomo, parrocchiale di quel quartiere cagliaritano [ARU 1926, pp. 184-186]. Il 14 luglio 1533 Bernardino Orrù, cognato di Pietro, dichiara di aver ricevuto dai frati del convento di San Francesco di Oristano il pagamento per il retablo realizzato da Cavaro, del quale sono giunte a noi solo alcune tavole [DELOGU 1937, pp. 28-29]¹⁴⁶. Nel 1536 un documento lo nomina come possessore di un terreno nella località cagliaritana detta «lo monts dels judeus», mentre il 4 maggio 1537 i rappresentanti della villa di Nurri dichiarano di dover ancora saldare il pagamento di un retablo da lui eseguito [ARU 1926, pp. 186-187]. Il 7 maggio 1538 l'arcivescovo di Cagliari con il capitano e i consiglieri di Iglesias, in seguito alla sua morte, decidono di affidare al figlio Michele la pittura del retablo per la cappella di Sant'Antioco nella cattedrale di Santa Chiara di Iglesias, che Pietro aveva già iniziato a ingessare [ARU 1926, pp. 176-177]. L'intervallo di tempo in cui si colloca la sua morte (4 maggio 1537 - 7 maggio 1538) si può ulteriormente restringere grazie a un documento conservato nell'Arxiu de Protocols de Barcelona, datato 20 ottobre 1537, in cui il pittore Antoni Ropit nomina suo procuratore Joanotus Orlando, regio portario di Cagliari, per la riscossione delle somme a lui dovute dagli eredi di Pietro [doc. 23]¹⁴⁷. Questa notizia consente di fare anche altre considerazioni, che verranno esposte più avanti.

Per quanto riguarda il corpus delle opere, un primo, negativo, giudizio

253

145_ Il documento è pubblicato in TASCA 1993, p. 426.

146_ L'apoca relativa al pagamento è riportata nel *Campion*, un manoscritto redatto nel 1716 in cui sono stati registrati tutti i documenti precedenti (a partire dalla fine del '400) relativi al convento. Il documento è trascritto da Remo Branca [1935, p. 56; 1971, p. 45] e poi ripreso da Raffaello Delogu [1937, pp. 28-29].

147_ Devo la segnalazione di questo documento a Joan Bosch, che ringrazio. La trascrizione, in appendice documentaria, è mia.

è stato formulato da Brunelli [1907, pp. 364-367], il quale, rilevando nel *Retablo di Villamar* (fig. 21) e in quello di *Gonnostramatza*, in realtà dipinto da Lorenzo Cavaro, la ripetizione pedissequa di forme arcaiche derivate da prototipi spagnoli, definisce Pietro «pittore meschino». Non meno inclemente è la Goddard King, che però critica l'opera di Pietro proprio nella misura in cui essa si allontana dai modi tardogotici di ascendenza catalana, poiché, proprio in riferimento al *Retablo di Villamar*, ella sostiene che «lo stile è più morbido, italianizzante: ombre addolciscono i volti benché persista in profondità una forma abbastanza decisa; non vi è vivacità nel colore; tutte le figure si atteggiavano a pose assolutamente prive di tensione drammatica» [GODDARD KING 2000, p. 179]. Insomma, sembra che per la studiosa statunitense l'affrancamento dalla pittura tardogotica iberica e la conseguente, progressiva, conquista del linguaggio rinascimentale italiano costituisca una connotazione negativa. Su tutt'altra posizione è invece Aru [1924b, 1931b,] che porta all'attenzione degli studiosi proprio il forte carattere rinascimentale della pittura di Pietro, che spiega ipotizzando ben tre soggiorni nella penisola italiana, due a Napoli e uno a Roma. Il primo soggiorno napoletano sarebbe avvenuto tra il 1508 (attestazione a Barcellona) e il 1518 (*Retablo di Villamar*). Lo studioso [ARU 1924b] identifica Pietro Cavaro con il maestro Pietro sardo autore dell'ancona della Visitazione nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Sulla base della notizia riportata nella lettera scritta il 20 marzo 1524 dall'umanista napoletano Pietro Summonte al letterato e collezionista d'arte veneziano Marcantonio Michiel, «In Santa Maria delle Grazie un'altra cona della Visitazione, fatta pur qua di mano di un maestro Pietro, che poi si fe' eremita. Ipso era sardo». L'identificazione, riproposta anche da Nicolini [1925, pp. 164, 253-255], che pubblica l'edizione critica della lettera, solleva la questione sulla condizione di eremita del pittore, problema che Aru propone di risolvere con l'interpretazione del termine «*minimus*» dell'iscrizione del *Retablo di Villamar* come indice della sua appartenenza agli Eremitani o Minimi di San Francesco.

Tuttavia l'individuazione di sei tavole dell'ancona, oggi conservate nel Museo di Capodimonte a Napoli, e la sua restituzione alla mano dello Pseudo Bramantino, poi riconosciuto in Pedro Fernàndez di Murcia, ha consentito di escludere definitivamente la proposta avanzata da Aru¹⁴⁸. Le altre opere ricondotte dallo studioso al pittore stampacino, tutte collocate nell'ultimo decennio della sua attività, sono le tavole del *Retablo del Santo Cristo* di Oristano (figg. 32, 32b, 32c, 32d) [ARU 1929, p. 98], così denominato nei registri del convento [BRANCA 1971, pp. 45-46], il *Retablo dei Consiglieri* (fig. 30) del Palazzo comunale di Cagliari, e, nella Pinacoteca Nazionale, il *Sant'Agostino in cattedra* (fig. 29), presumibilmente da identificare con la tavola vista dal Martini [1858, p. 21] e dallo Spano [1861, pp. 189-190] nell'antica chiesa di Sant'Agostino a Cagliari, e i due *portals* con *San Pietro* e *San Paolo* (fig. 31), descritti dallo Spano [1861, p. 275] nella cappella dei Martiri nel chiostro della chiesa cagliaritana di San Domenico.

148_ La "soluzione" della questione ha un lungo iter ed è legata alle vicende riguardanti lo Pseudo Bramantino/Pedro Fernàndez (doc. 1519-1521). La costruzione del corpus di opere attorno a questa personalità artistica, e lo stesso nome convenzionale a essa assegnato, ha inizio a partire dal terzo decennio del Novecento, quando Suida [1928, 1953], raggruppa attorno agli affreschi della cappella Carafa della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli una serie di pitture su tavola, tra cui anche il polittico della Visitazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli oggi a Capodimonte. Di questo problematico personaggio, così chiamato per essere la sua cifra pittorica molto vicina a quella dello Bramantino (Bartolomeo Suardi, 1465 circa-1530) al punto da esservi talvolta confusa, si sono poi occupati nel tempo numerosi studiosi, che hanno man mano aggiunto al suo catalogo altre opere [LONGHI 1955; BOLOGNA 1955, 1959; ROMANO 1966, 1970; ABBATE 1972, 1982; PREVITALI 1978]. Si deve a Romano [1966, p. 126] l'attribuzione allo Pseudo Bramantino del *Retablo di Sant'Elena*, realizzato per la cattedrale di Girona e ora nel museo della stessa, datato maggio 1521 ma non firmato. Il rinvenimento dell'atto di commissione ha permesso di conoscerne gli autori in Antoni Norri e Pere Fernàndez, al quale sono ascrivibili le parti fino ad allora assegnate allo Pseudo Bramantino [FREIXAS 1985, doc. 6, p. 176]. Nel tempo sono state poi apportate aggiunte e precisazioni all'attività di questo pittore [NALDI 1985; GIUSTI-LEONE DE CASTRIS 1988] e anche una monografia [TANZI 1997]. Una sintesi sulle vicende storiografiche e sulla sua attività italiana e spagnola cfr. GARRIGA 1998d.

L'ipotesi di almeno un soggiorno napoletano continua a restare in piedi, sostenuta per ora solo dall'analisi stilistica, attraverso la quale Delogu [1937, pp. 23-24] rileva strette derivazioni dalle opere napoletane di Pedro Fernández e soprattutto di Andrea da Salerno, dal quale Pietro avrebbe attinto gran parte degli elementi raffaelleschi che caratterizzano la sua opera. Lo studioso aggiunge al catalogo delle opere del nostro pittore il *Sant'Agostino in meditazione* (fig. 33) della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, allora ritenuto essere San Benedetto, e il *Retablo di Suelli* (fig. 36), per la cui esecuzione propone una collaborazione tra Pietro e il figlio Michele (e un altro aiuto di bottega), da lui ritenuti successivi al *Retablo del Santo Cristo* (1533).

Secondo Post [1958, pp. 500-515] non è affatto necessario immaginare un viaggio di Pietro a Napoli per giustificare gli italianismi della sua pittura, che può invece avere acquisito in Catalogna. Lo studioso statunitense considera la sua opera più interessante il *Retablo dei Consiglieri*, in cui appare evidente il passaggio al classicismo italiano, a suo avviso derivato dalla conoscenza delle opere valenziane di Paolo di San Leocadio, e pone a chiusura della sua produzione il *Sant'Agostino in meditazione* (da lui identificato in San Ludovico di Tolosa), lasciato incompiuto a causa della morte. A sostegno di una attività catalana di Pietro, Post [1958, pp. 515-520] gli attribuisce alcune tavole di collezione privata provenienti da Barcellona (*Vergine tra gli Apostoli*, collezione Casellas di Barcellona; *San Pantaleo*, collezione Schmit di Parigi), che però non hanno alcun elemento in comune con la sua cifra pittorica.

Un appiglio documentario a favore del viaggio napoletano è costituito da un atto del 1546 [OLLA REPETTO 1964, p. 124], da cui si evince che i familiari della prima moglie di Pietro, Joana Godiel, madre di Michele, avevano residenza a Napoli: è quindi probabile che Pietro l'abbia conosciuta proprio in quella città. Le sue seconde nozze nel 1515 consentono inoltre di collocare la morte della Godiel e la nascita di Michele prima di tale data. Altra traccia del rapporto di Pietro con l'ambiente artistico napoletano è costituita dalla statua della *Madonna*

del Latte nella nicchia al centro del *Retablo di Villamar*, dalla Grelle Iusco [1981, p. 65] riferita a Giovanni da Nola, attribuzione accolta dalla Scano Naitza [2007b, pp. 125-126].

Nel 1969 Maltese e la Serra collocano nell'ambito della bottega di Stampace il *Retablo dei Beneficiati* (Cagliari, Museo del Tesoro del Duomo) (fig. 35), così denominato dalla sagrestia della cattedrale cagliaritano dove i Beneficiati si riunivano, nella quale il polittico si trovava fino alla metà dell'Ottocento [SPANO 1856, p. 31]. Esclude invece un intervento di Pietro il Previtale [1976, pp. 52-54; 1978, nota 2 p. 47; 1986, p. 20 e nota II p. 24], che scorge alla base dei dipinti di questo polittico, e anche di quello dei *Consiglieri*, l'utilizzo di disegni di Pedro Machuca, e, se non il suo intervento diretto, almeno quello di un «comprimario spagnolo della maniera italiana». Lo studioso giunge a questa conclusione in virtù della trasposizione di disegni dagli affreschi michelangioleschi della volta della Cappella Sistina (*Punizione di Aman* per il ladrone di sinistra; nudi nei pennacchi della vela con Zorobabele, Abiud ed Eliacim per quello di destra della *Crocifissione* del *Retablo dei Beneficiati*) e per la presenza di dettagli fisionomici ed espressivi «alla Machuca» nella *Santa Cecilia* (*Retablo dei Consiglieri*) e nell'*Annunciata* (*Retablo dei Beneficiati*). Questa proposta viene accolta con riserva da Pescarmona [1985, p. 41], secondo cui non sono da trascurare i caratteri figurativi del raffaellismo delle Logge presenti nei due retable, mentre viene respinta dalla Serra [1980, pp. 32, 72-76; 1990, pp. 193-205]¹⁴⁹, che ribadisce l'esecuzione del polittico dei Beneficiati nella bottega di Pietro, come dimostrerebbe tra l'altro l'adozione del modello del Crocifisso di Nicodemo di Oristano per il *Cristo in croce*.

Nel 1971 Sabino Iusco [1971, pp. 64-71] ricostruisce idealmente attorno alla tavola con la *Vergine Addolorata* (fig. 28) della chiesa di Santa Rosalia, ma proveniente da Santa Maria di Jesus, il *Retablo della Madonna dei Sette Dolori*, al quale riconduce cinque tavole già nella collezione De Candia

149_ Cfr. anche la scheda 94 a p. 205 di Coroneo [1990].

a Cagliari [SPANO 1861, pp. 29-30]. Di queste, una è la *Pietà di Tangeri* (fig. 28e), così denominata dal luogo in cui nel 1955 fu acquistata per la Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Le altre, di ubicazione ignota e di cui resta solo una riproduzione fotografica in bianco e nero, sono la *Fuga in Egitto* (fig. 28b), *Gesù fra i dottori* (fig. 28c) e *l'Andata al Calvario* (fig. 28d), mentre della quarta non si conosce il soggetto.

Il catalogo delle opere di Pietro è ampliato nel 1985, quando Pescarmona [p. 44] vi inserisce la tavola con *Angelo e Cristo in Pietà* (fig. 27), e nel 1990 con il *San Ludovico di Tolosa* (fig. 26) rintracciato a Palma dalla Serra [p. 186]. La studiosa propone inoltre di identificare i *portals* con *San Pietro* e *San Paolo* in quelli del perduto retablo commissionato a Pietro nel 1528 per l'altare maggiore della chiesa cagliaritana di San Giacomo [SERRA 1990, p. 192], che nel 1659 risulta essere già spostato dalla sua sede originaria e modificato [PASOLINI 2009, pp. 219-220], e colloca attorno al 1527 l'esecuzione del *Retablo dei Beneficiati* [pp. 204-205] in ragione del fatto che l'anno precedente Pietro aveva accettato la commissione del *Retablo di San Michele* per la cattedrale di Cagliari. A proposito di questo polittico, Coroneo [1990, scheda 95 p. 209] ritiene possa essere identificato con quello *dei Consiglieri* del Palazzo civico per la posizione privilegiata riservata a San Michele (centro del polvarolo in alto), per la dedica alla Vergine e per il rilievo accordato a Santa Cecilia (scomparto laterale destro), rispettivamente titolare e patrona del duomo cagliaritano. Accoglie questa tesi la Pasolini [2009, p. 219], che rileva come la cappella di San Michele del duomo avesse come doppia intitolazione quella della Pietà, rappresentata al centro della predella del retablo. Tuttavia il problema dell'identificazione resta aperto perché, come sottolinea la Scano Naitza [2014, nota 8 pp. 299-300], negli scomparti laterali non sono rappresentati i membri della confraternita di San Michele ma i consiglieri di Cagliari, da considerare i committenti dell'opera, come fa pensare anche la presenza nello scomparto laterale sinistro di Sant'Andrea, protettore del Consiglio civico che veniva eletto proprio nel giorno dedicato al Santo. La Siddi

[1992], che ne ha diretto il restauro, rileva sia nel disegno che nella pittura delle tavole l'intervento di due autori: uno, da lei ritenuto Pietro Cavaro, ha dipinto la predella e i polvaroli, l'altro le tre tavole centrali. Le indagini diagnostiche fatte in occasione dei restauri del *Retablo di Suelli* (1533-1535 circa) (fig. 36), diretti da Giovanni Zanzu e presentati nel 1992 [pp. 43-68], hanno permesso di confermare quanto ipotizzato da Delogu [1937] sulla sua realizzazione, divisa tra Pietro e il figlio Michele. L'analisi del disegno ha infatti posto in evidenza che non solo la stesura pittorica è dovuta a mani diverse, ma anche quella del disegno sottostante, in cui si riconoscono due *ductus* differenti¹⁵⁰. Agli stessi anni del *Retablo di Suelli*, risale il *Retablo del Santo Cristo* (1533), giunto a noi scomposto, i cui elementi superstiti sono conservati nell'Antiquarium Arborense di Oristano (nove tavole rappresentanti santi, di cui otto disposti in coppia e cinque singolarmente) (figg. 32b, 32c, 32d) e nella chiesa di San Francesco della stessa città (*San Francesco che riceve le stigmate*) (fig. 32). Delogu immagina che il San Francesco fosse lo scomparto centrale inferiore e che tra le tavole mancanti dovesse esserci, a occupare lo scomparto centrale superiore, una *Crocifissione*; così pure Post [1958, p. 503], mentre Marcella Serreli e Umberto Zucca ritengono di poter escludere tale ipotesi a favore di una diversa ricostruzione, che prevede in basso la presenza di un nicchione, entro il quale avrebbe avuto collocazione il grande *Crocifisso di Nicodemo* [SERRELI-ZUCCA 1999] e in alto il San Francesco¹⁵¹.

259

150_ Pietro avrebbe disegnato la maggior parte delle tavole, in particolare il San Pietro papa e il servente alla sua destra che regge il libro, la figura di San Paolo, gli scomparti con il *Quo Vadis?* e la *Liberazione di San Pietro*: il disegno, preciso e dettagliato, marca a pennello i contorni delle vesti mentre segna a tratteggio parallelo o incrociato le ombre e le sfumature degli incarnati; la stesura pittorica segue fedelmente il disegno tranne qualche rara eccezione.

151_ Una ricerca ancora in corso della Scano Naitza, i cui risultati parziali sono stati anticipati durante una conferenza tenuta a Cagliari l'11 maggio 2012, sembra invece escludere quest'ultima ipotesi in base ad alcune notizie tratte dalla *Historia cronologica*

Una nuova aggiunta al catalogo di Pietro è stata avanzata da Natale [2001, pp. 520-523], che gli attribuisce un trittico portatile (fig. 25), appartenuto a papa Pio V quand'era vescovo di Mondovì (1560-1566), conservato nel santuario di Vicoforte (Piemonte). Tuttavia, nonostante i motivi del fondo oro siano molto simili a quelli del repertorio della bottega stampacina, gli altri elementi chiamati in causa (modo di realizzare le pieghe delle vesti, utilizzo delle ombre, dettagli anatomici) non mi sembrano sufficientemente convincenti per l'assegnazione dell'opera al nostro pittore.

Gli studi su Pietro Cavarò non si limitano alla revisione e formulazione di ipotesi sulla sua attività e alle nuove acquisizioni documentali, ma esplorano anche altri campi, quale ad esempio quello della committenza. È il caso del contributo di Alessandra Pasolini [2009], che studia le vicende personali del committente del *Retablo di Villamar*, Salvatore Aymerich, del quale individua il ritratto nella scena della *Crocifissione* (fig. 24d), in cui è abbigliato secondo la moda del suo tempo con eleganti vesti. È evidente come anche quest'opera, destinata alla parrocchia del villaggio più ricco del feudo dell'Aymerich, oltre al significato più propriamente religioso e alla sua naturale funzione liturgico-devozionale, portasse in sé altri messaggi, tra cui quello finalizzato alla creazione di consenso nei confronti del committente, che in tal modo affermava il valore del proprio status sociale. L'individuazione dei caratteri fisionomici di questo personaggio ha consentito alla Pasolini di riconoscerne un secondo ritratto in un altro dipinto di Pietro Cavarò, il *Sant'Agostino in cattedra* (fig. 29) della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, dove l'Aymerich, contraddistinto dalla croce rossa dell'Ordine dei cavalieri di Santiago, è raffigurato insieme alla folla di ecclesiastici cui il Santo consegna la regola. In virtù di ciò la studiosa ipotizza che anche il perduto *Retablo*

dell'Aleo [G. Aleo, *Historia chronologica y verdadera de todos los successos y cosas particulares succedidas en la Isla y Reyno de Serdena, del año 1637 al año 1672*, manoscritto. L'edizione critica del testo è stata curata da MANCONI 1998b] e in base ad alcune considerazioni di natura iconografica.

di Sant'Agostino, di cui la tavola costituiva verosimilmente lo scomparto centrale, sia stato commissionato da Salvatore Aymerich, che l'avrebbe ordinato a Pietro in occasione dell'ottenimento della dignità nobiliare (1521), mentre la croce di Santiago sarebbe stata aggiunta in un secondo momento, successivo al conferimento del titolo (1534). Nel prosieguo della trattazione sull'attività di Pietro la studiosa segnala inoltre per la prima volta un restauro da lui compiuto, forse in collaborazione con il figlio Michele, su una tavola trecentesca raffigurante la *Madonna col Bambino* (Museo del Tesoro di Sant'Eulalia di Cagliari) (fig. 38), sottoposta ad un aggiornamento iconografico (modifica del velo e della manica della Vergine, del volto e della veste del Bambino, della posizione delle mani di entrambi) e alla stesura di un nuovo fondo oro, dato a losanghe racchiudenti fiori quadripetali cruciformi, analoghi a quelli presenti nel *Sant'Agostino in cattedra*.

Pillittu [2002, pp. 335-339], prendendo spunto dal testamento cagliaritano del 1512 in cui figurano come testimoni i pittori Guillem Mesquida, Pietro Cavaro, e Giuliano Salba, non solo, come abbiamo visto, formula l'ipotesi secondo cui i tre siano da riconoscere negli autori del *Retablo di Sant'Eligio* (cfr. § 4.5), ma sostiene anche che alla collaborazione tra Cavaro e Salba sia da ricondurre la pala con *Sant'Agostino in meditazione* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari [PILLITTU 2009a, pp. 47-48; 2012, pp. 45, 53, 56-57, 60], in quanto vi ravvisa il medesimo interesse per la resa atmosferica presente nei polvaroli del *Retablo di Sant'Eligio*, da lui attribuiti al Salba. La pala, proveniente dal chiostro di San Francesco di Stampace, rappresenta un *unicum* rispetto alla produzione della bottega di Stampace, in quanto per l'incorniciatura lignea si abbandonano i canonici modelli tardogotici a favore di una tipologia rinascimentale italiana. Si tratta di un'opera incompiuta, ragion per cui il disegno tracciato sulla preparazione della tavola è rimasto in vista in parte dello scomparto principale (trono) e in quasi tutta la predella. L'attribuzione della pala a Pietro, avanzata prima da Delogu [1937] e poi da Post [1958], è stata accolta da Pescarmona

[1988]¹⁵² e da Coroneo [1990, scheda 93 p. 205], mentre la Serra [1990, p. 205] la ritiene eseguita in toto da Michele. La causa della interruzione del lavoro è ritenuta la morte di Pietro (1537) (per chi ne sostiene la paternità) o anche per lo scarso favore incontrato da una cornice e un impianto compositivo non tradizionali. Per tornare alla proposta di Pillittu, lo studioso individua la mano di Salba, oltre che nel cielo, anche nella organizzazione generale dello spazio e nella morbidezza delle vesti, mentre Pietro si sarebbe occupato del resto. A suo dire il lavoro sarebbe stato condotto nel 1512 o comunque entro il 1520 a seguito dell'«improvviso abbandono» dell'impresa da parte di Salba, che nell'aprile di quest'anno risulta essere ad Alghero. A testimonianza di questo impegno comune starebbero, secondo lo studioso, gli scudi intagliati nella trabeazione della cornice, uno dei quali accoglie un granchio (in sardo cavuru), «firma cifrata di Pietro Cavarò», mentre l'altro è muto, a dimostrazione che l'interruzione del lavoro sia dovuta a Salba, che non lascia la sua firma [2012, p. 60]. È il caso di fare presente che l'attenzione allo stemma con il granchio non è argomento nuovo per gli studiosi sardi. La questione è stata infatti trattata a più riprese dalla Scano Naitza nelle lezioni di Storia dell'arte in Sardegna dei corsi di laurea e di specializzazione dell'Università di Cagliari, e di recente in un volumetto monografico sulla Pinacoteca Nazionale di Cagliari [2011], in cui, dopo aver sottolineato che gli stemmi, normalmente, designano il committente, non esclude che questi possa essere identificato in Antonio Cavarò, fratello di Pietro, beneficiario del Capitolo cagliaritano e dal 1556 vescovo di Bosa. Secondo la studiosa la commissione da parte di Antonio, che ben conosceva i testi sacri e quindi anche quelli di Sant'Agostino, spiegherebbe tra l'altro la scelta della inconsueta iconografia.

Un'altra opera la cui attribuzione oscilla tra Pietro e Michele è lo

152_ Si deve a questo studioso [PESCARMONA 1988 p. 533] l'individuazione della corretta iconografia di questa pala.

smembrato *Retablo di Bonaria* (fig. 37), ricomposto idealmente da Delogu [1937] attorno alla *Madonna del Cardellino* (fig. 37b) del Santuario di Bonaria di Cagliari, da lui considerato scomparto centrale inferiore. Sin dal 1907 Brunelli [nota 4 p. 363], associa alla tavola con la Madonna quella con la *Crocifissione* (scomparto centrale superiore) (fig. 37c) della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, proveniente dal chiostro di Bonaria dove fu vista dallo Spano [1861, p. 310]. In seguito Delogu vi aggiunge sei frammenti di predella: quattro (*Sant'Andrea*, *Sant'Elena*, *San Nicola di Bari*, *San Michele*) conservati nella Pinacoteca Nazionale fino al 1939 e oggi perduti¹⁵³, provenienti da Bonaria, uno (*Arcangelo Raffaele e Tobio*) (fig. 37h) ancora nel convento mercedario e un altro (*Santa Chiara*) (fig. 37g) nella Collezione Piloni di Cagliari. Nel convento si trova anche la tavola con *San Ludovico di Tolosa* (scomparto superiore destro) (fig. 37e), mentre in Pinacoteca quella con *San Pietro* (scomparto superiore sinistro) (fig. 37f). In tempi più recenti è stata aggiunta alla ricomposizione quale scomparto inferiore sinistro anche il *San Girolamo* (fig. 37d) della Pinacoteca cagliaritano [SERRA 1980]. Sulla base della descrizione del santuario mercedario fatta da padre Brondo nel 1595 («Mas adentro de la Capilla mayor junto al retablo de N. Señora bendita ay dos varas grandes de hierro, una por cada parte de la Capilla»), Delogu colloca il retablo nell'altare maggiore. Secondo lo studioso tutte le tavole che lo compongono sono da restituire a Michele, così pure per Maltese [1962] e per la Serra [1990], che accolgono anche la ricostruzione da lui proposta. Lucia Siddi [2009, pp. 46-49], che in occasione dei restauri da lei diretti ha riunito materialmente le tavole del retablo, esposto nella primavera del 2008 nella Pinacoteca Nazionale, pone in evidenza una serie di incongruenze che l'hanno indotta a dubitare sulla reale appartenenza di tutti gli elementi ad un unico polittico. La

263

153_ Nel 1939 questi scomparti vennero imballati per essere trasferiti nel rifugio di Siligo per salvarli da eventuali danni bellici, ma non giunsero mai a destinazione e non vennero mai recuperati.

prima è la differente resa adottata per il fondo delle scene, dato a oro con decorazioni incise nella sola tavola con la Madonna; la seconda è costituita dalla totale assenza di Santi appartenenti ai Mercedari, che mal si accorderebbe con un'opera commissionata da quest'Ordine, mentre vi è una importante presenza di Santi particolarmente venerati dai Francescani¹⁵⁴; la terza è una differenza qualitativa, che la porta a considerare le tavole eseguite da due distinti operatori, individuabili in Pietro (*Madonna, Crocifissione, San Girolamo*) e Michele (scomparti della predella, *San Pietro, San Ludovico di Tolosa*). Padre e figlio non avrebbero lavorato congiuntamente alla stessa opera ma a polittici diversi: Pietro per Bonaria e Michele per una chiesa francescana.

Infine si segnala una tavola con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 28f) riapparsa sul mercato antiquario nel 2012, chiaramente di mano di Pietro. Nella scheda di catalogo dell'asta [BOISGIRARD 2012, p. 18], tenuta il 29 giugno dalla casa parigina Boisgirard Antonini, è riportato che la tavola è appartenuta alla Collezione Hyvrier a seguito della vendita Chartreux di Lione del 5 febbraio 1877 (come scuola fiorentina); quindi alla Collezione Jean Dollfus di Parigi, dalla quale è stata venduta tra il 1 e 2 aprile 1912; infine è passata nuovamente al mercato il 14 marzo 1962 con la vendita Versailles, in cui era data come Scuola spagnola degli inizi del XVI secolo. L'estensore della scheda la ritiene preparatoria per la *Pietà di Tangeri*, mentre Pillittu [2012, p. 60], in considerazione delle troppe varianti rispetto al Compianto cagliaritano, la considera appartenente a un altro polittico. Escludo anche io che la tavola parigina sia uno studio preparatorio per quella cagliaritana, dalla quale però si discosta solo per il soggetto rappresentato, mentre è pienamente coerente sotto l'aspetto stilistico, per l'utilizzo della medesima gamma cromatica e degli stessi motivi decorativi dati a

154_ Anche la Scano Naitza [2011, p. 44] pone in evidenza che «le perplessità riguardo a questa ricostruzione virtuale sono dovute innanzi tutto al fatto che nessuno dei santi raffigurati appartiene all'ordine mercedario, come ci si aspetterebbe per un retablo destinato al santuario».

punzone del fondo oro, nonché per le quasi identiche dimensioni (*Pietà di Tangeri*: cm 102x80, *Deposizione*: cm 105x795), ragion per cui la ritengo pertinente al medesimo *Retablo della Madonna dei Sette Dolori*, del quale completa così il ciclo iconografico. Infatti, come già rilevato da Iusco [1971] e poi da Coroneo [1990, scheda 88 p. 189], essendo il polittico incentrato sui Misteri dolorosi e sulla Passione di Cristo, esso doveva prevedere, oltre alle scene delle tavole assegnate da Iusco (*Fuga in Egitto*, *Gesù fra i dottori* e *l'Andata al Calvario*), anche una *Deposizione nel sepolcro*.

A chiusura del discorso sulle opere assegnate a Pietro, segnalo un frammento di predella (fig. 34) rinvenuto nella chiesa parrocchiale di San Sebastiano a Guamaggiore. La tavola, molto danneggiata, presenta due scomparti divisi da un listello ligneo e conclusi superiormente da una cornice ad archetti, sui quali si conserva parzialmente la copertura a foglia d'oro. Nel casamento sinistro è raffigurato un Santo evangelista, così identificato per il libro aperto che mostra allo spettatore e sul quale poggia la mano sinistra, mentre quella la destra è levata in alto, all'altezza del capo, in quello che sembra essere un gesto per richiamare l'attenzione di chi osserva. Il volto, incorniciato da una lunga barba grigio scuro, come i capelli, è rivolto alla sua sinistra, a instaurare una (presunt) conversazione di sguardi con il Santo dell'altro scomparto, anch'egli evangelista, di cui si conserva solo una porzione di braccio che poggia sul libro, in una posa che si intuisce essere speculare a quella dell'altro compagno. Il frammento è stato rinvenuto in occasione del restauro del coro, situato nel presbiterio della chiesa, dietro l'altare maggiore. La tavola, di recente sottoposta a intervento di restauro conservativo, è stata infatti utilizzata come elemento di riempimento, per fare spessore tra la struttura di uno degli stalli e la parete retrostante. Dal registro della Causa Pia risulta che il coro è stato realizzato dal *carpintero* Joseph Thomas Orrù nel 1741¹⁵⁵. Non conosciamo l'ubicazione

265

155_ ASDCA, Causa Pia, Guamaggiore, vol. 3, c. 12v [PUDDU-VIRDIS 2001, p. 11].

originaria del retablo di cui la predella faceva parte, né le circostanze che portarono al suo smembramento per il riutilizzo delle tavole nel coro. Dall'inventario della visita pastorale effettuata nella chiesa il 22 marzo 1607 dall'arcivescovo di Cagliari Francisco Desquivel, risulta attestato un solo retablo, antico e ben dipinto, collocato nell'altare maggiore¹⁵⁶, ma la mancanza di descrizione non ne consente l'identificazione. Pur in assenza di appigli documentari e cronologici e nonostante le condizioni della tavola, nella quale non è più possibile neanche distinguere il disegno decorativo del fondo oro, quel poco che si legge dei tratti fisionomici (accostabili a quelli degli astanti della *Crocifissione del Retablo di Bonaria*) e del modo di realizzare il panneggio delle vesti mi induce a ipotizzare una sua esecuzione nella bottega di Stampace sotto la direzione di Pietro.

4.6.2 TRA CAGLIARI E BARCELLONA

266

Si è detto che la prima attestazione di Pietro è nel documento barcellonese del 2 gennaio 1508 [MADURELL 1944, pp. 31, 38]¹⁵⁷ in cui il pittore Nicolau de Credensa, originario di Napoli ma residente a Barcellona¹⁵⁸, si impegna a realizzare il retablo per la cappella di

156_ «Primo lo retaulo del altar major antich ben pintat ab sa cortina negra per la semana santa y sa verga de ferro demunt», ASDCA, Inventari, 4, c. 169r [SALIS 2006 p. 183].

157_ AHPB, notaio Lluís Carles Mir, 261/19, 2 gennaio 1508.

158_ Nel primo documento in cui compare il suo nome, dato in Barcellona il 5 maggio 1497, è qualificato come pittore della città di Napoli. A fronte della sua lunga attività di pittore e imprenditore (la notizia più tarda finora conosciuta risale al 1556, mentre la morte è collocabile attorno al 1558), sono giunte a noi solo due opere frammentarie relative ai suoi primi anni barcellonesi: la tavola con i Santi Sever e Pacia (Museu Diocesà de Barcelona), pertinente al retablo per la chiesa dei Santi Just e Pastor di Barcellona, commissionatogli nel 1498, e le tavole con San Bartomeu e Santa Tecla

San Luca Evangelista della chiesa della Mercede di quella città, per il cui pagamento egli stesso versa una quota a favore dei consoli dell'associazione cittadina dei pittori, di cui pure lui fa parte, i quali si autotassano per adornare la cappella intitolata al Santo patrono della professione. Dopo le varie formule contrattuali del caso, nel documento è riportato l'elenco dei ventidue pittori che si impegnano a partecipare al finanziamento dell'opera, per ciascuno dei quali è indicata la quota che promettono di versare ai clavari del gremio. Tra questi figura anche «Petrus Caverò pictor civis Barchinone», che garantisce di depositare 12 soldi. Madurell [1944, p. 38], che pubblica il documento, segnala l'omonimia tra questo pittore e il nostro Pietro Cavaro, ma non si sbilancia in merito all'identità di persona, data invece per certa in tutta la storiografia italiana, in quanto la sua presenza a Barcellona ne spiegherebbe meglio la cifra stilistica, che affonda le radici nella cultura tardogotica catalana. Il soggiorno barcellonese rappresenterebbe pertanto una importante tappa – a mio avviso quella conclusiva, di perfezionamento – della sua formazione, verosimilmente avvenuta in Sardegna nella bottega stampacina avviata da Antonio Cavaro, forse

267

del retablo per la parrocchiale di Sitges, datato 1499. Credensa, sin dal suo arrivo a Barcellona, riesce a inserirsi nel mercato artistico cittadino conquistando una posizione di rilievo, come dimostrano non solo le numerose commesse, ma anche gli incarichi di arbitro, che verosimilmente ottiene grazie anche al peso ricoperto all'interno della confraternita dei pittori. A lui si rivolgono nel 1510 gli obrers della chiesa di Santa Maria del Pi per la realizzazione del retablo in precedenza commissionato a Joan Barceló. Numerose sono anche le collaborazioni e associazioni con altri pittori quali Joan de Borgonya (Retablo di Santa Maria Maddalena per il monastero di Santes Creus, 1510), Pere Nunyes (1524), Antoni Ropit e Jaume Forner (1531), Enrique Fernandes e Pere Nunyes (1532). La sua attività si estendeva a vari ambiti, essendo attestata la decorazione di porte di organo, bandiere, vetrate. Nel 1549 è in contatto con il pittore piemontese Pietro Paolo di Montalbergo. Notizie sulla sua attività sono in MADURELL 1944, pp. 5-8, 11-19, 29, 31-32, 34, 40, 45, 49, 69-71, 73, 85, 102, 106, 109, 122-124, 134, 140, 151-152, 161, 164-165, 182, 187-190, 231, 238; GARRIGA 1986, pp. 43, 54-55, 63, 68, 71, 132, 141-142, 144-145, 148, 158, 217; COLL MIRABENT 1998.

suo padre. La Serra [1990, p. 176] ipotizza che il suo trasferimento in Catalogna risalga almeno a un decennio prima del 1508, periodo durante il quale avrebbe avuto modo di affermarsi nella professione, come dimostra l'appartenenza al gremio dei pittori. Considerando poi che l'apprendistato di un pittore aveva inizio generalmente tra il quindicesimo e il diciottesimo anno di età, la studiosa colloca la sua nascita tra il 1480 e il 1483, ipotesi riproposta dalla Pasolini [2009, p. 215], che tra l'altro sottolinea la coincidenza di tali date con quella della morte di Antonio, avvenuta nel 1482. Indipendentemente dal fatto che la sua formazione possa aver avuto luogo a Barcellona o a Cagliari, Pietro non solo è qualificato come maestro pittore, ma è anche indicato come cittadino di Barcellona, fatto che ci consente di affermare con certezza che egli vi risiedeva almeno dalla fine del 1505 in quanto un privilegio reale concesso alla *ciutat comtal* prevedeva che i sudditi di altri regni potessero acquisire a pieno titolo la cittadinanza solo dopo un periodo di residenza stabile, continuato e certificato di almeno due anni [MADURELL 1944, pp. 37, 47].

