



Figs. 28 y 29. — Apocalipsi espanyol del segle IX. Biblioteca de Valenciennes, n.º 99

cedents gràfics per anar elaborant llurs representacions. No s'crea tot d'un cop un cicle colossal de representacions com les del comentari de Beatus. En Samuel Berger ja va notar que els gegants afogats en les aigües del diluvi, que son una de les coses més característiques de les miniatures del pentateuch Ashburnham, son els antecessors del colós de Nabucodonosor representat en els Beatus⁽¹⁾. En la Bíblia de Roda apareix el mateix colós en el llibre de Daniel; les besties de les visions d'Ezequiel preparen l'illustració de l'Apocalipsi. L'Apocalipsi y Ezequiel s'illustren mutuament ab una mateixa miniatura en les Bibles carolingies. Es fàcil donchs que la visió d'Ezequiel representada ja en la Bíblia visigòtica, preparés l'illustració de l'Apocalipsi. Per lo menys es segur que abans del comentari de Beatus ja s'va ilustrar el propi text de la Vulgata ab les representacions de les visions de Sant Joan. Un apocalipsi del segle IX de la biblioteca de Valenciennes, d'origen espanyol, podria ser un rastre d'aquesta familia de textos illustrats que procediren al comentari de Beatus (Figs. 28 y 29).

El manuscrit de Valenciennes, l'estudi del qual deuria temptar a un castellà, té 39 miniatures y porta al final una noticia d'una altra mà, del segle XI, recordant una traslació de reliquies de l'església del Salvador d'Oviedo⁽²⁾.

(1) Creyem útil dir aquí, que més complert que'l catàlech dels manuscrits de Beatus de Delisle, es el de MILLER: *Die ältesten Welkarten*, qui dedica un volum al estudi del seu mapa. Desconeix el de la Biblioteca Corsiniana de Roma, del que'n va parlar el P. Z. Garcia a *Razón y Fe*, 1905.

(2) *Vegis Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, tom. XXV, n.º 99. «Apocalypse figurée. La division intérieure est très particulière. A la fin, note du copiste «Ego Ololtus indignus præbiter scripsit. Manuscrit du IX^e siècle, 40 feuillets, 272 x 201 mil.» Les fotografies que publiquem en les figures 28 y 29 ens han sigut gen'ilment ofertes pel Rev. P. Liebahrt, de la Biblioteca Vaticana.

STORIA DELLA PITTURA IN SARDEGNA NEL SECOLO XV, per CARLO ARU.

I

LE ANCONE PROVENIENTI DALLA CHIESA DI S. FRANCESCO DI STAMPAGE



ACOPO II d'Aragona, rinunciando alle sue pretese sul regno di Sicilia, otteneva da papa Bonifacio VIII nell'aprile del 1296 l'investitura dell'isola di Sardegna ed il titolo di gonfaloniere, capitano ed ammiraglio generale della Chiesa.

L'investitura rimase per un quarto di secolo senza alcun pratico effetto: confermata il 28 maggio 1304 ed il 29 ottobre 1305 da papa Clemente V, appoggiata dal cardinale Napoleone Orsini che erasi recato in Sardegna nel 1307 ad agevolare l'impresa aragonese, aveva trovato un potente ostacolo nella perseverante resistenza di Pisa, che proprio nei primi decenni del secolo XIV aveva munito il Castello di Cagliari di poderose opere fortilizie, e nelle audaci scorriere di Maometto III.

Ma dal 1314 al 1321 la potestà di Pisa in Sardegna andò sempre più indebolendosi, mentre il re aragonese, sostenuto dai più potenti signori dell'isola, appoggiato dai Genovesi, dai Fiorentini, dai Lucchesi, dai Bolognesi, dai Pistoiesi, dai Senesi e dagli stessi fuorusciti pisani aderenti alla lega guelfa, preparava con crescente successo l'occupazione reale dell'isola.

Il cozzo delle armi, vario e sempre vivace, iniziatosi nel 1323 cessò quando nel 19 luglio 1324, espugnato dagli Aragonesi il castello di Cagliari e concordati i patti della resa fra Benedetto Calvi, sindaco di Pisa, e l'infante Alfonso, il re d'Aragona potè considerarsi il solo e legittimo dominatore dell'isola ⁽¹⁾.

Come fu lunga ed aspra l'occupazione militare così fu lenta e difficile la penetrazione della civiltà aragonese nell'isola, compiutasi nel corso di un secolo, mentre l'influenza pisana andava a mano a mano estinguendosi.

Anche nell'architettura questo fenomeno di lenta trasformazione è palese, e può seguirsi il progressivo rinnovamento delle strutture e delle forme che sotto l'influsso di nuove tendenze andarono acquistando nuovi singolari caratteri di tecnica e di stile ⁽²⁾.

(1) Per la storia di questo fortunoso periodo v. lo studio magistrale di E. BESTA, *La Sardegna medioevale*. Palermo, 1908, vol. I, cap. XIII, nel quale è pure data completa la bibliografia sull'argomento.

(2) V. lo studio fondamentale di D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari, 1907, cap. XX.

Nel campo della storia pittorica non avviene invece una trasformazione di forme da pisane ad aragonesi; l'influenza spagnuola si esercita in una regione che non aveva avuto durante il dominio di Pisa un'arte pittorica sua propria, nè aveva accolto grande copia di opere pittoriche importate.

Infatti nè gli archivi di Sardegna, per quanto nessuna esplorazione sistematica sia stata compiuta, ci hanno tramandato il ricordo di pittori pisani che esercitarono la loro arte nell'isola o di opere compiute nei secoli in cui questa fu soggetta alla grande repubblica marinara; nè sono numerosi i dipinti pervenuti fino a noi, superstiti dai sacrifici inevitabili di posteriori tendenze più ricche e più fastose o dalle insidie di mezzo secolo di saccheggi antiquari. Ad ogni modo se si considera lo sviluppo assai modesto della pittura pisana che non diede una fioritura rigogliosa neppure nel continente fra la magnificenza delle grandi chiese marmoree, si può dire che in Sardegna nei secoli XI, XII, XIII e nella prima metà del secolo XIV, durante la dominazione diretta di Pisa e il perdurare della sua influenza, non riuscì ad affermarsi una tradizione pittorica di importanza notevole.

Le poche tracce di affreschi esistenti ancora nelle absidi delle chiese di Saccargia e di S. Pantaleo ci conservano un'eco assai fiavole di lontane tradizioni bizantine⁽¹⁾, mentre il polittico della Chiesa di Ottana⁽²⁾ e quello più modesto della quadreria comunale di Sassari⁽³⁾ sono le sole testimonianze sarde di quella pittura, tutta dominata da influssi senesi, che fiorì in Pisa verso la metà del secolo XIV⁽⁴⁾.

Un altro fatto conferma la scarsa importanza dell'influenza pisana nella pittura dell'isola: mentre il suo predominio nell'architettura fu così notevole da lasciare non solo un grandissimo numero di monumenti che palesano chiaramente il suo influsso, ma anche un'impronta ben profonda in tutto lo svolgimento dell'architettura aragonese che conservò strutture e forme distintamente romanico-pisane, lo stesso predominio nel campo della pittura fu così malsicuro da smarrirsi appena nella seconda metà del secolo XIV cessò ogni rapporto con Pisa.

