

**LA CIVILTÀ ARTISTICA
CATALANA IN SARDEGNA**

ALDO PILLITTU

L'unica manifestazione artistica di influsso catalano in Sardegna per cui sia lecito supporre un'esecuzione anteriore alla campagna militare di conquista del 1323-1324 è un sarcofago marmoreo figurato, romanico per concezione ma con riflessi di architetture gotiche, confrontabile con produzione catalana del secolo XIII¹. Soltanto dopo il 1323-1324, infatti, si dispiega il contributo dei nuovi dominatori alle vicende artistiche sarde. Esso consiste, prima di tutto, nell'importazione della versione catalana dell'architettura gotica, che prenderà il posto del Tardo-romanico e del Gotico di marca italiana e che, con alchimie tutte locali, produrrà fenomeni di lunga durata attivi fin nel pieno secolo XVII; nella sostituzione del *retaule* alla figurazione parietale e al dossale d'altare di tradizione italiana; nel progressivo affermarsi, già nel Trecento, della scultura lignea su quella marmorea, ancora prevalentemente di mano toscana. La profonda catalanizzazione delle città sarde, peraltro, sarà il motivo per cui più avanti la ricezione delle forme rinascimentali avverrà in stretto parallelismo e secondo modi simili alla Catalogna.

L'ARCHITETTURA

L'itinerario dell'armata in marcia verso Cagliari è segnato esattamente dai primi tre interventi architettonici dei Catalani in Sardegna: la cappella di Sant'Eulalia a Villa di Chiesa (l'attuale Iglesias); la cappella di S. Giorgio sul luogo della battaglia di Lucocisterna, poco ad ovest del Castel di Castro pisano (Cagliari); la chiesa della *villa* di *Bonaire*, l'insediamento degli assediati su un colle ad oriente della rocca pisana². La chiesa di *Bonaire* è l'unica sopravvissuta: dedicata alla Madonna di Bonaria, fu fondata e sovvenzionata dall'Infante Alfonso e terminata nell'aprile 1325. Dell'impianto trecentesco mononavato, ispirato alla cappella palatina di Sant'Agata a Barcellona, rimangono i muri perimetrali dell'aula ret-

1. Custodito nella chiesa della Maddalena di Tramatz, presso Oristano, esso reca un'iscrizione frammentaria in gotica epigrafica commemorante un ignoto personaggio della famiglia sardo-catalana dei Bas «IUDICIS ET REGIS ARBOREE», cfr. nota 50. Non è invece possibile accertare l'originaria provenienza isolana del paliotto ligneo in collezione privata sarda con *Cristo in mandorla, apostoli ed simboli apocalittici* che ripete strettamente le forme del prototipo databile alla fine del sec. XIII al Museu Nacional d'Art de Catalunya, al n. 3914 dell'Inventario, in origine a Benavent de la Conca, cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, p. 28, scheda 8 di R. Coroneo; R. CORONEO, *Un frontal català del segle XIII a Sardenya*, «Lambard. Estudis d'art medieval», V (1989-1991), 1992, pp. 195-246.

2. A Villa di Chiesa, conquistata il 7 febbraio 1324, fu dedicata una cappella a S. Eulalia, che però è incerto se sia stata costruita *ex novo*, o se semplicemente sia stata mutata — in favore della santa di devozione barcellonese — l'intitolazione della preesistente cappella pisana di S. Guantino; in ogni caso, una cappella di S. Eulalia è documentata nel 1332, cfr. M.B. URBAN, *Cagliari aragonesa. Topografia e insediamento*, Cagliari 2000 (Istituto sui rapporti italo-iberici, 25), pp. 49-50. A Lucocisterna (o Lutocisterna), l'infante Alfonso fece erigere una cappella a San Giorgio, ormai diruta nel sec. XVII, cfr. J. ALEO, *Successos generales de la Isla y Reyno de Sardeña*, Caller 1667, II, ff. 581-582.

tangolare e l'abside a pianta semidecagonale, coperta da una volta ombrelliforme spartita da sei costolature, irradianti da una gemma di serraglia per giungere fino a terra, con l'unica interruzione di un capitello d'imposta. L'abside, su cui si erge una torre campanaria poligonale, è inferiore per altezza e per larghezza alla navata, secondo una soluzione sconosciuta all'architettura gotica catalana, che non concepiva tali cesure spaziali. In questo prototipo è stata indicata³ la matrice della consuetudine sardo-catalana di articolare navata e abside come due unità distinte. Tuttavia, in questa singolarità ha avuto peso la forza normativa delle locali architetture gotiche pisane⁴.

La conquista definitiva del Castello di Cagliari (giugno 1326) e il conseguente passaggio dalla civiltà pisana a quella catalano-aragonese sono testimoniati esemplarmente dalle due superstiti cappelle fiancheggianti il presbitero della Cattedrale di S. Maria di Castello. Attestata dal 1254 come parrocchiale dello stanziamento pisano, essa ebbe un primo impianto romanico-gotico, riformato a partire dall'ottavo decennio del Duecento da maestranze pisane di educazione gotica che edificarono il transetto secondo un progetto che intendeva affiancare all'abside due cappelle per lato: delle due oggi restanti, quella nel braccio settentrionale, a pianta quadrangolare, è caratteristicamente pisana, quella nel braccio opposto, a pianta semiottagona, fu invece costruita da artefici catalani dopo la conquista, come confermano i rilievi con la figura di Sant'Eulalia nella gemma di chiave e con le armi d'Aragona e di Cagliari aragonese.

Non è escluso che in queste imprese costruttive sia stato impegnato Guillem Clergue, *magister operis* della cattedrale di Tarragona, il cui arrivo a *Bonaire*, allo scopo di edificare imprecisate abitazioni, è preannunciato da una missiva del giugno 1326 dell'infante Alfonso, cui si deve anche l'ingaggio del rossiglione-se Guillem de Cornalboix come *magister operae* del castrum⁵.

299

3. R. SERRA, *Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del Gotico catalano in Sardegna*, «Studi Sardi», XIV-XV (1955-1957), 1958, pp. 333-354, che osserva inoltre come nelle chiese catalane l'abside è fonte di luce, mentre in quelle sardo-catalane diviene un ricettacolo d'ombra.