L'appartenenza al gremio dei pittori, oltre al conseguimento di un alto grado di competenza nel mestiere, è anche indice del riuscito inserimento di Pietro nei gangli di un sistema sociale e professionale regolato da una serie di consuetudini e convenzioni al di fuori delle quali era praticamente impossibile avere opportunità di lavoro. D'altra parte Barcellona era una città aperta all'apporto delle maestranze forestiere, a patto che queste si adeguassero e uniformassero ai vari regolamenti associativi di riferimento. Un esempio di questa integrazione è costituito proprio da Nicolau de Credensa, napoletano giunto in città almeno dal 1497, che nel giro di poco tempo dal suo arrivo assume un ruolo egemonico nella gestione delle commesse pittoriche. Egli, sin dai primi anni del Cinquecento e fino alla metà del secolo, dirige una ben organizzata bottega in grado di soddisfare le più svariate richieste della committenza, svolgendo sostanzialmente il ruolo di imprenditore. Dai documenti d'archivio pubblicati da Madurell [1944], apprendiamo

che Nicolau, oltre a numerosi retabli pittorici, ricevette e soddisfò commesse per la pittura di decorazioni architettoniche, stemmi, stendardi, porte di organo, portali, camini, tendaggi, pellami e finimenti, nonché per la progettazione di vetrate. La sua clientela spaziava dalle confraternite religiose agli ordini monastici, dai consigli parrocchiali ai capitoli diocesani, dalle istituzioni pubbliche (Tesoreria reale di Barcellona, Diputació del General de Catalunya) ai ricchi mercanti e ai nobili feudatari residenti in città. Buona parte dei pittori attivi sulla piazza barcellonese nella prima metà del secolo ebbe a che fare con lui in diversi momenti, sia in associazione per singoli lavori, sia in sodalizi di più lunga durata. Tra essi figurano proprio gli artisti più quotati sul mercato, quali Joan de Borgonya, Pere Nunyes e Enrique Fernandes, tutti e tre forestieri, proveniente dal Nord Europa il primo, portoghese gli altri due. Nicolau dovette quindi rappresentare il riferimento privilegiato per i pittori che giungevano a Barcellona per apprendere il mestiere o per sondare il mercato: per esempio, il 19 agosto 1533 prende a bottega per tre anni il francese Guillem Veciera [MADURELL 1944, pp. 161-162]. Non escludo quindi che il contatto barcellonese di Pietro Cavaro sia proprio Credensa, giunto in città qualche anno prima di lui. Si verrebbe così a istituire una ideale connessione Cagliari-Barcellona-Napoli che meriterebbe un approfondimento di indagine sul versante archivistico (ricordiamo che i familiari della prima moglie di Pietro risiedevano nel capoluogo partenopeo). In ogni caso, però, non è necessario chiamare in causa Napoli per dimostrare i contatti tra Cavaro e Credensa che, come già ricordato, nel 1518 prende come apprendista il quattordicenne Francesc de Liper, figlio del pittore sassarese Nicolau (doc. 19; cfr. § 3.1.2). Altro elemento che accomuna i due, oltre all'appartenenza al gremio dei pittori, nel corso delle cui frequenti assemblee non dovettero certo mancare occasioni di confronto e interrelazione, è il rapporto con Antoni Ropit (o Arropit), cittadino di Barcellona e in precedenza di Matarò (centro della costa catalana a 30 km a nord di Barcellona). Le notizie finora rinvenute su questo pittore

269

provengono tutte dall'Arxiu Històric de Protocols di Barcellona, quindi riguardano atti notarili redatti in questa città. La prima attestazione è del 3 aprile 1531, quando, insieme al pittore barcellonese Jaume Forner e a Nicolau de Credensa, si impegna con gli abitanti di Argentona (altro centro della costa catalana a 35 km a nord di Barcellona e a 7 da Matarò) a dipingere il maestoso retablo per l'altare maggiore della chiesa di Sant Julià, andato distrutto nel 1936 [MADURELL 1944, p. 102], di cui resta documentazione fotografica¹⁵⁹. In seguito, il 20 ottobre 1537, nomina suo procuratore Joanotus Orlando, portario regio di Cagliari, per la riscossione dagli eredi di Pietro Cavaro di un debito del padre [doc. 23]. Il 15 febbraio 1544 firma un contratto e il 12 marzo riceve il pagamento per alcuni lavori per la confraternita dei *Freners* di Barcellona, cui afferiva anche il gremio dei pittori, mentre il 13 marzo dello stesso anno è nuovamente in rapporti con la Sardegna, in quanto nomina procuratore il cittadino barcellonese Gabriel Nin, residente a Cagliari, perché presenti al subveguer della capitale sarda una istanza di rinuncia a un privilegio concessogli per il biennio 1544-1545. Ancora nel 1544, il 24 luglio, rilascia una ricevuta e l'anno successivo, il 12 febbraio, stipula un nuovo accordo di collaborazione con i *Freners* di Barcellona, ai quali rilascia ricevuta il 13 marzo [MADURELL 1944, pp. 16, 228-229].

Non è dato sapere in cosa consistesse il privilegio concesso a Ropit a Cagliari, ma è da credere che se vi rinuncia non dovesse rappresentare un introito pecuniario o un incarico professionale per lui appetibile. Tuttavia l'atto stesso della concessione mi sembra argomento sufficiente per sostenere almeno un suo soggiorno nella capitale. Ad ogni modo, il suo rapporto con Pietro, che suppongo connesso alla loro professione, dimostra i suoi contatti con l'ambiente artistico cagliaritano. Non escludo che la collaborazione tra i due abbia avuto inizio a Barcellona,

159_ Per una puntuale analisi del *Retablo di Argentona* cfr. GARRIGA 1986, nota 1 pp. 54-55.

forse per il tramite di Nicolau de Credensa e poi sia proseguita nel tempo, fino alla morte di Pietro. Una cooperazione tra i due, tutta da dimostrare, aprirebbe nuovi scenari sull'attività di Pietro e della bottega di Stampace. Non si deve poi dimenticare che i contatti barcellonesi di Pietro non si limitano a Credensa e Ropit, ma includono anche lo scultore Jaume Rigalt (o Rigualt), che nel 1535 è a Oristano, dove si impegna con l'arcivescovo Jofre de Pujacons a eseguire per il duomo della città, su modello di Pietro, un retablo scultoreo con le immagini della Vergine e dei dodici Apostoli di cui non resta traccia [PASOLINI 2005]. Su Joffre de Pujassons si è già detto che prima di essere eletto arcivescovo era canonico del Capitolo cagliaritano e risiedeva a Roma (cfr. § 4.2.5). Il cognome Pujassons (e le varianti Pujasons, Pujaçons, Pujacons), richiama sonorità catalane ma esso non compare in nessuno dei *fogatges* del Principato che ho avuto modo di consultare¹⁶⁰ e neanche nei repertori onomastici moderni. Non trovando alcun riscontro neanche nei manuali e nei cataloghi di araldica catalana e iberica in generale¹⁶¹, ho quindi ampliato l'indagine al world wide web inserendo nei motori di ricerca le diverse versioni di questo nome. I risultati ottenuti, non numerosi, segnalano una certa ricorrenza della variante «Pujazon» nel valenziano, lungo l'asse Valencia-Xàtiva-Alicante. La ricerca andrà condotta pertanto in questa direzione, in particolare nei verbali dei censimenti effettuati tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento di queste tre città e del loro entroterra¹⁶².

160_ IGLESIES 1987; 1991.

161_ GARCÍA CARRAFFA 1919-1963, FELIU QUADRENY 1956, GARCÍA CARRAFFA 1968, DE RIQUER 1986, FERRER VIVES 1993-1998, MÁRQUEZ DE LA PLATA-VALERO DE BERNABÉ 1994.

162_ È una suggestiva coincidenza il fatto che, come Pujassons, originario di quest'area era un altro vescovo "sardo", quel Gaspar Torrella nativo di Valencia, nel 1494 posto a capo della diocesi di Santa Giusta da papa Alessandro VI (al secolo Rodrigo Borgia, nato a Xàtiva). Torrella (1454-1520) non risiedette mai in Sardegna, dove agiva tramite

Nel documento oristanese Jaume Rigalt è detto abitante di Barcellona, ma nel 1537, al suo rientro in Catalogna, si stabilisce a Reus (cittadina a 15 km da Tarragona), dove gli vengono commissionati il *Retablo di Sant Eloi*, quello *del Roser* (1538) e quello per l'altare maggiore della Prioral di Sant Pere (1939) [BOSCH-GARRIGA 1997, pp. 170-171]. L'8 dicembre 1541 è nuovamente a Barcellona, dove, come procuratore di Bartolomeo Fora, canonico della cattedrale di Tarragona, commissiona un reliquiario all'argentario barcellonese Antoni Bertran; in questo documento è qualificato come «ymaginarium civitatis Tarracone»¹⁶³. Il 13 giugno 1545, sempre a Barcellona, firma una scrittura di concordia con Bernat Batlle, *fuster* di quella città [MADURELL 1947, pp. 258, 335]. Dal 1550 è in Aragona: nel 1555 realizza un retablo ligneo con statue in alabastro per Alcañiz; nel 1573 muore a Saragozza, dove aveva stabilito la sua residenza [YEGUAS 2001, pp. 637-639; CAMPS-MUÑOZ-YEGUAS 2008, p. 120]. Non si conosce la cifra stilistica di questo scultore, essendo andata perduta tutta la sua produzione documentata, ma nel Museu Comarcal Salvador Vilaseca di Reus si trovano due pannelli lignei, tra loro non pertinenti, che gli sono stati attribuiti¹⁶⁴. In uno è rappresentato il martirio di una Santa, nell'altro, in cui sono raffigurate tre scene (Martirio di Santa Barbara,

procuratori, e aveva dimora fissa a Roma, dove faceva parte della cerchia familiare del Borgia, del quale era medico personale. Rodrigo, una volta divenuto pontefice, in riconoscenza dei servizi resigli conferì al Torrella non poche cariche e benefici: fu nominato giudice di appellazioni e gravami in Sardegna, governatore e castellano di Todi, decano di Tortosa, di Cagliari e di Dole, canonico di Bosa e di Ottana, arciprete di Sulci, commendatario della chiesa parrocchiale di San Bartolomeo di Valencia e bibliotecario della Vaticana [MARTINI 1840, p. 224; BONU 1971, p. 43; SALIS 2010, p. 203].

163_ AHPB, notaio Joan Vilar 294/13, 8 dicembre 1541. Non mi risulta che questo documento sia già stato pubblicato.

164_ Così risulta dalle didascalie informative del Museo.

Miracolo di Sant'Eligio che riattacca la gamba a un cavallo, Martirio di una santa), si è proposto di riconoscervi una porzione di predella del *Retablo di Sant'Elói*¹⁶⁵, commissionato allo scultore nel 1537. Pillittu [2008], considerata la presenza di Rigalt in Sardegna, sulla base di un discutibile confronto con l'elemento di predella di Reus, assegna alla sua mano le otto statue lignee di apostoli della cattedrale di Oristano, già attribuite con riserva a Rigalt dalla Pasolini [2005, p. 323; 2007, p. 413], e il pulpito marmoreo detto di Carlo V, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Stampace e ora addossato alla parete del portico di ingresso della chiesa di San Michele di Cagliari. Tralasciando in questa sede di approfondire tale ipotesi attributiva, basata sul confronto tra opere di dubbia e comunque diversa paternità, peraltro non supportata da alcun appiglio documentale, porto di nuovo l'attenzione sulla rete di riferimenti catalani, ormai non più generici, di Pietro Cavarò, sui quali voglio fare un'ultima considerazione.

Si è visto come tra le più recenti proposte di revisione sulle opere realizzate nella bottega di Stampace vi sia quella relativa alle tavole del *Retablo di Bonaria*, idealmente ricomposto da Delogu e da lui attribuito a Michele Cavarò. La Siddi [2009], che ha avuto modo di approfondire l'argomento e di esaminare le tavole in occasione dei restauri da lei diretti, avanza una diversa lettura, considerando tre di esse eseguite da Pietro (*Madonna del Cardellino*, *Crocifissione*, *San Girolamo*), le restanti (scomparti della predella: *Sant'Andrea*, *Sant'Elena*, *San Nicola di Bari*, *San Michele*, *Arcangelo Raffaele e Tobio*; *San Pietro*; *San Ludovico di Tolosa*) di Michele. La studiosa ipotizza inoltre che siano pertinenti al *Retablo di Bonaria* le sole tavole dipinte da Pietro, mentre quelle di Michele farebbero parte di un altro polittico smembrato, realizzato per una chiesa francescana, in considerazione del fatto che in nessuna di esse siano raffigurati Santi appartenenti ai Mercedari, come invece sarebbe naturale aspettarsi in un'opera commissionata da quest'Ordine, e

273

165_ Scheda 1451 dell'Institut Municipal de Museus de Reus.

che anzi vi sia una importante presenza di Santi particolarmente venerati dai Francescani. La questione posta in tal modo presenta effettivamente incongruenze difficilmente spiegabili, ma ritengo che essa vada affrontata seguendo un altro percorso. Prima però faccio un appunto sulla coerenza stilistica e di mano delle tavole, la cui esecuzione va a mio avviso restituita ad un solo autore, da individuare in Pietro. La Siddi rileva nella *Madonna del Cardellino* un «più alto livello della sua pittura» rispetto agli altri dipinti, riscontrabile a suo avviso solo nella *Crocifissione* e nel *San Girolamo*, che con essa hanno in comune la gamma cromatica e la stessa attenzione per la composizione e il disegno [2009, p. 47]. Non ritengo discriminante il fatto che nello scomparto con la Madonna vi sia il fondo dorato, non presente invece in nessun'altra delle altre tavole, giacché esso può essere dettato da una precisa richiesta della committenza o da altra causa contingente non dipendente da fattori di natura stilistica; inoltre, l'unica sostanziale differenza tra i due gruppi in cui la studiosa divide le tavole, sta a mio avviso proprio nella scelta adottata per la resa del fondo delle scene, di paesaggio quello della *Crocifissione* e del *San Girolamo*, di interni quello delle altre. Anche in questo caso però ritengo che, come tra questi ultimi due pannelli e quello con la Madonna, la differenza sia dovuta a scelte iconografiche che ci sfuggono e non ad altre ragioni, poiché i tipi fisionomici, le proporzioni delle figure, la resa dei panneggi e finanche la qualità generale della composizione mi sembrano coerenti in tutti i pannelli. Sussistono comunque alcune incongruenze, come per esempio la differente incorniciatura, di cui resta solo l'impronta, nelle tavole laterali superiori (secondo la ricostruzione di Delogu e della Siddi, che evidentemente accolgo) con *San Ludovico di Tolosa* e *San Pietro*, che però ritengo dovuta alla diversa sorte cui le tavole andarono incontro in seguito allo smembramento del polittico.

Riguardo alla incongruenza iconografica rappresentata dall'assenza di Santi mercedari, ritengo essa vada riconsiderata alla luce delle coordinate visuali dell'Ordine nella prima metà del Cinquecento,

periodo entro il quale è da collocare l'esecuzione del *Retablo di Bonaria*, sia che lo si voglia attribuire a Pietro (morto nel 1537), sia che lo si ritenga di Michele (la cui attività è documentata dal 1538 fino alla morte, 1584). Abbiamo visto che sin da Delogu si è cercata traccia della presenza del polittico nel santuario: la prima fonte in ordine cronologico a nostra disposizione è il libro del Brondo, edito a Cagliari nel 1595, in cui si indica genericamente che «Mas adentro de la Capilla mayor junto al retablo de N. Señora bendita ay dos varas grandes de hierro, una por cada parte de la Capilla» [p. 124]. La Scano Naitza [1993, pp. 125-127] porta all'attenzione il fatto che allo stesso 1595 risale un'altra fonte, questa volta grafica, rappresentata dalla grande incisione a bulino su rame, in collezione privata cagliaritana, raffigurante nel riquadro centrale la Vergine di Bonaria tra le sante Cecilia ed Eulalia¹⁶⁶. Nella parte inferiore della stampa, al di sotto del gruppo delle tre Sante, è raffigurato il santuario, privato della facciata per mostrare l'interno dell'aula, in fondo alla quale, sull'altare maggiore, si trova una pala al cui centro si legge la figura della Vergine stante attorniata da angeli. Essendo il disegno realizzato dal mercedario Ferdinando da Sylva, la studiosa ipotizza che esso corrisponda alla reale descrizione dell'altare maggiore. In un altro studio in corso di stampa [SCANO NAITZA CDS, pp. 8-9¹⁶⁷] poi, ella rileva come la pala ivi raffigurata sia sormontata da un timpano e che l'impostazione generale della scena e la rigida frontalità della Vergine riflettano una concreta aderenza ai dettami post-tridentini, fatto che porterebbe a escludere la sua

275

166_ L'opera fu realizzata a spese dei Mercedari del convento di Bonaria, di cui all'epoca era padre superiore Antioco Brondo. Il disegno della stampa si deve al mercedario Ferdinando de Sylva, mentre la traduzione su rame all'incisore «Mart: Vâ belga» [SCANO NAITZA 1993, p. 126].

167_ Trattandosi di un lavoro non ancora edito, l'indicazione delle pagine si riferisce al documento consegnato dalla studiosa all'editore. Ringrazio la professoressa Scano Naitza per avermi concesso l'autorizzazione a citarne il testo.

identificazione con il *Retablo di Bonaria*. Accogliendo le considerazioni della studiosa, va comunque tenuta in conto la possibilità che non necessariamente la configurazione dell'altare maggiore al 1595 fosse la medesima della prima metà del secolo. Anzi, credo che essa sia frutto di una risistemazione tardocinquecentesca, da collegare al processo canonico del 1592 sul prodigioso arrivo nel 1370 del simulacro di Nostra Signora di Bonaria¹⁶⁸, al quale tre anni dopo seguirono la pubblicazione del libro del Brondo e della stampa, secondo la Scano Naitza [CDS, p. 4] ideati proprio con l'intento di descrivere i luoghi e le vicende di quell'evento miracoloso. Per tale motivo, ritengo che non vi siano elementi sufficienti per escludere l'ipotesi che il *Retablo di Bonaria* sia stato realizzato per l'altare maggiore del santuario. Un indizio del fatto che la mancanza di Santi dell'Ordine non costituisse, almeno fino al Concilio di Trento, una incongruenza neanche nel caso di un polittico destinato alla *capilla mayor*, è dato dal contratto di commissione della pittura del retablo per l'altare maggiore della chiesa de la Verge Maria de la Mercé di Barcellona, stipulato il 24 aprile 1503 tra Joan Urgell, «en Sacra Theologia professor, per la gracia de Deu e apostolica de tot lo Sagrat Orde de la Verge Maria de le Redempcio del captius cristians en potestat de infels detenguts mestre general», e il pittore barcellonese Antoni Marques¹⁶⁹. Nelle condizioni pattuite, oltre alle consuete indicazioni sulla qualità del lavoro, sul pagamento e sui tempi di consegna, il Maestro generale dell'Ordine, che aveva già fatto dipingere a Marques, come prova di valutazione, una tavola del polittico con la Resurrezione di Cristo, specifica anche il soggetto delle scene che dovevano esservi raffigurate. Il retablo, oggi perduto, aveva nella sua

168_ CHERCHI 1983, p. 140.

169_ Il documento è stato segnalato e trascritto da SANPERE MIQUEL 1906, doc. XXXIX, p. LIX. Altre notizie relative al pagamento del retablo sono pubblicate da MADURELL 1944, p. 32. Una copia del contratto si trova anche in AHCB, Notarial IX.6, plec, carte sciolte.

parte inferiore, immediatamente sopra la predella, tre nicchie destinate ad accogliere i simulacri di San Giovanni Evangelista a sinistra, della Madonna al centro e di San Giovanni Battista a destra. Della cromia delle statue, già realizzate dallo scultore barcellonese Joan Casell, si sarebbe dovuto occupare Marques, che riceve precise indicazioni sui colori da utilizzare. Non viene specificata invece l'iconografia della Vergine, per cui non è dato sapere se si trattasse di una Nostra Signora della Mercede. Le scene della predella, al cui centro era il tabernacolo, sarebbero state indicate da Urgell in un secondo momento, eccezion fatta per gli spartimenti al di sotto delle statue di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista, nei quali disponeva fossero dipinte, rispettivamente, episodi della loro vita. Nelle tavole del corpo centrale invece, attorno e sopra i tre simulacri, avrebbero trovato posto «les stories dels set goigs de la Gloriosa Verge Maria». Benché si tratti del retablo per l'altare maggiore della principale chiesa mercedaria, dove aveva sede il generalato dell'Ordine, e il programma iconografico sia stato dettato dal Generale in persona, tra l'altro dottore in sacra teologia, in nessuna delle indicazioni del contratto sono presenti riferimenti a Santi o storie dell'Ordine mercedario. Il motivo di questa assenza si spiega col fatto che le prime rappresentazioni relative all'Ordine, ai suoi Santi, Beati e Venerabili, iniziano ad essere elaborate proprio dal XVI secolo [ZURIAGA 2005]. Dalla fondazione dell'Ordine nel 1218 e fino al XV secolo, le immagini devozionali circolanti su impulso dei frati consistevano unicamente nella rappresentazione della Madonna della Mercede e in alcune sporadiche di San Pietro Nolasco [2005, p. 237]. Oltre a queste, la prima immagine di un altro santo venerato dall'Ordine, San Raimondo di Peñafort, compare alle soglie del XV secolo, quando il 16 gennaio 1499 proprio il generale Joan Urgell commissiona allo scultore Joan Casell una statua di questo santo, oggi perduta [2005, p. 349]. Le altre iconografie relative ai Santi dell'Ordine sono tutte posteriori al Concilio di Trento, a partire dal quale vengono elaborate e poi definite nella loro lezione canonica. Il fondatore dell'Ordine,

Pietro Nolasco, viene proclamato santo nel 1628 [2005, p. 15]; gli altri Santi mercedari delle origini, eccezion fatta per il cofondatore San Raimondo di Peñafort, che però era un domenicano (canonizzato nel 1601) vengono canonizzati tutti in seguito: Raimondo Nonnato nel 1669, Pedro Pascual nel 1670, Pedro Armengol nel 1687, Santa Maria de Cervelló nel 1692, San Serapio nel 1743.

Mi sembra che la questione così analizzata consenta di riammettere nel novero delle ipotesi quella di una realizzazione del *Retablo di Bonaria* per l'altare maggiore del santuario cagliaritano. Tra l'altro, se si accetta l'ipotesi che la sua esecuzione sia dovuta a Pietro Cavaro, è da rilevare che il pittore stampacino non doveva essere estraneo a quelle che potevano essere le "esigenze" iconografiche della committenza mercedaria, in quanto di sicuro ebbe modo di vedere, e forse studiare, il polittico dipinto nel 1503 da Antoni Marques per la Mercé di Barcellona, perché proprio a quella chiesa, per la cappella di San Luca, era destinato il retablo al cui pagamento aveva partecipato insieme agli altri pittori del gremio cittadino, tra cui figura lo stesso Marques. Di questo pittore si hanno notizie documentali dal 1494 al 1508 ed è giunta a noi una sola opera, il *Retablo de la Santíssima Trinitat* (1507) della cattedrale di Manresa, il cui scomparto centrale della predella con il *Cristo in Pietà* è conservato nel Museu Episcopal di Vic [ALTÉS 2008]. Dalla lettura stilistica dei suoi dipinti non emergono particolari assonanze con la cifra di Pietro, tuttavia non è da escludere che i due possano avere avuto occasioni di confronto. È da segnalare, in ogni caso, che anche Marques figura tra gli artisti in contatto con Nicolau de Credensa, con il quale nel 1507, insieme ai colleghi Gabriel Alemany e Rodrigo Vella, è chiamato a dirimere una controversia tra il pittore Ayne Bru e le monache del cenobio di Sant Cugat del Vallés [MADURELL 1944, p. 32]. Egli doveva godere di particolare autorevolezza tra i colleghi barcellonesi in quanto l'episodio di Sant Cugat non è l'unico che lo vede coinvolto come arbitro a giudicare del lavoro altrui: in precedenza, nel 1494, era

stato chiamato, insieme a Bernat Goffer, dagli obrers di San Vincenzo di Sarriá per risolvere le pendenze con gli eredi di Jaume Huguet (cfr. § 4.2.8).

Le considerazioni sui rapporti catalani di Pietro Cavaro terminano qui. Una prima, generale, indagine sul territorio e sul repertorio fotografico delle opere andate disperse non mi ha portato a conoscenza di alcun dipinto che possa essergli riferito; non escludo però che una ricognizione più approfondita possa mettere in luce ben più che semplici assonanze. Va rilevato poi che la ricerca che ho condotto negli archivi barcellonesi, che pure ha richiesto molto tempo, non poteva che essere limitata e portare a risultati parziali: per esempio, nell'Arxiu de Protocols, ho avuto modo di consultare solo un sesto dei circa duemila volumi prodotti dai 170 notai che lavorano in città tra l'ultimo quarto del XV secolo e i primi quarant'anni di quello successivo. È tuttavia importante sottolineare che dal confronto incrociato e dalla messa a sistema di tutte le notizie disponibili è emersa una rete precisa di riferimenti, che costituisce la traccia da seguire nei futuri approfondimenti.

279

I temi trattati in questo lavoro sono quelli sui rapporti tra artisti e committenti e sulle dinamiche di produzione e fruizione delle opere pittoriche in riferimento alla Sardegna di fine XV-inizi XVI secolo nei suoi rapporti con la Catalogna. A fronte della carenza di documentazione e dell'esiguo numero di opere superstiti, si è cercato di rintracciare nuovi dati sugli episodi e sui passaggi ritenuti fondamentali nei mutamenti dell'arte, di comprendere, quanto più possibile, quale fosse la natura dei rapporti artista-committente e in che modo si configurassero i meccanismi di produzione delle opere, la loro circolazione e secondo quali schemi venissero recepite dai fruitori. Una indagine di questo tipo non poteva prescindere da un'analisi critica sugli studi esistenti, non solo quelli storico-artistici, ma anche quelli sociali, politico-economici, storici e archivistici.

La posizione al centro del Mediterraneo occidentale colloca la Sardegna nella categoria di territori che potremmo definire “di confine”: proprio l'essere a metà strada tra la penisola italiana e quella iberica ha fatto sì che le sue città portuali si configurassero come punti di raccordo dei traffici commerciali tra le opposte sponde del Mediterraneo, con una importante circolazione di merci, mercanti, uomini e, di conseguenza, di cultura, idee, tecnologie. Questa varietà e commistione di esperienze culturali diverse ha contribuito alla formazione di un panorama artistico ricco di contaminazioni che non di rado complicano i percorsi di ricerca.

Quando ci si accinge a imprese di questo tipo bisogna avere consapevolezza degli elementi di criticità, nel nostro caso rappresentati da una complessa e non di rado controversa storiografia e dalla frammentazione della documentazione: dispersa la gran parte, distribuita tra i vari archivi quella superstite, diffusa nei più svariati contributi scientifici di differenti discipline (studi storici, geografici, sociali, artistici, economici, di portata locale, nazionale, internazionale) quella edita. Fermo restando che la ricerca d'archivio non è stato il fine ma lo strumento principale di questo lavoro, va sottolineato che essa, per quanto mirata, ha rappresentato una incognita difficilmente determinabile a priori: non solo la quantità di documenti rintracciati, ma anche la qualità delle notizie in essi contenute ha determinato l'esito dell'indagine. Proprio al rapporto quantità-qualità dei dati rilevati è stata riservata particolare attenzione poiché ha consentito di istituire una proporzione (seppur approssimata) tra quanto è sopravvissuto e quanto è esistito in realtà.

282

In quest'ottica va rimarcato che per risalire alle circostanze che hanno portato alla realizzazione del manufatto artistico è necessario fare riferimento a una serie di dati che vanno oltre i canonici contratti di commissione di opere. Qualunque notizia circa le azioni, gli spostamenti e i contatti dei committenti, degli operatori artistici, dei fornitori delle materie prime (e quindi dei produttori, dei mercanti e dei commercianti) è stata (ri)letta e (ri)analizzata per individuare nuovi elementi che potessero ampliare le limitate conoscenze in nostro possesso. Nomi, descrizioni, ubicazioni delle opere, citazioni sono stati cercati nei più svariati documenti: non solo negli atti notarili (composti per lo più da contratti e accordi di vario genere, atti di matrimonio, testamenti, donazioni, procure) ma anche nelle sentenze di cause e arbitrati, nei registri contabili, nelle ordinanze, nelle pratiche di cittadinanza, nei verbali di istituzioni e organizzazioni pubbliche e private (consigli regi e cittadini, enti ecclesiastici, confraternite, gremi, corporazioni ecc.), nei registri della dogana. La ricognizione e la ricerca è stata condotta,

in Sardegna, negli archivi di Stato di Cagliari, di Sassari, di Nuoro, in quelli diocesani di Cagliari, di Iglesias, di Alghero e in quello storico del Comune di Cagliari, mentre a Barcellona negli *arxius Històric de Protocols*, *Històric de la Ciutat*, *de la Corona d'Aragó*, *Diocesa*, *Històric Parroquial de Santa Maria del Pi* e *Històric de la Biblioteca de Catalunya*.

Dopo aver individuato in ciascun archivio i fondi di maggior interesse, ho proceduto al vaglio della documentazione, annotando e trascrivendo quelli il cui contenuto si presta a diverse letture e interpretazioni o ha particolare valore. A questa operazione, che ha impegnato buona parte del tempo riservato all'indagine sul campo, è seguita la fase della messa a sistema dei dati archivistici e delle notizie edite sia della bibliografia catalana sia di quella italiana. Alla luce del nuovo quadro di informazioni si è poi proceduto alla revisione delle proposte esistenti, cercando di concentrare l'attenzione sui principi di legittimità e di ordine enunciati da Baxandall.

Attraverso la trascrizione e la rilettura dei documenti, la messa a sistema delle notizie rinvenute, e l'attenzione alla coerenza strutturale dei retabli pittorici, si è proceduto all'analisi di alcuni casi studio per cercare di comprendere quali fossero le istanze sottese alla loro genesi. Così, è emerso che per il retablo per l'altare maggiore di San Francesco di Alghero e per quello per l'altare maggiore di Santa Maria del Pi di Barcellona, entrambi contrattati con Joan Barceló (il primo andato perduto, il secondo non realizzato), le richieste della committenza, puntuali e definite riguardo a tempi di esecuzione e consegna, materiali da utilizzare e scene da rappresentare, non avevano alcuna connotazione di carattere stilistico riguardo ai dipinti, che invece dovevano essere realizzati nel massimo rispetto della "regola d'arte" e dei più alti standard qualitativi, come dimostra il fatto che il lavoro, una volta concluso, veniva sottoposto alla valutazione di un collegio di esperti, i cui parametri di giudizio affondavano i propri criteri e principi nelle consolidate pratiche artigianali tramandate nelle botteghe e regolate

dalle confraternite di mestiere. Questo tipo di discorso non si è potuto fare riguardo al Maestro di Castelsardo, in riferimento al quale resta un solo documento relativo ai committenti, che per il suo pagamento avevano chiesto un prestito di 200 lire. Tuttavia la comparazione di tale cifra con quelle stabilite per altri retabli coevi ha permesso di fare alcune considerazioni sulla posizione nel mercato pittorico sardo di questo anonimo pittore attivo tra Sardegna e Catalogna, del tutto in linea con quella di altri maestri, primo fra tutti lo stesso Joan Barceló. Data l'assenza di dati documentari e di indizi utili alla sua identificazione, questione peraltro non prioritaria al fine di un suo inquadramento storico-artistico, si è proceduto al vaglio delle proposte finora avanzate, analizzandone le criticità. In merito alle opere del Maestro di Castelsardo, nessuna delle quali datata, seguendo la via già segnata da Maria Grazia Scano Naitza, mi sono concentrato sullo studio delle fonti storiche e archivistiche per individuare quanti più dati possibili utili alla loro datazione e all'individuazione dei possibili committenti. Ho così avanzato una mia proposta sulla cronologia della *Crocifissione* e del *Retablo di Tallano* e della *Madonna di Birmingham*. Per il *Retablo di Castelsardo*, sciolto ogni dubbio sull'appartenenza dello stemma nello scudo dell'Arcangelo Michele alla famiglia Guzmán, finora non attestata in Sardegna, ho individuato alcune notizie che la collegano all'Isola e alla città di Castelsardo. Prendendo spunto da un recente studio sull'iconografia di alcune tavole del *Retablo di Tuili*, non escludo che i Santes Creus, suoi committenti, si siano avvalsi per l'elaborazione del programma iconografico della consulenza dei Francescani di Cagliari, con i quali risultano essere in contatto dall'ultimo ventennio del Quattrocento. Escludo inoltre che la predella ritenuta pertinente al *Retablo della Porziuncola*, priva di tabernacolo, fosse destinata a un altare maggiore, nello specifico a quello del San Francesco di Stampace di Cagliari.

Basandomi sull'analisi formale e stilistica e sulla rilettura degli studi sul *Retablo di Sant'Eligio*, dipinto da un anonimo denominato Maestro di

Sanluri, escludo che abbia preso parte alla sua realizzazione un pittore formatosi nella penisola italiana sull'opera di Perugino e Pinturicchio, secondo una recente proposta da identificare in Giuliano Salba, di cui non è attestata alcuna opera e per il quale invece propongo, alla luce di nuova documentazione d'archivio, una formazione e un raggio d'azione entro l'orbita sardo-catalana.

Una inedita notizia barcellonese del 1537 conferma la continuità di relazioni di Pietro Cavarò, il maggiore esponente della pittura sarda rinascimentale, con l'ambiente artistico della capitale catalana, dove è in contatto con Antoni Ropit, pittore della cerchia di Nicolau de Credensa, con cui Cavarò è in rapporti fin dal 1508. I contatti barcellonesi di Pietro non si limitano a Credensa e Ropit, ma includono anche lo scultore Jaume Rigalt, che nel 1535 è a Oristano, dove si impegna con l'arcivescovo Jofre de Pujacòns a eseguire per il duomo della città, su modello di Pietro, un retablo scultoreo con le immagini della Vergine e dei dodici Apostoli. È importante sottolineare che dal confronto incrociato e dalla messa a sistema di tutte le notizie disponibili è emersa una rete precisa di riferimenti, che costituisce la traccia da seguire nei futuri approfondimenti.

A fare un bilancio dei risultati raggiunti in questo lavoro, appare evidente che essi sono da considerarsi non un punto d'arrivo quanto un punto di partenza, poiché molti restano ancora i nodi da sciogliere sulla pittura in Sardegna a cavallo dei secoli XV e XVI. La carenza di documentazione preclude inevitabilmente la strada a ulteriori acquisizioni, tuttavia le notizie rinvenute, per quanto esigue, aprono il campo a nuove considerazioni e spunti di riflessione e incoraggiano a continuare sulla via della ricerca archivistica, da continuare a Barcellona e da estendere ad altri centri del Mediterraneo occidentale (penso a Valencia, ma anche a Palma, Tortosa, Tarragona, Perpignan, Genova, Ajaccio, Roma, Napoli e Palermo), e su quella dello studio dei manufatti artistici nel più ampio contesto sociale e culturale in cui sono stati prodotti.

La tesi versa sobre les relacions entre artistes i comitents, així com les dinàmiques de producció, circulació i fruïció de les obres pictòriques relacionades amb un determinat àmbit geogràfic i un període històric precís: la Sardenya de finals del segle XV i inicis del segle XVI, i els seus vincles amb Catalunya.

L'objectiu primordial ha estat la recerca de noves dades sobre els episodis i els passos considerats fonamentals en les mutacions de l'art, la coneixença dels quals queda limitada per la manca de documentació i l'exigu nombre d'obres pervivents; l'objectiu complementari ha estat intentar comprendre, de la millor manera possible, la naturalesa de les relacions artista-comitent i de quin mode es configuraven els mecanismes de producció i circulació de les obres, i en funció de quins esquemes eren rebudes pels seus receptors. Aquest objectiu no té el propòsit de formular regles i models universals sinó, més senzillament, d'individualitzar les pràctiques socioculturals derivades de la verificació d'aquests fenòmens en l'esmentat context determinat.

Un cop reconeguts aquests processos ha estat possible resseguir-ne les seves diverses fases. Un estudi d'aquest tipus, abans de la impostació d'un mètode –o com a part preliminar d'aquest– no podia prescindir d'una anàlisi crítica dels estudis preexistents, no només d'aquells historicoartístics, sinó també dels de caràcter social, politicoeconòmic, històrics i arxivístics. Tot i tractar-se d'un àmbit historicogeogràfic individuat i circumscrit, Sardenya i Catalunya (i més particularment

Barcelona i els territoris de l'interior), s'ha procedit a fer una reflexió sobre els contextos examinats, definint els seus caràcters, només aparentment diferents.

En la tradició historiogràfica del segle XX el context sard i el català han estat estudiats en funció de la seva pertinença a les entitats estatals de les quals actualment formen part, Itàlia i Espanya, descuidant la consideració del que era l'àmbit de referència a l'època objecte d'estudi, que a l'arc cronològic que ens interessa és la confederació d'estats denominada Corona d'Aragó.

Dins els límits d'aquesta praxi metodològica, més enllà del risc concret d'incórrer en resultats distorsionats, hi ha el d'interpretar el conjunt de fenòmens historicoartístics d'una àrea com a manifestació "regional" d'una història "nacional" diferent respecte a la de l'època, segons una òptica que ignora completament la perspectiva diacrònica, o fins i tot la subverteix, perquè considera l'estudi del territori en funció de la configuració juridicoadministrativa actual i no la original, segons el "recorregut invers" en el qual de tant en tant els historiadors (de qualsevol disciplina) més o menys inconscientment incorren.

288

L'interès preponderant vers les qüestions de caràcter "nacional" (que caracteritza i orienta -per motius contingents: oportunitats territorials, polítiques econòmiques, acadèmiques- tant la historiografia italiana com l'espanyola, si bé porta a resultats apreciables, mostra també l'altre límit d'aquest acostament, que cau en la carència d'aprofundiment vers les àrees de recerca que tot i pertànyer contemporàniament a ambdues esferes no s'analitzen en la seva globalitat sinó únicament des d'una perspectiva fonamentalment nacional. La seva posició al centre del Mediterrani occidental situa Sardenya en la categoria de territoris que podem definir "de frontera": el fet de trobar-se entre les penínsules italiana i ibèrica ha configurat les ciutats portuàries com a punts de connexió del tràfic comercial entre les diverses ribes del Mediterrani, amb una important circulació de béns, mercaderies, homes i, en conseqüència, de cultura, idees, tecnologies. Aquesta varietat i barreja

d'experiències culturals diverses ha contribuït a la formació d'un panorama artístic ric en contaminacions que sovint compliquen els itineraris de la recerca, sobretot si aquests s'analitzen des d'una sola visió respecte un horitzó que en realitat és molt més ampli.