Quindi la penetrazione pittorica spagnuola trovò in Sardegna un terreno vergine dove gittare il seme della sua supremazia, ed il fiore che aprì al sole le sue vivaci corolle lasciò trasparire sinceramente nelle forme e nei colori la virtù delle linfe catalane che lo avevano tutto nutrito. E se nelle pittura sarda della fine del Quattrocento si ritrova, come io ho affermato⁽⁵⁾, un'arte che va ac-

(1) SCANO, *op. cit.*, p. 167-169. E. BRUNELLI, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna* in *Arte*, anno X, fasc. V, p. 364, note 2, 3.

(2) V. BRUNELLI, *Il polittico della parrocchiale d'Ottana* in *Arte*, anno VI, p. 384.

(3) Questo modesto trittico, da me segnalato per la prima volta in una relazione ufficiale sulla quadreria comunale di Sassari ed ancora inedito, è quello segnato con il n.º 157 d'inventario. Rappresenta S. Antonio ab., S. Nicolò e S. Lorenzo; in alto è la figura del Cristo benedicente.

(4) A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. V, p. 828-835.

(5) V. la mia comunicazione al X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma che si pubblicherà fra breve negli *Atti del Congresso*.

quistando alcune caratteristiche proprie, tali da farla distinguere dall'arte catalana, si deve spiegare questo fenomeno di individualizzazione non con la ricerca vana di forme perdurate da influenze artistiche preesistenti, ma piuttosto con i caratteri etnici del popolo sardo.

I primi rapporti artistici fra il regno d'Aragona e la Sardegna si stabilirono nella capitale dell'isola; in Cagliari, che i re aragonesi avevano proclamato *clavis, robur, firmamentum, decor totius Regni Sardiniae*, gli artefici catalani tennero dalla seconda metà del Trecento il campo della pittura. Solo più tardi, quando s'inizia e si propaga una scuola d'artisti locali, le nuove forme penetrarono decisamente nell'interno dell'isola.

Per quanto ci è dato conoscere dalle pitture superstiti, che sono ben poche anche in confronto a quelle ancora esistenti verso la metà del secolo scorso ai tempi del canonico Giovanni Spano⁽¹⁾, la chiesa ed il convento di S. Francesco di Stampace, tenuti dai Minori Conventuali dalla fine del secolo XIII fino all'anno infausto — 1872 — in cui l'edificio crollò, furono il campo dove i pittori catalani spiegaron maggiormente la loro attività.

Questa chiesa era una vera galleria: grandi polittici dipinti a tempera su tavola adornavano i fondi degli altari nelle cappelle delle navate ed in quelle dell'annesso chiostro. Lo Spano ne enumera una ventina, notando che molti erano pervenuti ai suoi tempi frammentariamente; nel Museo di Cagliari, dove sono raccolte le pitture superstiti dal vandalismo e dalle rapine di una rimozione senza scrupoli e senza controllo, si conservano tre ancone intere ed i frammenti di poche altre.

Fra questo prezioso materiale bisogna ricercare i documenti della penetrazione pittorica catalana in Sardegna, distinguendo i prodotti schietti di quest'arte da quelli posteriori di artefici locali, e, stabiliti i criteri fondamentali per la determinazione stilistica e cronologica, passare all'esame delle pitture esistenti negli altri paesi della Sardegna.

Due soli frammenti della quadreria del Museo di Cagliari appartengono alla pittura trecentistica. Essi facevano parte di una stessa ancona come risulta chiaramente, oltre che dai comuni caratteri stilistici dei dipinti, anche dalla identità delle cornici che sono rimaste solamente in minima parte; non ci è dato però neppure con l'aiuto dello Spano stabilire a quale ancona questi frammenti furono tolti⁽²⁾ e conoscere quindi l'importanza e la mole di quel complesso al quale queste tavole appartenevano.

Rappresentano una *Crocifissione* (fig. 1) ed un *Santo cavaliere*. La composi-

(1) Il benemerito studioso nelle sue pubblicazioni (*Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, 1861; *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari, 1870; *Buletino archeologico sardo*, Cagliari, 1855-64) ci ha lasciato la descrizione abbastanza esatta o il ricordo di un numero considerevolissimo di pitture su tavola dei secoli XV e XVI. La maggior parte di questi dipinti è andata perduta.

(2) Nella descrizione dello Spano sono ricordate parecchie *Crocifissioni* poichè questa rappresentazione costituiva di regola il coronamento dell'ancona tanto nei polittici catalani come in quelli sardi.

zione della prima scena è completamente italiana: il pianto delle pie donne, curve sotto l'imperversare di una raffica di dolore, ha tutta la verità e la drammaticità d'una delle grandi scene giottesche; anche le forme, gli atteggiamenti, l'espressione delle figure sono ispirate dall'arte del grande rinnovatore. Eppure l'artista della *Crocifissione* è un estraneo alle terre di Toscana: usa colori accesi senza sfumature con tecnica da miniaturista; s'indugia con segni calligrafici a disegnare minutamente i capelli, i contorni delle forme, le pieghe delle vesti; bulina pazientemente le aureole, come non avrebbe fatto un artista italiano, più semplice e più schietto. Egli è artefice catalano.



Fig. 1. — Scuola catalana della seconda metà del sec. XIV.
Crocifissione

A noi non è dato oggi, allo stato delle conoscenze sulla pittura trecentistica della Spagna, stabilire confronti o tentare identificazioni di sorta; possiamo concludere solo che si tratta di un artista della seconda metà del Trecento; il quale ha una grande importanza perchè ci indica che non furono solamente senesi gli influssi esercitatisi dall'Italia in Spagna. Il frammento di Cagliari, se dopo ricerche più vaste nel campo della pittura trecentistica spagnuola potrà essere confermato come catalano, servirà a provare che tutto il rinnovamento pittorico toscano influi sull'origine e sullo sviluppo della pittura catalana del secolo XIV (1).

Se questo importante frammento, che ci fa rimpiangere più amaramente la sorte delle grandi pitture di S. Francesco, appartiene a quella prima fioritura trecentistica della pittura catalana, tutta soggetta all'influenza italiana ed ancora imprecisa e malsicura nell'affermazione dei suoi caratteri nazionali, una predella della stessa quadreria di Cagliari deve assegnarsi alla scuola di quei pittori dei primi decenni del secolo XV che fra i caratteri assimilati da scuole straniere, specialmente italiane, affermano già distintamente una propria individualità nazionale.

(1) Il Sanpere, che riconobbe subito in questa tavola un prodotto della pittura trecentistica del suo paese, pubblicherà una fotografia del dipinto da me comunicatagli nel suo lavoro sui pittori catalani del secolo XIV che è in corso di stampa. Ignoro se l'eruditissimo studioso potrà presentare altre pitture che rivelino notevoli riscontri con questa di Cagliari.