4. Si deve concordare in ciò con A. SARI, *La arquitectura del gótico mediterráneo en Cerdeña*, in *Una arquitectura gótica mediterránea*, II, a cura di E. Mira, A. Zaragoza, València 2003, p. 37. I tratti di continuità delle maestranze fra l'epoca pisana e quella catalano-aragonese si colgono anche documentalmente: si pensi alla corrispondenza fra il cognome di quel *Guantinus Cavallinus* che sigla nel 1282 il perduto pulpito della chiesa di S. Maria di Uta e quello dei costruttori Coadina testimoniati nel '500, anche per il possesso di una cappella nella parrocchiale del borgo di Stampace in Cagliari, dove peraltro è accertata già dal '400 l'esistenza della cappella dei SS. Quattro Coronati governata dalla Confraternita dei *picapedrers*.

5. Guillem Clergue, qualificato come «magister operis ecclesiae Tarrachone», nel giugno 1326 sollecita il permesso di trasferirsi nella *villa di Bonaire* in Sardegna, per costruire alcune abitazioni, come si apprende dalla lettera dell'infante Alfonso d'Aragona ai suoi funzionari in Sardegna. Si deve probabilmente identificarlo con quel Guillem Clergue o di Clergue, defunto nel 1332, i cui eredi ricevettero un forte pagamento per il suo lavoro nella cattedrale di Tarragona. Cfr. J. PUIGGARÍ, *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento*, «Memoria de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», III (1880), pp. 71-103; S. CAPDEVILA I FELIP, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona 1935, p. 36; G. SPICA, *Castell del Bonaire e la politica edilizia in Alfonso il Benigno*, in *El poder real*

Da questo momento (1326) gli interventi edilizi nella Cattedrale seguirono i modi dell'architettura gotica catalana⁶, così come accadde per altre cattedrali, come quella di Ales⁷, anche se è restato poco, nel caso di Cagliari, nulla, ad Ales, dopo le riforme seicentesche. Anche per la duecentesca Cattedrale di Oristano, è lecito supporre una fase gotico-catalana successiva agli inserti gotici italiani della prima metà del '300⁸.

en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV), Atti del XV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Jaca, 20-25 settembre 1993), Saragozza 1996, I/V, p. 489; A. FRANCO MATA, *Influencia catalana en el arte sardo del siglo XIV*, in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, Atti del XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona, (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), V. *Comunicazioni*, a cura di M.G. Meloni, O. Schena, Cagliari 1997, p. 234; F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994 (Storia dell'Arte in Sardegna), pp. 15, 51; A. PILLITTU, voce *Guillermo*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, LXV, München-Leipzig 2009. Su Guillem del Cornalboix o Corneboix cfr. M.M. COSTA, *El santuari de Santa Maria de Bonaire a la ciutat de Caller*, [Cagliari 1971], p. 10; F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica* cit., p. 51; G. SPIGA, F. SEGNI PULVIRENTI, *Castell de Bonaire prima capitale del Regnum Sardiniae et Corsicae*, in *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Cagliari, 11-15 ottobre 1995), a cura di P. Maninchedda, Cagliari 1998, pp. 420-421; M.B. URBAN, *Cagliari aragonese* cit., pp. 23, 29, 54, 82. Su un tal *mestre Guillem* maiorchino cfr. *ibidem*, p. 29.

6. Le appartengono senz'altro le fiancate che ampliarono l'interno, permettendo così l'edificazione di cappelle laterali, e altri ambienti, quali la Sagrestia dei Beneficiati, adiacente alla testata del transetto meridionale, caratterizzata da una fuga di cinque volte a crociera costolonata semplice e gemma in chiave, di probabile fattura cinquecentesca, il cui schema si ripete al piano superiore. Sulla terza campata della Sagrestia dei Beneficiati si apriva una cappella a volta sesquialtera, oggi accessibile dall'Aula Capitolare. Sono state distrutte o obliterate le numerose cappelle gotiche affacciatisi sulle navate laterali e sul transetto. Una di esse, riemersa nel corso del recente restauro del seicentesco monumento a Martino *il Giovane* nel braccio sinistro, è stata nuovamente occultata; dedicata a San Sebastiano, effigiato nella gemma di serraglia, era patrocinata dalla nobile famiglia Çapata, cfr. ARCHIVIO CAPITOLARE DI CAGLIARI, *Atti di visita degli arcivescovi, arciv. Parragues de Castillejo*, f. 11v, 30 dicembre 1565. Non sono sopravvissuti i «torrellons» (torricini) menzionati in un documento del 1570, a meno che non ne facessero parte i corpi semicilindrici ancora visibili a una certa altezza sul fianco destro, cfr. ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI CAGLIARI, *Registrum Ordinarium*, vol. 3, f. 65r. Pare che la consacrazione a cattedrale sia avvenuta solamente nel 1408, durante la visita a Cagliari di Martino *il Giovane*, ARCHIVIO CAPITOLARE DI CAGLIARI, *Atti di visita degli arcivescovi, arciv. Parragues de Castillejo*, f. 28r.

7. Non è rimasta traccia di un presunto impianto romanico della Cattedrale di Ales, che si presenta oggi in una veste barocca. Le prime notizie riferiscono della costruzione voluta da una marchesa di Quirra, identificata in Violante Carròs, culminata nella consacrazione dell'altare maggiore ai SS. Pietro e Paolo, Bartolomeo, Giorgio e alla vera Croce da parte del vescovo Giovanni Sanna il 13 novembre 1507. Sebbene anche di questa fase non siano sopravvissute testimonianze, un'ipotesi di ricostruzione vorrebbe una pianta a navata unica a copertura lignea, tre cappelle laterali e cappella presbiteriale. È una proposta che ha un nucleo di verosimiglianza nella restituzione dell'immagine spaziale di un edificio tardogotico di cultura sardo-catalana, parallelo per orientamenti formali alla fase tardogotica della Cattedrale di Cagliari, immagine ancora più vivida con la torre campanaria a canna quadra — collocata fra la cappella maggiore e la sagrestia — che nel 1566 si aveva intenzione di completare, ma che fu proseguita con lentezza nel corso del Seicento fino al crollo verificatosi il 29 aprile 1683, cfr. A. PILLITTU, *Diocesi di Ales-Terralba*, Cagliari 2001 (Chiese e Arte Sacra in Sardegna), pp. 65-71.

8. Cfr. nota 123.

Appartenne probabilmente a questa fase trecentesca dell'architettura gotico-catalana in Sardegna anche il primitivo impianto della chiesa francescana conventuale di Iglesias, di cui sopravvivono tracce labili che potrebbero valere a documentare una *facies* originaria, oggi non ricostruibile⁹. Il convento fu fondato fra il 1324 e il 1328, verosimilmente per iniziativa della casa regnante d'Aragona¹⁰.