Un altre factor a considerar -connectat amb el debat sobre l'inici de l'edat moderna, que pel que fa a la Història de l'Art té com a referència la difusió de la cultura humanisticorenaixentista- és aquell relatiu a les múltiples claus de lectura amb les quals s'afronta l'estudi dels processos artístics de la segona meitat del segle XV i de les primeres dècades del segle XVI, emmarcats, segons les escoles de pensament nacionals, com expressió d'una cultura ara tardogòtica, ara protorenaixentista, ara (amb progressius estadis d'afirmació) plenament renaixentista. Aquesta diferència en la categorització no comporta únicament una evident discrepància entre ambdós sistemes, sinó també dins de cadascun d'ells, a causa de la necessitat d'analitzar un fenomen que pertany a una de les àrees frontereres que hem esmentat anteriorment. La pintura de finals del quatre-cents i inici del cinc-cents a Sardenya constitueix un exemple emblemàtic d'aquesta anomalia. L'estudi de retaules -les grans *pale* d'altar compostes de diverses taules pintades i inserides en una estructura arquitectònica de fusta daurada i decorada que s'introdueixen a l'illa a partir de la conquesta territorial del Regne de Sardenya pels catalans de la Corona d'Aragó - es porta a terme de manera diversa en funció de l'àmbit al qual pertany l'estudiós de torn interessat en aquest argument. Així es constata que els retaules adscrits al Mestre de Castelsardo, realitzats a les últimes dos dècades del segle XV i la primera del segle XVI, segons els esquemes de l'escola ibèrica se situen en el passatge entre la cultura tardogòtica i la renaixentista, mentre la historiografia italiana els llegeix segons l'òptica d'una resistència (retardatària) al llenguatge del Renaixement. Resulta evident que ambdues posicions porten a un emmarcament de les obres falsejat (o fins i tot distorsionat) respecte aquell que hauria de ser el context de referència efectiu. Per delimitar el camp a les

qüestions que impliquen directament Sardenya, aquesta orientació moderna ha estat anticipada pels estudis de Carlo Aru, qui ha estat el primer a interrelacionar el context sard i el català, teixint una xarxa de vincles -amb un relatiu intercanvi d'informació- amb els col·legues ibèrics. Els resultats del seu treball -dels quals tal vegada se sobreentén una presumpta superioritat italiana de les arts que el porta a considerar l'art sard com una variant de l'italià malgrat els seus estretíssims vincles amb el català- constitueixen encara avui un punt de referència imprescindible per a qualsevol recerca sobre pintura quatrecentista i cincentista a l'illa.

Després de la reanimació del debat sobre la pintura sarda de finals del segle XV i inicis del segle XVI, s'han produït noves proves d'un acostament plenament orgànic en l'estudi de l'art "sardocatalà": en els últims quinze anys diversos estudiosos han publicat contribucions dedicades a la pintura a Sardenya a cavall dels segles XV i XVI, i particularment al Mestre de Castelsardo, amb resultats de diferent pes i caràcter.

290

A l'hora de desenvolupar la present recerca s'ha intentat seguir els mateixos principis metodològics. En particular, tenint en compte els límits de temps imposats per l'itinerari doctoral, he considerat útil concentrar el treball en l'estudi de les fonts a fi de valorar-ne la potencialitat segons l'òptica més àmplia del context mediterrani del qual Sardenya formava part. Inevitablement els límits temporals comporten viatges limitats, raó per la qual s'ha circumscrit la recerca de les fonts inèdites als arxius sards i -en la vessant catalana- barcelonins. Com sol ocórrer en empreses d'aquest tipus també cal ésser conscient de les dificultats, en el nostre cas representades per una complexa i no poques vegades controvertida historiografia i per la fragmentació de la documentació: dispersa en gran part, repartida entre diversos arxius la supervivent, i difosa entre els més variats estudis científics de diverses disciplines (històrics, geogràfics, socials, artístics, econòmics, de caràcter local, nacional, internacional) la editada.

Entenent que la recerca d'arxiu no és l'objectiu sinó l'instrument principal d'aquest estudi, cal subratllar que aquesta ha representat una incògnita difícilment determinable a priori: no només la quantitat de documents analitzats, sinó també la qualitat de les notícies en ells contingudes ha determinat l'èxit de la investigació. Precisament a la relació quantitat-qualitat de les dades descobertes s'ha reservat una particular atenció, ja que ha permès instituir una proporció (si bé aproximada) entre el que ens ha pervingut i el que ha existit realment. En aquesta òptica es remarca que per remuntar-se a les circumstàncies que van portar a la realització de les obres d'art és necessari fer referència a una sèrie de dades que van més enllà dels contractes canònics d'encàrrec. Qualsevol notícia sobre les accions, els trasllats i els contactes dels comitents, dels artistes, dels proveïdors de les matèries primeres (i per tant dels productors, dels mercaders i del comerç) s'ha (re)llegit i (re)analitzat per tal d'aportar nous elements que puguin ampliar els limitats coneixements que posseïm. S'han cercat noms, descripcions i ubicacions de les obres en els documents més variats: no només en les actes notariais (compostes sobretot de contractes i acords de gèneres diversos, actes matrimonials, testaments, donacions, procures) sinó també en les sentències de causes i arbitris, els registres comptables, les ordenacions, els expedients administratius de ciutadania, les actes d'institucions i organitzacions públiques i privades (consells reials i civils, institucions eclesiàstiques, confraries, gremis, corporacions, etc.), els registres de les duanes. La recerca s'ha portat a terme, a Sardenya, en els *Archivi di Stato* de Cagliari, Sassari, Nuoro, i en els arxius diocesans de Cagliari, Iglesias, Alghero i del *Comune* de Cagliari, mentre a Barcelona als arxius Històric de Protocols, Històric de la Ciutat, de la Corona d'Aragó, Diocesà, Històric Parroquial de Santa Maria del Pi i Històric de la Biblioteca de Catalunya.

Després d'haver localitzat en cada arxiu els fons de major interès, he procedit al buidatge de la documentació, anotant i transcrivint el contingut de la que presenta un especial interès o es presta a diverses

lectures i interpretacions. Aquesta operació, que ha ocupat bona part del temps dedicat a la investigació de camp, ha continuat amb la fase de sistematització de les dades d'arxiu i de les notícies editades tant per la bibliografia catalana, com per la italiana (monografies, actes de congressos, catàlegs d'exposicions, assaigs en revistes especialitzades i articles en premsa, tesis doctorals, repertoris iconogràfics, catalogràfics i heràldics). A la llum del nou quadre d'informacions s'ha procedit a la revisió de les propostes existents, per tal de centrar l'atenció sobre els principis de legitimitat i d'ordre establerts per Baxandall.

A través de la transcripció i la relectura d'alguns documents, la sistematització de les notícies obtingudes, i l'atenció a la coherència estructural dels retaules pictòrics, s'ha procedit a l'anàlisi d'alguns casos d'estudi per intentar comprendre quines eren les circumstàncies que produïren la seva realització. D'aquesta manera s'ha constatat com pel retaule de l'altar major de *San Francesco* de l'Alguer i pel de l'altar major de Santa Maria del Pi de Barcelona, ambdós contractats amb Joan Barceló (el primer perdut i el segon no realitzat), les peticions dels comitents, puntuals i definides pel que fa als temps d'execució i lliurament, materials emprats i escenes a representar, no tenien cap connotació de caràcter estilístic referent a les pintures, que en canvi havien de realitzar-se amb un respecte màxim a la *regola d'arte* i dels més alts estàndards qualitatius, com demostra el fet que la feina, una cop acabada, havia de ser valorada per una comissió d'especialistes, que basaven els seus paràmetres de judici en els criteris propis i principis de les pràctiques artesanes consolidades, dictades als tallers i regulades pels gremis. Aquest tipus de discurs no s'ha pogut aplicar al Mestre de Castelsardo, en referència al qual hi ha un únic document relatiu als comitents, que per pagar el *Retablo di Tuili* havien demanat un préstec de 200 lliures. De tota manera la comparació d'aquesta xifra amb les establertes pels retaules coetanis ha permès fer algunes consideracions sobre la posició al mercat pictòric sard d'aquest pintor anònim actiu entre Sardenya i Catalunya, en la mateixa línia que altres mestres, i

primerament Joan Barceló. Donada l'absència de dades documentals i d'indicis útils a la seva identificació, qüestió d'altra banda no prioritària en el seu enquadrament historicoartístic, s'ha procedit al buidatge de les propostes avançades fins al moment, analitzant-ne els elements crítics. Pel que fa a les obres del Mestre de Castelsardo, cap d'elles datada, seguint el camí marcat per Maria Grazia Scano Naitza, m'he concentrat en l'estudi de les fonts històriques i arxivístiques per tal de localitzar el màxim nombre de dades possibles útils per a la seva datació i la identificació de possibles comitents. Així he avançat la meua proposta sobre la cronologia de la *Crucifixió* del *Retablo di Tallano* i de la *Mare de Déu de Birmingham*. Pel que fa al *Retablo di Castelsardo*, resolt qualsevol dubte sobre la pertinença de les armes a l'escut de l'arcàngel Miquel a la família Guzmán, fins ara no documentada a Sardenya, he localitzat algunes notícies que la vinculen a l'illa i a la ciutat de Castelsardo. Prenent com a referent un recent estudi sobre la iconografia d'algunes taules del *Retablo di Tuili*, no excloc que els Santes Creus, els seus comitents, es valguessin per a l'elaboració del programa iconogràfic de l'assessorament dels franciscans de Cagliari, amb els quals estaven en contacte des dels últims vint anys del segle XV. Excloc també que la predel.la que es considera pertanyent al *Retablo della Porziuncola*, privada de tabernacle, fos destinada a un altre altar major, específicament, el de *San Francesco di Stampace* de Cagliari.

Basant-me en l'anàlisi formal i estilística, així com en la relectura dels estudis sobre el *Retablo di Sant'Eligio*, pintura anònima del denominat Maestro di Sanluri, excloc la possibilitat que prenguéss part a la seva realització un pintor de la península italiana format a l'entorn de l'obra de Perugino i Pinturicchio, que Pillittu identifica amb Giuliano Salba, del qual no hi ha cap obra documentada, i en canvi proposo, a la llum de la nova documentació d'arxiu, una formació i un radi d'acció dins l'òrbita sardocatalana.

També l'epígraf de la predel.la del *Retablo maggiore di Ardara* es presta a diverses lectures, la primera de les quals referent a la data, que Scano

Naitza, amb arguments vàlids i referències puntuals, interpreta 1505. Ara bé, el que ha cridat la meua atenció és la insòlita solució adoptada, que desenvolupa la inscripció no únicament a la taula pintada, sinó també a la cornisa de fusta de la predel.la, fet que m'indueix a considerar la hipòtesi d'un disseny produït en un altre context divers al de l'escena pintada.

Una notícia inèdita barcelonina de 1537 confirma la continuïtat en la relació de Pietro Cavarò, el major exponent de la pintura sarda del Renaixement, amb l'ambient artístic de la capital catalana, on es troba en contacte amb Antoni Ropit, pintor de l'entorn de Nicolau de Credensa, amb el qual Cavarò es relaciona fins l'any 1508. Els contactes barcelonins de Pietro no es limiten a Credensa i Ropit, però també inclouen l'escultor Jaume Rigalt, que en 1535 es troba a Oristano, on s'acobra amb l'Arquebisbe Jofre de Pujacòns per fer a la catedral de la ciutat, sobre el model de Peter, un retaule esculpit amb imatges de la Verge i dels dotze apòstols. És important destacar que la comparació creuada i la sistematització de totes les notícies ha sorgit una xarxa precisa de referències, que és la via a seguir en futures investigacions.

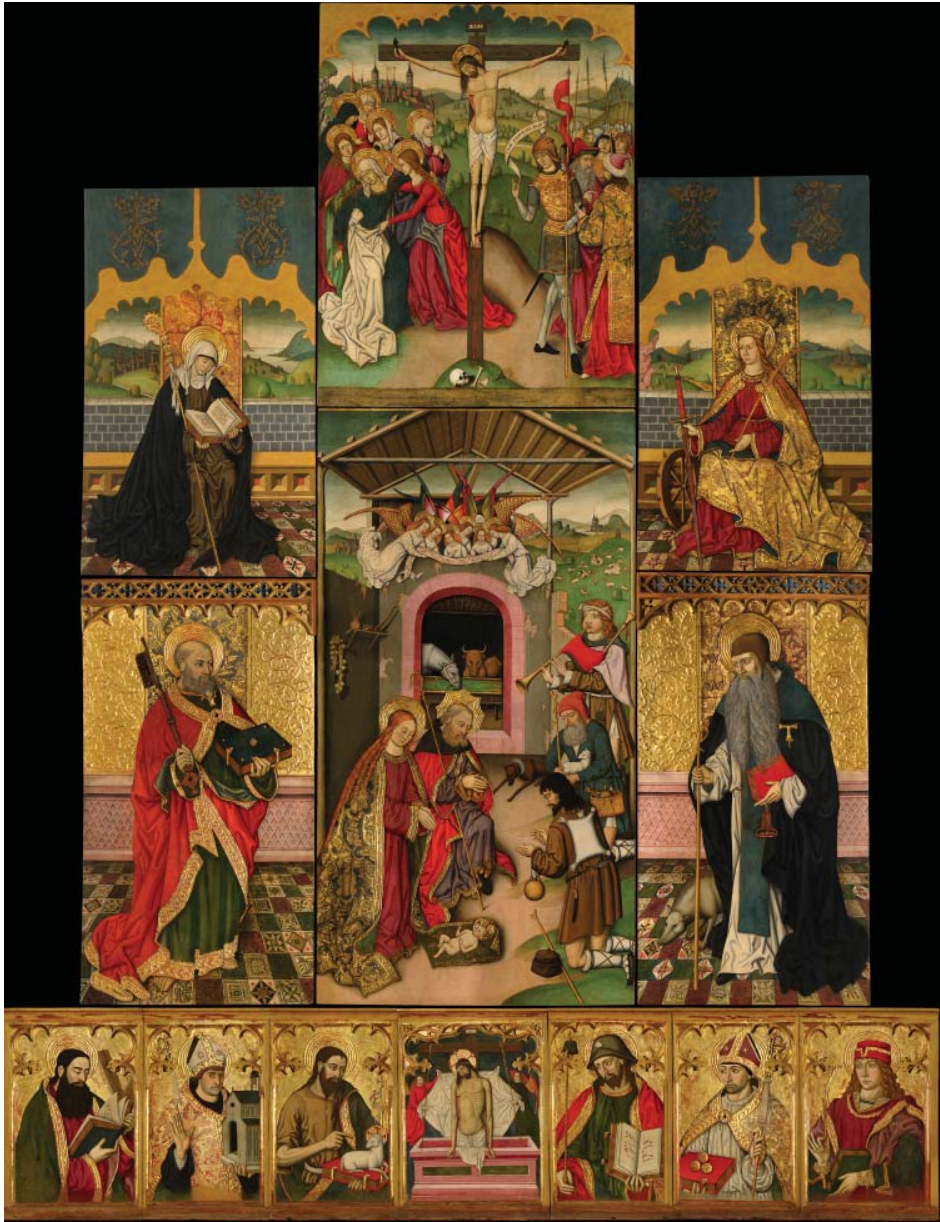
294 Fent un balanç dels resultats obtinguts en el present treball, sembla evident que cal considerar-lo no tant un punt d'arribada com de partença, ja que encara són molts els problemes a resoldre a l'entorn de la pintura a Sardenya a cavall dels segles XV i XVI. L'escassetat de documentació impedeix inevitablement el camí a l'obtenció de noves adquisicions. Tot i així les notícies descobertes, encara que exigües, obren el camp a noves consideracions i punts de reflexió, i encoratgen a continuar en la via de la recerca arxivística, que cal continuar a Barcelona i estendre a altres centres del Mediterrani occidental (penso en València, però també Palma, Tortosa, Tarragona, Perpinyà, Gènova, Ajaccio, Roma, Nàpols i Palerm), i també a l'estudi de les obres d'art en el més ampli context social i cultural en el qual han foren produïdes.

APPENDICE ICONOGRAFICA



1a Joan Barceló, *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

1b Joan Barceló, *Retablo della Visitazione*, Cartiglio con la firma, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Actum Acumata Capitula Inhabita die lune
 Undecimo Decembris anno a nativitate domini
 Millefimo quingentesimo octavo

En nom de nostre Seigneur Jehu Christ / edela Intemerada
 verge madona sancta maria patrona parvocada nostra
 en la Iglesia parroquial de nostra dona del pi dela present
 Ciutat de Barçna

apitols fets e formats entre los magnífichs e honors obiers e
 parroquians dela dita Iglesia dela verge e maria del pi de
 una part / emestre Joan barçalo pintor natural del camp
 de Caragona de pace alie de esobrie d'opinar del retante
 maior nonamens fet al cap del altar maior de dita Iglesia

Primo glo dir mestre Joan barçalo pintor he tengue en
 pintar / cobrar ab tota perfeccio dms temps de cinch
 anys comptant dela festa de nadal de mil cinch cents v
 deu en avant / co es los tres tabernacles del retante de
 madona del mig / ede sanct pece / e sanct pan / e les bases
 et alla tot dor / e los pilars e tribes / e lles q van sobre
 les copades tot dor / e plo semblans

del recanell
 del altar maior
 en lo any 1510

Jtem la copada dels dos tabernacles he pintada dms de
 azur / e tot lo entrecallament sobre dita copada de or
 ff

3 Contratto per il retablo dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona, APSMP, (prima carta)

Consellus beate
 marie de pime
 Dik. n. meho a. d. h.
 Mithis

Lo magnificat moss Johanot de torret Jar planas obras
 lo. 5.^{or} moss heronym torret
 myrer maria Joha revere
 myrer Joha vera
 moss torregos
 myrer p. torret
 moss p. ^{torret} ^{torret} ^{torret}
 moss ^{torret} ^{torret} ^{torret}
 moss anna maria
 bonet del canonal
 ja ralles ello
 Jar famades
 ja perda oceller
 Joha domygo
 Gabriel olles apothecary
 Barthomen Riqueres
 vall febra

Johanot albes. rebonet
 Jar Riqueres
 anthon Joha not
 Joha pla mestre d'ora
 Jauri bonet
 myolan reynes
 Jar mitargull
 Rimer carbonell
 Goday ruddel d'oret
 Rimer calle Ruster
 març gerrer
 Joha de myo
 Barthomen Riqueres
 Joha gcanell
 moq como myquel

Los de mur dita obras e programis ajustats dins lo capitol dels peles
 dela seya marça del pi. fha p'exp'rt lo ximís dit moss Johanot
 torret obrer en cap de dita seya eulo forma segues de of'p'rtos
 lo present consell ha ven' per apar' p' dir d'alt' d'alt' d'alt'
 present consell es ha f'ha' h' d'alt' de rompre de demenafen de
 rompre als h' d'alt' p' f'ha' e b' f'ha' d'alt' mare' loo
 q' rege' la contra' de ned dona los quals elle tene' segur
 q' no son reing' adonar rompre a' reing' d'alt' ben que' f'ha' a' reing'
 d'alt' d'alt' p' f'ha' p' f'ha' q' f'ha' a' reing' d'alt' d'alt' d'alt'
 d'alt' mare' no ignoran rom lo p'nt' q' re' d'alt' de p'nt' lo resault
 es en per d'alt' d'alt' d'alt' reing' me' q' d'alt' non any d'alt'
 Jaciba d'alt' d'alt' d'alt' d'alt' p' d'alt' mare' se romfa may se arbo
 ro d'alt' he reber non bon p'nt' q' h' p'nt' lo resault
 d'alt' f'ha' p'nt' e p'nt' que' f'ha' no a' quello re' d'alt' d'alt'
 d'alt' p'nt' nos romp'nt' f'ha' q'nt' no p'nt' volen p'nt' p'nt'
 lo obra de a' f'ha' d'alt' d'alt' que' rompellan p'nt' p'nt'

3b Riunione degli obrers e parrochiani della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona, AHPB, (prima carta)

Dilectissimi vige simon me f'is
 Inmij ex amij predictorum
 Ego franciscus de liper filij nicolai de
 liper q' prioris civitatis castoris
 in regno s'ardunie afferens me dicitur
 Jurament' p' me inferu prestij earem
 p'natuordenim amoro plenarie anessie
 et creatorem taliquem nos habere
 nec habere vellem. Praxi usq' ad
 tempus trimi amoro qui onxere
 In p'p'm die p'ncij ex nob' ai p'ro
 affirmit me vobiscum nicolao de
 ecclesia p'itore. Cme barone
 p'ncij causa ad dicendi d'omni
 v'um officium p'itoris en at' seruedij
 vobis v'ori et familie v'us In omnibz
 mandatis v'us et eoru liatis es
 onestis de die pariter et de nose
 p'mittens vobis q' per diuim tempus
 seruiam vobis diu q' v'ori et familie v'us

4 Contratto di affermament
di Francesco de Liper,
AHPB, (prima carta)

302

5 Memoria della
consacrazione dell'altare
maggiore della chiesa di Santa
Maria del Pi di Barcellona,
APSMP

Item sem memorio com p' diuine die desunt mar
 Gromptam credo de abid' any desus dicit' d'edij p'
 stare Jofa Cardono bisbe del bisbat de plonice en
 lo regne de ferde n'ya deservunt les serinomes
 epistopals en la sintat de barfna p'lo reuerentissim
 d'ny martin p'prio dei gra bisbe de barfna sede
 licentia voluntat' et onentiment seu lobit' p'ra
 Juan Cardono bisbe conregre lo d'ca' major de la
 p'lesia parroq' del x'ie maris el pi de la p'ra
 sintat de barfna et c'



6 Maestro di Castelsardo, *Santo Stefano*, Sassari, Mus'A



7 Maestro di Castelsardo, *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti*, Castelsardo, cattedrale di Sant'Antonio



305

7b Maestro di Castelsardo, *Trinità*, Castelsardo, Museum Ampuriense



7c Maestro di Castelsardo, *Arcangelo Michele*, Castelsardo, Museum Ampuriense



7d Maestro di Castelsardo, *Apostoli*, Castelsardo, Museum Ampuriense



7e Maestro di Castelsardo, *Arcangelo Michele*, *Stemma nello scudo*, Castelsardo, Museum Ampuriense

7f Maestro di Castelsardo, *Arcangelo Michele*, *Stemma nello scudo* (dopo il restauro), Castelsardo, Museum Ampuriense

308

7g Steve Tamborino, *Armorial de Salamanca*, *Stemma dei Guzmán*





8 Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, Tuili, chiesa di San Pietro



8b Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili, Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti*, Tuili, chiesa di San Pietro



8c Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, Arcangelo Michele, Tuili, chiesa di San Pietro

8d Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*,
Caduta di Simon mago, Tuili, chiesa di San
Pietro

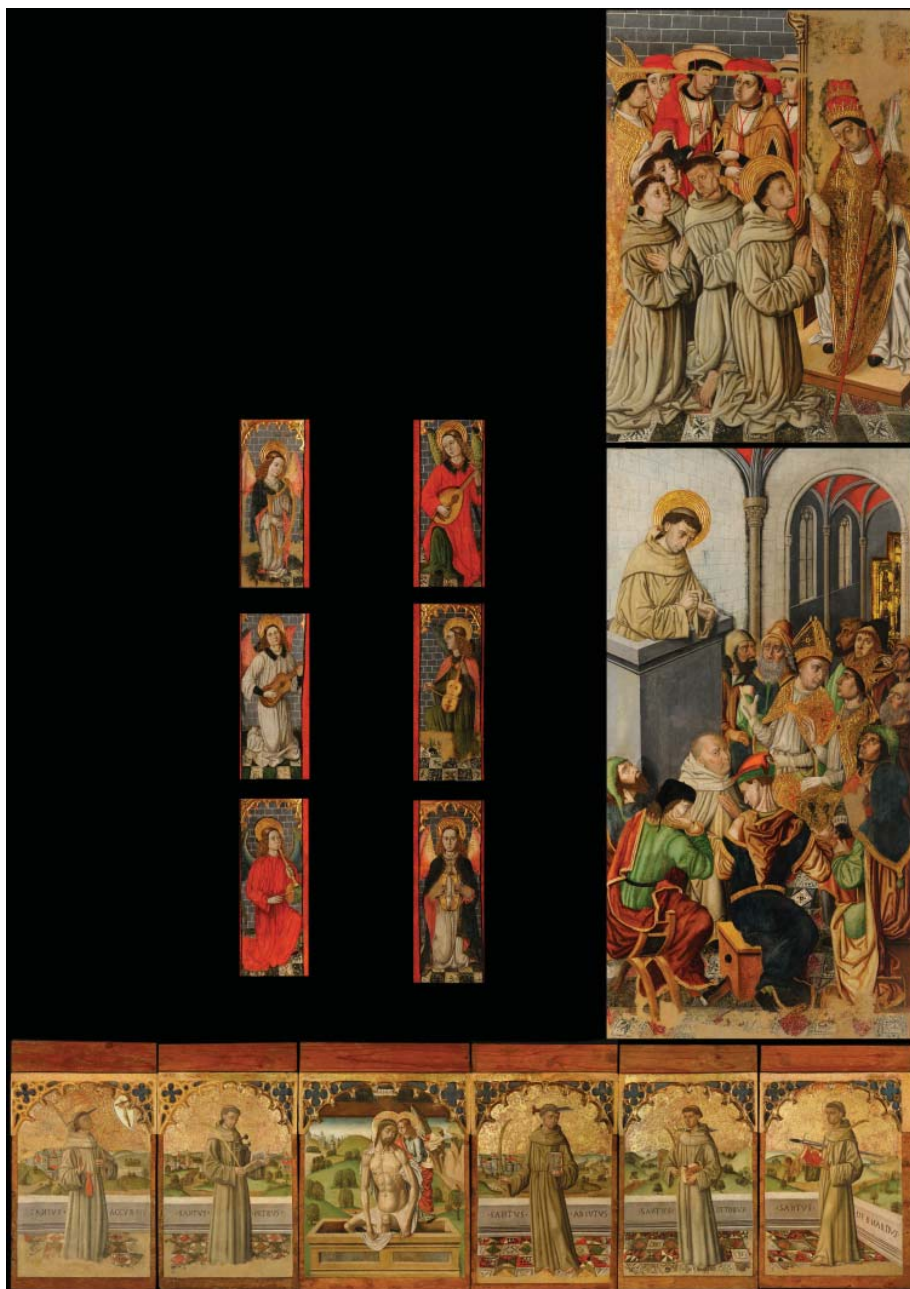


8e Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*,
Cristo risorto, Tuili, chiesa di San Pietro

8f Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*,
Messa di San Gregorio, Tuili, chiesa di San
Pietro



9 Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola*,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale





9b Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola*, *Riconoscimento dell'Ordine*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

9c Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola*, *Predica di San Francesco*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale





9d Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola, predella con Cristo in pietà e Santi martiri francescani*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

10 Maestro di Castelsardo, *Madonna col Bambino, angeli musicanti e committenti*, Birmingham, Museum and Art Gallery

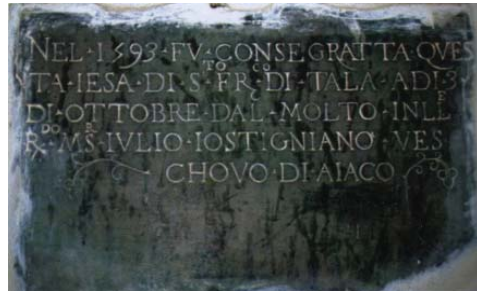




318

Il Maestro di Castelsardo, *Crocifissione*, Sainte-Lucie-de-Tallano, chiesa di Santa Lucia

Ilc *Epigrafe di fondazione del monastero*, 1492, Sainte-Lucie-de-Tallano, chiesa di San Francesco



Ilc *Epigrafe di consacrazione della chiesa*, 1593, Sainte-Lucie-de-Tallano, chiesa di San Francesco

Ild *Madonna in trono col Bambino*, 1499, Sainte-Lucie-de-Tallano, chiesa di Santa Lucia



Ilb Bottega del Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tallano*, Sainte-Lucie-de-Tallano, chiesa di Santa Lucia



12 Bottega del Maestro di Castelsardo, *Retablo minore di Saccargia*, Codrongianos, CEDOC



321

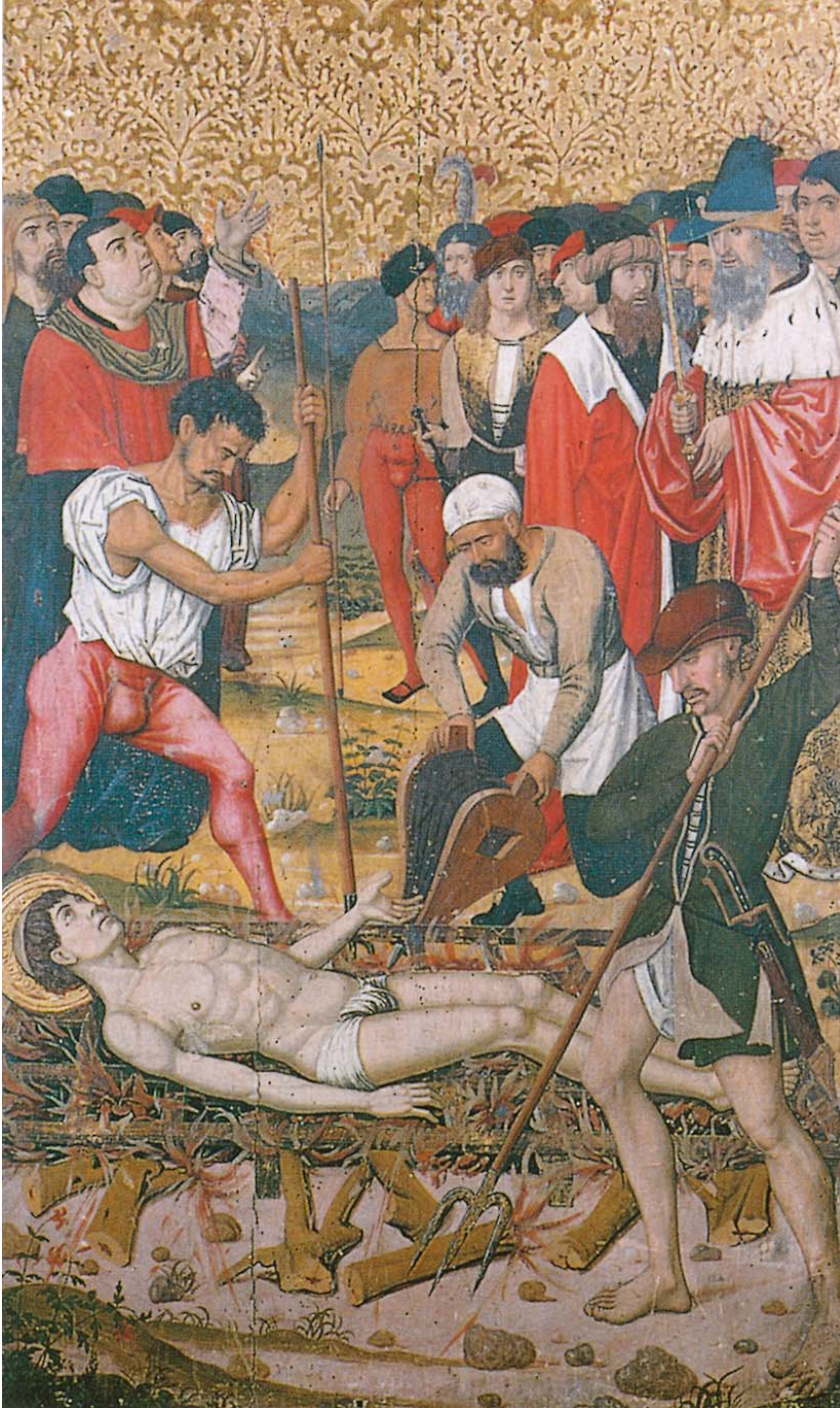
13 Maestro di Castelsardo, *Madonna del Latte*, Barcelona, MNAC



14 Maestro di Castelsardo, *Calvario Roura*, Barcelona, collezione privata

15 Maestro di Castelsardo, *Retablo di Sarrià, Fustigazione di San Vincenzo*, Barcelona, MNAC





15b Maestro di Castelsardo, *Retablo di Sarrià*, *San Vincenzo sulla graticola*,
Barcelona, MNAC



325

15c Maestro di Castelsardo, *Retablo di Sarrià, Morte di San Vincenzo*,
Barcelona, MNAC



16 Maestro di Castelsardo, *Predella di San Gavino Monreale*, Ales, Museo diocesano



17 Maestro di Sanluri, *Annunciazione*, Iglesias, episcopo

327



17b Maestro di Sanluri, *Sant'Antonio di Padova*, ubicazione ignota, già Bari, collezione privata



18 Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

18b Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio*, *Sant'Eligio in trono*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



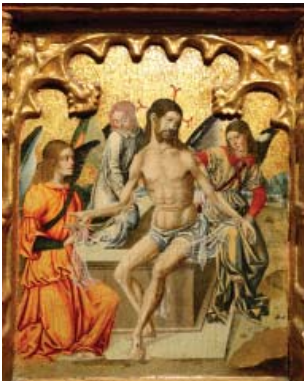
18c Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, Sant'Antonio di Padova*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

18d Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, San Leonardo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale





18e Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, predella*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale





332

18f Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, San Nicola di Bari*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

18g Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, Sant'Antonio Abate*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

18h Maestro di Sanluri, *Retablo di Sant'Eligio, San Sebastiano*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale





19 Sant' Antonio di Padova, collezione privata

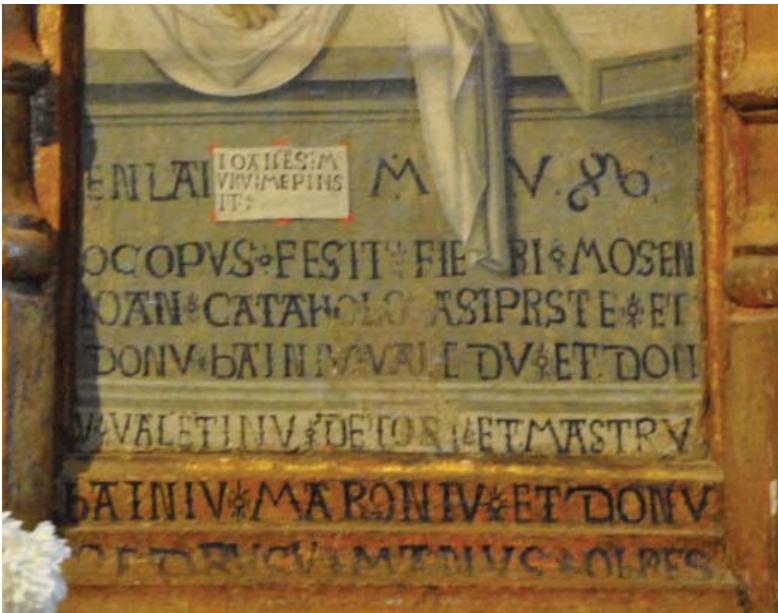


20 Giovanni Muru e aiuti, *Retablo maggiore di Ardara*, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno

20b Giovanni Muru, *Retablo maggiore di Ardara, Cristo in pietà*, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno

20c Giovanni Muru, *Retablo maggiore di Ardara, Tavole dei comandamenti del Mosè*, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno

20d Giovanni Muru, *Retablo maggiore di Ardara, Epigrafe*, particolare, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno



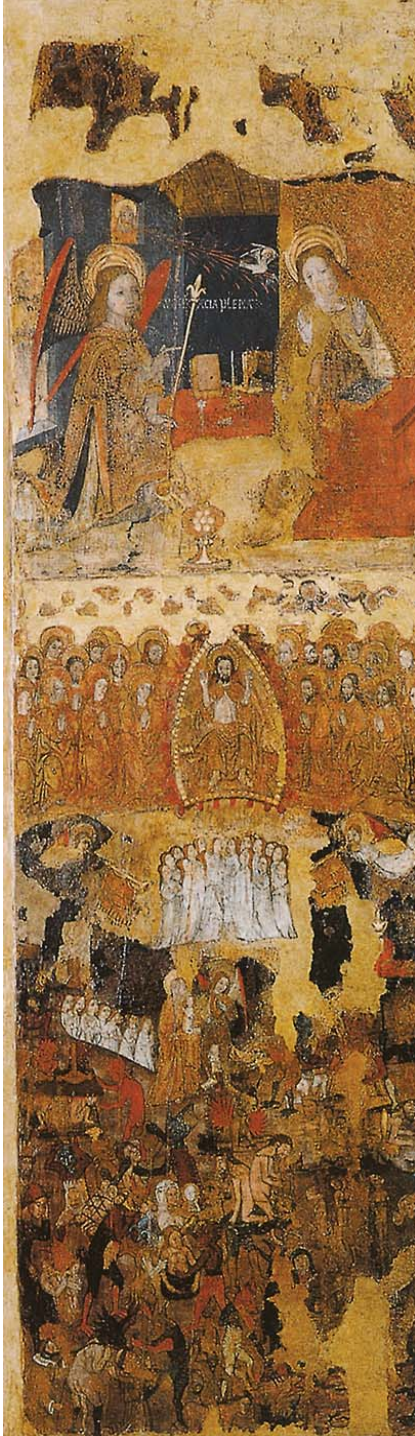


20e Collaboratore di Giovanni Muru, *Retablo maggiore di Ardara, Morte della Vergine*, Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno



337

21 Maestro di Olzai, *Retablo della peste*, Olzai, chiesa di Santa Barbara



22 Maestro di Olzai, *Retablo del Giudizio universale*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



23 Lorenzo Cavaro, *Retablo di Gonnostramatza*, 1501, Gonnostramatza, chiesa di San Michele



340

23b Lorenzo Cavaro (attr.), *Retablo di Giorgino, Crocifissione*, 1508, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



23c Lorenzo Cavaro (attr.), *Retablo di Giorgino, Madonna in trono con Bambino e angeli*, 1508, Torino, collezione Ballero