Questa predella si compone di cinque tavolette, quattro con mezze figure di Santi e Sante, ed una, quella centrale con la figura del Cristo. Per l'autore di questa predella, data la conoscenza che noi abbiamo dei quattrocentisti catalani grazie alle eccellenti pubblicazioni del Sanpere y Miquel ⁽¹⁾ e del Bertaux ⁽²⁾, è possibile qualche confronto stilistico più determinato. L'esile eleganza delle figure, la mistica dolcezza, la preziosa diligenza, i colori chiari dai toni piatti sfumati delicatamente, richiamano i prodotti più singolari della scuola di Luis Borrassà.

Questi, è stato già notato felicemente dal Bertaux, non è un artista a se nella schiera dei maestri catalani del suo tempo, ma uno dei più valorosi fra essi che esercitò sui contemporanei la sua notevole influenza e che pure seppe trarre da essi qualche buona qualità d'arte. Gli artisti di questo periodo costituiscono un gruppo abbastanza omogeneo e se poche sono le opere documentate del Borrassà, molte sono quelle che debbono attribuirsi alla sua stessa scuola.

L'autore della predella di Cagliari richiama tipi e forme che si ritrovano nelle opere degli artisti di questo gruppo: ad esempio una delle sante della predella ricorda notevolmente la Vergine della tavola del Museo di Vich che è forse opera di Nicolau Verdera; un'altra santa della stessa predella (fig. 2) ha il tipo degli angeli musicanti che circondano la Vergine nella stessa tavola di Vich; il S. Giovanni Battista della predella de Cagliari (fig. 3) ha alcuna affinità con quello



Fig. 2. — Scuola catalana dei primi decenni del sec. XV.
Santa di una predella



Fig. 3. — Scuola catalana dei primi decenni del sec. XV.
S. Giovanni Battista

(1) S. SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, 2 vol.

(2) BERTAUX, *Les primitifs espagnols* in *Revue de l'art ancien et moderne* dal 1906 al 1909. *La peinture en Espagne au XIV et au XV siècle* in *Histoire de l'art* di A. MICHEL, lib. VIII, cap. XI.

dell'ancona catalana conservata a Parigi nel Museo delle Arti decorative (1).

Accanto a questi polittici, giunti a noi in scarsi frammenti, un'ancona con la storia di S. Bernardino da Siena erige ancora la sua mole maestosa (fig. 4); si compone di 24 tavole ed era collocata in S. Francesco nella cappella centrale dell'abside (2).

Nel mezzo campeggia la figura di S. Bernardino da Siena sorretto da due angeli inghirlandati di rose bianche e vermiglie; nelle tavole laterali e nella predella sono rappresentati episodi della vita del santo, miracoli da lui compiuti durante la vita e dopo la morte; in alto la scene della *Crocifissione* e della *Deposizione*, in basso nella tavoletta centrale della predella la *Pietà*.

La vita del glorioso frate senese, il contenuto ideale di essa, non potevano essere espressi in una più mirabile sintesi: il vecchio santo apostolo di carità, che ha impressi nel volto i solchi delle penitenze più crude, che si è umiliato tanto da rifiutare i vescovati di Siena, Ferrara e Urbino, come l'artista ha ricordato mettendo a' piedi del Santo tre mitre ingemmate, è accolto



Fig. 4. — Bottega di J. Huguet. Ancona di S. Bernardino

(1) Cfr. anche l'ancona *de Todos los Santos* in San Cugat de Vallès; v. le illustrazioni in SANPERE, *op. cit.*, vol. I, p. 153 e seg.

(2) Lo Spano (Guida cit., p. 173) scrive che questa grande tavola era composta di 10 scompartimenti, per cui pareva giustificato il dubbio espresso dal Brunelli (*Appunti etc.*, p. 362, nota 5) che potessero essere esistite in S. Francesco due ancone distinte, con scene della vita di S. Bernardino. Per fortuna in occasione di un parziale riordinamento della quadreria di Cagliari al quale io ho atteso, seguendo il disegno delle cornici, la venatura delle tavole, i segni delle screpolature e delle fenditure, sopra tutto osservando la disposizione generale della composizione, l'atteggiamento delle figure etc., si è potuta ricomporre la magnifica ancona nella sua unità; e tutte le 24 tavole sono entrate di nuovo a far parte del grandioso complesso. L'affermazione dello Spano non è dunque esatta, ma, pur non essendo la sola inesattezza nella quale è caduto il benemerito studioso, può essere giustificata con il fatto che le cornici, tagliate con l'accetta quando l'ancona fu scomposta, non circondavano distintamente ciascuna tavola ma nel giuoco del loro sviluppo inquadravano talvolta più scene insieme.

Conviene infine notare che dell'ancona di S. Bernardino fanno pure parte le due tavole della *Crocifissione* e della *Deposizione* che il Brunelli (*op. cit.*, p. 366) attribuisce a Pietro Cavaro.



Fig. 5. — Ancona di S. Bernardino. Tavola centrale

nella vita dei beati da due bellissimi angeli, vestiti di porpora e d'oro, che lo sorreggono amorevolmente. S. Bernardino coperto del suo umile saio da francescano spicca fra gli arabeschi d'oro del fondo in singolare contrasto con gli angeli magnifici che esprimono con la loro opulenza il gaudio del regno celeste. Egli solleva con la destra il disco fiammeggiante della carità, in alto, dove le scene della passione di Cristo ricordano ai fedeli un altro divino sacrificio. Il racconto degli episodi della sua vita, disposti intorno a lui, magnificavano la potenza dell'umile frate: vecchi mendichi coperti di stracci, ricchi signori vestiti di damasco non avevano implorato invano le grazie del Santo, che per tutti impetrava l'aiuto divino.

Le scene dipinte nelle tavole minori dell'ancona possono essere tutte identificate con i vari miracoli compiuti dal Santo ⁽¹⁾; ma in questo studio sintetico occorre meglio indugiare sul carattere stilistico delle pitture.

Siamo qui davanti ad un'opera catalana di quel periodo in cui già i pittori cominciano a trarre i più ricchi effetti delle loro opere dall'oro che profondono sui broccati, sulleoreficerie, nei nimbi e nei cieli. Il paesaggio, che si era appena mostrato dallo sfondo delle finestre nel quadro famoso che Luis Dalmau aveva eseguito per il consiglio municipale di Barcellona, sparisce dietro l'oro che brilla sui fondo dei quadri. In questi cominciano ad apparire quei rilievi di stucco dorato che sono espressamente indicati in un contratto del 1456 (*campes embotits*) ⁽²⁾. La pittura assume da questo periodo in poi una funzione prevalentemente decorativa, allontanandosi a grado a grado dalla figurazione della realtà.

Nel polittico di S. Bernardino il massimo sforzo decorativo, che però si accom-

(1) L'identificazione delle scene sarà da me indicata in un lavoro generale, nel quale dedicherò una larga parte allo studio iconografico. Qui voglio solo ricordare che la tavola della *Predicazione*, comunemente interpretata come una scena generica, si riferisce invece al fatto determinato della predicazione a Milano quando al Santo apparve l'anima della sorella: «Vidi Thobiam sororem meam, quam semper ut matrem veneratus sum, eadem hora humanae carnis debitum persoluisse Senis, et illius animam immortalitatis stola amictam ad coelos adscendisse.» (*Acta Sanctorum*, Venezia, 1740, T. IV, p. 730.)