La chiesa è oggi caratterizzata da una fisionomia omogenea, sempre d'impronta gotico-catalana, ma del sec. XVI. Sull'unica spaziosa navata, coperta da un tetto a spioventi lignei su archi-diaframma, si affrontano due cappelle per ognuna delle sette campate. Le cappelle sono voltate a crociera nervata e costolonata con gemma di serraglia in chiave, ad eccezione della *capilla mayor* e della quinta cappella a sinistra, che presentano una copertura poligonale formata da una crociera semplice di disegno rettangolare, unita al muro di fondo da tre lati di un semiottagono ottenuti con l'inserzione di due voltine di raccordo angolari. L'arco che introduce alla cappella maggiore si conforma alla peculiarità sarda di essere più basso e più stretto della navata ed è contraddistinto da una listatura bicroma, che denuncia la fedeltà ai gusti ornamentali della tradizione toscana in Sardegna per influsso del modello della locale Cattedrale di S. Chiara (1285-1288). Sul muro di fondo un'epigrafe commemora l'opera dei maestri Raimondo Melea e Antioco Fanni, da riferirsi all'edificazione della cappella presbiteriale. Numerose iscrizioni datano le cappelle ben entro il Cinquecento.

La nuda superficie della facciata dichiara, con sottintesa semplicità francescana e con austero gusto catalano per le campiture lisce, il rifiuto di qualsiasi articolazione plastica e compositiva e si offre ad accogliere i moderati aggetti delle modanature del portale e dell'oculo (i due oculi laterali sono frutto di interventi successivi) le cui forme riconducono anch'esse alla seconda metà del Cinquecento, cui va perciò datato anche l'intero prospetto, caratterizzato dal profilo a spioventi, raro in Sardegna.

301

9. Si tratta della base di un sostegno cilindrico, nella medesima trachite scura delle strutture tardogotiche, che fa da imposta al pilastro fra la quarta e la quinta cappella destra. Illogiche, nell'attuale sistema statico, appaiono le finestre parzialmente obliterate dagli archi diaframma. Il segno di una successiva sopraelevazione rimane, del resto, nella porzione muraria soprastante l'arco trionfale.

10. Cfr. U. ZUCCA, *Mire politiche di Aragona prima (1324) e di Arborea poi (1376) in due concessioni pontificie a favore dei frati francescani di Sardegna*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000), a cura di G. Mele, Oristano 2005, pp. 600-602. La lapide sepolcrale di *Guillelmus* de Rivo, primo camerlengo aragonese di Villa di Chiesa morto nel 1328, erratica nella quarta cappella di sinistra, documenta l'avvenuta fondazione del convento francescano secondo le intenzioni dell'Infante Alfonso, cfr. C. SANNA, C. PIRAS, *Il ritrovamento della pietra tombale di Guglielmo de Riis primo camerlengo catalano di Villa di Chiesa*, «Biblioteca Francescana Sarda», VI (1995), pp. 16, 27. Sulla presenza francescana a Villa di Chiesa e sulla fondazione del convento cfr. M. TANCHERONI, *La città dell'argento. Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo*, Napoli 1985, pp. 132-133, 247, 253, 263-264; J. R. WEBSTER, *The early catalan mendicants in Sardinia*, «Biblioteca Francescana Sarda», 1-2 (1988), pp. 5-18, di cui non è condivisibile la tesi dell'insediamento minoritico a Villa di Chiesa prima della conquista aragonese.

Altre testimonianze di rilievo dell'attività costruttiva dei Catalani nel Trecento sono andate perdute: i primi impianti delle chiese parrocchiali di San Giacomo, *ante* 1346, e di Sant'Eulalia, *ante* 1365¹¹. È documentata la costruzione nel borgo di Lapola, nel 1327, di una chiesa dedicata a S. Vittoria dei Catalani, di cui non rimane traccia¹².

È anteriore al 1336 anche la ricostruzione, in forme gotiche catalane, dell'abside della chiesa di S. Pietro di Zuri, edificata nel Giudicato di Arborea nel 1291 da Anselmo da Como.

Occorre annotare che lo sviluppo urbanistico di Cagliari, Sassari, Iglesias, Oristano, Alghero, Castelsardo è stato condizionato dalle esigenze di difesa che imposero, talvolta sfruttando le strutture pisane, ripetuti interventi di fortificazione fino alla fine del '500, istanza che condizionò anche alcuni esempi di architettura civile¹³.

Le alterne fasi del conflitto scatenatosi nel 1353 fra la Corona e i Giudici di Arborea, che in alcuni momenti videro addirittura le forze catalano-aragonesi rinchiudersi in pochi centri fortificati, non dovettero favorire l'attività costruttiva, almeno fino al 1410, che segnò la definitiva sconfitta degli Arborea. L'avanzato Quattrocento registra infatti una seconda fase edificatoria, di cui è esempio insigne il convento di S. Domenico di Cagliari.

Nonostante la tradizione secondo la quale sarebbe stato fondato nel borgo cagliaritano di Villanova nel 1254 dal frate Nicolò Fortiguerra da Siena, è attendibile che la fondazione risalga invece ai tempi dell'arcivescovo di Cagliari Gallo (1276-ante 1290)¹⁴.

11. M.B. URBAN, *Cagliari aragonese* cit., p. 52.

12. Rimane in piedi l'ipotesi che quella a S. Vittoria dei Catalani possa essere stata la prima dedica della chiesa parrocchiale di Sant'Eulalia, cfr. M.M. COSTA, *El santuari de Santa Maria* cit., p. 11; G. SPICA, F. SEGNI PULVIRENTI, *Castell de Bonaire prima capitale* cit., pp. 422-423; M.B. URBAN, *Cagliari aragonese* cit., p. 49.

13. Sulle fortificazioni di età aragonese cfr. F. SEGNI PULVIRENTI, *L'architettura militare dal Tre al Cinquecento*, in F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica* cit., pp. 49-75; A. PIRINU, *Architettura militare aragonese in Sardegna*, in *Architettura catalana in Sardegna*, a cura di G. Montaldo, P. Casu, Cagliari s. d. (L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. Verso la costituzione di un sistema informativo territoriale documentario ed iconografico), pp. 43-52. Sull'architettura civile cfr. F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica* cit., pp. 104-113, 168-171. Sulle iniziative urbanistiche di età aragonese cfr. M. CADINU, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma 2001.