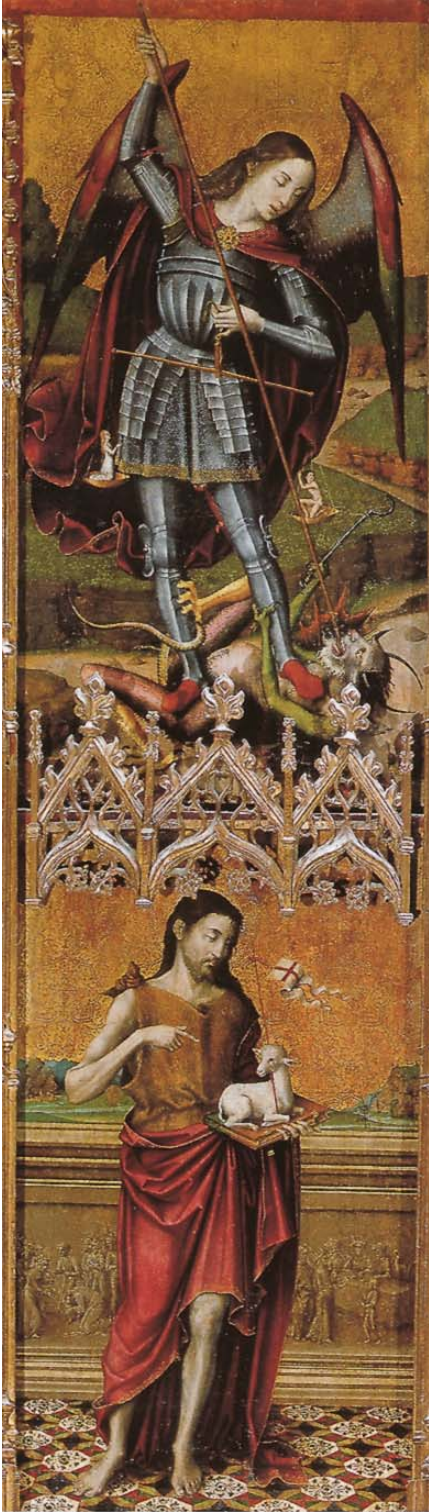
24 Pietro Cavaro, *Retablo di Villamar*, 1518, Villamar, chiesa di San Giovanni Battista

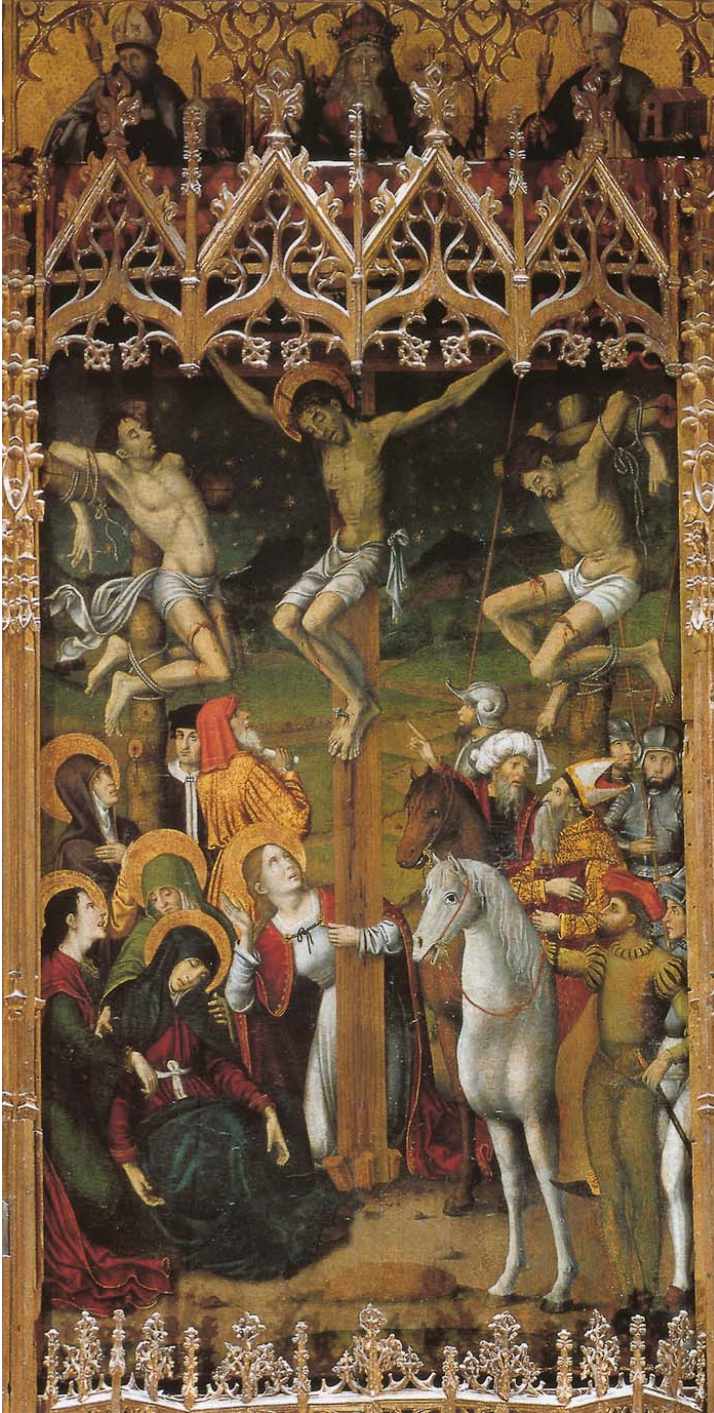


24b Pietro Cavaro, *Retablo di Villamar, San Pietro e San Paolo*, 1518, Villamar, chiesa di San Giovanni Battista



24c Pietro Cavaro, *Retablo di Villamar, San Giovanni Battista, Arcangelo Michele, Battesimo di Cristo, Stigmate di San Francesco*, 1518, Villamar, chiesa di San Giovanni Battista





24d Pietro Cavaro, *Retablo di Villamar, Crocifissione*, 1518, Villamar, chiesa di San Giovanni Battista



345

25 Pietro Cavaro (attr.), *Trittico di Pio V*, Vicoforte, santuario basilica della Natività di Maria Santissima



26 Pietro Cavaro (attr.), *San Ludovico di Tolosa*, Palma, Museu de Mallorca

27 Pietro Cavaro (attr.), *Angelo e Cristo in Pietà*, collezione privata

346





347

28 Pietro Cavaro (attr.), *Addolorata*, Cagliari, chiesa di Santa Rosalia



348



28b Pietro Cavaro (attr.), *Fuga in Egitto*, ubicazione sconosciuta

28c Pietro Cavaro (attr.), *Gesù fra i dottori*, ubicazione sconosciuta

28d Pietro Cavaro (attr.), *Andata al Calvario*, ubicazione sconosciuta

28e Pietro Cavaro (attr.),
Compianto sul Cristo morto,
Cagliari, Pinacoteca Nazionale



349

28f Pietro Cavaro (attr.),
Deposizione nel sepolcro,
ubicazione sconosciuta





29 Pietro Cavaro (attr.), *Sant'Agostino in cattedra*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



30 *Retablo dei Consiglieri*, Cagliari, Palazzo Civico



31 Pietro Cavaro (attr.), *San Pietro e San Paolo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

32 Pietro Cavaro, *Retablo del Santo Cristo, Stigmati di San Francesco*, 1533, Oristano, chiesa di San Francesco





32b Pietro Cavaro, *Retablo del Santo Cristo, Sante Caterina d'Alessandria e Apollonia, Santi Antonio di Padova e Bonaventura*, 1533, Oristano, Antiquarium Arboreense

354



32c Pietro Cavaro, *Retablo del Santo Cristo, Santi Stefano e Nicola di Bari, Santi Ludovico di Tolosa e Bernardino da Siena*, 1533, Oristano, Antiquarium Arboreense



355



32e Pietro Cavaro,
Retablo del Santo Cristo,
Sant'Accursio, San
Bernardo, Sant'Ottone, San
Pietro, Sant'Adiuto, 1533,
Oristano, Antiquarium
Arborensis



33 Pietro Cavaro (attr.), *Pala di Sant'Agostino*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



34 Pietro Cavaro (attr.), *Elemento di predella*, Guamaggiore, chiesa di San Sebastiano



35 *Retablo dei Beneficiati*, Cagliari, Museo del Tesoro del Duomo



36 Pietro e Michele Cavaro (attr.), *Retablo di San Pietro*, Suelli, chiesa di San Pietro



37b Pietro Cavaro (attr.), *Retablo di Bonaria, Madonna del Cardellino*, Cagliari, santuario di Bonaria



361

37c Pietro Cavaro (attr.), *Retablo di Bonaria, Crocifissione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

37d Pietro Cavaro (attr.), *Retablo di Bonaria, San Girolamo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale





37e Pietro Cavaro (attr.),
*Retablo di Bonaria, San
Ludovico di Tolosa*, Cagliari,
convento di Bonaria

362



37f Pietro Cavaro (attr.),
*Retablo di Bonaria, San
Pietro*, Cagliari, Pinacoteca
Nazionale



363

37h Pietro Cavaro (attr.), *Retablo di Bonaria, Arcangelo Raffaele e Tobitolo*, Cagliari, convento di Bonaria



38 Pietro Cavaro (attr.), *intervento di restauro*, *Madonna col Bambino*, Cagliari, Museo del Tesoro di Sant'Eulalia



39 Nicolau de Credensa, *Santa Tecla e San Bartolomeo*, Sitges chiesa di Santa Tecla e San Bartolomeo



40 Joan de Borgonya, *San Felice davanti a Rufino*, Girona, Museu d'Art



367

41 Pere Nuyes, *Traslazione del corpo di San Marziale*, Barcelona, MNAC

APPENDICE DOCUMENTARIA

Doc. 1

ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Andrea Barbens, 51/12-1, cc. 26v-27r
Cagliari, 22 aprile 1482

Johannes de Santa Cruce, dottore in diritto, si riconosce debitore per 100 lire di monete cagliaritane verso Caterina Ferrena, vedova del mercante Nicholaus Ferran. Tra i testimoni: Nicolau Gessa, mercante di Cagliari.

369

Die intitulate XXII aprilis anno / predicto millesimo CCCCLXXX secundo. /
Egregius vir dominus Johannes de Sancta Cruce legum / [...] doctor habitator
Castri Calleri gratis / confessus fuit debere honorabili Catarine Ferrena
/ consorti honorabili Nicholai Ferran quondam mercatoris ma/ioris nam
centum libras moneda calleritane / quas eidem dare tenetur de dita plana per
eidem / Caterine facta per magnificum [spazio vuoto] habitatorem eiusdem
Castri civitatis eidem solvere / promissit quocumque requisitus fuerit
omnibus / dilacionibus etc promissit et iuravit non po/nere raciones etc ffiat
[...] cum satisfassione / faci etc et cum aliis dito imponendo e non cam/pando
etc sub pena decem librarum et ad scuptura / terci etc et permissionis etc et
per predictis etc obli/gavit omnia bona et iura sua etc ratum curavit spaccis
decem et cuium diete et omnibus aliis spa/ciis etc et omni acionum iuri legi etc
datum / est hoc in Castro Callaris. / Testes Martinus Perez sartor domiciliatus
in Castro / Callari et Nicholaus Gessa mercator habitator Castri Callari.

Doc. 2

ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Barbens, 51/15, cc. 15v-16r

Cagliari, 26 marzo 1483

Johannes Fortesa, dottore in leggi, canonico della Cattedrale e vicario generale di Gabriele Serra, arcivescovo di Cagliari, concede a Violante Carros, contessa di Quirra, di tumulare nella Cattedrale, a fianco dell'altare maggiore della Beatissima Vergine Maria e all'altare di Sant'Eligio, vescovo e confessore, la salma del defunto marito Filippo de Castro et de Pinos, conte di Quirra, e in futuro tutti i discendenti legittimi.

Die mercuri intitulata XXVI mensis marcii / anno predicto a nativitate Domini millesimo CCCCLXXX tercio. /

Anno a nativitate Domini millesimo CCCCLXXX tercio die mercuri vice/
sima sexta mensis marcii intitulate reverendus vir dominus Joannes Fortesa
decretorum /doctor canonicusque sedis callaritane ac in spiritualibus et
temporalibus vicarius gene/ralis reverendissimi in Cristo patris et Domini
domini Gabrielis Serra. / In Cristi nomine amen. Noverint universi quod nos
Joannes Fortesa decretorum doctor / canonicusque sedis callaritane ac in
spiritualibus et temporalibus vicarius generalis reverendissimi / in Cristo
patris et Domini domini Gabrielis Serra miseracioni divina et apostolica sedis
gracia / archiepiscopi callaritani. Attendentes piam et devotam intencionem et
ferventem devo/cionem quas vos multum nobilis spectabilisque domina Yolans
Carroc comitissa / Quirre in Castro Regni Sardinie domiciliata uxor multum
nobilis spectabi/lisque viri domini Felippi de Castro et de Pinos quondam
comitis Quirre viri vestri geritis / et diucius gesistis erga dictam sedem
callaritanam et beatissimam Virginem Ma/riam genitricem Domini nostri Ihesu
Cristi salvatoris nostri ad cuique laudem et honorem / et eiusdem sedis decorem
plura de bonis vestris temporalibus vobis a Deo collatis e ro/gatis favorabilum et
ex bono corde sperantes per vos et liberos vestros in Domini / ipsi [Ecclesiam]
et eius fabrica pro futuro aliqua pia et caritatis subsidia Deo precio beniquiter
elargiri propter que dignum atque decorus existimavimus vos pre/rogativam
aliquam gracie et honoris in dicta sede obtinere eam obrem ante / dicti nostri
vicariatus officii et permissorum obtentu damus et concedimus plenam /

370

licenciam et liberam potestatem indulgemus vobis eidem nobili spectabilique do/mine Yolanti Carroc comitisse in manu et posse notarii infrascripti vestro / et liberorum vestrorum nomine stipulantis quod intus dictam sedem callaritanam videlicet / iuxta altare maius Beatissime Virginis Marie predicte sedis et altare Sancti / Eligi episcopi et confessoris et signanter totum latus ipsius altaris maioris ex parte / illa ubi epistola consuevit dici, in quo loco corpus et ossa iamdicti nobilis specta/bilisque comitis Quirre quondam viri vestri in Domino requiescunt fabricari et poni in / solo terre possitis et sit vobis licitum facere, contruere et habere planum tumulum / sive carnerium et omnia inde agere in toto illo loco que in similibus est assumptum fieri / in similibus tumulis simul cum suis ornamentis et insigniis ut decet tam nobilem / personam et vestram genealogiam. In quo vestri et liberorum vestrorum omnium a vobis de legitimo / matrimonio per rectam lineam descendencium et aliorum quorumvis corpora ad vestri et / vestrorum voluntatem et beneplacitum in carne et ossibus sive aliqua contradicione / valeatis tumulari. Iuribus parrochialibus eidem reverendissimo domino archiepiscopo et eius suc/cessoribus in dicto archiepiscopatu in omnibus et per omnia semper salitis. Et hec omnia et singula / concedimus vobis eidem nobili spectabilique comitisse de Quirra notarioque infra/scripto a nobis legitime stipulanti et recipienti vestro et liberorum vestrorum nomine et / aliorum omnium quorum interest et intererit aut poterit in futurum quomodolibet in/terrasse. Et ea promittimus nomine antedicto rata, grata, valida atque firma perpetuo // habere, tenere et observare et non contrafacere venire vel ea revocare iure / aliquo aut racione quacumque in posse ac manu iamdicti et sucontenti notari sti/pulantis ut supra de quibus omnibus et singulis supradictis per notarium et scribani / nostrum vobis fieri atque tradi huiusmodi publicum instrumentum sigillo officii nostri iussimus et / fecimus appensione communiri. Que acta fuerunt subtus porticum cimiteri eiusdem / sedis callaritane die vicesima sexta mensis marci anno a nativitate Domini / millesimo quadringentesimo octoagesimo tercio presentibus honorabilis Joanne / de Madrit cive et venerabili domino Salvatore Pira presbitero degentibus in civitate / et castro Callari testibus ad promissa vocatis rogatis specialiter et assumptis.

Doc. 3

AHPB, notaio Jaume Vilar, 245/3¹

Barcellona, 23 agosto 1485

Johanotus Barcelo pictor civis Barchinone, nomina suo procuratore il blanquerium Johannes Massot, anch'egli cittadino barcellonaese, perché recuperi a suo nome i beni di sua proprietà che Gabriel Cases, mercante di Valencia, custodisce per conto di Bartholomeus Mager, algutziri, nella nave del viceré di Maiorca a garanzia di una polizza precedentemente stipulata. Testimoni sono Johannes Rossello della parrocchia di San Martino della diocesi di Tayano e Claudius Moret pittore di Barcellona.

Ego Johanotus Barcelo pictor civis Barchinone, de certa scientia constituo et ordino procuratorem / meum certum et specialem vos Johannem Massot blanquerium civem dicte civitatis Barchinone / presentem et onus huiusmodi procurationis in vos sponte suscipientem ad petendum recuperan/dum recipiendum et habendum pro me et nomine meo a Gabriele Cases mercatore cive civitatis / Valencie omnes et quascumque raupas et alia que per venerabilem Bartholomeum Mager algutziri/um navis viceregis Maioricarum eidem Gabrieli Cases ad custodiendum seu in comandam / traditas expressa comissione quod raupas seu raupa michi traderet et delliberaret iuxta quandam / policam inde michi traditam et inde de raupis raupis et aliis vobis per dictum Gabrielem / Cases nomine meo tradendis apocham et requirendum quoque etc. Et inde publicum / etc. Et demum etc. Ego enim etc promittens etc. Me semper habere ratum etc. / Actum etc. / testes Johannes Rossello parrochie Sancti Martini de Tayano diocesis et Claudius / Moret pictor civis Barchinone

372

Doc. 4

BUS, ms. 606, foglio sciolto²

Alghero, 7 giugno 1488

L'amministratore (obrer) della chiesa e monastero di San Francesco di Alghero Gaspar

1_ MADURELL 1944, p. 71, nota 23.

2_ ARU 1931a, pp. 176-178.

Romanga stipula un contratto con il pittore Giovanni Barceló, natural de Tortosa, che per il compenso di 200 lire algheresi si obbliga a dipingere il retablo que es del cap de la dita iglesia be e degudament y ab tota perfectio et segons se pertany de tot bon mestre y pintor. Il tempo di consegna è fissato in 14 mesi. Negli scomparti centrali dovevano essere rappresentati la Vergine con il Bambino, San Francesco che riceve le stimmate, la Crocifissione, nel tabernacolo Gesù risorto e nei portali San Pietro e San Paolo, nei laterali episodi della vita di San Francesco.

Die sabbati predicti VII mensis juni anno a nativitate Domini MCCCCLXXXVIII in villa Alguerii.

Jesus.

En nom de Deu eternal e de la gloriosa y humil Verge Maria mare sua e del beneventurat e glorios mossenyer Sanct Francesch que a la dins scita obra donen principi e bon fi e tot compliment. Amen.

Capitols fets, fermats, inhits e concordats entre lo magnifich en Guaspar Romanga obrer de la sglesia e monestir de Sanct Francesch de la present vila del Alguer de una part e mestre Johan Barsalo pintor natural de Tortosa de la part altra.

E primo lo dit mestre Johan Barsalo pintor promet y se obliga al dit obrer pintar lo retaulo de la sglesia de Sanct Francesch que es del cap de la dita sglesia be e degudament y ab tota perfectio et segons se pertany de tot bon mestre e pintor, en lo qual retaulo fara e se obliga fer les istories següents. Es assaber en les tres cases o taules que son en mig del dit retaulo pintara coes en la pus baxa casa la ymatge de la gloriosa Virgo Maria ab son fill al bras; e en la migana casa pintara la ymatge e figura del beneventurat Sanct Francesch ab lo Sanct Crocifiss e companyo del dit Sanct Francesch; e en la pus alta casa pintara la passio e misteri de Yesu Xrist Salvador nostre crucificat ab tots les imatges de les figures que a tal misteri se pertany. E en tots les altres cases del dit retaulo pintara lo misteri e vida del dit Sanct Francesch en cada huna de les dites cases segons que per lo dit obrer li sara designat coes en cada casa hun misteri. Et en lo banchal de baix del dit retaulo pintara coes asaber en mig del tabernacle la santa figura de Jesus lansant lo sanch del costat en hun

colper e tenint en la huna de la ma la creu e bandera. Et en les altres cases del dit tabernacle e banchal pintara aquelles figuras que per lo dit obrer li seran desinnats. Et en los dos portals que sian al costat del dit banchal pintara de una part Sanct Pere e de la altra part Sanct Pau los quals ymatges e figuras demunt dits lo dit pintor pintara perfetament [...] pertanyara demanant que sia acabat tot ab tot perfectio como se pertany per bon mestre.

Item lo dit mestre Johan Barsalo promet e se obliga de enguixar, daurar e endressar tot lo dit retaulo dalt o baix e les polseres daurar e pintar nohament com se pertany a semblant obra.

E lo dit en Gaspar Romanga obrer promet e se obliga donar al dit mestre Johan Barsalo tot lor azur e carmini que en dit retaulo fara mester jurant lo dit mestre Johan de no fraudar dit or azur e carmini ans aquell metre en dit retaulo sens frau ni engan algun [...] sans ne [deduir] en neguna altra obra. Tots les altres colors necessaries per lo pintar del dit retaulo lo dit mestre Johan posara a tot cost, messio e despeses sues axi com es entre ells en pacte de sus dit.

374 Item entre les dites parts es en pacte de sus dit que lo dit retaulo se de enguixar, daboxar e daurar tot en la ciutat de Sacer lo qual lo dit obrer se obliga portar daqui en dita ciutat a so cost e messio et enguixat, daboxat e daurat que sia, es tengut lo dit mestre Johan tornar aquell aci a despeses e messio e cost seu. Et en la present vila promet aquell pintar ab tota perfectio com dit es. Et durant lo dit pintar lo dit obrer promet y se obliga donarli loch competent per pintar dit retaulo e li fer la despesas de mengar e beure per ell e per hun altre ajudant en dita obra [en hun] al dit pintor en lo convent del monestir de Sanct Francesch le dite vila a cost e messio del dit convent. Et axi mateix Johan per admir per ell e per hun altre com dit es.

Item mossen lo dit obrer per paga e preu just del pintar e obra de tot lo dit retaulo promet e se obliga donar e pagar al dit mestre Johan Barsalo doscentes lliures moheda de la present vila del Alguer en aquesta manera, es assaber acabat de pintar e daurar lo banchal, tabernacle e portals que es la primera cosa giusta a fer li dara de comptants trentasinch lliures de la dita moneda. E fets les tres cases de mig del dit retaulo li dara trentasis lliures de la dita moneda coes XII lliures per casa cada huna casa e per lo semblant de les altres

sis cases [reparts] coes per cada hun costat tres cases li dara doze lliures per cada huna casa acabadas que sien de tot. E per los guardapolsos del di retaulo li dara acabats que sien XII lliures de la dita moneda coes VI lliures per casa hun gardapol. Et acabat que hara ab tot perfectio de daurar tota la obra de talla del dit retaulo li dara lo restant compliment a los dits pacts y de moneda de la dita e present vila.

[No res menis] es pactat e concordat entre les dites parts que lo dit pintor no puga recusar al dit obrer de pintar e fer la dita obra sino a tota peticio del dit obrer promentent lo dit mestre Johan que dara acabat lo dit banchal, tabernacle e portals del dit retaulo al dit obrer a XV dis del mes de septembre proxim vinent.

Testes fuerunt magnificus Guillelmus Coll consiliarius dicte ville Algerii et honorabilis Julianus Francisco et Demondus Aguglondo sartores habitatores Algerii.

375

Doc. 5

BUCA, fondo Baylle, striscia di pergamena³

Senza luogo [Tuili], 7 maggio 1489

Atto di consacrazione della chiesa dedicata a San Pietro apostolo e alla Vergine Maria [di Tuili] da parte di Raimondo vescovo di Dolia, alla presenza del signore della villa Giovanni di Sancta Creus e del dottore in decreti Luigi Tolza. Firma l'arcipresbitero usellense Boralla.

Die dominica VII mensis Maij anno a nativitate Domini MCCCC LXXXVIII haec ecclesia et altare in honorem Beati Apostoli Petri fuit consecrata ac gloriosissime Virginis Marie per reverendum dominum Raymundum Episcopum Doliensem, et fuit presens dominus Johannes de Sancta Cruce, dominus huius Ville ac dominus Ludovicus Tolza, decretarum doctor. Boralla archipresbiter Usellensis.

3_ MARTINI 1859, pp. 155-156; SCANO NAITZA 2013, p. 195.

Doc. 6

BUS, ms. 655, II, c. 79v⁴

(atto del notaio Giovanni Sequi in apografo del notaio Stefano Fara)

Sassari, 5 gennaio 1494

Iohan Barcelo pintor, con Antonusca Puliga sua moglie e Iacarias Puliga della città di Sassari, a garanzia di un prestito di 150 lire ottenuto da Serafino Montanyans, costituisce un censo annuo di 15 lire a favore della figlia di Montanyans e del marito di lei Andrea de Biure, podestà della città, ipotecando il palazzo dove risiede e un'altra abitazione.

Hoc est translatum bene et fideliter Sasserii.

Die V mensis ianuarii anno MCCCCLXXXIII. Noverint universi comentois Johan Barsalo pintore, Antonusca Puliga presente mugere sua et Iacarias Puliga mercante dessa presente citade de Sasserii de certa sciencia vendimus et concedimus a bois multu magnificu señore mossen Andreu de Biure presente e assos [...] voler instrumentu gracie redimendi liras bindigui moneda dessa dita citade de sensale sive sensuales, annales et rendales solvendas su primu die de jenargiu primo sequenti [...] annu e sic omni annu in su ditu die sensa [...] excepcione nen ispesas francas et quits et apportadas assa domo [...] in sa dita citade sa quale pensione volimus qui [...] in su ditu die [...] casu promitimus in solidu pagare su salariu de su procuradore o nunciu intro dessa dita citade X e foras XX [...] una eu sos dannos et ispesas sos quales dannos et ispesas promittimus istare assa simple [...] o simple iuramentu renunciando tota exceptione et tota dilacione [...] qui agios captos privilegios et quale si stat dretu juri rationi et consuetudini pro sas quales in contrarius non potimus alligare renunciando et dita Antonusca su jure dessa [...] et esponsaliciu meu et omni alii iuri ut su prexu est quentu quimbanta liras moneda dessa dita citade sos quales confessamus haver recividas de dinaris numerados per manu dessor señore mossen Seraffine Montanyans sogru de vois ditu mossen Biure manualmente er perço renunciando sa exceptione et [...] dessor ditas

376

4_ FILIA 1924, p. 3; ARU 1926, p. 164.

quentu quimbanta liras haver recibidas de proprietade et esser contentas et pagadas sas quales in solidum ponimus subra totu sos benes nuestros mobiles et immobiles presentes et futuros spati et expresse [...] ditu Johanne Barselo obligo et ipoteco tottu su palatiu meu hue habito in sa piata et una domo terrestre posta in Funtana de Villa costadu a sa domo de Comida Isposu cun sas iuridiciones suas palatu et domo et eo ditu Jacarias obligo et ipoteco sa bingia mia posta in [...] cun sas iuridiciones suas tantu pro sa dita proprietade [...] pensione omni annu dessa quale pensione [...] tener de firma et legale [...] haver et tener et in [...] possidere et de presente cun sa corporale possessione de cussas sa quatri in casu de pensione cessadas potadas executare in solidu de propria autoridade ut inponendo pena de [...] in su contrariu esser et atemptadu per omni volta ut et pro maiore firmitade iuramus a Deu omnipotente et assos vangelijs tocados ut supra [...] et obligamus totu sos benes nuestros presentes et futuros et in solidum personas largo etc. Actu Sasseris. Testes don Johanne Vidini [...] Johannes Canu et [...] Nanni Pinna Sirigu Sasseris. Signum meum Joannis Sola et Gillo civis presentis civitatis Sasseris auctoritate regia notarius huic exemplo testis.

377

Doc. 7

ASCA, Ans, tappa di Cagliari, notaio Johan Carnicer 118, cc. 1r-2v⁵

Cagliari, 21 agosto 1498

Catelina Genovesa, moglie di Jaume Fogarot, detta testamento al notaio Johan Carnicer presso l'abitazione di Violant Carbonella. Nomina suoi curatori testamentari le sue cugine Violant Carbonella e Angelina Fitan e i reverendi monsignor Gavino Corrori, canonico di Cagliari e monsignor Anthonio Johan Aragall, canonico e vicario generale della cattedrale di Cagliari. Tra le disposizioni la testatrice ordina che siano donate 25 lire a «la obra de la Verge Maria de Jhesus».

Die XXI mensis augusti anno a nativitate domini M° / CCCC°LXXXX octavo

⁵ SALIS 2013, pp. 196-198.

in castru Calleri in domo Violant / Carbonella / En nom de la Santissima Trinitat, Pare Fill e Sant Sperit, tres persones / e en essencia hun sol Deu tot poderos. Com la creatura humana no tinga / per sos merits de que satisfacer e respondre al seu creador perço no deu sperar / lo divinal iudici, ans sempre la misericordia divina deu esser implorada / e la persona naturalment e continua itinere a la fi, res ferm ni segur / o stant en si contenint. Per tal raho del Savi se spera e a quiscu pertany / les coses sdevenidores pensar e en aquelles ab vigilancia prevehir perque / sobre totes puxa salir doblement donar raho al altissime creador fil / de Deu omnipotent quant [li] plaura tocar la porta de la humana / fragilitat e que trobe apparellada la creatura per donar raho ad aquell / de la anima per ell acomanada. En e perço yo Catelina Genovesa ara / muller den Jaume Fogarot mercader habitans e ciutadans de Caller / considerant que aquelles coses que ab sanitat e repos son pensades e obrades / aquelles esser mes dignes de laor e certitut. Ara stant en ma bona sanitat / e natural convalecencia de cos e de pensa de mon grat e certa sciencia / fac, instituesch, disponc e ordene aquest meu testament e ultima / voluntat mia, en e ab lo qual ellegesch e fas marmessors fidei comissors / e execudors de aquest meu testament e ultima voluntat, coes na / Violant Carbonella e na Angelina Fitan germanes, e cosines germanes / mies les quals tinc en stima de mare, e los reverents mossen Gavi / Corrori canonge de Caller e mossen Anthoni Johan Aragall canonge e / vicari general de la seu de Caller In solitum o la major part de aquells concordos / als quals done e atribuesch plen poder, potestat e facultat que prenguen / venden o facen vendre ab cort o sens cort a la voluntat de aquells tants / de mos bens que basten ab effecte fer e complir les coses per mi desus / ordenades, legades e descrites / E primerament acomanant la mia anima al redemptor de natura humana lo / qual per la sua acostumada divina pietat, clemencia e misericordia no vol que algun / peresta mes aquells que ab ferma fe la sperança en aquell tenen. Al seu regne / te gloria perdurable, infallible e liberament conduex e appella. E perço vull, ordone / e mane que quant a mi convendra morir e pagar lo general deute lo meu cos / sia soterrat en lo monestir del glorios sanct Francisc de Stampaix en lo vas / o fossa de mon avi en Bernat Carbonell quondam lo qual sta damut l altar /

major de la dita sglesia e que sia vestit l abit del dit sanct Francesc axi com / millor es acostumat fer / Item mes vull, orden e mane que la mia sepultura sia feta liomadament e segons / ma condicio, en que vull sien les parroquies e monestirs dels appendicis ab / ses creus e com es acostumat. E vull sia feta e pagada de la vallor de la mia cadena dor que es de mos bens propis ultra mon adot. E tot aço remet / a la bona discrecio e conexenca dels dites meus marmessors del modo e cost de / dita sepultura // Item mes vull, ordone e mane que tots mos deutes, torts e iniuries a restitucio / dels quals yo sia tenguda de mos bens sien satisfets e pagats saltum aquels que ab / legitims documents e proves se mostrara yo esser tenguda e obligada e acostumala/ ment firmavi e de per la seus estrepitu e figura de in hi sols la veritat del fet / attest e segons nostre senor Deu e for de la consciencia e anima requiren per los dits / meus marmessors sia fet e mes en execucio. / Item mes leix, vul, ordone e mane en sufragi de la mia anima e dels propi mis parens / e benefactos sien donades de mos bens a la obra de la Verge Maria de Jhesus / vint e cinc lliures de la moneda de Caller dins hun any apres la mia mort seguida / Item mes dexe a la obra del monestir de la Verge Maria de Bon Ayre deu l / Item mes a la obra de sanct Domingo de Vilanova altres deu lliures / Item mes lexe a la obra de la sglesia de sanct Jaume de dita Vilanova cinch l / Item mes a la obra de la sglesia de sanct Francesc de Stampaix deu liures / Item a la obra de sanct Agosti lexe cinch lliures / Item mes lexe al spital de sanct Antoni de la Lapola dos lits fornits / los quals son meus propriis que tinc en la mia vinia / Item mes lex a la obra de sancta Anna de Stampaix tres lliures / Item mes a la obra de sancta Aularia de la Llapola lexe altres tres lliures / Item mes lexe a la obra del glorios sanct Julia de Vilanova altres tres lliures / Item mes a la obra de sancta Lluçia de Caller altres tres lliures dexe / Item mes leix, vull, ordon e mane que de mos bens sien preses e smercades / doscentes lliures moneda de Caller en loch tut e segur per los meus marmessors / e a coneguda sua e dels procuradors del capitol de la seu de Caller e que aquest / censal o pensions de aquell sien del capitol de la seu de Caller ab aquest / vincle, pacte e condicio que los del dit capitol sien obligats de dir quiscun / any dotze anniversaris dobles hun quiscun mes en tal jornada com sera lo iorn / de la mia fi. E si lo dit capitol e

comunitat de aquell per algu temps apres / la mia mort seguida cessarien de dir dits anniversaris sia en facultat de la / hereva mia daval scripta de revocar aquella renda e propietat e mudarla e donar/la en la parroquia o monestir que ad aquella parega e sera ben vist ab la / dita condicio e retencio e aço tantes vegades quantes sera contrafet e en aquells / lochs que ad aquella sera plaent e ben vist / Item mes leix, vull, ordon e mane que de mos bens sien preses altre doscentes lliures / e aquelles smercades en loch tut e segur a coneguda dels meus marmessors e dels / comissari o guardia del monestir del beneyt sanct Francesc de Stampaix a censal / e que de les pensions de aquelles in perpetuum sien del convent de dit monestir / ab aquel vincle, pacte, condicio que lo dit convent e frares de aquell sien / aximatex in perpetuum obligats de dir quiscun any dotze anniversaris dobles, hun / quiscun mes en tal jornada com sera lo dia de la mia fi. E si lo dit / convent o comunitat de aquell per algun temps cessarien o cessaran de fer / e dir dits anniversaris sia en facultat de la hereva mia daval scripta de revocar / aquella renda e propietat e mudar e donarla en aquella parroquia sglesia / o monestir que ad aquella e als successors de aquella sera ben vist ab la / dita condicio e retencio e aço tantes vegades quantes sera contrafet e / en aquells lochs que ad aquella e als seus sera plaent e ben vist / Item mes vull, ordone e mane que de mos bens sien preses e smercades cent l / moneda de Caller en loch segur a coneguda dels marmessors e hereva mia // e que la renda de aquelles annual sia del beneficiat del benifet que de present e ab lo pren / istituesch e ordene en lo altar del beneyt sant Bernadi e sots invocacio de aquell e / de nostra dona de Josafat dela seu de Caller al costat dela capella de sant Miquel / vers lo altar major de dita seu del qual benifet fas e instituesc patrons / o iuspatrones les sus dites cosines germanes mies e marmessores e apres / de les sien iuspatrons de dit benifet dos los prius propri mihi parents meus e dels seus. / E de aquest benifet ara per llavores e venint lo cas fas e instituesc beneficiat / de aquell a Anthoni de Comia clergue student fill de na Catarina Niubona / liberabent e sens algun vincle e condicio sino que la mia anima e dels meus sia / participats de les misses e oracions de aquell e dels altres beneficiats e post obit de / aquell ne pugues ordenar e donar los dits iuspatrons o iuspatrones e los seus / Item mes

vull, ordone e mane que de hun abit de seti negre meu proprii sia fet hun / pali per al altar de dit sanct Bernadi e si a la ora de mia fi lo dit abit no era en / esser vull que de mos bens y sia fet hun pali de seti negre ab lo senyal o armes de Jenoves / a coneguda dels marmesors / Item mes vull, ordene e mane que de mos bens sien preses y smercades cinchcentes l / moneda de Caller en lo loc mes segur que parega als meus marmesors e hereva e que / del censal o renda que de aquelles proceliria los marmesors e hereva mia sien tenguts / quiscun any comprar ne tants draps com bastara e que sien fetes e donades vesti/dures a pobres vergonyants e altres e aço quiscun any in eternum a conciencia dels / qui carec ne tendran. E dessalint los marmesors e hereva mia que de sa vida / tinguen aquest carec, vull, orden e mane que lo dit carrec reste als meus prius / propri mihis parents co es de part de mare mentres ni haia e de la dita hereva mia / e dels successores de aquella e aço los coman per amor de Deu en for e carec de conciencia / sia fets tos any en remey de les animes mia e dels meus e de tots fiels cristians / Item mes vull, ordone e mane que ultra la sepultuta per mi dessus ordenada a coneguda dels / marmesors meus tantost apres la mia mort seguida per aquells sien preses de mos bens / doscentes lliures de la moneda de Caller e aquelles sien distribuïdes per los dits marmesors / meus en trentenariis de sant Gregori a sant Amador e altres misses votives e almoynes / tot a coneguda dels dits meus marmesors en suffragi de la mia anima e dels meus / Item mes leix, vul, ordone e mane que per la hereva mia daval escrita sien donades / a Johanot Tomich nebot meu fill de na Anthonia ma jermana que deus perdo cent lliures / de la moneda de Caller e aço quant aquell sia pervengut en edat de vuit anys / sens interes algu e aquestes li dexe per qualsevol titol, dret o auio que pertengues / o pagues haver en e sobre mos bens axi de tals com per a fermals / Item mes leix, vul, ordon e man que a son jerma Perot Tomich sien donades altres cent / lliures de la dita moneda de Caller en lo modo ferma e causa dessus dites / Item mes lexe la mia vinya e torre que de mos propriis bens he comprada a les mies / dues cosines germanes dessus nomenades na Violant Carbonella e na Caterina Ferran / per eguals parts e dessalint la huna que tome a la altra e dessalint les dues an / Jaume Carbonell fill de la dita na Violant Carbonella e que sien obligats a fer / algu be

per la mia anima e dels meus a sa consciencia e coneguda. E desalint lo dit /
 Jaume Carbonell si havia algu parent meu per alguna e qualsevol via que vulla
 / comprar dita vinya aquella sia stimada per dos persones e lo preu de aquella
 sia e / pervenga al capitol de la seu de Caller e servesca per ales distribucions
 o smercat per / aquelles a fi que participe en los beneficiis de la seu e sia en
 remey e descarec de mos peccats / e desertes e axi placia a la divina misericoria
 que totes les sus dites coses me preserven // de les penes infernals e me
 subienguen en les penes de purgatori de lio Jhesus per la / sua sagrada passio
 en la sua gloria me colloque. E no havent hi nenguno / parent que vulla aquella
 comprar vull, ordon e mane que dita vinya sia venuda / a qualsevol persona qui
 la vulla comprar per stima de dos persones en manera que / per negun temps
 la dita vinya no puga esser venuda en lo encant public sino / stimada o per
 ladicament e del preu sia fet segons dessus es dit en forma que seguides / les
 morts dels dessus dits al dit capitol o distribucions de la seu de Caller fas /
 lexa e institucio del preu de dita vinya segons dessus es dit e ordenat / Item
 mes leix a na Jaumeta muller de Marti Portugues de la Lapola que es stada
 aiada / de ma mare que deus aia per amor de Deu e bona amor vint e cinc
 lliures moneda de Caller / Item mes lexe a Thomea criada mia per qualsevol
 sprenitut me haia feta e per amor / de Deu cinquanta lliures moneda de Caller
 de comptans o en roba a coneguda / de la hereva mia / Item mes lexe a madona
 Francesca Torrona per qualsevol sprenitut e o per amor de Deu / deu lliures
 moneda de Caller / Item mes lex, vull e mane que de mos bens sien speses y
 smercades cent l en loch tut e segur / e que la pensio de aquelles sia esmesca
 quiscun amy per comprar tanta tela quant aquelles / bastara la pensio per fer
 camises a vestir pobres e que sia fet fi e segons de dalt / es dit per los draps a
 vestir pobres / Item mes vul, ordone e mane que dins dos anys apres la mia
 mort seguida per meis / segunts per la hereva mia e marmesors meus sien
 distribuïdes de mos bens / cinch centes lliures moneda de Caller en orfenes
 amaydar e catius cristians acenodie / tot a coneguda de la hereva mia e
 marmesors meus dissus dits / Item mes lexe a ma cosina na Caterina Vinbona
 cinquanta lliures moneda / de Caller per bona amor / Item mes lexe a frare
 Bernadi Raxis de sanct Francesch mon confessor vint e cinch / lliures moneda

de Caller per hun abit per amor de Deu / Item mes lex, vull ordon e mane que seguida la mia mort sien fetes gramales / e mantels de viure negre coes a mon marit en Jaume Fogarot e les mies cosines / e marmessores e a sos fills e de setze negre gramalles a mos nebots Tomichs / e na Catarina Vinbona mantell a la muller de mossen Nofre Torello mantell / e a ell si si trobara gramalla e a madona Jaumeta e a madona Francesca e a la / mora mantells e a mestre Lluís Jove de casa gramala com dit e de setzens / E tots les altres bens, drets, accions e pertinencies meus e mies e a mi pertanients / com se vulla e en qualsevol temps ni fas, instituesch e ordene hereva / mia universal la dita na Violant Carbonella amata cosina germana mia / e marmessora mia la qual per la amor que li tinc com a mare en special recomane / la mia anima e los carrecs dessus per mi ordenats. E que faça de aquells a totes / les sues planes voluntats . Aquest es lo meu darrer testament e ultima / voluntat revocant si algun altre fet ne agues o se mostrara lo qual vull, / ordone e mane que valega per via de testament codiul o donacio o qualsevol / altre titol axi de dret fet o alias per aquella millor forma e manera que valer / e tenir puga com aderet testament e ultima voluntat mia fet e fermat / per mi Caterina Genovesa muller den Jaume Fogarot de Caller en Caller en la casa / de la mia cosina germana y hereva na Violant Carbonella a XXI del mes de / agost del any de la nativitat de nostre senyor Deu MCCCCLXXXX vuyt. Si+nyal de mi / Caterina Genoves muller den Jaume Fogarot susdita com aquest meu darrer / testament e ultima voluntat per mi ordenat loc aperuo e ferme / Testimonis del present testament e ultima voluntat foren cridats e pregats / per la dita testadriu los honorables en Francesch Coana apothecari mestre Anthoni / Toco sastre e Berthomeu Ponc scrivent habitants de Caller.