(2) Cfr. BERTAUX, *op. vol. cap. cit.* — SANPERE, *op. cit.* vol. 2.º, documento X.

pagna ad un diligentissimo ed efficace studio del vero, è rappresentato dalla grande tavola centrale (fig. 5). Negli scomparti minori lo studio e la riproduzione della vita quotidiana, osservata con occhio sincero, si manifesta con caratteri ben singolari: l'artista ha saputo cogliere e fissare una lunga serie di episodi semplici e schietti, dandoci un quadro sapientemente realistico senza giungere alle violenze di alcuni artisti catalani suoi predecessori, come ad esempio il cosiddetto «maestro del S. Giorgio».

Siamo dunque al principio della seconda metà del secolo XV ai tempi del Connestabile di Portogallo, di quel Don Pedro, duca di Coimbra, che stabilitosi a Barcellona nel 1464 aveva chiamato intorno a se per la decorazione delle sale del suo palazzo reale i migliori



Fig. 6. — Tavola di San Bernardino. Predicazione

artefici di Catalogna. Fra tutti i pittori di questo periodo la tavola di S. Bernardino richiama il migliore fra essi, Jaime Huguet, e se può rimanere qualche dubbio per riconoscere la stessa mano del maestro ⁽¹⁾, si può affermare senza esitazione che si tratta per lo meno di un allievo che gli è molto prossimo.

Infatti, come nelle opere dell'Huguet e dei suoi primi allievi, in questo polittico di Cagliari la profusione dell'oro, principalmente quella degli stucchi d'oro, è ancora assai limitata, anzi nei riquadri minori, dove l'artista ha lasciato parlare la realtà, ogni fastosità è abbandonata; un tipo di figurazione, quella del santo disteso nel sepolcro circondato da fedeli che implorano grazia si ritrova nell'ancona di Cagliari come in quella di Santo Stefano nella parrocchiale di Granollers del Vallès, di S. Antonio ab. nella Chiesa omonima di Barcellona, e di S. Vincenzo di Sarrià nel Museo municipale della stessa città ⁽²⁾; alcuni tipi di figure sembrano ricavati dagli stessi modelli, serviti agli autori delle ancone che abbiamo ricordato qui sopra ⁽³⁾; le figure dei profeti dipinti sulle sponde

(1) Il Sanpere ritiene che quest'opera sia proprio dell'Huguet e spiega alcune negligenze del lavoro con il fatto che questo dipinto era destinato ad una città di provincia.

(2) Cfr. le tavole a pag. 50 e 52 del vol. II, *op. cit.* del SANPERE.

(3) Il Sanpere, al quale debbo essere grato delle indicazioni datemi intorno a pitture catalane, mi faceva notare la identità di una figura (fig. 8) dell'ancona di Cagliari con quella dell'ancona di Barcellona riprodotta nella tavola a p. 150 del suo vol. *op. cit.*



Fig. 7. — Tavola di S. Bernardino. Crocefissione e Deposizione

di Spagna e di Sardegna possano, se esplorati, dare grandi lumi alla storia dei rapporti artistici fra i due paesi) che l'ancona di S. Bernardino sia proprio quella cui si riferisce il documento di Barcellona, l'attribuzione di quest'opera alla mano dell'Huguet non potrebbe lasciarci dubbiosi. Non sarebbe infatti verosimile pensare che un pittore iniziasse la sua carriera artistica in modo così insolitamente prodigo da affidare ad artisti minori l'esecuzione di dipinti a lui commessi. Ma chi può escludere che fra le decine e decine d'ancone già esistenti in Cagliari non fossero altre opere stilisticamente prossime a quella di S. Bernardino ma un poco più tarde, fra le quali proprio quella ordinata all'Huguet da Gabriele Canila?

Allo stato attuale delle nostre conoscenze d'archivio non è possibile risolvere la questione. Contentiamoci d'affermare che l'ancona di S. Bernardino della quadreria di Cagliari è uscita dalla bottega di Jaime Huguet.

È opinione comune che la pittura catalana, dopo il gagliardo impulso subito verso la fine del Trecento per opera di artisti d'Italia, abbia avuto uno sviluppo

dell'ancona di Cagliari richiamano molto da vicino quelle dell'ancona di Granollers, opera del Vergòs, il più valoroso degli allievi dell'Huguet (fig. 6, 7, 8, 9).

I rapporti di questo pittore con la Sardegna, provati luminosamente dall'ancona di S. Bernardino, sono riconfermati da un documento dell'Archivio di Barcellona nel quale si ricorda che nel 29 Marzo 1451 l'Huguet nominava un fratello come suo procuratore nell'isola per riscuotere una certa somma a lui dovuta da tal Gabriele Canila per un incarico da questi affidatogli e che nel documento non è specificato ⁽¹⁾.

Ma che altro interesse poteva avere in Sardegna un artista giovane, affermatosi valoroso da pochi anni, se non quello derivante dalla sua attività di pittore?

Se si potesse provare con documenti (ed io credo che gli archivi

(1) SANPERE, *op. loc. cit.*, p. 17.

suo proprio, fedele alle antiche tradizioni italiane, le quali appaiono rianimate non da un nuovo diretto contatto con le fonti dell'arte nostra, ma dalla semplice, diretta osservazione della vita ⁽¹⁾. Ora a me pare che l'ancona di Cagliari, nella quale fra la dolcezza delle figure, l'eleganza delle proporzioni snelle, l'armonia della composizione, la vivacità sincera delle scene, suona un chiaro accento italiano, possa farci ritenere che la pittura catalana verso la metà del secolo XV ebbe ancora una volta a risciacquarsi in Arno.

In questo caso il polittico di S. Bernardino dovrebbe assumere l'importanza d'un documento fondamentale ⁽²⁾.

Una sola ancona del Museo di Cagliari porta la firma del suo autore: quella della *Visitazione*



Fig. 8. — Tavola di S. Bernardino. Un miracolo del Santo

(1) BERTAUX, op. cit., p. 800.

(2) A questo elenco di opere schiettamente catalane appartiene una tavola della stessa quadreria proveniente dalla Chiesa di S. Agostino di Cagliari, la quale per la ricchezza sontuosa delle stoffe e delle pietre preziose e per altri caratteri stilistici deve ascriversi a tarda scuola dello Jacomard. Rappresenta S. Agostino in trono; di essa, che è in così cattivo stato di conservazione da non permettere una chiara riproduzione fotografica, tratterò in altro lavoro.