14. Una stabile presenza dell'Ordine in Sardegna è infatti attestata solamente a partire dal 1284, quando dal convento di Santa Caterina di Pisa furono inviati a Cagliari i confratelli Ugolino de Ripida e Rainerio de Petris; costui è quello stesso domenicano pisano Ranieri Pecci che nel 1276 aveva rinunciato alla cattedra cagliaritana a favore del canonico Gallo, suo concittadino, che a sua volta — come per effetto di un accordo di scambio — entrò in possesso della sede solamente nel 1281, un anno prima che il Generale dei Predicatori Giovanni da Vercelli producesse un perduto documento che preludeva all'invio in Sardegna nel 1284 dei due confratelli pisani Ugolino e Rainerio. Del resto, a confermare la tesi di una fondazione tarda del convento, la prima attestazione dell'aggregato urbano di Villanova è solamente del 1288 e i frati domenicani non figurano nella dettagliata cronaca della visita a Cagliari dell'arcivescovo di Pisa Federico Visconti (1263). Del 1303 è la prima menzione di un convento «Castrum Castorum in insula Sardiniae», compreso nella giurisdizione provinciale roma-

I bombardamenti aerei del maggio 1943 hanno purtroppo mutilato per sempre il complesso domenicano di Cagliari, che poteva essere considerato fra i massimi monumenti dell'architettura tardogotica iberica in territorio italiano. Rimasero in piedi il chiostro e significative porzioni di strutture in alzata della chiesa, ma scomparvero per sempre le sue magnifiche volte e quelle di alcune cappelle, compresa la *capilla mayor*, oggi documentabili attraverso poche fotografie.

La *facies* quattrocentesca configurava una chiesa ad aula, coperta da due volte a crociera nervata e da una terza campata più elevata con copertura a botte spezzata, che precedeva la cappella maggiore ritagliata sul muro di fondo da un arco ogivale, marcato sull'estradosso da un sopracciglio impostato su capitelli pensili e percorso nell'intradosso da un fascio modanato sorgente da due capitelli figurati collocati all'altezza dell'imposta dell'arco. La cappella maggiore era coperta da una volta a crociera costolonata su quattro peducci pensili e gemma pendula figurata in chiave.

Le due aperture minori in pietra sagomata, nella loro disposizione simmetrica ai lati della cappella maggiore, hanno consentito di richiamare un confronto con la soluzione esperita nella Cattedrale di Gerona da Guillem Boffill a partire dal 1416¹⁵. Ma la similitudine con lo schema compositivo di Gerona, senza peraltro le ragioni contingenti e le matrici funzionali dell'ipotetico prototipo, non impedisce di supporre che lo sviluppo in alzata, senza dubbio di matrice iberica, si sia impostato su un più antico schema planimetrico toscano, come dimostrano esempi illustri di architettura religiosa conventuale¹⁶.

La bellissima volta della prima campata disegnava un complicato motivo stellare in cui dalla gemma di chiave si irradiavano in ognuna delle vele nervature minori segnate al loro incrocio da altre gemme, quattro per vela. Lo schema richiama modelli non più solamente catalani, che vanno da Granada a Siviglia. Si può, in questo contesto, ritenere non priva di significato la presenza nel 1474 a Cagliari di un tal Miquel de Sevilla, *magister domorum*, in un minutorio notarile in cui figurano anche padri domenicani¹⁷.

na, cfr. *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti*, tomus primus, Lutetiae Parisiorum MDCCXIX, ristampa fototipica, Torino 1961, p. VIII. L'intitolazione a Sant'Anna, ereditata dalla chiesa benedettina che sarebbe stata donata dall'arcivescovo Gallo, è attestata più volte nel '300 a partire dal 1313. Lo stesso anno risulta nell'iscrizione in una campana, ritrovata nel 1598 e poi dispersa, completa di una dedica a san Domenico. Su istanza del re Alfonso, dal 1329 i conventi sardi dei Predicatori non dipesero più da Pisa ma furono aggregati alla provincia d'Aragona.

15. R. SERRA, *Contributi all'architettura gotico catalana: il S. Domenico di Cagliari*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», XVII (1961), pp. 117-127.

16. Si possono citare gli esempi delle chiese di Cortona dedicate a S. Francesco e a S. Domenico, riferibili alla metà del sec. XIII, quelle intitolate ai medesimi santi nella città di Arezzo, cfr. I. MORETTI, *Il rinnovamento «gotico»*, in *L'architettura religiosa in toscana. Il Medioevo*, [Cinisello Balsamo] 1995, pp. 140-144; sebbene sia fornita di transetto, non dissimile appare la relazione fra la zona presbiteriale e l'aula in quella di San Francesco a Pisa (1265-1270).

17. Cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Atti notarili sciolti, Tappa di Cagliari*, not. Barbens, vol. 51/4, f. 17v. (*Miquele de Sivilla magister domorum* abitante a Cagliari); *ibidem*, vol. 51/5, f. 11 v. (*magister Miquael de Sivilla pedrapiquer* abitante a Cagliari).

Adiacente al fianco meridionale della chiesa, il chiostro conserva due lati con una successione di bellissime crociere costolonate e gemmate su capitelli pensili. Non distanti culturalmente da quella della cappella maggiore, ma forse di poco successive, paiono le volte e le cappelle del braccio occidentale del chiostro, quello più antico, che fin da principio ha collegato il portale del convento con il varco d'accesso alla chiesa, posto, *more catalano*, su un fianco anziché in asse con l'altare. Alla stessa fase appartiene il braccio meridionale, mentre i restanti denunciano l'adesione a modi manieristi riferibili all'ampliamento del 1598.

Sopravvivono, inglobate in costruzioni relativamente recenti, significative strutture anche del chiostro della chiesa dei Conventuali di Cagliari, una costruzione gotica italiana dell'ultimo quarto del XIII secolo a navata unica coperta in legno, con cappelle aperte nei fianchi e in controfacciata in modi gotici catalani, simili a quelli degli ambienti pertinenti al chiostro. Raro esempio di impianto a tre navate era la chiesa quattrocentesca di Sant'Agostino a Cagliari, distrutta nella seconda metà del Cinquecento.