383

Doc. 8

ASDCA, AC, pergamena n. 94⁶

(Il documento non è più reperibile, la trascrizione è stata fatta dalla lettura

⁶_ ARU 1926, p. 212; PASOLINI 2013, pp. 198-201.

della copia fotostatica conservata presso la chiesa parrocchiale di San Pietro di Tuili)

Cagliari, 4 giugno 1500

Con atto del notaio pubblico Giovanni Carnicer, i coniugi Giovanni e Violante di Sancta Creus istituiscono un censo annuo perpetuo di 20 lire, corrispondente al capitale di 200 lire, a favore di Nicolò Gessa per il pagamento del retablo che fecero dipingere per la chiesa di Tuili.

In Dei nomine amen. Noverint universi quod nos Iohannes de Sancta Cruce legum doctor et Yolans coniuges domini ville de Tuhili in Castro Callari domiciliati, ob causam solvendi quoddam / retaule quod fieri fecimus operari et depingi solempniter ut decet pro ecclesia dicte ville nostre de Tuhili atque pro aliis nostris occurrentibus necessitatibus, gratis et ex nostri certa scientia ac deliberate et consulto per nos et omnes heredes / et successores nostros quoscumque presentes et futuros, vendimus et ex causa huiusmodi vendicionis concedimus vobis magnifico Nicholao Gessa, civi Callari presenti, annuenti et acceptanti ac vestris et quibus volueritis perpetuo instrumento tamen gracie redimendi me/diante viginti libras monete callaritanæ et in dicta civitate corrente censuales, annuales, rendales, pensionales et perpetuales in nude tamen perceptione earum idest sine omni videlicet forma factura laudimio tetro et foriscapio sed cum omni alio iure et conven/cione habendi et percipiendi easdemque habendas et percipiendas per vos et vestros a nobis et a bonis nostris et utiliusque [...] in solidum a die qua hoc presens confirme iustem ad unum annum prime et continue sequitur et sic deinde anno quorum perpetuo in simili termino sive die / hanc autem vendicionem et ex causa huiusmodi vendicionis concessionem facimus nos dicti Iohannes de Sancta Cruce et Yolans coniuges venditores vobis dicto magnifico emptori et vestris in hiis successoribus de predictis viginti libris censualibus et rendalibus / sint melius, sanius et utilius dici potest scribi et intelligi ad vestro vestrorumque salvamentum factum sincerum et bonum eciam intellectum, promittentes et in nostra bona fide convenientes vobis et vestris quod predictum censuale quod vobis et vestris vendimus / seu eius annuas pensiones dabimus,

apportabimus et solvemus seu dari ac portari et solvi annuarum faciemus vobis et vestris francas et quitias ac desobbligatas ab omnibus emptoris marchis et supra aliis et ab omni contribucione [oneste] perpetue [...] / ab omnibusque aliis impedimentis que dici aut nominari possint intus Castrum predictum Callari et intus hospicium habitacionis vestri et vestrorum, nostri et nostrorum propriis sumptibus et expensis, et ad nostri et nostrorum risicum privilegium et fortunam die adiata / sine aliqua videlicet dilacione, excusacione, excepcionem, compensacionem nostri et nostrorum. Et si forte contigerit deffectu solucionis huiusmodi vestri censualis vos seu vestros vaccare, laborare seu ire vel mitire donet seu aliquem notam aliquam tra[...] portarium seu pro/curem vicium pro petitione seu exapcione dicti vestri censualis seu eius annuarum pensionum convenimus et promittimus vobis aut ipso nostro seu predicti vestro dare et solvere pro salario cotidiano cuius licet dierum qua hac de causa vaccaveritis aut vaccavit intus videlicet / Castrum Callari et eius appendicia decem solidos et extradictum Castrum Callari et eius appendicia viginti solidos preffate monete. Et ultra predicta solvemus vobis et eis omnes et singulas missiones et expensas, dampna et interesse si quas vel si que / vos vel vestros oportuerit facere seu modo aliquo sustinere pro predictis viginti libris censualibus seu aliqua earum parte vel quantitate petendis, exhigendis, recuperandis et habendis in iudicio et extra iudicium. Supra quibus si quidem decem et viginti solidis coti/dianis et super eciam missionibus et expensis, dampnis et interesse predictis credatis vobis et vestris, vestro et vestrorum plano verbo vel solide, solido, simplici instrumento nullo alio probacionum genere requisito quod quidem iuramentum nunc pro tunc et eorum instrumento defferimus / et id petitus pro delato haberi volumus precium vero predicti censualis quod vobis et vestris vendimus est ducentarum librarum monette callaritano et in dicta civitate currentes quas confitemur a vobis habuisse et recepisse, renunciando ad omnes / nostras voluntates, unde renunciando exceptiam pecunie predicte sic modo predicto non licet et non recepte et omni alii doli, mali et actionis infrascripta ac rendicione in debite et sine causa et omni alii iuri romani et consuetudini acta hec repugnantibus quovismodo / dando et amittendo vobis et vestris donacione pura, perfecta et

385

irrevocabili que dicit inter vivos, si quid predictum censuale quod vobis et vestris vendimus plus modo valet seu a modo valebit precio antedicto in super conventus et proprietati nos dicti coniuges vendi/tores vobis dicto magnifico emptori et vestris in hiis successoribus quo predictum censuale quod vobis et vestris vendimus, faciemus vos et vestros et quos volueritis semper heredes tenere et quiete atque paciffice possidere perpetuo contra omnes personas. Et tenebimur vos / et vestris semper de firma et legali eviacione eiusdem dicto censuali perdurante ceterum, convenimus et promittimus nos predicti coniuges venditores vobis dicto magnifico emptori et vestris in hiis successoribus, quod super dicto et infrascriptis non frontabimus vobis seu vestris ius / nec causa dirrute vobiscum seu contestabimus littem vel apponemus aut apponi faciemus aliquam dilatoriam solucionis declinatoriam fori seu preceptoriam nec aliquam aliam deduccionem, compensacionem, retencionem, diffugium, malitiam vel causam ad hec contrariam / ullo modo verum si forsati supra predictae vel infrascripte seu coram aliqui vel aliquibus firmabimus vobis seu vestris in hiis successoribus quo aut causatione vobiscum seu contestabimur vobis littem vel opponemus seu opponi faciemus aliqua dictarum exceptionum seu / causari superius et inferius expressatam, convenimus et promittimus vobis dicto emptori et vestris in hiis successoribus, quod dabimus et solvemus vobis et vestris pro pena et nomine pene tenens quociens contrafactum fuit quindecim libbras monete iam dicte et casu / quo dicta pena conviccat medietas vobis et vestris successoribus et alia medietas regie curie que de ipsa pena faciet execucionem cui tra... adquiscat. Que quidem pena commissa vel non soluta vel non sine graciose vel alia remicia nichilominus predita / et infrascripta omnia et singula, perpetuo rata maneant atque firma et ad eorum observacione firmiter teneamur extingam [...] plene iure. Et pro predictis et infrascriptis omnibus et singulis complendis, tenendis et in teplabilum observandis, / ego dictus Iohannes de Sancta Cruce obligo personam et ambo dicti coniuges venditores simul et in solidum obligamus omnia bona et iura nostra, mobilia et immobilia, tam burgensatica quam alodialia et alia que in francum alodium possidemus in presenti Sardi/nie Regno et omnia alia quecumque stabilia ac semovencia iura credita et acciones

quocumque iure modo zonem causa seu forma presenti rata ubique habita et habenda ac nobis dictis venditoribus et cuib [...] qualemcumque pertinencia et expectancia. Renun/ciantes eciam legi sine iuridicenti personam liberam loco pignoris vel obsidii vel alia pro pecunia non posse detineri et omnibus aliis legibus simul iuritus vita consuetudinibus aut constitutionibus prohibentibus penam dari et solvi et renunciantibus apponi et legi dicenti / quod pena semel exacta amplius peti seu exhigi non possit et alii dicenti quod qui factum promittit solvendo interesse liberetur ab ipsa permissione nec non renunciamus beneficio novarum constitutionum et dividendorum accionum. Eciam divi Adriani et consuetudini Bar/chinone loquentibus de duobus vel pluribus insolidum se obligantibus in quam renunciamus expressi acordio bona pluriumque dierum ferme interpretacione licitati littem contestacione translati huiusmodi instrumenti dacioni ac iudicii assignacione. Et in privilegio militari et eius recursui et / spacio seu mori iam viginti sex dierum qui dant seu concedint [...]ibus seu personis generis pro precibus ...ibus seu edictis faciendis. Renunciantes eciam spaciis decem et trium dierum qui dantur ad redimendum pignenti et quatuor dierum qui elegi indigentum, rendimento / in personali acione. Et sex mensium qui dantur debitoribus prodomis, immobilibus ac honoribus vendendo ac solucionibus faciendis et omnibus aliis spaciis et privilegiis tam de usu, consuetudine, stilo curiam quaviscumque qua alia intradita vel introducendis et omnibus / facto de sine vel de facto mors pactiatur seu festivitatum vel aliis iudiciis seu indulgendo. / Et omnia eciam graciis privilegiis libertantibus immunientibus [...] iudiciis [...] seu [...] in [...] et [...] et eciam detinetur tam a potentissi/mo domino nostro Castelle et Aragonum rege quam a serenissima regina eius carissima consorte vel eorum primogenito seu ab alis eorum litteris pecunibus [...] aut a quibuscumque officialibus et personis humilibus vel excelsis de imperio potestatem heredibus vel habitis quomodolibet in generali vel speciali de quibus convenimus et fide bona promittimus nos nec ipsis nomine insolidus non uti nec ipsis ab aliquo seu altero ipsorum non gaudere possimus seu heredes et successores nostri valetur aliquantus iurare et non voluimus et exp[...] / conservimus imperio pro tunc et excenso sunt cassa vane [...] atque

nulle nullius efficacie seu valoris sed ipso facto sola exhibicione presentis illice carencia omnino vitibus et effectu. Sicut quod nobis vel ipsis nostris heredibus et successoribus aut nihil [...] / nec vobis dicto emptori vel vestris heredibus et successoribus nequeant nocere ullo modo in aliquo seu preiudicium eciam vestri concesse fuit vel fuerunt [...] favore sucessus stoli [...] guerre vel pacis matrimonii legacionis aut insolitus [...] et sine [...] / vel pro utilitatis rei publice presentis Regni Sardinie vel aliorum regnorum sive terrarum dicionis ipsius domini regis sive eciam concesse sint vel fuissent motu proprio aut mera liberalitate concessionis sive eciam quibuscumque [...] iuribus sive causis que dici, scribi, cogitari et nominari possimus eciam maioribus et durioribus superius expressatis. Renunciantes eciam generaliter omni alii legi, iuri [...] consuetudinibus ac contitucionibus iuribusque canonis cuilibus ac municipalibus aut alis omnibus cetera principia vel aliquod eorum dierum venientibus / seu repugnantibus quovismodo. Renunciantes eciam expressa et ex pactis foro nostro propriis et domestico ipsius fori et legi si commensit [...] de iuridicione omnium iudicum et iuri revocandi domum et omnibus quibus cavent quod aliquis vicarius aut alius officialis sive iudex / non [...] alicuius castri ville seu loci sue [...] non submissi sive submisso pro execucione facenda sub[...] nos et utriusque [...] in solum quo ad hec foro districtui examini et exequcioni curie vicarii regii Castri Callaris / et vel aliorum quorum [...] officialia aut curiar[...] quorumcumque locorum et mundi partium tam intra presentis regnum Sardinie quam extra [...] quo seu quibus nos et uterque [...] insolitum pro hiis volueritis convenire forum et [...] cuius [...] vicarii aut / alterius officiali curie sine iudicio per vos seu vestros eligendi sive eligenda in nos seu bona nostra et [...] insolitum suscipius et eorum [...] prorogamus. Et ego dicta Yolans uxor predicti magniffici Johannis de Sancta Cruce certificata ad plenum per / notarium subscriptum de [...] iuribus meis renuncio beneficio et [...] senatus censalii in favorem [...] introducto et auctoritate [...] siqua mulier posite et ad velle[...] et quo ad obligacione dicti viri mei renuncio dicti et sponsaliis meis / et omnibus iuribus ypothecarum mearum que habeo et habere debeo in et supra bonis ipsius graciis ipsa bocca mea michi per dote et aliis iuribus meis prius fore tacita obligata q aliis

creditoribus et ut predicta omnia et earum singula suis singulis / refferendo maiori gaudeant firmitate non vi nec solo sed sponte nos predicti Johannes de Sancta Cruce et Yolans coniuges venditores iuramus per [...] dominum Deum et eius sancta quatuor evangelia manibus nostris corporalem [...] predicta omnia et / singula suis singulis referendo esse verum et vera eaque attendere et complere [...] et inviolabilem et servare et in aliquo non contrafacere vel venire aliquo [...] modo causa vel eciam racione. Et est [...] que predictum censuale et eius / omnes pensiones, missiones, salaria, expensas et precias et alias nos predicti venditores scribimus et sub pena torti solvere promittimus vobis supra dicto Nicholao Gessa emptori et vestris in curia magestati regii vicarii Castri Callari et [...] in libro terciarum / eiusdem in quo per pactum per [...] et [...] curie valeat continuari ad solum presentis in [...] scripture per hoc infrascriptum et contenta in [...] hac et contra nullum fiat per iudicium novacio vel derogacio tacite vel ex—esse domini [...] vel in [...] / ac alius ullo modo [...] vos dictus magnificus emptor et vestri in hiis successores possitis utraque securitatum earum seu eis omnibus simul vel [...] libere uti super [...] volueirtis et seu [placie...] sive difficultate et contradicta aliqua [...] et [...] / variare iudicium et execucionem ac actionem [...] de predita vobis et vestris aliquid debeatur promissa igitur omnia et singula que dicta [...] scripta facimus [...] convenimus et promittimus nos preffati Johannes de Sancta Cruce et Yolans coniuges vendi/tores vobis preffato magnifico Nicholao Gessa emptori et vestris nec non et notari subscripto tamquam publice domini et auctentice persone vobis et vestris [...] et notario subscripto [...] et auctoritate persone per vobis et eis et per aliis pro omnis omnibus quicumque interest et intererit recipienti et [...] ac eciam [...] / lanti. Actum est hoc in civitate et castro Calleri die quarta mensis iunii anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo si+gna nostri Iohannis de Sancta Cruce. Et Yolantis [...] / Testes huius rei sunt honorabiles Bernardus Catala curritor auris, Johannes Garcia Santa Creus /

Signum mei Iohannis Carnicer regia auctoritate publice notarius civitatis Calleris et per totam terram et dominacionem excellentissimi / ac potentissimi domini nostri Aragonum regis. Qui [...] eaque recepi notari per aliumque scribi

feci ac correxi / et sich requisitus clausi loco predicto.

Doc. 9

ASDCA, AC, pergamena n. 95⁷

(Il documento non è più reperibile, la trascrizione è stata fatta dalla lettura della copia fotostatica conservata presso la chiesa parrocchiale di San Pietro di Tuili)

Cagliari, 4 giugno 1500

I coniugi Giovanni e Violante Sancta Creus dichiarano di dovere 206 lire a Nicolò Gessa, per il l'istituzione di un censo annuo perpetuo di 20 lire (atto del notaio Giovanni Carnicer).

390 Sit omnibus notum quod nos Iohannes de Sancta Cruce legum doctor et Yolans coniuges domini utiles ville de Tuhili presenti Sardinie Regni et domiciliati in civitate presenti et castro Callari gratis ex nostra certa sciencia confitemur et in veritate recognoscimus vobis magnifico Nicholao Gessa cives Callari CCVI libras [...] / de dicto et [...] nobis vere et plenarie ad nostras voluntates [...] ducentis libras [...] in castro Callari pro qui seu quarum vendidimus nobis et vestris et quibus volueritis perpetuo instrumento tamen gratia redimendi mediante viginti libras monete predite censuales, annuales, rendales, pensionales et perpetuales in nuda tamen [...] / per[...] firma fatica laudimia tercio et foristapio sed cum in omni alio iure et coherando habendi et percipiendi easdemque valendas et percipiendas per vos et vestros a nobis et a bonis nostris et nostram in solidum a die qua etc presens censeatur instrumentum ad unum animum [...]de continua veritate et sic deinde anno quo [...] perpetuo induti sine die [...] suo [...] de dicta vendicione et alia in eadem contenta clare apparet instromento publico inde confecte et pro[...] firmata in posse nos infrascripti die et anno infrascripto et ideo renuntiando ex certa sciencia [...]nominated non numerate, non in [...], et non recepta et precii predicti a vobis non hiam [...] munati [...] nec recepti et alii dari meli et [...] in

7_ PASOLINI 2013, p. 201.

sanum et omni alii ceterum puri rari usi consuetudini aut alio omni [...] causa veniatibus quomodo et in testimonium veritatis promissa facimus ut et quia int[...] fieri pro notarium infrascriptum ut publica co o re autenticam personam legitime sententia [...] de soluto. Actum est ipso in civitate et castro Callaris die quarta mensis Iunii anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo Si Y+J gna nostri Iohannis de Sancta Cruce et Yolante coniugum predictorum qui hec laudamus, concedimus et firmamus. Testes huius rei sunt predicti Bernardus Catala curritor auri et Johannes Garcia Santa Cruz et Bernardinus Uda pastor ville de Tuhili.

Signum mei Iohannis Carnicer auctoritate regia notarii publici civitatis Callaris et per totam dicionem potentissimi domini nostri Aragonum regis qui promissis inter [...] recepi notam alienaque manu scribi feci atque correxi in secunda linea predictae scripte apoche ubi supra poniuntur monete et sic requisitus clausi loco prefixo.

391

Doc. 10

ASCC, Sezione Antica, vol. 451⁸

Cagliari, 26 dicembre 1502

Concessione della cappella dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Stampace a donna Violante Carros, contessa di Quirra e suoi eredi, per uso di sepoltura.

In nomine Domini amen. Noverint universi presentis publici instru/mentis seriem inspecturi CX anno a nativitate Domini millesimo / quingentesimo tertio die vero lune XXVI^o mensis decembris in mei / notarii publici testiumque infrascriptorum ad hoc specialiter vocatorum / et rogatorum presencia personaliter constituti et omnes simul / capitulariter congregati ad sonum campane ut moris est in refectorio / loco solito ad similia per agendum monasterii Sancti Francisci ordinis / Minorum ville Stampacis appendiciorum Castri Callaris ex una / venerabiles et religiosi viri frater

8_ SCANO NAITZA 2013, pp. 202-204.

Petrus Pocull guardianus / dicti monasterii, frater Franciscus Darenas comissarius eiusdem / ordinis, frater Bartholmeus Vindot Sacre Theologiae professor, / frater Bernardinus Curculeu bacallarius in Sacra Pagina, frater Bernardinus Arragis, frater Johannes Colo, frater / Petrus Ferro, frater Palmerius Polla, frater Anthonius Cogoti, frater Anthonius d'Arago, frater Franciscus Cabitzudo, frater Nicolaus Darena vicarius, frater Hironimus Brundo / frater Franciscus Madau, frater Petrus de Lana, frater Franciscus Ferrer, frater Anthonius Barraí, frater Anthonius Pillucas, frater Anthonius Masiano, frater Petrus Scano, frater Anthonius Johannis et frater Michael Sart ac magister Franciscus Sarroch procurator sufficiens ad infras/cripta ac procuratori nomine spectabilis et egregie domine Yolantis Carros comitisse de Quirra partibus ex altera dicti venerabiles / patres et fratres unanimiter et concorditer non vi, dolo, metu/fixande aut aliqua sinistra machinatione seductiant circum/venti sed ex eorum et cuiuslibet ipsorum certa sciencia et spon/tanea voluntate animoque deliberato ut apparuit et presertim / ob aliqua servicia elemosina seu benemerita eidem monasterio / a prefata egregia comitissa filia spirituali et devota dicti / monasterii retro actis temporibus impensa et que impendere / non desistit quotidie que magis porrigendo manus adiutrices ad / dictum monasterium pro ut est notorium et manifestum et quia / sic facere et donare dicte egregie comitisse et suis pro ut superio/ribus diebus verbo donaverant et assignaverant placuit et placet pro se suisque forsan in hac parte successoribus donarunt, dederunt, transtulerunt, cessionaverunt et concesserunt palam et publice / et expresse pure libere et simpliciter donacione pura, mera, / valida, simplici et irrevocabili que dicitur inter vivos sine spe alicuius renunciacionis habende ullo unquam genere, causa vel/ specie ingratitude aut paupertatis vicio sive causa ac aliqua / quavis occasione revocanda sive rehabendi seu repetendi locum / sive capellam altaris maioris predictae ecclesie Sancti Francisci eiusdem monasterii ordinis Minorum videlicet totam longitudinem et / latitudinem dicte capelle altaris maioris quod vulgo dicitur de / branca a branca quoad latitudinem ab ipsis / branquis usque ad murum seu parietem [a margine: a tergo] dicti altaris maioris quoad longitudinem dando, tradendo et assignando locum et

totam capellam pre/dictam cum omnibus et singulis actionibus et iuribus quas ipsi religiosi / donatores habuerunt et habere non potuerunt atque possent prefate / spectabilis) domine Yolanti Carros comitisse de Quirre et filiis suis / et quibus ipsa perpetuo voluerit ad sepulturam et pro sepultura / pro se et suis ac aliis quibuseris personis perpetuo prout eidem egregie / comitisse videbitur et placebit pro secula cuncta constituentes / ponentes atque facientes dictam egregiam comitissam / in personam dicti magistri Francisci Sarroch procuratori sui dominam / et procuratricem irrevocabilem ut rem suam propriam huiusmodi surro/gantes que eandem egregiam comitissam et suos in locum et ius suum et dicti monasterii ita videlicet prefata egregia comitissa donacionis cessionis et concessionis huiusmodi actionibus utilibus et directis realibus et personalibus meris et / mixtis possit adversus quascunquam personas ecclesiasticas quam seculares / quacunque auctoritate fungentes eorumque successores et heredes quorum / nomina et cognomina hic haberi voluerunt pro expressis pro huiusmodi loco et / capella altaris maioris et eius occasione in iudicium agere et experiri excipere et replicare dictosque locum et capellam titulo / concessionis in perpetuum vel ad tempus quibuscumque personis dare et concedere omniaque alia et singula facere et exercere que prefate egregie comitisse et suis necessaria fuerint seu aias quomodolibet oportuna / et que ipsi met et venerabilis patres et fratres donatores ante donacionem, / cessionem et concessionem huiusmodi facere poterant et debebant et que / verus donatorius in rem suam propriam facere potest ac debet et / huiusmodi donacionem cessionem et concessionem prefati religiosi patrese / et fratres donatores dicto Francisco Sarroch procuratori in personam dicte egregie comitisse principalis in manibus mei notarii publici tanquam publice et auctentice persone et legitime stipulati predicta egregia comitissa suisque heredibus filiis et in posterum succe/ssoribus et pro omnibus quorum interest intererit aut interesse poterit / quomodolibet in futurum promiserunt et tactis ab eis scripturis sacro / revocare vel contra eam venire de iure neque de facto quibuscumque / racionis vel causis eciam propter ingratitudinem talem pro quam / patres et fratres donatores certiorati et avisati per me notarium / infrascriptum renunciarunt beneficio dicenti

donationem propter / ingratitudinem vel immensitatem posse revocari vel
 favore reli/gionis et privilegiorum dicti monasterii et iuri dicenti donationem
 / excedentem summam quingentorum florenorum sive insinuatione coram /
 iudice facto non valere et omnibus aliis et singulis concessionibus / indultis
 et privilegiis iure vel ab homine etiam motu proprio / ipsis fratribus conventui
 et monasterio concessis perque contra / premissa vel aliquot premissorum
 dicere, facere aut se opponere / possent vel quomodolibet se tueri etiam iuri
 dicenti generalem // renunciatione non valere nisi precesserit specialis super
 quibus omnibus / et singulis supradictus magister Franciscus Sarroch que
 supra / nomine et pro parte dicte egregie comitisse peccit et requisivit / per me
 infrascriptum notarium sibi partique sua fieri et tradi / unum avo aut plura
 publicum seu publica instrumentum et instrumenta. / Acta fuerunt hec intus
 monasterium Sancti Francisci ordinis / Minorum in loco soliti capituli ville
 Stampacis appendiciorum / Castri Calleris sub anno die mense quibus supra
 presentibus / ibidem + [a margine: honorabilibus magistro Johanne Rosell,
 magistro Marco Loret et Antonio Castalogi et Johanne Madello] habitatoribus
 predicte ville Stampacis ad premissa vocatis specialiter atque rogatis. Et ut
 cautius et truciis sit dicte domine comitisse predicte et suis in premissis /
 omnibus et singulis sic donatis, censis et concessis prout dictum est nichil
 ominis / manu propria unusquisque dictorum patrum se subsignarunt et
 sigillo comuni / dicti monasterii in similibus poni solito sigillarunt. Frater
 Petrus Poculull guardianus / frater Franciscus Darena commissarius / frater
 Bartholomeus Vindot magister in Sacre Theologie / frater Bernardinus
 Cruculeu baccallarius / frater Bernardinus Arraxis / frater Johannes Colo /
 frater Petrus Inferro / frater Palmerius Polla / frater Anthonius Cogoti / frater
 Anthonius Arago / frater Franciscus Cabitzudo / frater Nicolaus Darena /
 frater Geronim Brundo / frater Franciscus Madau / frater Petrus Delomo /
 frater Franciscus Ferrer / frater Anthonius Barry / frater Anthonius Pillucas
 / frater Anthonius Masiano / frater Petrus Scano / frater Anthonius Johannes
 / frater Miguell Cardo.

Doc. 11

AHPB, notaio Pere Pasqual 191/21

Barcellona, 30 settembre 1508

Ludovico Ros, in qualità di procuratore di Caterina Rossa, monaca del monastero di Santa Maria di Valls, dichiara di ricevere da Gaspar Desvalls 14 lire e 12 soldi da lui dovuti alla suddetta Caterina Rossa. Tra i testimoni: Joannes Barsalo studens in artibus habitator Barchinone.

Joannes Barsalo studens in artibus et Burduy Gener notarius habitatores Barchinone.

Doc. 12

APSMP, Llibre negre, cc. XVIIIr-XXv⁹

Barcellona, 11 dicembre 1508.

Gli obrieri della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona stipulano un contratto con Joan Barceló, pittore natural del camp de Tarragona per la pittura del retablo maggiore per l'altare maggiore di quella chiesa. Il lavoro, da concludersi entro cinque anni a partire dal Natale del 1510, prevede un pagamento di 1300 lire barcellonesi.

395

Fuerunt firmata capitula infrascripta die lune / undecimo decembris anno a nativitate Domini / millesimo quingentesimo octavo / En nom de nostre Senyor Deu Jesu Crist i de la intemerada / Verge Madona Sancta Maria patrona y advocada nostra / en la iglesia parroquial de Nostra Dona del Pi de la present / ciutat de Barcelona / Capitols fets e fermats entre los magnifich e honorables obrers e / parroquians de la dita iglesia de la Verge Maria del Pi de / una part e mestre Joan Barçalo pintor natural del camp / de Tarragona de part altre de e sobre lo pintar del retaule / maior novament fet al cap del altar maior de dita iglesia / Primo que lo dit mestre Joan Barçalo pintor sie tengut / en pintar e obrar ab tota perfectio dins temp de cinch / anys comptant de la

9_ SALIS 2013, pp. 204-205.

festa de Nadal de mil cinchcents y / deu en avant, coes los tres tabernacles del
 retaule de / Nostra Dona del mig e de sanct Pere e sanct Pau e les bases / e talla
 tot d'or fi e los pilars e tubes e fulles que van sobre / les copades tot d'or fi per
 lo semblant / Item la copada dels dits tabernacles sie pintada dins de / atzur fi
 e tot lo entretallament sobre dita copada de or // Item los plans dels tabernacles
 tingue a ser e pintar de plan/ta pintura aconeguda de les persones elegidores
 per los / dits obrers e parroquians / Item los encasaments e peanyes de Nostra
 Dona e de sanct / Pere e sanct Pau tots los maynells, capitells e brassos de la /
 volta e claus tot d'or fi e los plans dels encasaments de dins / tot de or fi piquat
 e los pendants de les voltes de dit enca/saments tots de atzur fi / Item que los
 primers encasaments dels tabernacles, lan/ternes y esmortiments e per lo
 semblant pilars e formes / exembranes tot d'or fi ab hun crucifix al cap de les
 lan/ternes e esmortiments del pinacle de Nostra Dona, e al cap / de les altres
 lanternes e esmortiments o pinacles hun / ladre en quiscu crucificat tots
 pintats e encarnats ab / tota perfectio e segons a les persones elegidores per
 los dits / obrers e parroquians apparra / Item mes sie tengut dit pintor de fer e
 pintar en lo ban/call les vases, pilars, tubes, copades de fulles tot d'or fi /
 empero la copada de dins de atzur fi e los entaula/ments sobre la copada tot
 d'or fi daurat/ Item tots les plans de dit banchal tots de planta pin//tura
 aconeguda de les persones elegidores per los dits obrers e / en lo cors del
 retaule sobre dit bancall tots los pilars, tubes, lan/ternes, esmortiments tots
 de or fi daurat / Item tots les plans de dit retaule sie tengut de fer e pintar ab /
 tota perfectio de planta pintura e si ere cars en dits plans paysses / o
 encasaments o lunyadans ere mester gens de or sie a co/neguda de les persones
 elegidores. Entes empero que en los fre/sos e diademas sia tot de or fi segons
 la obra requer ab tota / perfectio aconeguda de les sobredites persones
 elegidores empero que / los cels dels payssos e encasaments de histories hagen
 a esser / de color / Item los guardapols tots dalt a baix, vasa, copada, pilars,
 tubes, / lanternes, esmortiments tots de or fi daurades / Item tots los plans
 dels dits guardapols hage e sie tengut / de fer e pintar de planta pintura
 aconeguda / de les sobre/dites persones elegidores / Item que dit mestre sie
 tengut e obligat en temps ab les fer/mances per ell donades de fer e pintar e

obrar axi acabada/ment ab tota perfectio e millor fi millor pora tot lo dit retau/
le e les taules de planta pintura segons les mostres ha donades coes fornides e
ornades semblants al retaule del / altar maior de la iglesia de Sancta Maria de
la Mar de la present / ciutat del bancall amunt del dit retaule e una altra
mostra per el dit mestre presentada a dits obrers e parroquians de la / present
iglesia del Pi qui es en poder del reverendissim senyor bisbe / de Urgell en que
es pintada la ymatge de la Verge Ma/ria e lo Jehsus e a la part dreta sanct Joan
Baptiste e a la sinistra sanct Sebastia. La conoxença de la qual pin/tura sie e
vingue a noticia e conexença de les persones elegi/dores per los dits obrers e
parroquians // Item que tot lo preu del dit retaule fet dit preu se hage a repartir
/ per taules e pessés e per encasaments de Nostra Dona e de Sanct Pere / e de
Sant Pau e bancal e esmortiments e guardapols e tubes / e tot se hage apres a
repartir per pessés e taules segons lo preu / assi que sudits obrers qui vui son
o per anant seran volran levar / e pintar una e dues taules o pessés que sabut
lo que tocara per / aquelles taules o pessés segons mes o menys que hagen
esser / tenguts dits obrers donar al dit pintor la meytat del preu / que toquara
de aquelles tals taules o pessés e com la haura pin/tada e acabada o acabades
ab tota perfectio e posada o posa/des sien tenguts dits obrers de pagar l'altra
maytat a compli/ment de dita taula o taules o pessés acabades / Item es
concordat que apres que sera donada e posada color / o colors o or en dit
retaule o pessés de aquell que les taules / o peçes ne sien portades de la casa
del dit pintor en dita / sglesia fins sien vistes primer per dites persones
elegidores si / seran acabades de obrar e pintar ab tota perfectio com / deu e
acceptades per aquelles e que si no eren acabada o a/cabadas ab sa deguda
perfectio se hage adobar a conegu/da de aquelles persones que seran elegides
per dits obrers / e parroquians / Item que sia tengut lo dit pintor en donar
bones segures e / ydoneas fermaçes als dits obrers e parroquians que si dins
/ deu anys apres de esser acabada una taula o taules e / posada de dit retaule si
per culpa del dit pintor per mal / aparell o per mal calaffatar o per males
colors o per altra via / se sortia o feya moniment algu o trench o les colors per/
dien que no fossen les que esser deguessen que en tal cars / el dit mestre e ses
fermaçes sien tenguts e obligats en / tornar ab tota perfectio e refer aquella

397

taula o taules o peces / a totes ses despeses e treballs de dit mestre e de ses
 ferman/çes e segons per les persones elegidores sera indicat // Item mes avant
 es concordat que dit mestre sie tengut e obli/gat dins los dits cinch anys segon
 dessus es dit acabar / e pintar e obrar ab tota perfeccio dit retaule empero los
 dits / obrers e parroquians no per vocem esser compellits o forcats de / fer e
 pintar tot lo dit retaule dins dits cinch anys ans sti/gue e hage star en libertat
 e facultat de dits obrers e parroquians de allerguar lo temps segons a ells
 apparra e les / possibilitats de dita obra e sglesia e parroquia comportaran / e
 poran / Lo preu de pintar e acabar e pintar lo dit retaule que son / tenguts a
 pagar dits obrers e parroquians al dit pintor / iuxta e segons dessus es
 specificat son mil e trescentes / liures barcinonins les quals hagen e sien
 tenguts de pagar los / dits obrer e parroquians al dit pintor en lo modo e forma
 / sobredita, çoes la maytat del preu que toquara en aquella / taula o taules,
 pessa o pessas de dit retaule en lo principi / com començara a pintar dita pessa
 o pessas e l'altra / meytat com seran acabades e posadas dites pessa o peçes /
 segons dessus es dit e axi en tot lo restant de dit retaule / sie servada la solucio
 de dit preu fins fia acabat / Item mes es stat concordat e pactat entre les
 predites part que / lo dit mestre Johan Barçalo pintor dins spay de hun any
 proper / vinent segons dessus es ya dit sie tengut e obligat de venir / e metres
 en ciutat e començar a pintar lo dit retaule segons / la forma dessus specificada
 e en cars que el dit mestre no vin/gues se imposa pena graciosament de cent
 ducats d'or valents / cent y vuit liures barchinonins guanyadores per les dites
 parts / a la obra de la dita iglesia del Pi e l'altra al official executant / sots for e
 examen del qual se sotsmes e per atendre e complir / les dites coses e solucio
 de la dita pena done lo dit mestre per / fermançes e principals pagadors los
 venerables en Gabriel / Alamany pintor e lo honorable Nanthoni Lobet guarda
 de mar / ciutedans de Barcelona les quals dites fermançes presents y /
 acceptans e renunciant al dret disponent que primer sie / executat lo principal
 que la fermança prometen ab lo / dit son principal e sens el esser tenguts a la
 solucio de di/ta pena e perço ne obliguen axi lo dit principal com // les
 fermançes tots e sengles bens liurs e de quiscu d'ells in solidum e / perço
 reunincs et ho juren omnes / Foren testimonis en les coses damunt dites quant

a la / ferma dels magnífich e honorables mossen Galceran de / Corrego donzell Ramon Berenguer Desclergue notario e Climent / Carbonell fuster obrers l'any present mil DVIII en / temps ab en Matheu Sanç revenedor e den Joan / Barçalo pintor e de ses fermançes e de tots los al/tres qui pertenis y foren, los venerables e discrets fra / Cristophol Planes prior de la iglesia de Sanct Joan de Barcelona, / Jaume Mani benifficiat en la iglesia del Pi e Pere / Ponç benifficiat e començal de la dita sglesia / de Sanct Joan preveres e Jaume Osona parayre / de draps de lana ciuteda de Barcelona.