Non mi preoccupo nè pure di quel pittore Berengario Picalull del quale hanno fatto cenno tutti quelli che hanno scritto di pittura catalana in Sardegna, attribuendogli un'ancona, oggi perduta, che esisteva nella chiesa parrocchiale di Uta. L'attribuzione risale allo Spano che nel *Bullettino archeologico sardo* (anno VIII, p. 37) scrive: «dalla conoscenza che abbiamo delle tavole dei pittori sardi, questa si può attribuire al pittore sardo Berengario Picalull che viveva nel 1423», e lo stesso autore rimanda quindi a quanto di lui aveva già scritto l'anno precedente nello stesso *Bullettino* (a. VII, p. 40): «nel 1423 viveva Berengario Picalull di Cagliari ricordato dal postillatore, e dalla carta del R. Archivio B. D. 14, f. 115, si rileva che egli dimorava nella strada di Barcellona e viveva tuttora nel 1426». Ora tralasciando le attribuzioni stilistiche dello Spano, sempre malsicure, e le indicazioni del postillatore di quel codice cartaceo del sec. XV, creato dai falsari delle carte d'Arborea, non rimangono che l'indicazione del sopracitato documento d'archivio e l'altra riferita dal Pillito (*Illustrazione di un foglio cartaceo del sec. XV, Torino 1852, p. 42*) come esistente nel vol. B. C. 4 dello stesso R. Archivio. Ora io ho esaminato il documento B. D. 14, f. 115 e non ho trovato nessun ricordo di Berengario Picalull; forse l'indicazione dello Spano è errata; il nome di questo pittore sarà scritto in altro documento. Così pure nell'indice del volume B. C. 4, del quale il Pillito non ha citato il foglio, non figura alcun documento riguardante il Picalull o la chiesa di S. Francesco di Stampace. Dunque nulla possiamo concludere sull'importanza dell'artista, nè possiamo seguire lo Spano nella sua magnificazione dei primitivi pittori sardi. Basti un solo esempio: lo Spano a p. 15 della cit. storia nota come fosse famoso in Sassari verso il 1548 un tal maestro Baingio Guglielmini, e cita a riprova il documento a f. 376 r. del vol. B. C. 27. Nel documento, che è una nota della vendita all'asta pubblica fatta in quell'anno di cose del patrimonio regio, è una dichiarazione del cursore nella quale si riferisce che una *flassada cardada vermella usada*, già di proprietà di Francesco di Giovannasso, fu venduta per 42 soldi a *mestre Baigiu de Guglielmini pintor!*

Prima di chiudere questa nota intorno ad alcune mie ricerche d'archivio sento il dovere di ringraziare il ch. direttore dell'Archivio di Cagliari comm. Silvio Lippi e l'egregio impiegato sig. Rafaele di Tucci per il loro cortese interessamento.



Fig. 9. — Ancona di S. Bernardino.
Il profeta Abacuc

proveniente, come tutte le altre dalla chiesa di S. Francesco, dove era collocata nella prima cappella a destra. Possiamo ritenere, seguendo la descrizione dello Spano, che essa sia arrivata a noi nella sua integrità. Si compone di sei tavole: nel mezzo la scena della *Visitazione*, alla sinistra S. *Bonaventura*, alla destra S. *Apollonia*; in alto, al di sopra della tavola centrale, la *Crocefissione*, ai lati l'*Annunciazione* e la *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15).

In un cartellino posto a' piedi della Vergine nella tavola principale l'artista si è firmato. Dallo Spano al Brunelli tutti gli autori che si sono occupati di questo trittico hanno letto nel cartellino la seguente iscrizione

JOHAES BARCELL
nie fecit

concludendo che Giovanni da Barcellona è l'autore di questa opera.

Messo sull'avviso dall'autorevole parere espressomi dal signor Gudiol y Cunill, conservatore del Museo episcopale di Vich, il quale mi faceva notare come l'abbreviatura di Barcellona non è mai stata *Barcellnie*, e come la formula consueta della pittura catalana sia quella di far seguire *me fecit* al nome del pittore, ho voluto riprendere in esame l'iscrizione medesima che dopo recenti restauri, pulita dalle macchie che la oscuravano, è diventata di assai più facile lettura.

Nessun dubbio sul nome *Johaes* e sul verbo *fecit*; ma la seconda parola della prima riga è *Barcels* non *Barcell*, ed al principio della seconda riga è scritto chiaramente *me* e non già *nie* che andrebbe collegato, secondo l'errata lezione, con il *Barcell* della prima riga ad indicare la città d'origine del pittore ⁽¹⁾.

(1) Questa lettura è stata confermata dal ch. Comm. Lippi dopo un attento esame dell'iscrizione. Rimarrebbe qualche dubbio per l'ultima lettera della prima riga che potrebbe anche essere la prima metà di un *O* invece che un *S*; la seconda metà sarebbe in



Fig. 10
G. Barcels. Ancona della Visitazione.
Tavola centrale



Fig. 11. — G. Barcels. — Ancona della Visitazione.
S. Apollonia



Fig. 12. — G. Barcels. — Ancona della Visitazione.
S. Bonaventura

Sebbene venga a cadere così l'origine barcellonese di Giovanni *Barcels*, pure questo pittore più che con la firma apposta nel cartellino si manifesta catalaneggiante con il carattere stilistico dell'opera sua. Appartiene però ad un periodo un poco posteriore in confronto all'autore del polittico di S. Bernardino.

questo caso nascosta dietro l'arricciatura che fa in quel punto il cartellino. Così che se dai documenti dovesse domani risultare l'esistenza verso gli ultimi decenni del quattrocento di un pittore Giovanni Barcaló, a lui dovrebbe darsi il trittico della Visitazione.

Lo Spano nel suo *Abecedario storico degli uomini illustri sardi* (Cagliari, 1869, p. 19) propone una identificazione fra Giovanni da Barcellona ed un pittore Giovanni Barcaló che fioriva in Sassari verso il 1510; ma più tardi nella citata *Storia dei pittori sardi* (p. 14) riconosce che si tratta di due artisti distinti. Il Brunelli (*Appunti etc.* p. 4, nota 6) ritiene che questa identificazione sia assolutamente incompatibile data la cronologia da lui stabilita per l'ancona della Visitazione—1450 circa—. Ora io ritengo che quest'opera sia un poco più tarda, ed allora l'identificazione non sarebbe più incompatibile per ragioni cronologiche. Persistono sempre le ragioni derivanti dalla diversità dei nomi, e sono tali, per quanto attenuate dopo la nuova lezione, che mi lasciano assai dubbioso. Ho rintracciato nel vol. B. C. 13, f. 2 il documento ricordato dallo Spano: È un atto datato in Sassari l'11 febbraio 1510 con il quale Alfonso Carillo, ricevitore del Riservato dichiara d'aver ricevuto da Bernardino Pedrello, già cassiere di quel Comune, la somma di lire 1550 e soldi 4 dovuta alla R. Curia per dritti di maritagio. Tra gli altri testimoni presenti all'atto è segnato magister *Johaes Barçalo pictor*, cittadino sassarese.

Il nome è scritto così chiaramente che non possono sorgere dubbi di sorta; come chiarissimo è l'e di *Barcels* nel trittico della *Visitazione*. Per quanto gli errori, specialmente di vocali, nelle trascrizioni dei nomi sia abbastanza frequente nei documenti, pure rimane dubbia l'identificazione dei due pittori.