Il complesso francescano conventuale di S. Maria di Betlem a Sassari, edificato nell'ultimo quarto del secolo XIII, subì radicali modifiche fra il 1440-1465 che gli diedero una netta impronta gotico-catalana¹⁸. L'impianto originario della chiesa, a croce commissa, con copertura in legname estesa al transetto su cui si affacciavano il presbiterio e due cappelle simmetriche, a pianta quadrangolare e voltate a crociera costolonata — secondo una tipologia iconografica francescana attestata anche nella chiesa dei Conventuali di Cagliari e risalente a prototipi cistercensi — fu in quel frangente modificato secondo l'uso gotico catalano: furono aperte le cappelle fra i contrafforti; fu ampliato e voltato a crociera il transetto, più alto della navata; fu eretta la torre campanaria a canna ottagonale e terminale piano, coronato da merli angolari gradonati sul modello di quelli della Llotja di Palma di Maiorca; fu completata la facciata, che assunse lo schema timpanato, partito in due ordini e con portale a tutto sesto, preso costantemente a modello degli edifici sacri tardogotici del Settentrione sardo; si intervenne probabilmente sia nella sacrestia sia nel chiostro. Le sei cappelle voltate a crociera aperte sulle tre campate della navata sono poco profonde, come in esempi catalani¹⁹. La posizione del campanile, addossato al lato est del transetto e alla cappella presbiteriale, richiama quella delle torri della Cattedrale di Barcellona.

Sempre a Sassari, fra il 1480 e il 1495 fu edificata la Cattedrale di S. Nicola, in luogo del precedente edificio romanico. La cappella maggiore, voltata a

18. La prima attestazione della dedica della casa dei Conventuali a S. Maria di Betlem risale a circa il 1580, ma è possibile però che tale titolo, sotto la forma di «Santa Maria de Bella de Sassari», compaia già in un documento del 1311. Tuttavia, il mutamento dall'intitolazione originaria alla Vergine Assunta in quella attuale è certo solamente a partire dal 1427 e sarebbe imputabile alla leggendaria importazione dalla Palestina del venerato simulacro della Madonna col Bambino, la *Madonna della Rosa*, in realtà opera d'ascendenza iberica assegnabile al volgare del Trecento, se non ai primi del secolo successivo.

19. Si possono citare la *Concezione* di Jonquieres a Barcellona, *Santa Maria Reale* di Perpignano, *San Michele* di Montblanc.

crociera, si affaccia su una campata con cupola ottagonale, su cui si impernia il profondo transetto. La navata prosegue su due campate ampie ed alte, voltate a crociera con nervature e gemma pendula, affiancate ciascuna da due cappelle su ambo i lati, alte la metà dell'aula, con uno schema del tutto simile a quello adottato nella chiesa cagliaritana della Purissima, annessa al convento di regola clariana nella rocca fortificata di Cagliari. Di poco anteriore al 1554²⁰, essa si affaccia su una delle strade ordinatrici del Castello con un portale sagomato archiacuto cinquecentesco aperto sul fianco. Sul muro di fondo dell'aula si ritaglia l'arco d'accesso alla cappella presbiteriale, di quella più bassa e più stretta e coperta da volta a crociera stellare, così come le cappelle laterali. Entrambi questi edifici paiono raccogliere un'idea originaria dell'impianto della Cattedrale di Gerona, sviluppandola però autonomamente.

Schietti connotati catalani, non contaminati da influssi locali, dimostra invece la fase quattro-cinquecentesca della chiesa di S. Francesco di Alghero, pertinente alla Casa dei Conventuali fondata fra il 1324 e il 1330. L'attuale impianto trinavato della chiesa si deve al crollo avvenuto nel 1593, che cagionò la distruzione del coro e della maggior parte delle cappelle del precedente impianto (fine XV — inizi XVI secolo) disposte su entrambi i lati di un'unica navata, secondo uno schema diffusissimo in Catalogna, per cui si impose una ricostruzione che seguì modi classicisti.

La fresca e immediata filiazione da modelli catalani, che il San Francesco condivide con la chiesa di Bonaria eretta durante l'assedio di Castel di Castro nel 1324-1326, è dimostrata dal rapporto di eguaglianza stabilito fra i lati del presbiterio (cinque) e il numero delle coppie di cappelle aperte sull'originaria unica navata, il cui solo altro esempio isolano si trovava proprio nella chiesa cagliaritana appena citata. Ma, mentre il santuario di Bonaria inaugura un'interpretazione sarda dell'architettura gotica del Levante iberico nella separazione della cappella presbiteriale dal corpo della navata, la chiesa algherese si mantiene fedele alla sensibilità catalana che vuole la continuità spaziale di aula e presbiterio, di identica altezza e larghezza.

Lo splendido presbiterio è ottenuto per effetto del prolungamento di una pianta quadrata con un semiesagono²¹. In confronto agli altri esempi sardi, nel San Francesco la maggior freschezza delle forme consente l'ipotesi di una data-

20. Cfr. nota 46.

21. La tendenza a dar corso a una modanatura continua fra piedritto e arco, pausata solamente dallo pseudo-capitello all'imposta dell'arco, e la fattura delle basi e delle modanature del presbiterio istituiscono rapporti stretti con architetture iberiche quattrocentesche: la porta del Born di Santa Maria del Mar e la porta del Palazzo Berenguer d'Aguilar a Barcellona, il basamento della Llotja di València e di quella di Maiorca, nel lato verso il mare; ancora a València, le aperture del Palazzo della Generalitat (1481-1541); per il secolo successivo, si possono indicare confronti con il portale della Collegiata di Gandia, presso València, e con la Cappella Reale di Granada (1504-1521). In Sardegna le basi su zoccolo liscio fanno la loro comparsa sul finire del sec. XV e si diffondono nel sec. XVI, portate però da un alto zoccolo. Il motivo delle modanature a fascio che girano senza soluzione di continuità dal piedritto all'arco, riscontrabile nella Penisola iberica a partire dal sec. XV, approda in Sardegna alla metà del secolo successivo.

zione precoce, vicina al principio del sec. XVI²². Almeno per la costruzione del presbiterio, si potrebbe proporre un ulteriore anticipo, all'ultimo ventennio del Quattrocento²³.

Sul presbiterio si aprono due cappelle per lato. Uno dei due archi di valico del lato sinistro si dimostra vicino al gusto ferdinando-isabellino nella teoria di sferule che ne puntellano estradosso e archivolt²⁴. L'altezza inferiore di queste due cappelle, rispetto a quelle opposte, si deve all'esistenza di una sorta di matroneo aperto sul presbiterio con tre arcate, differenti per dimensioni e non tutte a sesto acuto: quelle esterne presentano una modanatura composta da gole, tori e listelli a spigolo acuto che si attorccono a spirale²⁵.