Doc. 13

ASCA, AAR, Procurazione Reale, BC 13, c. 2r¹⁰

Sassari, 12 febbraio 1510

Alfonso Carrillo, ricevitore del Riservato, dichiara di aver ricevuto da Bernardino Pedrello, già cassiere della città di Sassari, 1550 lire e 4 soldi dovute alla Regia Curia per diritti di maritaggio. Testimoni sono Zacharia Puliga, luogotenente della Procurazione Reale, Bernardus de Vicaria, e il maestro Joannes Barçalo pittore, cittadini di Sassari.

399

Testes huius rei sunt magistri Zacharias Puliga / loctinens regii procuracionis, Bernardus de Virana / et magister Joannes de la Rocha Barçalo / pictor Saceris cives.

Doc. 14

AHPB, notaio Joan Benet, 262/18, bolsa¹¹

Barcellona, 2 aprile 1510

Gli obrieri e i parrocchiani della chiesa di Santa Maria del Pi di Barcellona si riuniscono per discutere alcune questioni riguardanti l'amministrazione della chiesa. Joan de Torrent, che presiede il consiglio, constatato che il pittore incaricato di dipingere il retablo è in Sardegna,

10_ SPANO 1861b, pp. 42-43; ARU 1913, pp. 517-521; ARU 1926, p. 165.

11_ MADURELL 1944, pp. 78-80; VERGÉS 1992, p. 73; SALIS 2013, p. 118.

mentre sarebbe già dovuto tornare in città da più di un anno, riferisce di avere individuato un altro pittore a cui affidare il lavoro. Il consiglio delibera che si proceda a verificare se ci siano ancora le condizioni perché il pittore che ha firmato il contratto con gli obrers possa portare a compimento il lavoro in tempi ragionevoli.

Consilium Beate Marie de Pino

Die II mensis aprilis [anno a nativitate Domi]ni / millesimo DX /

Lo magnifich mossen Johanot des Torrent factum planas obres. / Lo senyor mossen Heronim Torres, micer Martí Johan Terre, micer Johan Serra, micer Corrego, micer Pere Ferrer, mossen [spazio vuoto] pi qui done los bolatins del vi, mossen Annot Mateu, Bonet del Canovol, Pere Tello, Jacobus Famades, Pere Serda oripeller, Johan Domingo, Gabriel Oller apothecari, Barthomeu Figueres, Vall Sebro, Johanot Altet saboner, Jacobus Figueres, Anthoni Johan notari, Johan Sola mestre de cases, Franci Bonet, Nicolau Reynes, Climent Carbonell, Goday candler de Cert, Climent Balle fuster, Mateu Gerrer, Johan de Mis, Barthomeu Figueres, Johan Granell, mossen Ramon Miquel. /

400

Tots los demunt dits obres e perroquians ajustats dins lo capitol de la sglesia / de la Verge Maria del Pi. Fou preposat lo demunt dit mossen Johanot / Torrent obrer en cap de dita sglesia en la forma seguent. Mossenyors / lo present consell haveu fet ajystar per dir vobis que la obreria que lo / present consell fes hoy dos de comptes. Et que demena feu de / comptes als hobres pasats pasats e basines. Et axi matex los / qui regen per la confraria de Nostra Dona los quals ells tenen regut / que no son tenguts a donar compte a nengu. Et no sabeu que fan aquests / dines. Et perso fat sera molt lo ques fasen aquests hoy dos de comptes. / Et axi matex no ignoran com lo pintor que te carrech de pintar lo retaulo / es en Serdenya e devia esser vengut mes ja de un any et ninguno / hariba que es gran dan del retaule per que si may se comensa may se acaba/ra. Et yo he trobat un bon pintor qui ha pintat lo retaulo / de Sanct Sebastia e so cert que es fara tota aquella cortesia que volran. / Et en la paga nos comportera tant quant nosaltres volrem perque / la obra ley aseguraria. Et axi vegau mossen que consellan far nosaltres // [...] sino lo ques aconselleren. Et feta dita prepositio tot lo consell / [...] perque hi havia ya ordinacio que los

obres de dita sglesia de / [heu esser ...] de comptes. Et axi los confirma tot lo demunt / consell e los donaren facultat que paguessen por far atras / los qui tener dar compte queells donen. / Et en lo fet del pintor son de perer tot lo consell que fessen una / requesta a les fermances ques donas compliment en pintar lo retaule / de la Verge Maria iuxta forma de la compilacio que es entre los obres / de dita sglesia et lo pintor. Et que sesperas un reonable temps / si vindria o no.

Doc. 15

AHBC, AH 845

Barcellona, 18-21 marzo 1511

Inventario dei beni di Stefania Carros de Mur

[...]

item hun retaule de fusta de bulto ab tres personas de Nativitat Domini, de Epifania, de Sponsance

401

item hun altre retaule de voi despacione

[...]

item hun retaule enbonit de la Pacio de Crist

item hun retaule de fusta ab hun Jesuset ab la creu al coll vestit de una porpra

item hun retaule de hun Jesuset coronat

item hun retaule de una Nostra Dona vestida de negra

item huna fas de Nostre Senyor en tella espost

item huna tauleta ab una fas de Nostre Senyor Domini Salvator Mundi

item huna tauleta del pasament de Nostra Dona ab vidua

item huna tauleta ab una Nostra Dona ab Sant But

item hun retaulet sobre tella messa en post de Sant Anna

item huna taula ab una Nostra Dona ab hun Jesus al bras

item hun retaule de Nostra Dona ab uh Jesus que dona a manar al Jesus

item hun retaule petit ab un Crucifixi ab les Maries e Sant Johan ab portas de Sant Miquel e Sant But dins hun stoix

item dos Cruxosfixos de bulto
item hun Crucifixi pintat sobre tella

Doc. 16

AHBC, AH 307

Barcelona, 27 marzo 1511 - 9 dicembre 1522

Manuale della eredità di Stefania Carros de Mur

Doc. 17

BUS, ms. 655, II, cc. 10v-11v¹²

(atto del notaio Giovanni Sequi in apografo del notaio Stefano Fara)

Sassari, 16 giugno 1516

Andrea de Biure, nell'istituire una donazione a favore del convento di Santa Maria, ricorda il suo credito di 50 lire (ridotto di un terzo rispetto al 1494) nei confronti di mastro Johanne Barcelo pintore.

402

Hoc est translatum bene et fideliter Sasserii [...] quadam copia autentica in papiro scripta cuiusdam instrumenti [...] Andrea de Biure et [...] dos fratres de Bethlem non viciata, non cancellata nec / in aliqua ei parte suspectu se omni pro sus vicio et suspicione et incipit prima facie apparevat tenoris / sequentis. In Dei nomine amen. Su multi magnificu señore mossen Andria de Biure domiciliadu in sa presente citade de Sasserii de certa sciencia et tantu in nomen propriu quantu in nomen dessa señora dona Maria de / Motonyans eo mugere sua in solutu et satisfacione dexas anima e pro su cultu divinu e de cudas trinta liras / moneda dessa dita citade sal quales lat costumadu ogni annu dare et pagare assu conventu de Bethlem / frades et regitores de cussu dessa dita citade pro causa dessa capella insoro in sa dita ecclesia de Bethlem / subra dexas quales trinta liras sunt istadas semper pagadas ogni annu e fini in

12_ FILIA 1924, p. 3; ARU 1926, p. 165.

su presente annu pro sa dita / capella et in virtude de dessu contractu et actu dessu annu MCCCCLXXXVII firmadu et copretadu su qui / dita senyora donna Maria Montoyans lassat in su testamentu sou suora dessa quales trinta liras et su[...] / su ditu señore mossen Biure volendo atender et satisfaghen pro su ditu cultu divinu et anima de sa dita señora dona Maria dessu qui lassat in su testamentu sou assa dita capella in mayori venda de cussa su ditu señore mossen Biure e pro sa dita señora mugere sua lat consedet et assignat assu reverendo frade Cristofolu de Bagella vicariu generale dessu presente Regnu de Sardinya dessu oridne de Santu Franciscu et frade Danielle Tenda / guardianu dessu ditu conventu et sos venerabiles frades e padres frade Miali de su Pedrargiu, frade Fran/ciscu de Crasta e de sos ateros frades de su ditu conventu su ditu señore mossen. Pro sos dictos re[...] tantu claros et justos e pro discarrigu dessa anima e pro sa anima dessa dita señora mugere sua pro sa dita capella / in perpetuum totu [...] octo sensales proprietades sos quales sunt tenudos omni annu pagare / sa pensione sensale etc. /

Item mastru Anthoni Pissone et [...] si tenu dos proprietades quimbanta [...] pagat pensione sensale omni annu liras bator a dies XX venenti. Item mastru Antoni Pinna proprietade liras trinta quimbe pagat pensione sensale ogni annu a dies VIII / de Santu Andria liras duas soldos seighi sunt [...] pro causa dessa vingia fuit de ma a costadu / a sa vingia fuit de Preideru Corda. / Item su ditu mastru Antoni Pinna det proprietade liras quentu pagat pensione sensale omi annu octo liras a dies XX de [...] liras [...]. Item [...] Mereu o ver Vinsiere de Pila sunt obligados proprietade de liras quentu pagat pensione sensale / [...] annu otto liras a dies XXVIII de Santu Andria. / Item donu Antoni Iscanu est tenudu et obligadu proprietade liras setantaquimbe pagat omni annu pensione / sensale liras ses a dies XXIII de cabidanni liras VI. / Item donu Juhanne Pinna e delata est tenudu proprietade liras septanta quimbe pagat ogni annu pensione sen/sale liras sos dies doigui de Santu Gaini liras VI. / Item mastru Johanne Barselo pintore est tenudu proprietade liras quimbanta quimbe ogni annu pensione sensale liras bator a dies V de jenargiu liras V. / Item Preideru Antiogu de Serra o ver Franciscu de Donane est tenudu propietade liras vinti pagat ogni annu / pensione sensale soldos XXXII [...] de abribe subra

403

sa vingia in Santu Lenardu liras XII. / Sas quales proprietades sumant liras quimbiguentas quimbe e pensiones ogni annu sensale et rendale / pro cussas baranta liras octo soldos liras XXXX soldos VIII ut supra esplicadu strumento tamen graciae redimendi. Sas qua/les propietades cum condicione et retencione secundu constat in su actu dessa dita capella siat semper tenuta / sas quales proprietades e pensiones sensales su ditu señore mossen Biure et in su ditu nomen dessa dita señora mugere / sua dat, consetet cun sal condiciones et retenciones sequentes, coest qui sas penciones ut supra tantu sola/mente sos frades et regidores dessu ditu conventu perpetuo potant dimandare executare resire et quitare / ditas pensiones omni annu tantu solamente et de cussas penciones a totas voluntades et veniendo assas pro/prietades et cantidades sos frades regidores o procuradores de cussos non potant haverne quitare [...] / su ditu mossen Biure heredes o successores et a tale qui cussas cantidades proprietades siant dadas et semper ser/vadas in personas ydoneas bastantes et seguras et asso qui sa dita renda pensiones sensales sos frades dessu / ditu conventu potant haver et resien ut supra e cun sa dita retencione su ditu mossen Biure et in virtude dessu presente / publicu instrumentu in dedat corporale possessione dessos ditos sensales penciones tantu solamente omni annu / e pro semper dessu quale promittet per alguna causa o rexone non contravenner antis semper servare renun/ciando tota exceptione iuri rationi et consuetudini capitulos privilegios e quale si siat dretu pro su quale / in contrariu non potat allegare supra dessu quale pro atender tener et servare firmat in posse de menodazie / comentate in publica persona e jurat a Santa Dei evangelia tactos cun sas manos proprias semper /servare, obligat in su contrariu omnia bona largo et issos dictos reverendo vicariu guardianu ut supra e pro dos / venientes frades dessu ditu conventu firmant e promittent assu cultu divinu in sa dicta capella semper provi/den selebrare missa in sa settimana et omni die e pro semper officios e suffragios e tant pro sa anima dessu ditu / señore quantu et senyora et dessa renda fini assu presente desa dita capella si tenent contentos e pagados et / acceptant ditos sensales penciones et renda tant solament cun sa dita condicione et retencione firmat / [...] Sasseris die XVI mensis juni anno ab incarnatione Domini M^oD^oXVI.

Testes donu Nicola Padeu, donu Juhanne Saba, mastru Antoni de Sinellu e mastru Juhanne Congeri Sassarit vocatis. / Et apresu a dies XVI de mayu MDXVIII instando su ditu senyore [...] Biure fuerunt congregados / capitulu in Santu Salvatore dessoru ditu conventu monisteri de Betlem ut moris est et explicadu et [...] / per me nodaryu su ditu [...] ver renda dessoru dita capella nomenada dessoru Rosariu cun sa dita condicione / et retencione sa quale renda su ditu capitulu totu una vose laudant et aprobant e promittent pro semper / cussa servire missas omni quida et omni annu in sos officios dessoru cultu divinu et suffragios participes tantu pro sa anima dessoru situ senyore quantu e dessoru dita senyora mugere sua supra dessoru quale capitulu congrega [...] ut moris est firmant et obligant large et in su contrariu ad omni dannu e dispesas. / Homina fratrum primo fra Vindotu Comisanu, frade Salvatore Quirione, guardianu frade Lenardu Ispanu, frade Bernardinu Milia, frade Larenti, frade Franciscu de Crasta, frade Franciscu Pilingheri et ateros frades dessoru ditu conventu. / Testes mastru Tomas Furiolu et Bartholomeu de Lavia Sasseris. / Signum mei Johannis Fara civis Sasseris auctoritate domini nostri regis notaris publici per totum regnum.

405

Doc. 18

APSMP, Llibre negre, c. CCCLXVIIIr

Barcellona, 25 aprile 1518

Joan Cardona, vescovo di Ploaghe, consacra l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi.

Item fem memoria com a diumenge dia de Sanct March / que comptan XXV de abril any desus dit MDXVIII per / frare Johan Cardona bisbe del bisbat de Plonacen en / lo regne de Serdenya de servint e serimonies / episcopals en la ciutat de Barcelona per lo reverendissim / domini Martini Garcia Dei gratia bisbe de Barcelona sede / licencia voluntat e concentiment seu lo dit frare / Joan Cardona bisbe conegra l'altar major de la / Iglesia parroquial del la Verge Maria de Pi de la present / ciutat de Barcelona etc.

Doc. 19

AHPB, notaio Jaume Planes, 308/5 esborry¹³

Barcellona, 23 giugno 1518

Contratto triennale di apprendistato tra Francesch de Liper, figlio quattordicenne del defunto pittore sassarese Nicolau, e Nicolau de Credensa, pittore di Barcellona, per l'apprendimento del mestiere di pittore.

Die mercurii vigesimo tercio mensis / junii et anni predictorum /
Ego Franciscus de Liper, filius Nicholay de / Liper quondam pictoris civitatis
Çasceris / in Regno Sardinie, asserens me virtute / iuramenti per me inferius
prestiti etatem / quatuordecim annorum plenarie accessisse / et curatorem
aliquem non habere / nec habere vellem gratis etc. ad / tempus trium annorum
qui currere / incipiunt die presenti et subscripto / affirmo me vobiscum
406 Nicholao de / Credensa pictore cive Barcinone / presenti causa addiscendi
dictum / vestrum officium pictoris et alius servendi / vobis uxori et familie
vestris in omnibus / mandatis vestris et eorum licitis et / onestis de die
pariter et de nocte promittens vobis quod per dictum tempus / serviam vobis
dictisque uxori et familie vestris // in omnibus mandatis vestri et eorum
licitis / et onestis de die pariter et de nocte / bene pro posse meo fideliter
et / legaliter quoque per dictum tempus a / vestro servicio non recedam nec
damnum / aliquod vobis seu damni vestri culpa / mei inferam quod si forte a
vestro servicio / per dictum tempus recessero quod / ab sit dono et confero
vobis / licentiam et potestatem quod me / vobiscumque fuero capiatis seu capi
/ et in vestro servicio reduci faciatis. / Ego enim convenio et promitto vobis
/ quod solvam et emendabo / vobis omnes expensas quas hac de / causa vos

13_ Madurell [1944, p. 26] indica come riferimento archivistico il *quintum manuale* del notaio Jaume Planes, 308/18, di cui Coll Mirabent [1998, doc. 30 pp. 156-157] riporta la trascrizione. La trascrizione che qui si propone è invece quella fatta dall'*esborry*, il quaderno sul quale il notaio scriveva l'atto in presenza dei contraenti e dei testimoni, che differisce dalla trasposizione sul *manuale*, successiva, in alcuni punti.

facere aut sustinere / oportuerit quoquomodo necnon in / fine dicti temporis
refficiam et / emendabo vobis omnes dies quibus / racione fugie infirmitatis
aut alius // a vestro servicio absens fuero et omne / etiam dominum si quod
culpa mei / in domibus aut bonis vestris / illatum fuerit et pro his complendis /
obligam me personalter ac omnia bona mea / etc. renuncio etc. submitto foro
vicarii / baiulo Barcinone aut alterius / cuiquis officialis etc. iuro etc. vigore
/ cuius juramenti assero me minorem / fore viginti quinque annis maiorem /
vero viginti annis renuncio beneficio / in minoris etatis et ignorancie etc. / et
omni alii iuri etc. Ad hec ego / Nicholaus de Credença predictus / acceptans
vos dictum Franciscum / de Liper in servicium meum gratis etc. / Convenio
et bona fide promitto vobis / dicto Francisco de Liper quod docebo / vos per
dictum tempus dictum meum officium / de pictoris et alius instruam vos in
bonis // moribus iuxta meum posse necnon per / dictum tempus providebo
et / alimentabo vos in cibo et potu / tam in sanitate quam in infirmi/tate ad
usum et consuetudinem / Barchinone ac etiam in vestitu et / calciatu ad mei
cognicionem / et in fine etiam dicti temporis / vestiam vos de novo videlicet
/ unum capucium et unam robetam / panni nigri de XXII [vintdosse], unam /
diploidem, unas caligas et sotula/res, birretum et unum par camisiarum / ad
mei cognicionem et hec promitto / attendere etc. sine dilacione / etc. solvere
missiones etc. credatur / etc. et pro his complendis etc. / obligo bona etc.
renuncio etc. et foro proprio / etc. submitto foro vicarii Barcinone aut alterius
/ officialis etc. et omnium alii iuri etc. iuro etc. / Testes magnificus Joannes de
Vilario legum doctor civis / Barcinone Petrus de Masserrer civis, et Petrus /
Aranyo parrochie de Tona diocesis vicensis.

407

Doc. 20

AHPB, notaio Miquel Cellers, 312/27

Barcellona, 17 ottobre 1524

Contratto tra gli obrieri della chiesa di San Giuliano di Argentona e il fuster Joan Romeu per la realizzazione della struttura e degli elementi decorativi lignei del retablo per l'altare maggiore. Tra i fideiussori e garanti: Joannes Barcelo cittadino di Barcellona.

Doc. 21

ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Banca, 46, frammento 2, cc. 85r-86r

Cagliari, 18 giugno 1527

Nicolau Gessa, procuratore del canonico del Capitolo cagliaritano Joffre de Pujassons residente in Roma, concede in arrendamento all'armentayre Antoni Palla della incontrada di Sarrabus le rendite e gli emolumenti delle ville di Muravera e di San Vito. La licenza ha una durata di tre anni, durante i quali il Palla dovrà versare i pagamenti dovuti al Pujassons nelle mani di Nicolau.

Die XVIII iunii MDXXVII Callari. /

408

Lo magnific mossen Nicolau Gessa ciuta/da de Caller com a procurador del noble y reverent / don Joffre de Pujassons vuy resident en Roma / segons de sa potestat consta per acte fet en Roma / en poder del discret mossen Luis Damboys / notarius arrenda y per titol de arrendament / atorgeado Antoni Palla armentayre / de la encontrada de Sarrabos present y / acceptant las dicts rendes y emoluments / de lo canongie de Muraera y Sanctu Oneo / y Sanctu Ydu de Sarrabos per temps de tres / anys comptadors del dia de sancta Sicilia / primer vinent del present any MDXXVII / en avant per preu de setanta sis ducats / dor larchs y de suspes pagadors en dos pagues / cascun any coes la primera paga la mitat / del preu que son XXXVIII ducatos per sanct / Johan de innici del any MDXXVIII / y laltre paga lo dia de sancta Sicilia / del dit any XXVIII y a esto modo de pago / cascun any fins a compliment del tres / anys y aço fianch de qualsevol altres / imposicions y de decimo decimarum / y altres qualsevol drets al dit mossen Gessa / en dit nom. E lo dit don Antoni Polla / armentayre de Sarrabos present y acceptant / dit arrendament per dit preu y temps / promet pagar dit preu y portar en / Caller al dit magnifich mossen Nicolao Gessa / en dit nom en les pagues sobredites / sens dilacio excepcioni escusa alguna / ab restitucio de tots dins interessos / y despesas obli persona y bens a pena del / ters informa camere y ab iurament / largo rentus lur propri

for sotmetentse / al for del magnifich veguer de Caller. E / maior iuicio ne dona per fermansa y prin/cipal obligar per lo tot anni Antoni / Desi mercader present y acceptant lo qual / promet y se obligantar lo que dessus esta / especificcat per dit son principal obligat / axi en presencia com en ausencia de aquell / oblig ni perco sa persona y bens propriis com / a principal a pena del terc rentus son / proprii for sotmetent se al for del magnifich / veguer de Caller rentus a la ley que divener / conegut primer lo principal que lo ferma / y a tot altre dret fiat largo etc cum omnibus / et singulis renunciacionibus et aliis / in simulibus solutis debitis solitis et / assuetis ad cognicionem est illum notarii / infrascripti etc. / testes sunt magister Quintinus Lai / sartor Villenove et Franciscus / Corso portarius magistri racionalis.

Doc. 22

ASCA, ANS, Tappa di Cagliari, notaio Giovanni Banca, 46, frammento 2, c. 121r-121v

409

Cagliari 29 gennaio 1528

Isabella Gessa, vedova del defunto Gaspar Garcia cittadino di Cagliari, nomina suo procuratore il pittore Antioco Morales, suo fratello, della città di Iglesias perché riscuota a suo nome i crediti da lei vantati verso alcuni cittadini di quella città.

Die XXVIII mensis ianuarii anno / MDXXVIII Callari. /

Honesta Ysabel Gessa vidua uxor / que fuit honorabilis quondam Gasparis Garcia / civitatis et castris presentis Callari habitatoris / gratis etc. in revocacionem aliorum quorumcumque / procuratorum ad infrascriptam in civitate Ecclesiarum / sua usque factorum et peream gestorum / fecit et constituit procuratorem suum / certum et specialem etc. magistrum Antiocum / Morales pictorem eius fratrem sive germanum licet ab hoc actu absentem tanquam / presentem ad petendum exhigendum / recipiendum recuperandum et habendum / a quibuscumque personis omnes et singulas / pecuniarum quantitates tam racione / censualium que alias sibi debitas et de/bendas in civitate predicta Ecclesiarum / item eciam ad videndum et recuperandum /

com pot a magnifico Antonio Baccallar / cive eiusdem civitatis Ecclesiarum de / habitis et predictum Baccallar nomine / meo receptis vigore potestatis per / me in annis pre[...] lapsis sibi at/tribuire et desabitis et receptis tam / a dicto magnifico Antonio Baccallar / quam aliis quibuscumque personiis apocas / fines et deffinitiones et albarana / facendum et firmandum et omnia / alia cura predita necessaria et / opportuna facendum instandum et / requirendum pro ut ea facere posset in / personalem interessem per mei habere / certum et firmum sub bonorum suorum / obligaciones etc. / Testes sunt magister Michael Tristani / calsterius et Bernardinus Massario / Callari habitatores.

Doc. 23

AHPB, notaio Pau Renard 316/26

Barcellona, 20 ottobre 1537

Il pittore Antoni Ropit delega come suo procuratore Janotus Orlando regio portario di Cagliari, assente, di riscuotere dagli eredi di Pietro Cavarò le somme a lui dovute.

410

Instrumentum procurationis factum per Antonium Ropit pictorem / ville de Matarone Ioanoto Orlando regio portario civitatis / Callaris absente etc ad petendum etc quascumque res et alias / ac pecunie quantitates sibi debite per heredes Petri Cavarò / pictoris civitatis eadem et [...] etc eo [...] / et de recepto etc et ad litteram posse sub in primum etc / etc / Testes Joannes Pellicer clericus Barcinone et Petrus Çabater scriptor Barchinone habitator.

Doc. 24

ASNU, ANS, Tappa di Bosa, 1503-1599, notaio Giovanni Battista Auxillia

Bosa, 26 ottobre 1537

Elenco dei beni, degli immobili e dei terreni che donna Angela Isquinta porta in dote a mastro Iulianu/Iullan Saba a seguito del loro matrimonio.

In Dei nomine amen siti omnibus notus comente mastro Iulianu Saba / in

presencia mia infrascript notarius confessat et atorguat in ve/ridade comente inssa celebracione des matrimoniu dae isse cun / donna Angela Isquinta mugere sua hi hat aportad in doda / et pro nomen de doda CCCC Liras proest in unu palat post / in Burnaris in prexiu cum una meydade de orto de parte / de sequndos tot per LXXXX liras et plus hat recivid una vinga / posta in Aba Mala per prexiu de LXXXII liras et plus una / vinga posta in Parnias in prexiu de CXXV liras et plus / at recivid XXV liras de matta principale de sencale dae mastrus / Ieronimu Fulgueras et plus otto dae Doro Lorguos dae quondam / Bernardum Masala et plus intre mobiles de domo quasi let / comente et ateras robas qui per tots sumat sas instancias CCCC liras / dessa dita doda etc. fas quales CCCC liras dessa dita doda susdits / mastru Iullian Saba degrad et de certa sciencia sua bolet qui / sa dita donna Angela Isquinta mugere sua apusti morte sua des / dit mastru Iullian per qui siat sastifata dessa doda sua siat paganda / a tota voluntade sua dae tot per sos benes suos istantes et / in speciale bolet qui sa vinga sua posta in Aba Mala bi / fiat obligada nomenadamente etc. et per corroboracione et / firmitade des present instrument hant request a mie in/frascript notarius tohare per manu mia su present act largomodo etc. / et gadi dit mastru Iullan Saba firmat et iurat esser / veri tot isas cosas subra iscriptas per isse confessadas suta / pena des dit iurament per crixum tempus cotia vener dact / in Bosa mercuris ad XXVI de Sanct Gaini M°DXXXVII / testes vocados et clamados don Zacharia Dessi mastru Franciscu Sanna / mastru Istevene Milia ambos fiaos tot de Bosa / Iohanne Baptista Auxillia notarius qui / scripci manu propria fides facta.

411

BIBLIOGRAFIA

1587

- GONZAGA F., *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus*, III, Roma 1587;

1595

- BRONDO A., *Parte primera del libro llamado Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña*, Cagliari 1595;

1831

- A.B.C.E., *Manual de Forasteros*, Barcelona 1831;

1833

- RENUCCI F.O., *Storia di Corsica*, Bastia 1833;

1836

- ANGIUS V., voce *Cagliari*, in CASALIS 1836, pp. 24-281;

- CASALIS G., *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. Il Re di Sardegna*, vol. III, Torino 1836;

1840

- MARTINI P., *Storia ecclesiastica di Sardegna*, II, Cagliari 1840;

1856

- SPANO G., *Guida del Duomo di Cagliari*, Cagliari 1856;

1854

- SPANO G., *Notizie storico critiche intorno all'antico episcopato di Sorres ricavate da un autografo manoscritto del secolo XV con tre tavole*, Cagliari 1854;

1858

- MARTINI P., *Chiesuola ove fu sepolto il corpo di S. Agostino*, «Bulettno Archeologico Sardo», IV, n. 1, 1858, pp. 19-26;

1859

- MARTINI P., *Schede membranacee*, «Bulettno Archeologico Sardo», V, n. 10, ottobre 1859, pp. 154-157;

- SPANO G., *Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI, tavole nella chiesa d'Ardara*, «Bulettno Archeologico Sardo», V, n. 9, settembre 1859, pp. 143-144; n. 10, ottobre 1859, pp. 145-151;

1860

- SPANO G., *Chiesa Cattedrale dell'antica Bisarchio*, «Bulettno Archeologico Sardo», VI, 1860, pp. 81-91;

1861

- (a) SPANO G., *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861;

- (b) SPANO G., *Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda*, «Bulettno Archeologico Sardo», VII, n. 1, gennaio 1861, pp. 5-12; n. 3, marzo 1861, pp. 38-48; n. 4, aprile 1861, pp. 51-55;

- (c) SPANO G., *Antichità cristiane d'Assemini*, «Bulettno Archeologico Sardo», VII, 1861, pp. 133-139;

1862

- PILLITO G., *Memorie tratte dal regio archivio di Cagliari riguardanti i governatori e luogotenenti generali dell'Isola di Sardegna fino al 1610*, Cagliari 1862;
- SPANO G., *Antica chiesa di S. Maria d'Uta*, «Bulettno Archeologico Sardo», VIII, 1862, pp. 33-40;

1868

- DE MANJARRÉS DE BOFARULL J., *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona 1868;
- TOLA P., *Codex diplomaticus Sardiniae*, II, Torino 1868 [consultato nell'edizione facsimile: *Codice diplomatico della Sardegna*, Sassari 1985];

1869

- SPANO G., *Abbecedario storico degli uomini illustri sardi*, Cagliari 1869;

1870

- SPANO G., *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870;

1880

- LIMPERANI G.P., *Istoria della Corsica da' Tirreni suoi primi abitatori fin al secolo decimottavo*, tomo II, Roma 1880;
- PUIGGARÍ J., *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 3, 1880, pp. 71-103, 265-306;

414

1886

- PILLITO G., *Dizionario del linguaggio archivistico in Sardegna*, Cagliari 1886;

1897

- CARRERAS CANDI F., *Notas historicas de Sarrià*, Barcelona 1897;
- LIPPI S., *L'Archivio comunale di Cagliari, Sezione antica. Relazione al Sindaco*, Cagliari 1897;

1898

- VIVANET F., *Quinta relazione a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei monumenti della Sardegna nell'esercizio 1896-97*, Cagliari 1898;

1899

- COSTA E., *Un giorno ad Ardara*, Sassari 1899;

1901

- EUBEL K., *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series. E documentis tabularii praesertim Vaticanis collecta, digesta, edita, II, ab anno 1431 usque ad annum 1503*, Regensberg 1901;

1902

- BOFARULL SANS C., *Catálogo general de la exposición de Arte Antiguo*, Barcelona 1902;
- CASELLAS AUSICH A., *Retaules gòtics de la rectoria de Granollers*, «La Veu del Vallès», 1902, n. 302 (pp. 1-2), n. 303 (pp. 1-3), n. 304 (pp. 2-3), n. 305 (pp. 3-4);
- CASINI T., *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, «Archivio Storico Sardo», I, 1899, pp. 364-365;

1905

- *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, Roma 1905;

- SCANO D., *L'arte in Sardegna*, in ATTI 1905, pp. 137-170;

1906

- SANPERE MIQUEL S., *Los Cuatrocentistas Catalanes, Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo XV*, voll. I-II, Barcelona 1906;

1907

- BRUNELLI E., *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, «L'Arte», X, 1907, pp. 359-361;

1908

- GUDIOL CUNILL J., *El Colegi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement*, «Estudis Universitaris Catalans», 2, maggio-giugno 1908, pp. 147-156;

- PINTUS S., *Vescovi di Fausania, Civita, Ampurias*, «Archivio Storico Sardo», IV, fasc. I-II, 1908, pp. 97-115;

1909

- CHAMBERLAIN A.B., *A picture in the Birmingham Art Gallery attributed to Bartlomé Vermejo*, «The Burlington magazine», XV, aprile-settembre 1909, pp. 48, 50;

- THEBUSSEM D., *Notas Bibliográficas de Medina Sidonia. Artículos varios y jeroglíficos*, Madrid 1909;

1910

- EUBEL K., *Hierarchia catholica Medii et Recentioris aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series. E documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita, III, saeculum XVI ab anno 1503 complectens*, Regensberg 1910;

1911

- FORTUNATO G., *Il Mezzogiorno e lo stato italiano. Discorsi politici 1880-1910*, vol. II, Bari 1911;

- MAS J., *Notes sobre antichs pintors a Catalunya*, «Boletín de la Real Academia de Buena Letras de Barcelona», 6 (1911-12), 1911;

1913

- ARU C., *Storia della pittura in Sardegna nel sec. XV*, «Anuari de l'Institut de Estudis Catalans», IV (1911-1912), 1913, pp. 508-529;

1914

- ARU C., *Quadreria*, in TARAMELLI 1914;

- TARAMELLI A., *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, «Archivio Storico Sardo», X, fasc. I-IV, 1914, pp. 264-379;

1915

- GUDIOL CUNILL J., *El retaule de Granollers del Vallès*, «La Veu de Catalunya», n. 294 (p. 4), n. 295 (p. 4), 2 e 9 agosto 1915;

- SANPERE MIQUEL S., *El retaule de Granollers*, «Vell i Nou. Revista d'art», 7, 15 d'agost 1915, pp. 2-7;

1916

- SARRET ARBÓS J., *Art i artistes marresans*, Manresa 1916;

1917

- BIEHL W., *Die Meister Von Castel Sardo, Ein Beitrag zur Geschichte der sardischen Malerei im 15. bis 16. Jahrhundert*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», II, 1912/17, 1917, pp.