Fig. 13. — G. Barcels. — Ancona della Visitazione. Crocefissione

Apparisce qui per la prima volta rispetto alle pitture precedenti un elemento nuovo: l'elemento paesistico. Mentre nell'ancona di S. Bernardino non si vede altro paesaggio oltre quello convenzionale segnato nei fondi della *Crocefissione*, della *Deposizione* e della scena di un miracolo, qui l'aria e la luce penetrano dalle finestre aperte della cameretta dove l'Angelo rivolge a Maria la divina parola; dietro Elisabetta e la Vergine che si abbracciano e nello sfondo del Calvario si ergono colline digradanti in vari piani, scorrono fiumi argentei, si snodano strade fra prati ricchi di vegetazione. Siamo dunque, anche per questo elemento, dinanzi ad un arte posteriore a quella della scuola dell'Huguet; e dobbiamo assegnare questa pittura agli ultimi decenni del secolo XV, verso il 1470.

Infatti Giovanni Barcels, ben lontano nelle sue manifestazioni artistiche dai pittori fioriti in Catalogna verso la metà del secolo XV, ha singolari affinità con i pittori barcellonesi degli ultimi decenni dello stesso secolo. Già in questi come un poco nel maestro di Cagliari le figure hanno perduto quel tipo snello e quella sobrietà nel drappeggio delle vesti che gli artisti catalani avevano imitato da' modelli senesi; i mantelli si fanno ampi, pesanti, cadono con pieghe dure, quasi metalliche, fino al suolo dove si ammucchiano come in una specie di strascico. Le figure alte, solenni, contornate da un ambiente fastoso con le *rajoles* dalle vernici vivaci, con i fondi d'oro pazientemente bulinati, con i magnifici drappi distesi nel fondo, hanno perduto l'accento di sincerità che distingueva i personaggi nelle scene dei pittori della metà del Quattrocento.

Questi artefici narravano spontaneamente le loro storie, muovevano le persone del racconto con sincera naturalezza; più che le figure maestose essi amavano i quadretti vivaci, movimentati, e con un fresco spirito d'osservazione coglievano gli atti della vita quotidiana riuscendo ad ingentilire anche gli episodi più truci.

Giovanni Barcels ama invece dare all'opera sua un carattere potentemente ieratico e solenne; i suoi santi sono lontani dalla vita comune, circumfusi d'oro fra cornici pomposamente intagliate, impassibili sotto i grandi manti di seriche stoffe intessute di vaghe fila d'oro; non parlano più dei loro martiri con parola piana per essere intesi dai fedeli, ma rimangono austeri come simboli incorruttibili di fede.



Fig. 14. — G. Barcel's. — Ancona della Visitazione.
Annunciazione



Fig. 15. — G. Barcel's. — Ancona della Visitazione.
Discesa dello Spirito Santo

Si osservino le scene del trittico della *Visitazione*, anche quelle che dovrebbero essere più vivaci, e si vedrà quale profondo divario esista fra quest'arte e quella di Jaime Huguet: la Vergine ed Elisabetta hanno perduto nell'atto del loro incontro ogni spontaneità d'affetto e si abbracciano con un movimento convenzionale più adatto a non scomporre il solenne drappeggio delle vesti piuttosto che ad esprimere una viva commozione dell'animo; gli apostoli abbarbagliati dalla luce che stanno intorno alla Vergine bellissima nella *Discesa dello Spirito Santo* assumono ciascuno un atteggiamento differente, atto mirabilmente a comporre una linea generale piena di equilibrio, ma non a dare efficacia alla verità della scena.

Giovanni Barcel's ed i suoi seguaci, come vedremo fra breve, vanno già differenziandosi dagli artisti catalani che operano in patria nello stesso periodo di tempo; essi compongono il quadro non più con l'intendimento di narrare una storia religiosa con la vivacità di un novellatore popolare, ma già si studiano di rendere solenni alcune figure di santi attribuendo all'ancona una funzione esclusivamente decorativa.

Fino agli ultimi decenni del Quattrocento la pittura di Sardegna subì interamente ed esclusivamente l'influsso dell'arte spagnuola; la decorazione delle chiese con opere pittoriche fu anzi solamente affidata ad artefici catalani venuti in Sardegna o che mandarono le loro opere nell'isola. Fino agli ultimi decenni del Quattrocento non si può parlare di pittura sarda; ma a questo punto il pollone del vecchio tronco dell'arte catalana che aveva messo radici nel suolo di Sardegna e dato un ricco cespo di fiori si inaridisce: mancano da questo momento i succhi vitali all'albero della pittura catalana che va egualmente



Fig. 16. — Scuola sarda degli ultimi decenni del sec. XV.
Ancona del *Presepio*

inaridendosi in patria. Cessa allora la preponderanza diretta di artisti catalani e sorge una scuola locale che conserva preponderanti gli elementi catalani durante il primo periodo del suo sviluppo, che poi a mano a mano trasforma, modifica gli elementi già acquisiti, ne elimina alcuni, ne assimila altri provenienti dall'Italia.

Fin dal principio però questa scuola manifesta un carattere proprio: il linguaggio ricco, vario, preciso dei pittori catalani viene tradotto in dialetto sardo per essere inteso dalle semplici popolazioni dell'isola; perde della sua varietà, della sua verità, della sua precisione per acquistare grandiosità di forme e vivezza di colorito. 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 cielo sempre sfolgorente 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.

Nelle loro figure gli artisti sardi fanno presto cessare l'immagine del mondo reale, le caratteristiche personali, tutto l'insieme di quel carattere realistico che i pittori catalani avevano assorbito dall'arte senese ed avevano a lor volta accentuato. Si arresta lo spirito di osservazione ma si perfeziona il senso decorativo; si accentua la vivezza dei colori, la profusione degli ori; si raffina la bellezza delle cornici, anche queste ispirate a modelli di Catalogna.

Gli artisti di questo gruppo noti od ignoti, valorosi o modesti, catalaneggianti o italianeggianti, costituiscono una scuola vera e propria che ha un periodo iniziale, un florido sviluppo, una decadenza, che ha unità regionale poichè non

vi sono differenze sostanziali fra artisti del nord e artisti del sud. Cagliari fu il grande emporio di questa scuola; quivi dove affluivano le navi dal porto di Barcellona e da quelli della Sicilia, dove approdavano navigli dai lidi di Toscana e di Liguria, gli artisti sardi formarono la loro educazione artistica, si perfezionarono, si propagarono poi per tutta l'isola, lasciando dietro di se traccia non oscura del loro cammino.