Le differenze di dimensione e i caratteri singoli delle arcate delle cappelle, pur nella continuità culturale, testimoniano una successione cronologica che si spiega con l'uso tipicamente gotico-catalano di predisporre l'edificio sacro all'apertura differita nel tempo di cappelle, quando si fossero manifestate le offerte da parte di privati o di confraternite. Ciò nonostante, l'impianto tardogotico dimostra, nella coerenza formale delle strutture più importanti, di essere stato eretto in tempi relativamente brevi sotto la direzione di capimastri del Levante iberico.

La fattura e le dimensioni — insolitamente grandi per l'Isola — delle gemme pendule sparse per la chiesa porterebbero a datazioni nel sec. XVI avanzato. Alla stessa epoca risalgono gli esempi sardi di presenza di scudi araldici negli edifici religiosi.

306

22. A. SARI, *Contributo all'architettura tardogotica in Sardegna. La chiesa di S. Francesco di Alghero*, in *Studi in onore di Giovanni Lilliu*, Cagliari 1985, p. 140.

23. Se si interpreta come una misura di salvaguardia del dipinto dagli inconvenienti di un cantiere la licenza concessa 7 giugno 1488 al pittore di Tortosa Joan Barceló di eseguire a Sassari la preparazione in gesso e la doratura (ma non la pittura, da assolversi in Alghero) del *retaulle* destinato all'altare maggiore del San Francesco. Il cantiere era peraltro prossimo alla fine, perché si ingiunge anche di consegnare con urgenza il tabernacolo entro soli tre mesi, cfr. A. SARI, *Contributo all'architettura tardogotica* cit., pp. 141-142.

24. La relativa cappella ha pianta rettangolare e volta a crociera stellare, con cinque gemme raccordate da nervature ai quattro peducci angolari, decorati da motivi a intreccio così come i capitelli dell'arco di accesso. Il festone raccolto da corde che orna i capitelli trova riscontro con simile partito nella chiave di volta del Mausoleo dei Requesens nella Cattedrale di Lerida (sec. XV), che presenta analoghe nervature. Nella parete destra si apre una porta ad arco ribassato poggiato su mensoline ornate da gemme, decorate con un cordone ritorto e annodato. Quest'ultimo motivo decorativo richiama esempi quali i portali del Palazzo del «cordon» a Burgos e di Palazzo Abbatellis a Palermo (1480). Quanto agli scambi con la Sicilia, si annoti che il maestro muratore sardo Antioco De Cara è attestato a Palermo alla stessa epoca: in un documento del 30 aprile 1497 «Antiocus de Cara frabricator civis Panormi» si impegnò per dei lavori nel convento di Santa Maria del Bosco e in un documento senza data, di cui fu testimone il pittore *Bartholomeus* de Zamparrone, «magister Anteopus [Antiochus] de Cara sardus frabricator civis Panormi» si obbligò per la realizzazione di cinque finestre, cfr. F. MELI, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento a Palermo*, Roma 1958, pp. 270, 272.

25. Questa galleria è unica nel Gotico isolano. È la fattura del motivo ornamentale elicoidale che avvolge la sezione circolare di due delle tre arcate a offrire indicazioni cronologiche, per il confronto con la Llotja di València (ultimo ventennio del sec. XV), con la quale si condividono i profili delle modanature, e con il portico «catalano» del Duomo di Palermo (1465); tale partito decorativo si rintraccia nella Penisola iberica fin quasi alla fine del Cinquecento.

Singolare nella sua armoniosa sequenza di aperture a tutto sesto su doppio ordine è il chiostro, adiacente al prospetto posteriore della chiesa. È delimitato nel primo ordine da arcate a pieno centro impostate su capitelli mistilinei costituiti da un echino che si svasa lievemente verso l'alto e da un abaco a toro, intervallati da un sottile listello²⁶. In seguito a rinvenimenti archeologici di ceramica ispanomoresca riferibile al sec. XV, che costituisce un *terminus ante quem non* all'edificazione del chiostro, e alla constatazione che le sagome della modanatura degli archi non possiedono né la misura né le proporzioni classiche, si può ritenere che il chiostro sia posteriore alla fase quattrocentesca e, se non dati alla ricostruzione di fine sec. XVI, sia comunque da situarsi in quel secolo.

Le novità di gusto e di struttura introdotte dal S. Francesco di Alghero vengono accolte nel giro di pochi decenni dal S. Giorgio di Perfugas e dalle parrocchiali di S. Giulia di Padria (1520) e di S. Andrea di Sedinì (1527).

Direttamente alla madrepatria iberica si rifà anche la prima fase del Duomo di Alghero, intrapreso nel secondo venticinquennio del '500 secondo disegno tardogotico catalano d'ispirazione francese, che prevedeva tre navate, presbiterio semidecagonale voltato a crociera costeggiato da un deambulatorio coronato da cappelle radiali. A questa fase, contraddistinta dal gusto gotico ferdinando-isabellino, nell'impianto attuale appartengono il coro e il deambulatorio, le cinque cappelle radiali e la grandiosa torre campanaria a canna ottagonale, impostata sulla cappella mediana che funge da atrio d'accesso a sud. Il portale che vi si apre è uno dei più raffinati esempi del suo genere, per il razionale equilibrio di decorativismo gotico e di gusto per le ampie e terse partizioni di superficie. Il campanile, che trova confronti con esempi catalani e valenzani tre e quattrocenteschi, fu probabilmente concluso non oltre la metà del secolo, verosimilmente entro la data del 1547²⁷. Gli archi acuti d'accesso alle cappelle radiali presentano la singolarità di essere intervallati da possenti pilastri a sezione esagonale, ripartiti in altezza in tre ordini per il ruotare dell'esagono, così da ottenere un gioco di sovrapposizioni alternate di spigoli e facce piane.

Gli edifici citati non esauriscono la gamma di modelli cui si attinse soprattutto dalla metà del '500 per rimpiazzare ovunque le parrocchiali tardoromane, ormai incapaci di ospitare l'accresciuta popolazione²⁸, con le nuove costru-

26. I capitelli riposano su pilastri ora ottagonali ora cilindrici, rialzati da un basso parapetto. Le facce dei capitelli presentano motivi puramente decorativi eseguiti con criterio seriale.

27. Il campanile del Duomo di Alghero fu indicato come modello ai costruttori del campanile della parrocchiale tardogotica di S. Leonardo a Serramanna (in esecuzione nel 1604 e terminato nel 1614), che dovevano seguire il disegno fattone nel 1595 dal pittore algherese operante a Cagliari Francesco Pinna, cfr. C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna. Opere e documenti*, [Cagliari] 2000, pp. 54-55, doc. 6.