118-148;

- MASDEU, J., *Dos retaules de Sant Joan de les Abadesses*, «Butlletí del Centre excursionista de Vic», a. III, (1915-1916-1917), n. XIII, vol. II, pp. 120-126;

1919

- ARU C., *Argentieri cagliaritari del Rinascimento*, «Pinacotheca», I, 4, 1919, pp. 197-211;
- BRUNELLI E., *Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham*, «L'Arte», XXII, 1919, pp. 232-242;
- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heraldica y genealogica hispano americana*, I, Madrid 1919;

1920

- ARU C., *Raffaele Thomas e Giovanni Figuera, pittori catalani*, «L'Arte» XXIII, fasc. II, 1920, pp.136-150;
- (a) BRUNELLI E., *L'ancona di Tuili*, «L'Arte» XXIII, fasc. II, 1920, pp. 114-119;
- (b) BRUNELLI E., *Giovanni Barcels e Giovanni Figuera*, «L'Arte», XXIII, fasc. IV, 1920, pp. 284-288;
- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heraldica y genealogica hispano americana*, III, Madrid 1920;

1921

- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heraldica y genealogica hispano americana*, IV, V, Madrid 1921;
- MAS J., *Notes històriques del Bisbat de Barcelona. Primera part*, Barcelona 1921;

1922

416 - GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heraldica y genealogica hispano americana*, VIII, Madrid 1922;

1923

- ARU C., *L'identificazione di G. Barcels*, «Il Nuraghe», Cagliari 15 maggio 1923, pp. 4-5;
- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heraldica y genealogica hispano americana*, X, Madrid 1923;

1924

- (a) ARU C., *La pittura sarda nel Rinascimento. I. Le origini. Lorenzo Cavaro*, «Archivio Storico Sardo», vol. XV, Cagliari 1924, pp. 3-25;
- (b) ARU C., *Maestro Pietro Sardo*, «Il Nuraghe», II, pp. 5-7, 1924;
- DI TUCCI R., *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, «Archivio Storico Napoletano», XLIX, 1924, p. 375;
- FILIA D., *Pittori del Rinascimento a Sassari*, «La Nuova Sardegna», XXXIV, nn. 241, 243, 1924;
- GUDIOL CUNILL J., *Ells trescentistes*, II parte, Barcelona 1924;

1925

- NICOLINI F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925;

1926

- ARU C., *La pittura sarda nel Rinascimento*, II, I documenti d'archivio, «Archivio Storico Sardo», XVI, 1926, pp. 161-223;
- DI TUCCI R., *Le corporazioni artigiane della Sardegna (con statuti inediti)*, «Archivio Storico Sardo», XVI, 1926, pp. 33-159;

1927

- BETÍ BONFILL M., *El pintor cuatrocentista Valentin Montoliu*, Castellon 1927;

1928

- ARU C., *Il Maestro di Castelsardo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Cagliari, I-II, 1928, pp. 27-54;
- SUIDA W., *Bramantino Erörterungen und Zusätze*, «Der Cicerone», XX, 17, 1928, pp. 549-566;
- *Vergos in the collection of the Hispanic Society of America. Six prophets (attributed)*, New York 1928;

1929

- ARU C., *Guida della Sardegna*, Milano 1929;

1931

- (a) ARU C., *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, 1931, pp. 169-178;
- (b) ARU C., voce *Cavaro*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 9, Roma, 1931, p. 558;
- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*, XL, Salamanca-Madrid 1931;

1932

- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano americana*, XLII, Madrid 1932;
- MEDER J., *Dürer Katalog*, Vienna 1932;
- SANCHEZ GOZALBO A., *Pintors del Maestrat. Contribució a la història de la pintura valenciana quatrecentista*, Castelló 1932;

1933

- BRUNELLI E., *Note sarde. I, L'iscrizione di Saccargia; II, Una tavola sarda nella Pinacoteca di Torino*, «Bollettino d'Arte», XXVII, 1933, pp. III-112;

1935

- BRANCA R., *Il Crocifisso di Nicodemo*, Milano 1935;
- CAPDEVILA S., *La seu de Tarragona. Notes historiqués sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona 1935;
- POST Ch.R., *A history of Spanish Painting*, vol. VI, I, Cambridge 1935;

1937

- ARU C., *Architettura, scultura e pittura in Sardegna*, Sassari 1937;
- DELOGU R., *Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi Sardi», a. III, fasc. I, n. XV, 1937, pp. 5-92;

1938

- CROCE B., *La storia come pensiero e come azione*, Bari 1938;
- POST Ch.R., *A history of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge 1938;

1939

- ARU C., *L'arte italiana in Corsica*, «Mediterranea», numero unico, 1939;

1941

- (a) DELOGU R., *Primitivi spagnoli nella Pinacoteca di Cagliari*, «Le vie d'Italia», XLVIII, 1941, pp. 1232-1241;
- (b) DELOGU R., *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, «Archivio

Storico Sardo», XXII (1939-1941), 1941, pp. 3-26;
- DURAN SANPERE A., *Dibujos del siglo XV atribuíbles al pintor Jaime Vergós*, «Anales i Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. I, 1, 1941, pp. 21-29;
- POST Ch.R., *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, I-II, Cambridge 1941;
- SCANO D., *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*, vol. II, Cagliari 1941;

1942

- MAYER A.L., *Mayer, Historia de la pintura española*, Madrid 1942;
- VERRIÉ F.-P., AINAUD J., *Una "nueva" obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio*, «Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona», vol. I, 2, 1942, pp. 11-33;

1944

- MADURELL MARIMÓN J.M., *Pedro Nuyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, Barcelona 1944;

1945

- DELOGU R., *Il «Maestro di Olzai» e le origini della Scuola di Stampace*, «Studi Sardi», VI, (1942-1944), 1945, pp. 5-21;

1946

- GUDIOL RICART J., *Barcelona (Guías artísticas de España)*, Barcelona 1946;

1947

- DELOGU R., *Antichi marchi degli argentieri sardi*, «Studi Sardi», anno VII, fasc. I-III, n. XXI, 1947, pp. 189-196;

418 - MADURELL MARIMÓN, J.M., *Escultores renacentistas en Cataluña*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. V-3-4, juliol-desembre, 1947, pp. 205-339;

1948

- DIANA B., *Un Crocifisso inedito cagliaritano*, «Studi Sardi», anno VIII, fasc. I-III, n. XXII, 1948, pp. 354-358;
- GUDIOL J., *Huguet*, Barcelona 1948;

1951

- DE LA VALGOMA D., *Ascendientes y descendientes de Hernán Cortés: línea de Medina Sidonia*, Madrid 1951;

1952

- BIROCCHI E. (ed.), *Zecche e monete dalla Sardegna nei periodi di dominazione spagnuola-aragonesa*, Cagliari 1952;
- DELOGU R., *Lineamenti di storia artistica*, in GUIDA 1952, pp. 43-66;
- *Exposición de primitivos mediterráneos*, Catalogo della mostra, Barcelona 1952;
- FOIS F., *Un gremio di pittori a Sassari*, «Studi Sardi», a. X-XI, n. XXIV, 1952, pp. 491-496;
- *Guida d'Italia. Sardegna*, Milano 1952;
- SUSSARELLO MANCONI G., *La cattedrale di Sassari*, «Studi Sardi», a. X-XI, n. XXIV, 1952, pp. 185-227;

1953

- CABRAS A., *Il feudo di Tuili*, Cagliari 1953;
- SUIDA W., *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953;
- TRASSELLI C., *Notizie sull'arte a Trapani nei secoli XV e XVI*, «Archivio Storico per la Sicilia orientale», VI (XLIX), fasc. I-III, 1953, pp. 42-45;

1954

- HOLLSTEIN F.W.H., *German engravings, etchings and woodcuts c.1400-1700*, VII, Amsterdam 1954;
- MANCONI M., *La cattedrale di Oristano*, «Studi Sardi», anno XII-XIII, n. XII-XIII (1952-1954), 1955, pp. 33-69;
- DURLIAT M., *Arts Anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan 1954;

1955

- AINAUD DE LASARTE J., *Jaime Huguet*, Madrid 1955;
- BOLOGNA F., *Altobello Melone*, «The Burlington magazine», XCVII, 629, 1955, pp. 240-250;
- LONGHI R., Recensione a W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, «Paragone», 63, 1955, pp. 57-61;
- MADURELL MARIMÓN J.M., RUBIÓ BALAGUER J., *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona 1955;
- GUDIOL RICART J., *Pintura gòtica*, vol. IX della collana *Ars Hispaniae*, Madrid 1955;

1956

- FELIU QUADRENY S., *Armorial de la Provincia de Baleares*, Mallorca 1956;

1957

- SANNA A., *Il Codice di San Pietro di Sorres*, Cagliari 1957;

1958

- DEVILLA C., *I Frati minori Conventuali in Sardegna*, Sassari 1958;
- GUDIOL RICART J., AINAUD DE LASARTE J., *Huguet*, Barcelona 1958;
- POST Ch.R., *A history of Spanish painting*, vol. XII, II, Cambridge 1958;

419

1959

- AINAUD DE LASARTE J., *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in CORONA DE ARAGÓN 1959, pp. 637-645;
- BOLOGNA F., *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento* Napoli, 1959;
- DE LA TORRE A., *Telas extranjeras en la corte de los Reyes Católicos*, in CORONA DE ARAGÓN 1959, pp. 831-839;
- FREDDI M., SALINAS R., *La parrocchiale di San Gavino Monreale*, «Bollettino tecnico del circolo culturale ingegneri e architetti sardi», 3, 1959;
- JAVIERRE MUR A., *Privilegio comerciales de la Orden de Montesa en el reino de Cerdeña*, in CORONA DE ARAGÓN 1959, pp. 571-578;
- LACARRA J.M., *Documentos de caractere economico relativos al Reino de Napoles (1504-1517)*, pp. 953-979;
- LAPEYRE H., CARANDE R., *Relaciones comerciales en el Mediterraneo durante el siglo XVI*, in CORONA DE ARAGÓN 1959, pp. 697-800;
- MALTESE C., *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, «Studi Sardi», XVII, 1959, pp. 462-472;
- MORACCHINI G., *Trésors oubliés des églises de Corse*, Paris 1959;
- SOLSONA CLIMENT F., *Documentos referentes a Cerdeña en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, in CORONA DE ARAGÓN 1959, pp. 493-521;
- VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1957), I, Madrid 1959;

1960

- MADURELL MARIMÓN J.M., *Capillas Barcelonesas de nuestros santos*, «Analecta sacra Tarraconensia», vol. XXXII, 1960, pp. 193-212;

1962

- DURLIAT M., *L'art dans le royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares*, Toulouse, 1962;
- MADURELL MARIMÓN J.M., *Dos pintors castellans a Barcelona, en temps de Ferran el Catolic: Pedro Bello y Fernando Camargo*, in CORONA ARAGON 1962, pp. 175-202;
- MALTESE C., *Storia dell'arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962;
- PANOFSKY E., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962 [edizione originale: *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, New York 1955];
- *V Congreso de historia de la Corona de Aragon*, vol. V, Zaragoza 1962;

1963

- AMADU F., *La diocesi medioevale di Bisarcio*, Cagliari 1963;
- TOMÁS ÁVILA A., *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona*, Tarragona 1963;

1964

- BIROLI Z., *Due documenti inediti sull'attività del pittore Giovanni Canavesio*, «Arte lombarda», IX (1964), I, pp. 163 ss.;
- CAPPI BENTIVEGNA F. (ed.), *Abbigliamento e costume nella pittura italiana*, vol. I, Rinascimento, Roma 1962;
- DESSÌ DELIPERI A., voce *Joan Barceló*, in DIZIONARIO BIOGRAFICO 1964, p. 270;
- *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Roma 1964;
- MATEU IBARS J., *Los virreys de Cerdeña*, vol. I (1410-1623), Padova 1964;
- OLLA REPETTO G., *Contributi alla storia della pittura sarda dei secoli XV e XVI*, «Commentari», XV, 1964, pp. 119-126;

420

1965

- GOMBRICH E., *Arte e illusione*, Torino 1965 [edizione originale: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960];

1966

- *Diccionari biogràfic*, vol. I, Barcelona 1966;
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966 [edizione originale: *Essais de linguistique générale*, Paris 1963];
- ROMANO G., *Profilo del Grammorseo*, «Arte antica e moderna», 34-36, 1966, pp. 123-129;

1968

- GARCÍA CARRAFFA A. e A., *El Solar catalan, valenciano y balear*, Libreria Internacional, San Sebastian, 1968;

1969

- *Arte in Sardegna*, Milano 1969 (edizione consultata nella ristampa del 1986), pp. 133-364;
- MALTESE C., SERRA R., *Episodi di una civiltà anticlassica*, in ARTE IN SARDEGNA 1969, pp. 133-364;

1970

- ALDANA FERNÁNDEZ S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia 1970;
- MADURELL MARIMÓN J.M., *L'art antic al Maresme. Del final del gòtic al barroc salomònic. Notes documentales*, Mataro 1970;
- ROMANO G., *Casalesi nel Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970;

1971

- BONU R., *Il centro di Santa Giusta in Sardegna*, Cagliari 1971;

- BRANCA R., *Il Crocifisso di Oristano*, Cagliari 1971;
- IUSCO S., *Per un retablo di Pietro Cavarò*, «Paragone», n. 255, maggio 1971, pp. 64-71;

1972

- ABBATE F., *La pittura napoletana fino all'arrivo di Giorgio Vasari (1544)*, in *STORIA DI NAPOLI*, pp. 887-889;
- DEL TREPPO M., *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli 1972;
- *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni, 1972;

1973

- CANCEDDA M., *Saggio sulle origini di Tuili*, Sassari 1973;
- COSTA M.M., *Violant Carroc, una comtessa dissortada*, Barcelona 1973;
- COSTA M.M., *El santuari de Bonaire a la ciutat de Caller*, Cagliari 1973;
- MADURELL MARIMÓN J.M., *Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona*, «Cuadernos de arqueología e historia de la ciudad», XV, 1973, pp. 121-136;

1974

- RUZZU, *La Chiesa Turritana dall'episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1564)*, Sassari 1974;
- ZANETTI G., *I Camaldolesi in Sardegna*, Cagliari 1974;

1975

- DURAN SANPERE A., *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona 1975;

1976

- MANETTI A., *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano 1976;
- NAITZA S., CAVALLO G., *Architettura a Giave nel sec. XVII tra modello aulico e realtà popolare*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», vol. 37 (1974-1975), 1976, pp. 249-277;
- PREVITALI G., *Recensione a L.G. Kalby, Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, «Prospettiva», 4, pp. 51-54;

421

1977

- BOLOGNA F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977;

1978

- BAXANDALL M., *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del '400*, Torino 1978 [edizione originale: *Painting and Experience in 15th century Italy*, Oxford 1972];
- GOMBRICH E.H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978 [edizione originale: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1966];
- GOMBRICH E.H., HOCHBERG J., BLACK M., *Arte, percezione e realtà*, Torino 1978 [edizione originale: *Art, perception and reality*, Baltimore-London 1972];
- PREVITALI G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978;

1979

- CASTELNUOVO E., GINZBURG C., *Centro e periferia*, in PREVITALI 1979, pp. 285-352;
- PREVITALI G. (ed.), *Storia dell'arte italiana*, III, Torino 1979;
- PREVITALI G., *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in PREVITALI 1979, pp. 5-95;

1980

- RÁFOLS J.F. (ed.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, I, Barcelona-Bilbao 1980;
- SERRA R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980;

1981

- GRELLE IUSCO A., *Arte in Basilicata*, Matera 1981;
- PAVONE M.A., PACELLI V. (eds.), *Enciclopedia bernardiniana*, II, *Iconografia*, L'Aquila 1981;
- PAVONE M.A., *L'iconografia bernardiniana dal 1444 al XVI secolo*, in PAVONE-PACELLI 1981, pp. 32-43;
- SFOGLIANO R., *Il retablo di Castelsardo*, «Archivio Storico Sardo di Sassari», vol. VII, 1981, pp. 284-295;
- VIVANTI C. (ed.), *Intellettuali e potere*, vol. IV della collana *Annali della Storia d'Italia*, Torino 1981;

1982

- ABBATE F., *Pseudo Bramantino*, in ANTOLOGIA, pp. 37-40;
- *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, Roma 1982;

1983

- *Arte catalana nel Nord Sardegna, XV-XVI secolo*, catalogo della mostra, Sassari 1981;
- CHERCHI L., *I vescovi di Cagliari*, Cagliari 1983;
- FOIS F., *Martí Torner pittore dai molti nomi*, «Anuario de estudios medievales», n. 13, Barcelona 1983, pp. 423-552;
- SFOGLIANO R., scheda 4 in ARTE CATALANA NEL NORD SARDEGNA 1981, pp. 12-13;

1984

- AINAUD DE LASARTE J., *La pittura sardo-catalana*, in CARBONELL-MANCONI 1984, pp. III-124;
- ANATRA B., *Dall'unificazione aragonese ai Savoia*, in DAY-ANATRA-SCARAFFIA 1984, pp. 189-663;
- CARBONELL J., MANCONI F. (eds.), *I Catalani in Sardegna*, Cagliari 1984;
- DALMASES N., PITARCH J., *Historia de l'Art català. L'Art gòtic, s. XIV-XV*, Barcelona 1984;
- DAY J., ANATRA B., SCARAFFIA L. (eds.), *La Sardegna medievale e moderna*, Torino 1984;

1985

- AINAUD DE LASARTE J., *La pittura sardo-catalana*, in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, pp. 25-29;
- CALECA A., *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, pp. 31-39;
- CASULA F.C., *Il Quattrocento in Sardegna*, in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, pp. 13-18;
- CATALÀ ROCA, *El pintor medieval Joan Barceló, natural del camp de Tarragona?*, «Cultura», n. 439, març de 1985, pp. 15-17;
- CONCAS R., *Problemi di restauro*, in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, p. 68;
- *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari 1985;
- FREIXAS P., *Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins», XXVII, 1985, pp. 165-188;
- NAITZA S., *Classico e barbarico nella cultura popolare in Sardegna alla fine del Cinquecento*, in SOTGIU 1985, pp. 173-200;
- OLLA REPETTO G., *La società cagliaritano nel '400*, in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, pp. 19-24;
- PESCARMONA D., *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione della mostra* in CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA 1985, pp. 41-49;
- SARI A., *Contributo all'architettura tardo-gotica in Sardegna: la chiesa di S. Francesco di Alghero*, in

SOTGIU 1985, pp. 128-145;

- SERRA R., scheda *Maestro di Sanluri*, in *CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA* 1985, pp. 132-137;
- SOTGIU G. (ed.), *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*, Cagliari 1985;
- SPIGA G., Cagliari, *Oristano e la produzione pittorica del Capo di Sotto nel secolo XVI*, in *CULTURA QUATTRO-CINQUECENTESCA* 1985, pp. 51-53;

1986

- D'ANIELLO A., *Michele Cavaro*, in *PREVITALI* 1986, pp. 221-223;
- DE RIQUER M., *Heráldica castellana en tiempos de los reyes católicos*, Barcelona 1986;
- DI MADDALENA A., KELLENBENZ H. (eds.), *La Repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo*, Bologna 1986;
- FLORIS F., SERRA S., *Storia della nobiltà in Sardegna, Geneologia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari 1986;
- GARRIGA RIERA J., *Historia de l'Art Català*, vol. IV, *L'epoca del Renaixement*, S. XVI, Barcelona 1986;
- NALDI R., *Pseudo Bramantino (Pedro Fernández)*, in *PREVITALI* 1986, pp. 236-240;
- OLLA REPETTO G., *La donna cagliaritana tra '400 e '600*, «Medioevo Saggi e rassegne», II, 1986, pp. 171-207;
- PREVITALI G. (ed.), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Firenze 1986;

1987

- CASTELNUOVO E., *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *ZERI* 1987, pp. 514-523;
- CORDA M., *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. I documenti d'archivio*, Cagliari 1987;
- COSTA M.M., *Les sepultures de la familia Carros en el monestir de Sant Francesc de Caller*, «Biblioteca Francescana Sarda», I, 1987, pp. 9-39;
- GARRIGA RIERA J., *L'art cincentista català i l'epoca del Renaixement: una reflexió*, «Revista de Catalunya», 13, novembre 1987, pp. 117-144;
- GUDIOL RICART J., ALCOLEA BLANCH S., *Pittura gòtica catalana*, Barcelona 1987;
- IGLÉSIES J., *La població de les vegueries de Tarragona, Montblanc i Tortosa, segons el fogatge de 1496*, Reus 1987;
- LLOMPART G., *Pittura Gòtica a Mallorca*, Barcelona 1987;
- NATALE M., *La pittura in Liguria nel Quattrocento*, in *ZERI* 1987, pp. 15-30;
- PESCARMONA D., *La pittura in Sardegna nel Quattrocento*, in *ZERI* 1987, pp. 488-496;
- SUREDA PONS J. (ed.), *La España gotica, Cataluña I, Tarragona y Lérida*, Madrid 1987;
- SUREDA J., FREIXAS P., *Tresors del Museu d'Art de Catalunya. L'epoca del genis Renaixement-Barroc*, catalogo della mostra, Girona 1987;
- ZERI F. (ed.), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo II, Milano 1987;

423

1988

- BRIGANTI G. (ed.), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. II, Milano 1988;
- CONCAS R., *Joan Barceló. Retablo della Visitazione*, in *PINACOTECA* 1988, cat. 16/21, p. 28;
- FLORIS F., *I Centelles signori del Monteacuto*, «Quaderni Bolotanesi», XIV, 1988, pp. 359-366;
- GIUSTI P., LEONE DE CASTRIS P., *Pittura del Cinquecento a Napoli. I. 1510-1540: forastieri e regnicoli*, Napoli 1988 [seconda edizione; prima edizione: Napoli 1985];
- PASOLINI A., schede LA 6 e LA 32, in *PINACOTECA* 1988, pp. 142, 159;
- PAVONE M.A., *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi 1988;
- PESCARMONA D., *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *BRIGANTI* 1988, pp. 527-534;
- *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, Catalogo, vol. I, Cagliari 1988;
- PIRAS C., *Il testamento di Violante Carroç contessa di Quirra*, «Biblioteca Francescana Sarda», II,

1988, pp. 19-53;

- SAIU DEIDDA A., *Per l'archivio di S. Francesco di Stampace a Cagliari: un inedito documento del '500 su un retablo per l'altare maggiore*, «Biblioteca Francescana Sarda» II, 1988, pp. 55-66;

- SERRA R., *Antichi argenti arborensi. Inediti e riproposti*, «Biblioteca Francescana Sarda», II, 1988, pp. 137-169;

- SILVA MAROTO M.P., *Influencia de los grabados nordicos en la pintura hispanoflamenca*, «Archivo Espanol de Arte», LXI, 1988, pp. 271-289;

1989

- BAXANDALL M., *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989 [edizione originale: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London 1980];

- BOLOGNA F. (ed.), *Il polittico di San Severino. Restauri e recuperi*, Napoli 1989;

- CANCELLIERI J.-A., voce *Rinuccio della Rocca*, in DIZIONARIO BIOGRAFICO 1989, pp. 320-321;

- COCURRELLO S., *Note sulla tecnica di esecuzione del Polittico di San Severino*, in BOLOGNA 1989, pp. 65-70;

- *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Roma 1989;

- *La Corona d'Aragona. Un patrimonio comune per Italia e Spagna*, catalogo della mostra, Cagliari 1989;

- DEIDDA G., Schede 544, 556, in CORONA D'ARAGONA 1989, pp. 337, 345;

- GALLISTRU A., schede 438 e 683-685, in CORONA D'ARAGONA 1989, pp. 285-286 e 393-394;

- GARRIGARRIERA J., *Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la «col·lecció» de Miquel Mai*, «D'Art», 15, 1989, pp. 135-166;

- LIMENTANI VIRDIS C., *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattrocento e Cinquecento*, «Archivio Storico Sardo», XXXVI, 1989, pp. 129-152;

424 - MARIAS F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989;

- (a) SERRA R., *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese*, in CORONA D'ARAGONA 1989, pp. 78-93;

- (b) SERRA R., *La Sardegna, Italia Romanica*, vol. 10, Milano 1989;

- SPANU G.N., *Una fonte iconografica-musicale: i retabli quattro-cinquecenteschi in Sardegna*, «Medioevo Saggi e rassegne», 13, 1989, pp. 75-100;

- TASCÀ C., *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, «Archivio Storico Sardo» XXXVI, 1989, pp. 153-167;

1990

- AINAUD DE LASARTE J., *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona-Genève 1990;

- (a) GARRIGARRIERA J., *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona 1990;

- (b) GARRIGARRIERA J., *Imatges amb «punt»: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500*, «D'Art», 16, 1990, pp. 59-79;

- SERRA R., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990;

- TINTÓ SALA M., *El retaule gòtic de Sant Esteve de Granollers*, Granollers 1990;

1991

- IGLÉSIES J., *El fogatge de 1497*, vol. I, Barcelona 1991;

- *Fons del Museu Frederic Marès*, I, *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona 1991;

- *Quaderno 4/91. S. Francesco di Stampace (1861-1991)*, Cagliari 1991;

- STEFANI G., *La chiesa nell'Ottocento: cronaca di un crollo annunciato*, in QUADERNO 1991, pp. 7-22;

- *The Illustrated Bartsch, Early German Artists*, vol. 9, New York 1991;

1992

- BOSCH BALLBONA J., *Autor desconegud anomenat Mestre de Castelsardo. Sant Vicenç a les graelles*, in PREFIGURACIÓ 1992, pp. 328-331;
- CRIADO MAINAR J., *Tradición i renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 1992, pp. 5-84;
- *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, 1992;
- GÓMEZ BÁRCENA M.J., *Retablos flamencos en España*, «Historia 16, Cuadernos de Arte Español», núm. 16, Madrid 1992;
- HÜTTINGER E. (ed.), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Torino 1992;
- MAGNANI M., *Zeri: Ecco tutti i tesori dell'arte sarda*, «La Nuova Sardegna», 14 luglio 1992, Sassari;
- MANCONI F. (ed.), *La società sarda in età spagnola*, vol. I, Quart 1992;
- NAITZA S., *La scultura del Cinquecento*, in MANCONI 1992, pp. 110-119;
- *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona 1992;
- SANTUCCI P., *La pittura del Quattrocento*, Torino 1992;
- SETTIS S., *Introduzione*, in HÜTTINGER 1992, pp. IX-XXVI;
- SIDDI L., *Retablo dei Consiglieri*, in ZANZU-TOLA 1992, pp. 89-114;
- VERGÉS T., *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona 1992;
- ZANZU G., TOLA G. (eds.), *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, Cagliari 1992;
- ZANZU G., *Retablo di San Pietro*, in ZANZU-TOLA 1992, pp. 43-54;

1993

- AINAUD DE LASARTE J., *Jaume Huguet i la societat barcelonina del seu temps*, in JARDÍ-ALCOY 1993, pp. 48-53;
- ALCOY PEDRÓS R., *Retaule de Sant Vicenç de Sarrià*, in JARDÍ-ALCOY 1993, pp. 154-157;
- D'ARIENZO L. (ed.), *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed età moderna. Studi storici in onore di Alberto Boscolo*, Roma 1993;
- FERRER VIVES F.d'A., *Heràldica catalana*, vol. I, Barcelona 1993;
- INGEGNO A., *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano 1993;
- JARDÍ E., ALCOY R. (eds.), *Juame Huguet. 500 anys*, Barcelona 1993;
- LALINDE ABADÍA J., *La disolución de la Corona de Aragón en la monarquía hispana o católica (sec. XVI a XVIII)*, in XIV CONGRESSO 1993, pp. 155-176;
- MANCONI F. (ed.), *La società sarda in età spagnola*, vol. II, Quart 1993;
- *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra, Cagliari 1993;
- PARIS W., schede 5, 10, in RETABLI 1993, pp. 88-89, 100-101;
- RUBIÓ BALAGUER J., *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*, Barcelona 1993;
- SARI A., *Pittura e scultura*, in RETABLI 1993, pp. 69-70;
- SCANO NAITZA M.G., *La pittura del Seicento*, in MANCONI 1993, pp. 124-153;
- SIDDI L., schede 6, 7, 13 in RETABLI 1993, pp. 90-95, 104-105;
- *Spanish artists from the fourth to the twentieth century. A critical dictionary*, vol. I, New York 1993;
- TASCA C., *Retabli tardo-gotici della Sardegna: esempi di scritture epigrafici e nuovi documenti*, in D'ARIENZO 1993, VOL. I, pp. 393-427;
- VERRIÉ F.P., *Jaume Huguet, l'home*, in JARDÍ-ALCOY 1993, pp. 14-21;
- *XIV Congresso di storia della Corona d'Aragona*, (Sassari-Alghero 19-24 maggio 1990), vol. I, Sassari 1993;

1994

- GALLISTRU A., *I mercanti sardi del quattro-cinquecento*, «Almanacco Gallurese», 3, 1994-1995, pp. 233-237;
- (a) GARRIGA RIERA J., *La geometria espacial de Pere Mates*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, XXXIII, 1994, pp. 527-562;
- (b) GARRIGA RIERA J., *La "intersegazione" de Leon Battista Alberti*, «D'Art», 20, 1994, pp. 11-57;
- LANDAU D., PARSHALL P., *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London 1994;

425

- (a) LEONE A. (ed.), *Ricerche sull'economia meridionale dei secoli XIII-XV*, Napoli 1994;
- (b) LEONE A., *L'artigianato napoletano nella moda e nel costume italiano del Quattrocento*, in LEONE 1994;
- MÁRQUEZ DE LA PLATA V.M., VALERO DE BERNABÉ L., *El libro de oro de los duques*, Madrid 1994;
- SEGNI PULVIRENTI F., SARI A., *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994;
- SUREDA PONS J., *Un cert Jaume Huguet. El capvespre dun somni*, Barcelona 1994;
- WACKERNAGEL M., *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*, Roma 1994 [edizione originale: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischer Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber*, Leipzig 1938];

1995

- AURELL CARDONA J., PUIGARNAU TORRELLÓ A., *Iconografia a les llars mercantils del segle XV. Mentalitat, estètica i religiositat dels mercaders a Barcelona*, «Anuario de estudios medievales», 25/1, 1995, pp. 295-331;
- CHINER GIMENO J.J., *Los «estados» em Cerdeña de la casa de Oliva durante el siglo XVI. Documentos en el Archivo del Reino de Valencia*, n XIV CONGRESSO, vol. II, tomo I, pp. 291-304;
- *Damián Forment. Escultor renacentista*, San Sebastián 1995;
- FERRER VIVES F.d'A., *Heràldica catalana*, vol. II, Barcelona 1995;
- GARRIGA RIERA J., XARRIÉ ROVIRA J.M., *El Mestre de Balaguer*, Balaguer 1995;
- GARRIGA RIERA J., *El retaule de l'església de Sant Salvador de Balaguer*, in GARRIGA-XARRIÉ 1995, pp. 9-20;
- MORTE GARCÍA C., *Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón*, in DAMIÁN FORMENT 1995, pp. 115-175;
- MOXÓ MONTOLIU F. de, *La verdadera identidad del virrey de Cerdeña Íñigo Lopez de Mendoza (1486-1491) y su ciudadanía valenciana*, in XIV CONGRESSO, vol. II, tomo I, pp. 351-376;
- PILLAI C., *Schiavi africani a Cagliari nel Quattrocento*, in XIV CONGRESSO, vol. II, tomo II, pp. 691-713;
- SABA M., *Note storiche e sui rapporti sociali nella Sassari del '400 attraverso alcune tra le sue figure più rappresentative*, in XIV CONGRESSO, vol. II, tomo II, pp. 747-756;
- SALVADOR ESTEBAN E., *Aproximación al tráfico marítimo entre la isla de Cerdeña y la ciudad de Valencia em el siglo XVI*, in XIV CONGRESSO, vol. II, tomo II, pp. 769-788;
- *XIV Congresso di storia della Corona d'Aragona*, (Sassari-Alghero 19-24 maggio 1990), vol. II, Sassari 1995;

426

1996

- CORRIAS V., *Fluminimaggiore, villaggio del feudo Gessa-Asquer, 1421-1839*, Cagliari 1996;
- DALAI M., CURZI V. (eds.), *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Venezia 1996;
- D'ARIENZO L. (ed.), *Studi di geografia e storia in onore di Angela Terroso Asole*, Cagliari 1996;
- FALOMIR FAUS M., *Arte en Valencia (1472-1522)*, Valencia, 1996;
- FLORIS F., *Feudi e feudatari in Sardegna*, Cagliari 1996;
- *Fons del Museu Frederic Marès, 3, Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona 1996;
- GARRIGA RIERA J., *Dipingere lontano da Piero: la resa spaziale di Pedro Berruguete e i modi «prospettici» artigianali*, in DALAI-CURZI 1996, pp. 475-511;
- NATALE V., *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in ROMANO 1996;
- PORCU GAIAS M., *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996;
- TASCÀ C., *Le pergamene di Ferdinando II il Cattolico relative alla Sardegna nell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona*, in D'ARIENZO 1996, pp. 562-634;
- ROMANO G., *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Torino 1996;

1997

- *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XVII, München-Leipzig 1997;
- ANATRA B., *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona (secc. XIV-XVII). El arbitrio de su livertad*, Cagliari 1997;
- BOSCH BALLBONA J., GARRIGA RIERA J., *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Barcelona 1997;
- *Cathalonia, Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, catalogo della mostra, Madrid 1997;
- *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Granollers 1997;
- GALLERÌ C., *Alguer: il marchio della città su un calice in argento dell'Ohio (USA)*, «L'Alguer», VIII, n. 8, 1997, pp. 109-119;
- GIOLI A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma 1997;
- MOLINA FIGUERAS J., *La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio*, «Analecta Sacra Tarraconensia», 70, 1997, pp. 5-27;
- MOSSA V., PARIS W., *La chiesa di Santa Maria del Regno di Ardarà. Corredo artistico e restauri*, Muros 1997;
- PILLITTU A., voci *Cavaro Lorenzo, Cavaro Pietro*, in KÜNSTLER-LEXICON 1997;
- PORCELLA M.F., DADEA M., *Mattonelle maiolicate in Sardegna (secc. XV-XIX)*, «Archeologia postmedievale», I, 1997, pp. 267-284;
- PARDO RODRÍGUEZ, *L'església gòtica de Sant Esteve de Granollers*, in *ENTRA A L'ESGLÉSIA* 1997, pp. 17-72;
- PARIS W., *Santa Maria del Regno*, in *MOSSA-PARIS* 1997, pp. 21-63;
- RUIZ QUESADA F., *Els Vergós i el retaule de Sant Esteve de Granollers. Un nou apropament a la seva complexitat*, in *ENTRA A L'ESGLÉSIA* 1997, pp. 74-82;
- TANZI M., *Pedro Fernández de Murcia (lo Pseudo Bramantino). Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milano 1997;
- VIRDIS F., *Due documenti inediti del 1681 per l'altare maggiore del San Francesco di Stampace*, «Biblioteca Francescana Sarda», VII, 1997, pp. 119-132;
- ZUCCA U., *Castelsardo e i Frati minori conventuali nei Cinque libri del 1581-1607*, «Biblioteca Francescana Sarda», VII, 1997, pp. 5-118;

1998

- ANGENARD S., *La peinture des retables en Roussillon aux Xve et XVIe siècle: le diocèse d'Elne, d'Arnau Gassès à Jaume Forner*, thèse de doctorat, Montpellier III 1998;
- COLL MIRABENT I., *Els Credença, pintors del segle XVI*, Sitges 1998;
- COMPANY X., *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura i pensament*, Gandia 1998;
- FERRER VIVES F.d'A., *Heràldica catalana*, vol. III, Barcelona 1998;
- GALASSI M.C., *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro 1998;
- (a) GARRIGA RIERA J., *L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós*, «Lauro. Revista del Museu de Granollers», n. 15, 1998, pp. 15-35;
- GARRIGA RIERA J., BOSCH BALLBONA J., *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catalogo della mostra, Girona 1998;
- (b) GARRIGA RIERA J., *Pietro Paolo da Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla*, in *GARRIGA-BOSCH* 1998, pp. 125-128;
- (c) GARRIGA RIERA J., *Perris de Fontaines*, in *GARRIGA-BOSCH* 1998, pp. 189-191;
- (d) GARRIGA RIERA J., *Pere Fernández*, in *GARRIGA-BOSCH* 1998, pp. 182-188;
- (e) GARRIGA RIERA J., *Reliquiari de la Verònica*, in *GARRIGA-BOSCH* 1998, pp. 70-75;
- (f) GARRIGA RIERA J., *Joan de Borgonya*, in *GARRIGA-BOSCH* 1998, pp. 175-177;
- (a) MANCONI F., *Catalogna e Sardegna: relazioni economiche e influssi culturali fra Quattro e Cinquecento*, in *MANINCHEDDA* 1998, vol. I, pp. 35-54;
- (b) MANCONI F., *Edizione critica di G. Aleo, Historia chronologica y verdadera de todos los successos y*

cosas particulares sucedidas en la Isla y Reyno de Serdeña, del año 1637 al año 1672, Nuoro 1998;

- MANINCHEDDA P. (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Cagliari 1998;
- MIRABELL ABANCÓ M., *Joan Gascó*, in GARRIGA-BOSCH 1998, pp. 192-193;
- OLIVA A.M., SCHENA O. (eds.), *Acta Curiarum Regni Sardiniae. I parlamenti dei viceré Giovanni Dusay e Ferdinando Girón de Rebolledo*, Cagliari 1998;
- ORTU L., *La presenza sociale del convento di Gesù e Maria in Cagliari. Note su alcuni documenti della prima metà del Seicento*, «Archivio Storico Sardo», XXXIX, 1998, pp. 399-421;
- PINNA R., *Atlante dei feudi in Sardegna*, Cagliari 1999;
- PLANELL A., ROVIRA P., *L'elaboració artisanal de la pintura sobre taula en el segle XVI*, in GARRIGA-BOSCH 1998, pp. 30-40;

1999

- *Istituzioni e società nella Sardegna moderna e contemporanea*, Roma 1999;
- MANCONI F., «De no poderse desmembrar de la Corona de Aragón»: *Sardegna e Paesi catalani, un vincolo lungo quattro secoli*, in ISTITUZIONI 1999, pp. 43-65;
- ORTEGAS GATO E., *Los Enriquez, almirantes de Castilla*, «Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses», n. 70, 1999, pp. 23-65;
- SERRELI M., ZUCCA U., *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca Franciscana Sarda», VIII, 1999, pp. 325-336;
- TURTAS R., *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma 1999;

2000

- *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXVI, München-Leipzig 2000;
- AGUS L., *Gioacchino Cavarò. Il Maestro di Castelsardo*, Arzachena 2000;
- BAXANDALL M., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000 [edizione originale: *Patterns of intention*, Yale 1985];
- BUDRUNI A., *Gremi ed artigianato ad Alghero*, in MATTONE 2000, pp. 404-416;
- CONTE DELGADO DE MOLINA R., *Los artesanos en el repoblamiento catalán de las ciudades sardas. El caso de Cagliari, Sassari y de Alghero*, in MATTONE 2000, pp. 110-117;
- CORONEO R., *Prefazione*, in GODDARD KING 2000, pp. 7-25;
- D'ARIENZO L. (ed.), *Gli Anni Santi nella storia, atti del congresso internazionale*, Cagliari 2000;
- DEIDDA G., *L'attività degli argentieri cagliaritari nel XVI secolo*, in MATTONE 2000, pp. 372-383;
- *De la unión de coronas al imperio de Carlos V*, Actes del Congrès Internacional, Barcelona 2000;
- FALCÓN I., *Le corporazioni artigianali e mercantili in Aragona nel basso Medioevo*, in MATTONE 2000, pp. 142-161;
- GODDARD KING G., *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, edizione italiana a cura di R. Coroneo, Nuoro 2000 [edizione originale: *Sardinian Painting. I. The painters of the Gold Backgrounds*, London-New York-Bombay-Calcutta-Madras 1923];
- *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Madrid 2000;
- (a) MATTONE A. (ed.), *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna (XIV-XIX secolo)*, Cagliari 2000;
- (b) MATTONE A., *Corporazioni, gremi e artigianato nella Sardegna medievale e moderna (XIV-XIX secolo): temi e interpretazioni storiografiche*, in MATTONE 2000, pp. 19-51;
- MEREU S., *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi Sardi», XXXII (1999), 2000, pp. 367-384;
- MORTE GARCÍA C., *La llegada del Renacimiento en la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)*, in UNIÓN CORONAS 2000, pp. 53-119;
- MOSSA V., *Mastros, picapedrers, fusters*, in MATTONE 2000, pp. 329-336;
- OLLA REPETTO G., *Lavoro e associazionismo in Sardegna tra XV e XVI secolo. La formazione della confraternita dei falegnami*, in MATTONE 2000, pp. 218-240;
- PALOMBA A., *Alle origini delle associazioni corporative. Il magistrato civico di Cagliari e l'organizzazione*