Questa mia ipotesi non è solamente fondata sul fatto della preminenza di Cagliari nella vita civile sarda del Quattrocento e del Cinquecento; esistono a riprova alcune iscrizioni nelle opere d'arte ed alcuni nomi conservati nei documenti d'archivio. Il pittore Lorenzo Cavaro nella ancona di Gonnostramatza (1501) ricorda essere di Stampace; Pietro Cavaro, autore della grandiosa ancona della parrocchiale di Villamar, firma qualificandosi *pictorum minimus Stampacis*; molti artisti, nominati come testimoni nei documenti, sono indicati come abitatori di

Stampace; ad esempio lo stesso Lorenzo Cavaro, in una concessione d'enfiteusi del 28 Gennaio 1500 (B. D. 18. f. 118) è indicato come *pictor habitans ville Stampacis*; nel volume P. 2. f. 55 è riportata una sentenza criminale del 2 settembre 1561 *contra Michaellem Toco pictorem Stampacis*.

Ora che altro possono significare queste indicazioni, specialmente quella dell'ancona di Villamar, se non che il sobborgo di Cagliari denominato Stampace,



Fig. 17. — Ancona del Presepio. Tavola centrale



Fig. 18. — Ancona del Presepio. S. Pietro



Fig. 19. — Ancona del Presepio. S. Antonio ab.

dove convien ricordare che sorgeva la magnifica chiesa di S. Francesco, era la sede di un gruppo di pittori, conosciuti ed apprezzati per tutta l'isola? A quale scopo e per quale segreta ragione Pietro Cavaro⁽¹⁾ avrebbe dovuto creare nella sua iscrizione questo gruppo di pittori?

Ho ricordato che nel sobborgo Stampace avevano sede i Minori Conventuali. Quest'ordine francescano, potente in Sardegna fin dal secolo XIV fu un grande propagatore di forme artistiche nell'isola: abbiamo già veduto l'importanza grandissima delle ancone esistenti nella sua chiesa di Cagliari; i grandiosi polittici conservati nella parrocchiale di Tuili provengono da una vicina chiesa

(1) Dato il carattere di questo studio che vuol solamente trattare delle opere di un determinato gruppo non voglio dilungarmi a discutere l'iscrizione di Villamar nei riguardi di un dubbio espressomi dal valoroso sig. Gudiol, il quale a causa del genitivo usato nell'iscrizione per il nome di Pietro Cavaro, dubita che questi possa essere il committente anziché l'artista. Per ragioni che esporrò in un altro studio io credo che l'ancona di Villamar debba proprio attribuirsi al pittore Cavaro.



Fig. 20. — Ancona del Presepio. S. Chiara



Fig. 21. — Ancona del Presepio. S. Caterina d'Alessandria

di Conventuali ora distrutta, infatti il Bambino Gesù figurato nella tavola centrale del polittico di destra è vestito del saio francescano; più tardi, nei primi anni del Cinquecento, ritroveremo nella chiesa di S. Francesco d'Oristano una raccolta assai pregevole di opere d'arte.

Un'opera della quadreria di Cagliari che, per quanto strettamente connessa ai prodotti della pittura catalana, può già assegnarsi ad un pittore locale è quella che esisteva in S. Francesco nella cappella di patronato della famiglia Carnicer⁽¹⁾ e che io ho ora ricostruito integralmente nel suo complesso⁽²⁾.

E costituita da sei grandi tavole e da una predella composta di sette tavolette. Nel mezzo è la scena dell'Adorazione, ai lati S. Antonio ab. e S. Pietro in basso, S. Chiara e S. Caterina più in alto; nella predella è dipinta la consueta figura di Cristo nel sepolcro che ha ai lati sei mezze figure di Santi (fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23).

Lo studio posto dall'autore di quest'ancona nell'imitare l'opera di Giovanni Barcels è tale da farla attribuire ad uno stretto seguace di questo maestro; anzi se si considerano alcune palesi affinità come il disegno crudo in alcune parti, gli stessi caratteri fisionomici delle figure, lo stesso movimento delle pieghe, gli identici disegni delle *rajoles*, si potrebbe credere con molto fondamento che l'an-

(1) SPANO, *Guida cit.*, p. 174.

(2) Questa ancona, come pure quella della *Visitazione* di Giovanni Barcels, sono stata recentemente restaurate dall'esperto prof. Venceslao Bigoni; ma le illustrazioni della predella (*Presepio*) e quelle della *Crocifissione* (*Visitazione*) sono tratte da fotografie eseguite prima del restauro.

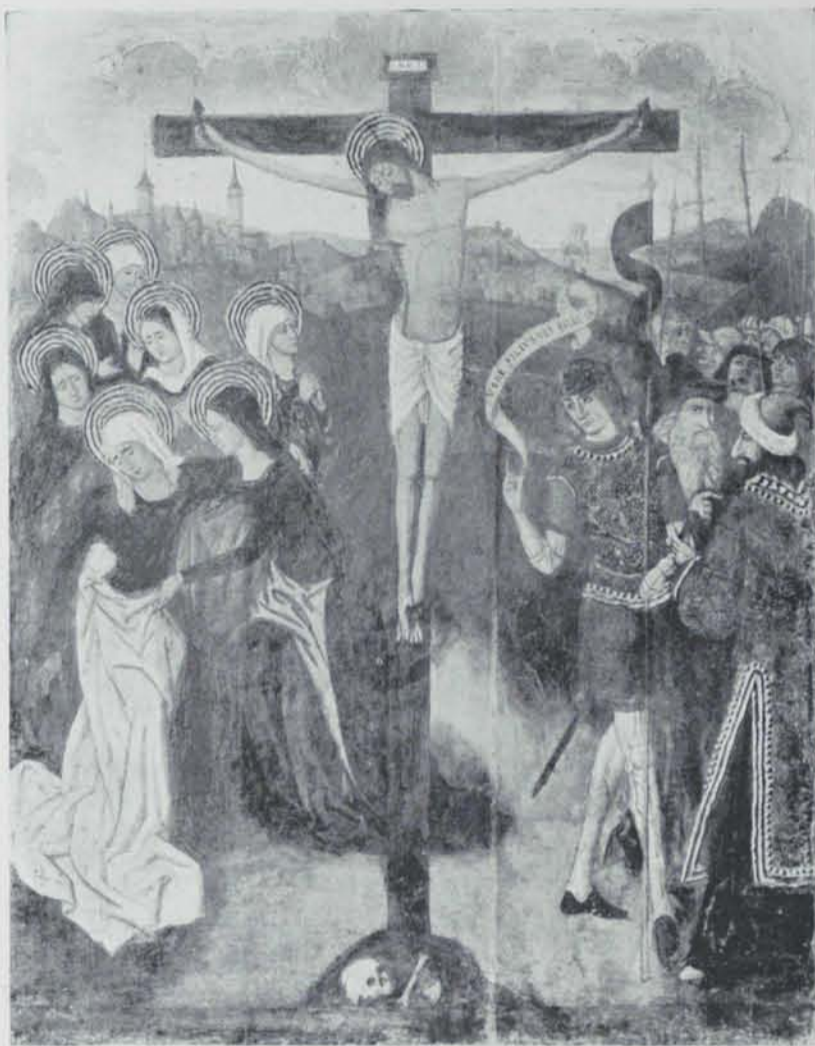


Fig. 22. — Ancona del *Presepio*. Crocefissione

stesso ammassarsi di pieghe; nel gruppo di destra appaiono gli stessi tipi di uomini arcigni dalla grande barba fluente e di rudi soldati; nel fondo lo stesso profilo di città turrita e le stesse colline digradanti fra picchi scoscesi.