28. Sui fattori che spinsero al massiccio rinnovamento dell'edilizia sacra nella seconda metà del '500, cfr. A. PILLITTU, *Un monumento tardogotico sardo: la chiesa parrocchiale di Sant'Ambrasio in Monserrato*, «Studi Sardi», XXIX (1991), p. 419; S. MEREU, *Per una storia del tardogotico nella Sardegna meridionale: nuove acquisizioni e documenti d'archivio*, «Studi Sardi», XXXI, (1994-1998), 1999, pp. 464-466.

zioni erette in forme gotico-catalane fino all'inoltrato sec. XVII — seppure con varianti e secondo diverse commistioni culturali — che sovente assumono la medesima intitolazione delle vecchie chiese. I prospetti delle chiese parrocchiali dei borghi cagliaritari (*les appendicis*) fecero infatti da prototipo per quelli di numerose chiese del Meridione sardo, caratterizzati da un unico specchio liscio su ampio zoccolo, portale archiacuto architravato e strombato in asse con l'oculo spesso dotato di rosone, terminale orizzontale percorso da merli in funzione ornamentale e, talvolta, contrafforti diagonali alle estremità della facciata. Questi contrafforti erano privi di finalità statica, in quanto l'interno, sempre a navata unica, è solitamente coperto da una successione di archi diaframma reggenti originariamente coperture lignee, oppure da volte a botte spezzata, ad eccezione di quella della chiesa parrocchiale di Sant'Eulalia a Cagliari, se l'attuale sequenza di volte a crociera stellare, frutto dell'intervento del 1914-1919, ne ripristinasse una precedente ormai perduta²⁹. Rispettando un uso locale di tradizione pisana, nei prospetti delle parrocchiali della Sardegna meridionale la torre campanaria a canna quadrata si allinea al filo della facciata; ma è di gusto catalano l'articolazione in un unico ordine caratterizzato da un'ampia specchiatura liscia, risparmiata fra zoccolo e paraste angolari, sovrastato da una cella campanaria alleggerita da aperture archiacute sopraccigliate e coronata da un terminale orizzontale ornato di archetti polilobati e inflessi (si veda l'esempio del San Giacomo di Cagliari, datato epigraficamente al 1438-1442). Campanili simili furono canonici ancora nel '600.

Quanto alla disposizione dei terminali, si deve prendere nota delle diverse circostanze che presiedettero alle disposizioni eccezionali rispetto alla norma: l'attuale prospetto a spioventi della parrocchiale di Sant'Ambrogio in Monserrato (c. 1569) sostituì infatti soltanto nell'800 quello originario, canonicamente orizzontale e merlato, in seguito al crollo della torre campanaria³⁰. Le due ali, anch'esse merlate e dotate di portali archiacuti, che qui racchiudono il sagrato, datano addirittura al 1615. È verosimile che anche nella facciata della chiesa di San Giacomo di Mandas il terminale cuspidato, sottolineato da una cornice che chiude lo specchio del prospetto del tutto privo di articolazioni, derivi da interpolazioni successive³¹. Tuttavia, occorre registrare la presenza associata di un terminale a capanna e di un tetto ligneo su arconi ogivali sia a Mandas sia nel S. Francesco di Iglesias (unici casi, insieme a quello della parrocchiale di Barumini, in cui ciò avviene nel Meridione dell'Isola) che potrebbe lasciar credere che il profilo a versanti sia originario e motivato da consuetudini operative dei costruttori.

29. Esempio degno di nota di navata coperta da successione di crociere nervate e gemmate in sostituzione di una copertura a travatura lignea della seconda metà del '200 è quello della chiesa iglesiente di S. Chiara (due gemme recano le date del 1576 e del 1588).

30. A. PILLITU, *Un monumento tardogotico sardo* cit., pp. 405-425.

31. Furono «ab imis fundamentis» i massicci interventi del 1934, che appaiono evidenti nell'irregolarità del tessuto del paramento esterno, in cui compaiono anche isolati cantoni trachitici in opera quadrata, di fattura romanica.

A Mandas, di una primitiva facciata tardogotica restano, collocati sull'asse di simmetria, l'oculo sagomato e il sottostante fiorone a losanga — che ospita uno stemma partito — innalzato da una robusta modanatura a toro. Sulla spaziosa aula, ritmata da quattro arconi ogivali che sostengono la copertura lignea, si apre con articolazione tipicamente sardo-catalana la cappella absidale, attraverso un arco trionfale a sesto acuto³². Gli spazi fra i contrafforti ospitano in ogni campata una cappella per fianco, ad eccezione della quarta a destra dove si apre un portale, secondo la consuetudine sardo-catalana³³. Sulla parete destra della cappella maggiore, un'epigrafe ricorda i due costruttori della cappella, Michael Rorium della stirpe dei Valdabella e suo genero Continio Pinna, che la terminarono nel 1605³⁴. Essa però era stata già intrapresa dallo stesso Valdabella e da Antoni Joan Barry, che nel 1585 reclamavano il pagamento preliminare alla fase iniziale dei lavori del *cap d'altar* e dell'arco trionfale. A quella data, dunque, il telaio strutturale con gli arconi e anche i muri perimetrali della navata erano già in opera³⁵.

Nella Sardegna settentrionale, le facciate delle chiese parrocchiali prediligono il terminale cuspidato. Mentre nel Meridione sardo era usuale la *capilla mayor* a pianta quadrangolare, al Nord il presbiterio è sovente poligonale, come nella parrocchiale di Santa Giulia di Padria, che sprigiona un fascino immediato, scaturito dall'integrità dell'insieme come pure dall'eleganza formale della sua schietta parlata catalana, a riportarci indietro in un crepuscolo di Medioevo da Libro d'ore. In una tabella al centro della cornice mediana figura la data del 1520, relativa al compimento della chiesa³⁶.

309

32. Nella *capilla mayor* si impone alla vista la slanciata volta a crociera stellare con cinque gemme pendule, originata da peducci angolari a ottavo di sfera — decorati da rilievi con i simboli apocalittici — da cui si dipartono gli archi diagonali segnati da robusti costoloni. Nelle gemme sono raffigurati il santo titolare e i Dottori della Chiesa, con vivace policromia che seppur non interamente autentica restituisce parte dell'immagine originaria.