- del lavoro artigianale (secoli XIV-XVI), in MATTONE 2000, pp. 162-190;
- PASOLINI A., *Retabli e altari a San Saturnino*, «Biblioteca Francescana Sarda», IX, 2000, pp. 319-355;
 - PILLITTU A., voce *Despasa Antonio*, in KÜNSTLER-LEXICON 2000;
 - ROCCA G. (ed.), *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra, Roma 2000;
 - SERRA A., *Appunti sulle confraternite devozionali ad Alghero nei secoli XVI-XVII*, in MATTONE 2000, pp. 204-217;
 - SERRA R., *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, in D'ARIENZO 2000, pp.109-110;
 - SORENSEN L., *Dictionary of Art Historians*, 2000, www.dictionaryofarthistorians.org;
 - TILOCCA SEGRETI A., *Il contratto di apprendistato nella Sardegna settentrionale*, in MATTONE 2000, pp. 384-403;
 - TINTÓ M., *Las corporaciones de artesanos de la ciudad de Barcelona en los siglos XVI-XVII*, in MATTONE 2000, pp. 241-255;
 - URBAN M.B., *Cagliari aragonese. Topografia e insediamento*, Cagliari-Pisa 2000;
 - USAI G., *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV-XVI*, in MATTONE 2000, pp. 191-203;

2001

- *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos 2001;
- ANATRA B., MANCONI F. (eds.), *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Carlo V*, Roma 2001;
- ARA GIL C.J., *Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión*, in ACTAS 2001;
- CAU G.G., *Ardara. Retablo Maggiore di N.S. del Regno. Note per una corretta datazione*, «Voce del Logudoro», a. I, 1 luglio 2001, p. 3;
- DIDIER R., *L'Art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concertant des sculptures espagnoles et brabanconnes*, in ACTAS 2001, pp. 113-144;
- *El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas y itinerario de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid 2001;
- ESPAÑOL BERTRAN F., *La escultura tardogótica en la Corona de Aragón*, in ACTAS 2001;
- GALASSO G., MUSI A. (eds.), *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, Atti del convegno internazionale Napoli 2001;
- HASKELL F., *Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001;
- HAUSER A., *Storia sociale dell'arte*, vol. II, *Rinascimento Manierismo Barocco*, Torino 2001 [edizione originale: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1956];
- LIMENTANI VIRDIS C., PIETROGIOVANNA M., *Polittici*, Venezia 2001;
- MANCONI F., *Il regno di Sardegna da Ferdinando II a Carlo V. Il lungo cammino verso la modernità*, «Archivio sardo», 2, 2001, pp. 10-44;
- MARCHI A., scheda 89 in *EL RENACIMIENTO MEDITERRANEO* 2001, pp. 524-526;
- MARTÍ BONET J.M. (ed.), *Guía de los Archivos de la Iglesia en España*, Barcelona 2001;
- NATALE V., Scheda 88, in *EL RENACIMIENTO* 2001, pp. 520-523;
- ONIDA P., *I frati minori a San Pietro in Silki*, Sassari 2001;
- PILLITTU A., *Diocesi di Ales-Terralba*, Cagliari 2001;
- POLI F., *La prospettiva nelle opere del Maestro di Castelsardo (e altre considerazioni)*, «Archivio Storico Sardo», XLI, 2001, pp. 387-483;
- PUDDU T., VIRDIS F. (eds.), *In Domo domini. Argenti sacri ed exvoto della Parrocchia di Guamaggiore*, Guamaggiore, 2001;
- (a) SCANO NAITZA M.G. (ed.), «*Estofado de oro*». *La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra, Cagliari 2001;
- (b) SCANO NAITZA M.G., *Percorsi della scultura lignea in «estofado de oro» dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento*, in SCANO NAITZA M.G. 2001, pp. 21-55;

- SCHOCH R., MENDE M., SCHERBAUM A., *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk*, II, München 2001;
- VAQUER BENNASAR O., *El comerç marítim de Mallorca, 1448-1531*, Palma de Mallorca 2001;
- VERDON T., *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano 2001;
- YEGUAS GASSÓ J., *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la romana"*, Tesis Doctoral, Barcelona 2001;

2002

- GARRIGA RIERA J., *Escultores y retablos renascentistas en Cataluña (c. 1500-1640)*, Zaragoza 2002;
- (a) LILLIU G., *La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Nuoro 2002;
- (b) LILLIU G., *Sardegna: isola anticlassica*, in LILLIU 2002, pp. 129-132 [già pubblicato in Il Convegno, n. 10, 1946, pp. 9-11];
- MANCONI F., *Il governo del regno di Sardegna al tempo dell'imperatore Carlo V*, Sassari 2002;
- MIRAMBELL ABANCÒ M., *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascò*, Vic 2002;
- NIEDDU L., *Il Maestro di Castelsardo: contatti con la cultura figurativa del ponente ligure*, «BTA – Bollettino Telematico dell'Arte», 306, 3 settembre 2002, <http://www.bta.it/txt/a0/03/bta00306.html>
- PILLITTU A., *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, «Archivio Storico Sardo», XLII, 2002, pp. 327-359;
- PISANU L., *I Frati Minori di Sardegna. I conventi maschili dal 1458 al 1610*, I, Cagliari 2002;
- PORCU GAIAS M., *Il Museo diocesano di Sassari*, Nuoro 2002;
- SABATER T., *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca 2002;
- ZUCCA U., *S. Maria di Uta da insediamento francescano (1376 ca) a luogo eremitico (1569)*, «Biblioteca Franciscana Sarda», X, 2002, pp. 95-158;

430

2003

- CORNUDELLA CARRÉ R., *La pintura de la primera mitad del segle XVI al Museu Episcopal de Vic, «Locus Amoenus»*, 6, 2002-2003, pp. 145-185;
- GARRIGA RIERA J., *El retaule major de Nostra Senyora del Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor, «Locus Amoenus»*, 6, 2002-2003, pp. 187-227;
- IBBA E., *La chiesa parrocchiale di Santa Chiara*, San Gavino Monreale 2003;
- OLIVA A.M., «*Rahò es que la Magestat vostra sapia*». *La Memoria del sindaco di Cagliari Andrea Sunyer al sovrano*, «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo», 105, 2003, pp. 335-385;
- *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra, Barcelona-Bilbao 2003;
- PIRAS S.S., DESSÌ G. (eds.), *Il registro di San Pietro di Sorres*, Cagliari 2003;
- (a) PORCU GAIAS M., *Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'età moderna*, «Studi Sardi», XXXIII, 2003, pp. 353-449;
- (b) PORCU GAIAS M., *La Basilica di Saccargia. Il monumento e la sua storia*, prima parte, «Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica Sassarese», 10, 2003, pp. 49-61;
- RUIZ QUESADA F., *Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gòtico catalán*, in PINTURA GÒTICA 2003, pp. 49-61;
- ZANELLA A., *La Corsica e l'arte italiana: le ragioni di un convegno. Tracce di ricerca sui rapporti artistici tra la Corsica e l'Italia continentale*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 9, 2003, pp. 74-82;

2004

- *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXXXIII, München-Leipzig 2004;
- ÁLVAR EZQUERRA A., *Relecciones sobre mecenazgo regio y primer humanismo*, in ANATRA-MURGIA 2004, pp. 335-344;
- ANATRA B., MURGIA G. (eds.), *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*,

Roma 2004;

- ANDENNA G., HOUBEN H., *Mediterraneo, Mezzogiorno, Europa. Studi in onore di Cosimo Damiano Fonseca*, Bari 2004;
- CARABIAS TORRES A.M., *El espacio imaginado en la España del Renacimiento y del Siglo de Oro*, in ANATRA-MURGIA 2004, pp. 373-391;
- CORNUDELLA CARRÉ R., *El mestre de la llotja de mar de Perpinyà (àlies mestre de Canapost; àlies mestre de la Seu d'Urgell)*, «Locus Amoenus», 7, 2004, pp. 137-169;
- COSTA E., *Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del secolo XV (con note e documenti)*, Nuoro 2004 [edizione originale: Sassari 1897];
- COSTA M.M., *Violante Carròs, Contessa di Quirra*, traduzione di Vincenzo Piras, Oliena 2004;
- DE VICO F., *Historia general de la isla y reyno de Sardiña*, edizione italiana a cura di F. Manconi, edizione critica di M. Galiñanes Gallén, VII parte, Cagliari 2004;
- GARRIGA RIERA J., *Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla*, in BERRUGUETE 2004, pp. 189-215;
- IGUAL LUIS D., *Comercio y operadores económicos entre Valencia y Cerdeña durante el reinado de los Reyes Católicos*, in ANATRA-MURGIA 2004, pp. 33-56;
- *Künstler-Lexicon*, XXXXIII, Monaco-Lipsia 2004;
- LEONE A., *Sull'artigianato napoletano nel periodo aragonese*, in ANDENNA-HOUBEN 2004, pp. 691-697;
- MURGIA S., *Serdiana. Immagini sacre tra arte e devozione*, Dolianova 2004;
- PASOLINI A., *Il retablo di Santa Maria di Sibiola*, in MURGIA 2004, pp. 13-16;
- *Pedro Berruguete y su entorno*, atti del convegno, Palencia 2004;
- (a) PILLITTU A., *L'Archivio Storico Diocesano di Cagliari*, «ASDCA» n. 7 (2004), pp. 23-28;
- (b) PILLITTU A., voce *Francesco de Fontineros*, in KÜNSTLER-LEXICON 2004, XXXIII;
- PINELLI A., *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 2004;
- PORCU GAIAS M., *La Basilica di Saccargia. Il monumento e la sua storia*, seconda parte, «Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica Sassarese», II, 2004, pp. 71-80;
- SETTIS S., *Futuro del 'classico'*, Torino 2004;
- SOLDANI M.E., *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona 2010;

2005

- ABULAFIA D., *Mercati e mercanti nella Corona d'Aragona: il ruolo degli imprenditori stranieri*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 797-820;
- ALCOY PEDRÓS R., *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós*, in MELE 2005, pp. 13-68;
- ALONSO B., DE CARLOS M.C., PEREDA F. (eds.), *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid 2005;
- BESERAN RAMON P., *Fonti e parallelismi di alcuni temi medievali nell'arte sacra in Sardegna*, in MELE 2005, pp. 89-104;
- CASTELLACCIO A., *L'amministrazione del Regno di Sardegna e Corsica: le città regie*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 765-779;
- CHECA BERNARDO F., GARCÍA GARCÍA J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid 2005;
- FAETA F. (ed.), *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino 2005;
- FAETA F., *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini questione meridionale e processi di «orientalizzazione» interna*, in FAETA 2005, pp. 108-150;
- FRANZONI C., *I sensi e la memoria, o dell'osservatore osservato*, introduzione a SETTIS 2005, pp. XV-XXX;
- GALLINARI L. (ed.), *Genova: una "porta" del Mediterraneo*, Genova 2005;
- GARCIA EDO V., *Una aproximació als Llibres del Consolat de Mar*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 595-611;
- KITZINGER E., *Alle origini dell'arte bizantina*, Milano 2005 [edizione originale: *The Art of*

Byzantium and the Medieval West: Selected Studies, London 1976];

- MARCHI VAN CAUWELAERT V., *Rinuccio della Rocca (Vers 1450-1511). Vie et mort d'un seigneur corse à l'époque de la construction de l'État moderne*, Ajaccio 2005;

- MATA DE LA CRUZ S., *La Pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620): entre la permanència del gòtic i l'acceptació del Renaixement*, Tarragona 2005;

- MELE G. (ed.), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristano 2005;

- MOLINA FIGUERAS J., *Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña (1470-1520)*, in CHECA-GARCÍA 2005, pp. 115-144;

- MURGIA G., *La conquista aragonesa e il crollo dell'insediamento abitativo rurale sparso nella Sardegna dei secoli XIV-XV*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 285-308;

- NAVARRO ESPINACH G., *Los artesanos aragoneses y valencianos del siglo XV. Prácticas sociales comparadas buscando un guión de vida*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 1077-1088;

- PASOLINI A., *Un retablo scultoreo per il Duomo di Oristano*, «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XIV, 2005, pp. 317-328;

- PEREDA F., *Mencia de Mendoza (+1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV*, in ALONSO, DE CARLOS, PEREDA 2005, pp. 9-119;

- PULINA P., TOLA S. (eds.), *Il tesoro del canonico. Vita, opere e virtù di Giovanni Spano 1803-1878*, Sassari 2005;

- SAXL F., *La storia delle immagini*, Roma-Bari 2005 [edizione originale: *Lectures*, London 1957];

- SCANO NAITZA M.G., *Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, in PULINA-TOLA 2005, pp. 181-210;

- SESMA MUÑOZ J.Á., *Centros de producción y redes de distribución en los espacios interiores de la Corona de Aragón: materias primas y productos básicos*, in XVIII CONGRÉS, vol. I, pp. 903-938;

- SETTIS S., *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino 2005 [già pubblicato in PREVITALI 1979, pp. 173-270];

- SIDDI L., *Il retablo ritrovato*, in *Lo stato dell'arte 3. III Congresso Nazionale IGIIC*, Firenze 2005, pp. 244-248;

- TOGNETTIS., *Il ruolo della Sardegna nel commercio mediterraneo del Quattrocento. Alcune considerazioni sulla base di fonti toscane*, «Archivio Storico Italiano», 163, 2005, pp. 87-132;

- VAQUER BENNASAR O., *El comerç de Mallorca a la segona meitat del segle XVI*, in XVIII CONGRÉS, vol. II, pp. 1307-1319;

- WITTKOWER R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 2005 [edizione originale: *Born under Saturn*, London 1963];

- XVIII Congrès internationale d'història de la Corona d'Aragó, *Actes del Congrès*, 9-14 settembre 2004, voll. I-II, València 2005;

- YARZA LUACES J., *Tendencias del arte en la Corona de Aragón c. 1500. Movilidad de los artistas*, in XVIII CONGRÉS, vol. II, pp. 1611-1647;

- ZEDDA C., *La Sardegna nel '400: un crocevia sulla rotta del Levante*, in XVIII CONGRÉS, vol. II, pp. 1351-1368;

- ZURIAGA SENENT V.F., *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Tesi doctoral, Universitat de Valencia, 2005;

2006

- AGUS L., *Giovanni del Giglio, pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Arzachena 2006;

- BALARD M., *La Casa e le colonie d'oltremare*, in FELLONI 2006, pp. 63-73;

- (a) BOSCH BALLBONA J. (ed.), *Alba Daurada. L'art Del Retaula a Catalunya 1600-1792* Circa, Girona 2006;

- (b) BOSCH BALLBONA J., *L'art del retaula: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 ca.)*, in BOSCH BALLBONA 2006, pp. 26-57;

- DI NAPOLI G., *Il colore dipinto*, Torino 2006;

- FELLONI G. (ed.), *La Casa di San Giorgio: il potere del credito*, atti del convegno (Genova, 11-12 novembre 2004), Genova 2006;
- MAXIA M., *I Corsi in Sardegna*, Cagliari 2006;
- MELONI M.G., SCHENA O. (eds.), *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella Penisola iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, Genova 2006
- MIRAMBELL ABANCÒ M., *El Mestre de Castelsardo*, in PLADEVALL 2006, pp. 267-270;
- OLIVA A.M., *Andrea Sunyer cittadino di Cagliari e corsaro nella guerra luso-castigliana (1475-1476)*, in *Estudos em homenagem ao professor Doutor José Marques*, Porto 2006, pp. 245-257;
- PALMIERI LALLAI A., *La chiesa di Santa Rosalia tra fede, storia e arte*, Cagliari 2006;
- PLADEVALL A. (ed.), *L'Art gòtic a Catalunya, Pintura III, Darreres manifestacions*, Barcelona 2006;
- SALIS M., *Scultura lignea della Diocesi di Cagliari dagli Inventari delle Visite pastorali*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2005-2006;
- SCANO NAITZA M.G., *Presències catalanes a la pintura de Sardenya*, in PLADEVALL 2006, pp. 245-255;
- VIRDIS F., *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor 2006;

2007

- ANGIOLILLO S., GIUMAN M., PASOLINI A. (eds.), *Ricerca e confronti 2006. Giornate di Studio di archeologia e storia dell'arte*, Cagliari 2007;
- BASSEGODA B., GARRIGA J., PARIS J. (eds.), *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Barcelona-Girona 2007;
- BOSCH BALLBONA J., *L'art del retaule: «els recursos inventius»*, in BASSEGODA-GARRIGA-PARIS 2007, pp. 189-205;
- FAIETTI M., *Aemulatio versus simulatio. Dürer oltre Mantegna*, in HERMANN FIORE 2007;
- GAETAL. (ed.), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno internazionale di studi (Lecce 9-10-11 giugno 2004), II, Galatina 2007;
- GALASSI C., MASI C., *Indagini riflettografiche su opere sardo-catalane della Galleria Nazionale di Cagliari*, in LIMENTANI VIRDIS-BELLAVITIS 2007, pp. 157-160;
- GARRIGA RIERA J., *L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del Libro dell'arte di Cennino Cennini*, in LIMENTANI VIRDIS-BELLAVITIS 2007, pp. 61-71;
- HERMANN FIORE K. (ed.), *Dürer e l'Italia*, Milano 2007;
- LIMENTANI VIRDIS C., BELLAVITIS M. (eds.), *Nord/sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Padova 2007;
- LIMENTANI VIRDIS C., *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in LIMENTANI VIRDIS-BELLAVITIS 2007, pp. 147-156;
- LOCCI E., *Appunti per un viaggio a Tuili*, Tuili 2007;
- NATALI A., *Albrecht Dürer e la "maniera moderna" a Firenze*, in HERMANN FIORE 2007, pp. 63-64;
- PASOLINI A., *Alcune riflessioni sul rapporto tra la pittura e la scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, in ANGIOLILLO-GIUMAN-PASOLINI 2007, pp. 409-423;
- PEREDA F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid 2007;
- PLADEVALL A. (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona 2007;
- PORCU GAIAS M. (ed.), *Imago Christi, catalogo della mostra*, Sassari 2007;
- PORCU GAIAS M., scheda 14, in PORCU GAIAS 2007, p. 43;
- SARI A., *Lo stendardo processionale del duomo di Sassari alla luce delle analisi riflettografiche*, in LIMENTANI VIRDIS-BELLAVITIS 2007, pp. 83-95;
- (a) SCANO NAITZA M.G., *La scultura del gòtic tardà a Sardenya*, in PLADEVALL 2007, pp. 260-269;
- (b) SCANO NAITZA M.G., *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in

GAETA 2007, pp. 123-171;

- TASCÀ C., TUVERI F., *Don Andrea Sanna bisbe d'Alas y Terralba e la visita pastorale del 1524*, Monastir 2007;

2008

- AGUS L., *Le botteghe pittoriche della prima metà del Cinquecento nel "Capo di Sopra"*, in ZUCCA-SPANU-CORONEO 2008, pp. 115-139;

- ALTÉS AGUILÓ F.X., *Antoni Marqués, veritable pintor del retaule de la Santíssima Trinitat de la seu de Manresa (1507)*, «Miscel·lània Litúrgica Catalana», 16, pp. 169-199;

- CAMPS JUAN J.L., MUÑOZ SEBASTIÀ J.-H., YEGUAS GASSÓ J., *A costa de Cretas... La iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*, Tortosa 2008;

- IANNUZZI I., *Educare a los cristianos: Fray Hernando de Talavera y su labor catequética dentro de la estructura familiar para homogeneizar la sociedad de los Reyes Católicos*, «Nuevo Mundo Mundos Nuevos» [Online], Workshops, online dal 20 January 2008, ultima visita 29 marzo 2014, url: <http://nuevomundo.revues.org/19122>;

- MIQUEL JUAN M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia 2008;

- PILLITTU A., *Sull'attività in Sardegna di Jaume Rigalt, scultore barcellonese del secolo XVI*, «Biblioteca francescana sarda», XII, 2008, pp. 335-372;

- SANNA M.G., SODDU A., *Nota sull'ubicazione della sede vescovile di Ampurias*, in ZUCCA-SPANU-CORONEO 2008, pp. 77-82;

- SCANO NAITZA M.G., *Storia dell'arte moderna. Introduzione allo studio*, Cagliari 2008;

- VILLANUEVA MORTE C., *La presencia de valencianos y aragoneses en la documentación notarial cagliaritana del siglo XV*, «Anuario de Estudios Medievales», 38/1, 2008, pp. 27-63;

- ZUCCA R. SPANU P.G., CORONEO R. (eds.), *Martis. L'Anglona e la Sardegna nella storia*, Sassari 2008;

434

2009

- AGUS L., *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte, letteratura*, Cagliari 2009 ;

- BOSCH BALLBONA J., *La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne*, in DUHEM 2009, pp. 167-189;

- DUHEM S. (ed.), *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI-XVIII) siècle*, Rennes 2009;

- LEDDA S. (ed.), *Sinnai. Storia Arte Documenti*, Sinnai 2009;

- MATTONE A., SODDU A. (eds.), *Castelsardo. Novecento anni di storia*, Roma 2009;

- PASOLINI A., *El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, «Quintana», n. 8, 2009, pp. 173-211;

- (a) PILLITTU A., *Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca nazionale di Cagliari*, «Archivio Storico Sardo», XLVI, I, 2009, pp. 9-72;

- (b) PILLITTU A., *Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento*, in MATTONE-SODDU 2009, pp. 695-738;

- POLI F., *Saccargia. L'abbazia della SS. Trinità*, Sassari 2009;

- SALIS M., *Scultura lignea della Diocesi di Cagliari dagli Inventari delle Visite pastorali*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», nuova serie XXVI (vol. LXIII, 2008), 2009, pp. 143-159;

- SARI A., *L'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo e il politico dell'Annunciazione di Joan Mates*, «Insula», 6, 2009, pp. 25-52;

- (a) SCANO NAITZA M.G., *Nuovi documenti per una rilettura del Polittico della Concezione di Girolamo Imperato*, «Studi Sardi», XXXIV, 2009, pp. 447-475;

- (b) SCANO NAITZA M.G., *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in LEDDA 2009, pp. 39-66;

- *Segno*, congresso internazionale di studi, Cagliari 2009;

- SIDDI L., *L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo*, in SEGNO 2009, pp. 41-50;

2010

- ALONSO LÓPEZ J.E., *Centelles i Borges als arxius: breu notícia sobre les seues relacions amb la casa Íxer*, «Cabdells», VIII, 2010, pp. 127-150;

- ANATRA B., *Le città di antico regime*, in MANCONI 2010 [b], pp. 29-40;

- BOSCH BALLBONA J., GARRIGA RIERA J., MIRALPEIX VILAMALA F. (eds.), *Catàleg d'Art d'època moderna a Andorra*, Andorra 2010;

- *Castelsardo, architettura e arte sacra*, Cagliari 2010;

- CAU G.G., «NON SI PUÒ ERRARE ESSERE LIBERALE INVERSO GLI UOMINI GRATI». *La Madonna della Misericordia di Giovanni da Gaeta: le ragioni della committenza*, «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XIX, 2010, pp. 239-255;

- CORONEO R. (ed.), *La cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari 2010;

- JARDÌ ANGUERA M., *Juan de la Abadia y la pintura aragonesa del siglo XV. La Virgen de la leche del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, «Goya», n. 330 gennaio-marzo 2010, pp. 3-15;

- (a) MANCONI F., *La Sardegna al tempo degli Asburgo*, Nuoro 2010;

- (b) MANCONI F. (ed.), *Il Regno di Sardegna in età moderna. Saggi diversi*, Cagliari 2010;

- MANCONI F., *Il Regno di Sardegna in età moderna: l'impronta catalana*, in MANCONI 2010 [b], pp. 11-28;

- MARTORELLI R., *Insedimenti monastici in Sardegna dalle origini al XV secolo: linee essenziali*, «RiMe», 4, 2010, pp. 39-72;

- MELE G., *I mercanti genovesi in Sardegna*, in MANCONI 2010 [b], pp. 185-206;

- MUÑOZ NAVARRO D., *Relaciones comerciales entre el Reino de Valencia y el Norte de Italia en el tránsito del siglo XVI al XVII*, «RiMe», 4, 2010, pp. 319-335;

- PILLITTU A., *Retablo di Castelsardo*, in CASTELSARDO 2010, pp. 21-27;

- PINELLI A., *Postfazione*, in SETTIS 2010, pp. 213-234;

- PUSCEDDU E., *Intorno al Maestro di Castelsardo: pale d'altare nella Sardegna del secondo Quattrocento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2009-10;

- SALIS M., *Il tabernacolo del vescovo Torrella*, in CORONEO 2010, pp. 203-206;

- SAPORITI L., *Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi*, «Ricerche di S/Confine», anno I, vol. I, pp. 3-34;

- SETTIS S., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010;

- SETTIS S., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in SETTIS 2010, pp. 3-88 [già pubblicato in VIVANTI 1981, pp. 701-761];

- USAI N., *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos). Stato degli studi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», nuova serie XXVII (vol. LXIV, 2009), 2010, pp. 5-28;

2011

- ALCOY R., BESERAN P. (eds.), *Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcelona 2011;

- BELLSOLELL MARTINEZ J., *Miquel Mai (ca. 1480-1546) Art i cultura a la cort de Carles V*, Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2011;

- CORONEO R., *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, Cagliari 2011;

- EBERT-SCHIFFERER S., HERRMANN FIORE K. (eds.), *Dürer, l'Italia, l'Europa*, Cinisello Balsamo 2011;

- MELONI M.G., *Il Santuario della Madonna di Bonaria. Origini e diffusione di un culto*, Roma 2011;

- PILLITTU A., *Una Crocifissione di provenienza sarda della cerchia del Maestro di Castelsardo*, «Archivio Storico Sardo», XLVI, II, 2011, pp. 795-831;

- PUSCEDDU E., *Il Retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano*, in ART I DEVOCIÓ 2011, pp. 145-160;

- RINALDI S., *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011;
- SCANO NAITZA M.G., *Cagliari. Pinacoteca Nazionale*, Cagliari 2011;
- SCHENA O., TOGNETTI S., *La Sardegna medievale nel contesto italiano e mediterraneo (secc. XI-XV)*, Noceto 2011;
- SIDDI L., *La predella di San Gavino Monreale. Riscoperta e restauro*, Cagliari 2011;

2012

- ARMENTEROS MARTÍNEZ I., *Cataluña en la era de las navegaciones. La participación catalana en la primera economía atlántica (c. 1470-1540)*, Vilassar de Mar 2012;
- BOSCH BALLBONA J., *Le Maître de Llupia: la mystérieuse identité d'un peintre centre-européen en Roussillon*, in MATHON 2012, pp. 34-42;
- BOISGIRARD ANTONINI, *Catalogue de vente du vendredi 29 juin 2012 – Druot Richelieu*, Paris 2012, p. 18;
- CAMPUS L. (ed.), *Il Maestro di Ozieri. Una scuola pittorica cinquecentesca del Nord Sardegna*, Ozieri 2012;
- GAETA L., *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina 2012;
- MATHON J.-B. (ed.), *Le Maître de Llupia, un peintre en Roussillon au début du XVIe siècle. Découvertes - restauration*, Cinisello Balsamo 2012;
- MATHON J.-B., *Comment fut inventé le Maître de Llupia*, in MATHON 2012, pp. 8-13;
- *Non-Destructive Investigations on Four Paintings by the Master of Castelsardo. A Collaboration between ENEA and University of Cagliari*, EAI Speciale II-2012 Knowledge, Diagnostics and Preservation of Cultural Heritage, pp. 148-154;
- PÉREZ MONZÓN O., *Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia*, «Anales de Historia del Arte», vol. 22, número especial, 2012, pp. 85-121, <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/39082/37695>;
- PILLITTU A., *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, s.l. s.d. [pubblicazione online lulu.com 2012];
- ROSAS M.R., *Pietro Cavarò y la pintura sardo-española del Renacimiento*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012;
- SCANO NAITZA M.G., *La Madonna delle Grazie di San Pietro di Silki. Problemi di un'iconografia mariana*, «Archeoarte», supplemento 2012 al n. 1, pp. 667-680;
- SIDDI L., *La pittura del '500 in Sardegna e la Scuola di Stampace nel Capo di Sotto*, in CAMPUS 2012, pp. 11-22;
- YEGUAS GASSÓ J., *La glòria del marbre a Montserrat. Els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamari i Benet de Tocco*, Barcelona 2012;

436

2013

- BOSCH BALLBONA J., *El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña*, in PASOLINI 2013, pp. 83-96;
- CAREDDA S., *Propaganda y mistificación del príncipe: el Mausoleo de Martín el Joven de Aragón*, in MÍNGUEZ 2013, pp. 2145-2158;
- FENIELLO A., *Catalani a Napoli nel XV secolo. Aristocrazia, artigiani, imprenditori economici*, in MELONI 2013, pp. 33-45;
- GARRIGA RIERA J., *La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo*, in PASOLINI 2013, pp. 69-82;
- MATHON J.-B., *La technique du Maître de Llupia; approches comparatives avec le Maître de Castelsardo et autres peintres sardes et catalans*, in PASOLINI 2013, pp. 167-182;
- MELONI M.G. (ed.), *Élites urbane e organizzazione sociale in area mediterranea fra tardo Medioevo e prima età moderna*, Atti del seminario di studi (Cagliari, 1-2 novembre 2011), Cagliari 2013;
- MELONI M.G., *Salvezza dell'anima e prestigio sociale: la fondazione di benefici e cappelle nella Cagliari del Quattrocento*, in MELONI 2013, pp. 239-273;

- MÍNGUEZ V. (ed.), *Las Artes y la arquitectura del poder*, Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA (Castellón, 5-8 de septiembre de 2012), Castellón 2013;
- OLIVA A.M., *Cagliari catalana nel Quattrocento. Società, memoria e identità*, in MELONI 2013, pp. 91-133;
- (a) PASOLINI A. (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, atti delle giornate di studio, Cagliari 2013;
- (b) PASOLINI A., *I fondi d'oro e i motivi tessili nel Maestro di Castelsardo e nei retabli sardi tra la fine del '400 e gli inizi del '500*, in (a) PASOLINI 2013, pp. 97-116;
- PORCU GAIAS M., *Il retablo maggiore di Saccargia: un'ipotesi attributiva*, in PASOLINI 2013, pp. 129-140;
- PUSCEDDU E., *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013;
- SALIS M., *Percorsi di indagine sui retabli pittorici dal tardo '400 al primo '500 negli archivi sardi e catalani*, in PASOLINI 2013, pp. 117-128;
- SCANO NAITZA M.G., *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in PASOLINI 2013, pp. 11-68;
- SCANU M.A., *Il Retablo della Porziuncola del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell'iconografia*, «Biblioteca Franciscana Sarda», XV, 2013, pp. 113-182;
- SIDDI L., *Le vicende dei restauri*, in PASOLINI 2013, pp. 151-166;
- SITZIA S., *Il clero cagliaritano alla fine del XV secolo nei minutari del notaio Andrea Barbens (1469-1484)*, in MELONI 2013, pp. 207-237;
- VIRDIS A., *The Tuili Altarpiece's Tabernacle-Niche: Theology, Science and Religious Practices in a Late-Medieval Sardinian Retablo*, «RiMe», 11/1-2, dicembre 2013, pp. 133-167;
- YEGUAS GASSÓ J., *Un seguidor de Joan Barceló en el retaule de Sant Esteve de Granollers*, in PASOLINI 2013, pp. 141-150;

437

2014

- SCANO NAITZA M.G., *Considerazioni a margine del retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della "scuola di Stampace"*, «Archeoarte», 2, 2014, pp. 297-313;

CDS

- SCANO NAITZA M.G., *La città di Cagliari e dintorni nell'arte sacra*, Nuoro, in corso di stampa.

RINGRAZIAMENTI

La realizzazione di questa tesi dottorale è stata possibile grazie al supporto di molte persone che mi hanno sostenuto in questi tre anni di lavoro. A loro va la mia più sincera gratitudine.

Un ringraziamento di cuore va prima di tutto alla mia tutor, la professoressa Maria Grazia Scano Naitza, per avermi fatto da guida in questo percorso di ricerca. Le indicazioni e i consigli dispensatimi hanno costituito un continuo incoraggiamento ad approfondire lo studio dell'affascinante, quanto problematica, storia dell'arte in Sardegna, che mi ha insegnato essere un tassello di una realtà molto più ampia e articolata. Lo stesso dicasi per le stimolanti riflessioni e le numerose occasioni di confronto. Le sono grato per tutto il sostegno che generosamente mi ha sempre riservato.

Sono in debito di riconoscenza anche con il mio tutor "catalano", il prof. dr. Joan Bosch Ballbona, che sin dal primo nostro incontro ha creduto nel mio progetto e mi ha coinvolto nelle attività del gruppo di ricerca da lui coordinato all'Universitat de Girona. I suoi insegnamenti sull'arte catalana (spesso condotti sul campo) nei suoi rapporti europei hanno ampliato gli orizzonti delle mie ancora troppo limitate vedute. Ma soprattutto lo ringrazio per la fiducia accordatami e per avermi sempre sostenuto.

Le lunghe conversazioni sulla storiografia e sulla storia dell'arte moderna con il professor dr. Joaquim Garriga Riera, sempre prodigo di consigli, sono state – sono tuttora – una fonte inesauribile di stimoli per nuove e rigorose ricerche.

Il mio lavoro a Cagliari ha spesso beneficiato del prezioso aiuto, dei suggerimenti e del sostegno morale della dottoressa Alessandra Pasolini, che sentitamente ringrazio.

Ringrazio il collegio dei docenti del dottorato in Fonti scritte della civiltà mediterranea e in particolare la coordinatrice, professoressa Giovanna Granata, che ha avuto un ruolo determinante per la buona riuscita della pratica di cotutela. Un doveroso ringraziamento alla professoressa Luisa D'Arienzo per avermi aiutato nella trascrizione dei documenti di più difficile lettura. Grazie anche a tutti i docenti, colleghi e personale tecnico-amministrativo della sezione Archeologia e Storia dell'arte (la Cittadella) del Dipartimento di Storia, Beni culturali e territorio, in particolare alla professoressa Maria Luisa Frongia, alle dottoresse Rita Pamela Ladogana e Simona Campus, al dottor Andrea Pala, al sempre disponibile signor Bruno Garau, e allo staff della biblioteca, i signori Rinaldo Putzolu e Angelo Del Chiappa.

Le mie indagini non sarebbero state prive di difficoltà senza l'aiuto del personale degli archivi e delle biblioteche in cui ho passato non poche ore di studio e ricerca. Determinante è stato l'aiuto del direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Cagliari, prof. mons. Tonino Cabizzosu. Altrettanto importanti i consigli della direttrice dell'Archivio Storico Diocesano di Iglesias, dottoressa Licia Meloni. Alla cortesia della signora Maria

Rosaria Scalas della Biblioteca Universitaria di Cagliari devo la consultazione di materiale normalmente non accessibile al pubblico. Grazie alla dottoressa Lucia Siddi invece ho avuto accesso agli archivi della Soprintendenza BAPSAE di Cagliari e Oristano.

Nel corso del soggiorno di poco più di un anno in Catalogna ho conosciuto molte persone che, a vario titolo, mi hanno accompagnato nel mio percorso di ricerca. In primo luogo i colleghi e il personale del Departament d'Història i Història de l'Art della UdG, in particolare il prof. dr. Francesc Miralpeix Vilamala, quindi il dr. Joan Bellsollé e le segretarie Ester Prat e Chantal Caballeria. I ringraziamenti per il personale di archivi e biblioteche vale anche per gli istituti barcellonaesi. Nell'Arxiu Històric de Protocols ho fruito del servizio professionale e della cordialità di Jordi Tor Azorín e del direttore Laureà Pagarolas. L'accesso all'archivio di Santa Maria del Pi mi è stato possibile grazie alla cortesia e accoglienza del conservatore della Basilica, Jordi Sacasas Segura, e a quella del sacrestano Albert Cortés. Ringrazio la dra. Roser Salicrú Luch dell'Institutió Milà i Fontanals del CSIC e il dr. Iván Armenteros. Ho potuto visionare le opere attribuite al Maestro di Castelsardo conservate al MNAC grazie al dr. Joan Yeguas Gassó. A Barcellona mi è sempre stata vicino, mi ha supportato nel lavoro e nei momenti di difficoltà la collega e cara amica Sara Caredda della Universitat de Barcelona, cui va la mia riconoscenza più profonda. Importante è stato anche l'aiuto del collega e amico Ramon Dilla Martí della medesima università. Non avrei potuto conoscere e apprezzare la Catalogna, che considero un luogo familiare, senza le appassionate descrizioni del prof. dr. Jaume Torró Torrent. Altra persona che ha segnato in positivo la mia estada catalana, cui devo non poche indicazioni metodologiche, è la professoressa dra. Núria Llorens Moreno. C'è un posto poi, oltre a Barcellona e a Girona, che fa parte dei luoghi più significativi nella mia personale geografia affettiva catalana: Malgrat de Mar, dove sono stato spesso ospite, sentendomi come a casa, da Joan e Núria, da en Quim, e da Jaume, cui va la mia più profonda stima e amicizia.

Per tornare in Italia, si è sempre interessata alle sorti della mia ricerca la professoressa Letizia Gaeta dell'Università del Salento. Con i ricercatori, e amici, Marcello Schirru (DICAAR) e Giampaolo Salice (Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio) sono frequenti e continue le occasioni di confronto sulla storia (sociale, artistica, architettonica, insediativa, sociale) e sulle storie di Sardegna e del Mediterraneo: è anche grazie a loro se il mio sguardo ha cercato di andare oltre i confini territoriali della nostra bella isola.

Ci sono poi altre persone importanti: Francesca, Maria Grazia, Alessandra, Maddalena, Federica, Sara.

Concludo questo lungo elenco con gli affetti più cari, quelli che ci sono sempre e comunque, senza i quali non avrei potuto raggiungere questo traguardo, e tanti altri. Si tratta della famiglia, ristretta e allargata, passata e presente. L'amica di una vita, un cui sguardo basta per capire tutto, la cara Silvia, e suo marito Carlo, nuovo fratello. Marta, preziosa presenza nella mia vita. Infine i miei genitori Antioco ed Erminia, mio fratello Andrea e sua moglie Romina e i due piccolini di casa, Davide e Sara, le mie più grandi gioie.