Fig. 23. — Ancona del *Presepio*. Dettaglio della Predella

Ma l'ancona del *Presepio* è un poco posteriore a quella di Giovanni: già il paesaggio occupa più decisamente il fondo dei quadri, e se dietro le grandi figure di *S. Pietro* e di *S. Antonio* è distesa una ricca stoffa sopra un fondo d'ara-

cona del *Presepio* sia uscita dalla stessa bottega del Barcels che andava trasformando la sua produzione artistica per adattarla alle condizioni di cultura ed ai gusti del paese. I due vecchi, *S. Pietro* dalla faccia larga, rude, un poco accigliata, e *S. Giuseppe* che ha le stesse forme un poco ingentilite, richiamano molto da vicino il *S. Giuseppe* della *Visitazione*; così pure la *Vergine* del *Presepio* ha molta somiglianza con quella del Barcels.

La *Crocefissione* del *Presepio* ripete con leggerissime modificazioni quella dell'altra ancona: il gruppo di sinistra si accentra ugualmente intorno alla *Vergine* svenuta che lascia cadere il manto nelle stessa guisa, con lo

beschi d'oro in risalto, nelle due tavole superiori *S. Chiara* e *S. Caterina* si vedono appoggiandosi ad una spalliera di stoffa, mentre oltre il parapetto che chiude il primo piano del quadro si vede il paesaggio caratterizzato dalle stesse colline, e dalla stessa vegetazione.

Le *rajoles* hanno gli stessi disegni, ma diventano più grandi, più colorite, si arricchiscono di quadretti di porfido e di diaspro; non sono più gli schietti prodotti bianchi e turchini dell'industria spagnuola, ma piuttosto quelli irreali creati dalla fantasia decorativa di questi pittori.

L'ancona del *Presepio* è eseguita assai meno finemente, gli arabeschi degli abiti sono assai meno curati, gli orli d'oro sono eseguiti a risalto con stucchi più grossolani, le aureole non sono più trattate con la finezza di un orafo ma disegnate in furia con cerchi concentrici.

Nella tavola di *S. Caterina* e nella predella apparisce la mano di un aiuto anche meno addestrato alla raffinatezze dell'esecuzione.

Con l'ancona del *Presepio* questa scuola di pittori ha già ben differenziato la sua arte da quella degli artisti catalani; perdurano le scene ed i tipi medesimi ma la tecnica diventa provinciale, mentre l'effetto decorativo fondato sullo splendore delle grandi masse dorate e sulla vivezza dei colori si fa più esuberante e ricco.

I primi documenti pittorici della attività di questa scuola locale che ebbe la sua sede a' piedi del castello di Cagliari nel quieto sobborgo di Stampace, presso il convento di S. Francesco, si fanno sempre più rari nella quadreria di Cagliari, e delle ancone, che potrebbero servire per discorrere degnamente di un arte che ebbe pure i suoi pregi, sono arrivati fino ai nostri giorni soltanto pochi frammenti: una predella, mancante di una tavola, con le figure dei Santi francescani *Adiuto*, *Pietro m.*, *Ottone*, *Bernardo* e *Accursio* e la consueta scena centrale della *Pietà*, opera di un pittore dello stesso gruppo di Giovanni Barcels (1);



Fig. 21. — Scuola sarda della fine del sec. XV.
Predicazione di un santo francescano.

(1) Non insisto sull'esame stilistico di questi pregevolissimi dipinti non potendo integrare il testo con illustrazioni grafiche.

sei tavolette con angeli musicanti che dovevano essere disposte entro un'ancona, oggi perduta, intorno alla tavola centrale come ritroveremo più tardi nel grande polittico di Villamar.

Queste tavolette, nelle quali l'artista, che è molto vicino a quello che ha dipinto la predella sopra ricordata, ha saputo trasfondere tanta grazia, sono di una importanza notevolissima non solo per il loro valore intrinseco ma soprattutto perché l'autore di esse noi lo possiamo identificare come l'artista che ha eseguito la grande ancona della cattedrale d'Ampurias della quale è conservata la tavola centrale nella parrocchiale di Castelsardo. Le due opere hanno gli stessi caratteri: un disegno secco, una caratteristica rigidità delle forme, un modo particolare di rilevare i muscoli e di disegnare le mani, un'identica guisa di spartire e di ondulare i capelli e di disporre le pieghe.

Assai prossimo al pittore degli *angeli musicanti* e della *Vergine in trono* di Castelsardo è l'autore della magnifica ancona della cappella del Carmine nella parrocchiale di Tuili, che è la pagina più caratteristica e suggestiva della pittura sarda del Quattrocento.

Dopo l'esame di essa si riafferma il convincimento che è veramente esistita in Sardegna fin dal primo periodo catalaneggiante una scuola di pittori che operarono nello stesso tempo, che ebbero quotidiani rapporti artistici fra loro, che si servirono perfino degli stessi modelli.

Il maestro di Tuili richiama gli artisti suoi contemporanei perchè probabilmente è uscito egli stesso dalla bottega di Giovanni Barcel: le sue figure di *S. Pietro* e di *S. Paolo* hanno il tipo, l'atteggiamento, gli abiti del *S. Pietro* e di un Santo della predella del *Presepio*; la *Crocefissione* e il *S. Bonaventura* sono copiati da quelli di Giovanni Barcel; il fondo caratteristico delle sponde nell'ancona di Tuili che sembra fatto con mattoni di color verdastro sovrapposti in file regolarmente alternate, è lo stesso che ritroviamo nel Museo di Cagliari nei frammenti superstiti dell'ancona detta della *Portiuncula* ⁽¹⁾.

Questi grandi frammenti sono due: uno rappresenta la predicazione di un Santo francescano, l'altro il riconoscimento papale di un ordine francescano ⁽²⁾.

L'autore di esse non è un artefice fine, e nonostante i pregi coloristici non si presenta come un forte decoratore. È certo che non si deve giudicare del valore d'alcuna di queste opere così singolari quando non si può esaminare il suo grande complesso; ad ogni modo la scena del *Riconoscimento dell'ordine* nella quale le

(1) SPANO, *Guida cit.*, p. 184.

Della ancona di Tuili e delle sue derivazioni da alcuni quadri di Cagliari i quali riappariscono a Tuili ingentiliti e perfezionati in un complesso meraviglioso per qualità coloristiche ed effetto decorativo, parlerò ampiamente nello studio di prossima pubblicazione. Il quale tratterà della scuola pittorica sarda del sec. XV, considerata nel momento della sua massima e più caratteristica attività dopo le origini ed i primi passi che abbiamo ora studiato nelle opere provenienti da S. Francesco.

(2) Il Brunelli (*Appunti etc.*, p. 6) riconosce in queste tavole scene della vita di S. Francesco. Il tipo inconsueto della figura di S. Francesco che ha il viso raso ed un'aria giovanile, il colore chiarissimo del saio mi lasciano dubbioso sull'identificazione.