33. Le cappelle furono tuttavia realizzate in tempi diversi: alcune ancora gotiche sono cinquecentesche, altre sono ormai classiciste, comunicanti con la navata per archi a tutto sesto.

34. I due maestri di muro appartenevano a generazioni diverse: il Valdabella, documentato a Cagliari dal 1557, faceva parte di una famiglia proveniente dalla Liguria, come conferma la forma italianizzata *Michael* del nome di battesimo nell'epigrafe, dove compare anche l'appellativo Roriu(m), che potrebbe essere un fraintendimento per Rovio (la lapide riporta infatti «...MICHAELE RORIV(M) SIC APPELLATVS AB OP TUEEST AUTEM STIRPS VALDABELLA VOCATA...»), paese dei Laghi lombardi che ha dato i natali a generazioni di scalpellini e architetti prevalentemente operanti a Genova; suo genero Continio Pinna sarà attivo almeno fino al 1633. L'opera del Valdabella venne spesso richiesta per l'esecuzione di forme rinascimentali.

35. Come è confermato da carte d'archivio che documentano il completamento in quel torno di anni della chiesa nelle parti accessorie e negli arredi (fusione di due campane, rispettivamente nel 1584 e nel 1593, cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Tappa di Cagliari: Atti notarili legati*, not. G. Tamarit, vol. 2065, f. 328v, 12 luglio 1584; *Atti notarili sciolti*, not. M. Noffre, vol. 825, 13 agosto 1593). Il documento riguardante l'avvio dei lavori alla cappella maggiore si trova in ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI CAGLIARI, *Registrum Ordinarium*, vol. 7, f. 195r, 3 dicembre 1585.

36. Le insegne che campeggiano entro scudi poco sopra il portale ricordano i promotori dell'impresa: Bernardino di Ferrera, che fu investito del feudo da Ferdinando il Cattolico il 18 novembre 1512, e il vescovo di Bosa Giovanni De Sena. La chiesa cinquecentesca insiste su un presunto *martyrium* paleocristiano, imperniato su una tomba venerata che si vuole riferire, con il conforto

L'armoniosa facciata, appena più sviluppata in verticale, è inquadrata da due contrafforti protesi diagonalmente, che digradano in altezza e al colmo assumono sezione ottagonale; essi svolgono la funzione di controbilanciare la spinta delle volte a crociera della navata. La nuda cortina muraria è divisa in due ordini da una cornice di lieve oggetto che risvolta sui contrafforti ed è decorata a rilievo da punte di diamante, rosette e protomi animali. Il netto stacco chiaroscurale della cornice trapassa morbidamente nel terso chiarore del paramento murario per mezzo del fregio sottostante, una sorta di trina ordita dalla iterazione del motivo del trilobo che si iscrive in un archetto inflesso, a sua volta contenuto entro un altro archetto a tutto sesto. L'archeggiatura continua costituisce infatti il leit-motiv ornamentale dell'edificio e ritorna, con lievi variazioni, nel terminale della facciata, in quello postico, nel secondo ordine della torre campanaria, nelle cornici dell'interno³⁷.

Il bellissimo portale poggia su uno zoccolo obliquo rispetto al filo di facciata, ricavando un duplice strombo. L'imposta dell'arco a tutto sesto è marcata sui tori da esili mensole poligonali sovrastanti rilievi fitomorfi. Figure mostruose decorano i peducci del sopracciglio, la cui corsa interna è punteggiata da una teoria di punte di diamante. I motivi vegetali che si sfrangiano sulla corsa esterna del sopracciglio sono raccolti nel fiorone sommitale, affiancato da due pinnacoli addossati, a sezione triangolare. Vicino per disegno e per apparato ornamentale a quello dell'ingresso posteriore del Duomo di Alghero (c. 1547), questo portale se ne distingue per il pieno sesto dell'arco; da esso paiono derivare quelli delle parrocchiali di Cossoine, di Pozzomaggiore, di Giave e del S. Giorgio di Perfugas. Una diversa soluzione è quella, assai singolare ed elegante, del S. Andrea di Sedi (1527), dove una finestra ad arco inflesso, ornata da gattoni e fiorone sovrasta il portale con un arco dalla freccia ridottissima (dal punto di vista funzionale è in realtà un architrave), mentre nel timpano si apre un oculo.

Nella facciata della Santa Giulia di Padria la nudità dell'ordine superiore è rotta solamente dal grande oculo a duplice strombo e dai due dozzoni simmetricamente disposti alla giunzione con i contrafforti. Ma un'inesauribile vena decorativa prende vita nel terminale: la cornice accoglie infatti un ricco repertorio di figure (uomini, animali, esseri mostruosi) e sovrasta una fascia in cui si perpetua il motivo del trilobo iscritto in un archetto a pieno centro. I contraffor-

della tradizione, alla giovinetta cartaginese Iulia, crocifissa nel sec. V a Nonza, in Corsica. L'orientamento ad Est di questo intervento monumentale, inverso rispetto a quello della chiesa attuale, fu mantenuto da un edificio sacro successivo, di ridotte dimensioni, ascripto a periodo fra la metà del VII e l'VIII secolo, notevolmente ampliato in epoca presumibilmente romanica, con tre navate, abside a pianta semicircolare e battistero.

37. All'interno segna la quota di confluenza nelle pareti degli archi diagonali delle volte: qui, passando dalla seconda alla prima campata, il sesto degli archetti da acuto si fa a pieno centro, si crea un'alternanza fra trilobi e bilobi inscrittivi e, nella cornice modanata sovrastante, il toro diviene uno sguscio ospitante punte di diamante, testimoniando così un mutamento del gusto e, forse, una breve cesura temporale nella conduzione dei lavori, che dovettero procedere dall'abside alla facciata.

ti, invece, si animano di sculture isolate a tutto tondo, purtroppo molto deteriorate³⁸.

L'interno presenta un impianto canonicamente tardogotico sardo-catalano, a navata unica con cappelle laterali e *capilla mayor* di dimensioni inferiori a quelle dell'aula. Tuttavia, sarebbe impossibile rintracciare un altro esempio sardo in cui le premesse di cultura iberica siano svolte con caratteri così fedeli e singolari. La filiazione catalana della maestranza è dichiarata da articolazione di volumi, iconografia e partiti decorativi, ma, come l'inflessione materna conservata nella lingua straniera, a denunciarla è soprattutto il gusto per le superfici nude, accostate per spigoli vivi con nitore geometrico.

Non è frequente, nell'isola, la copertura integrale della navata con crociere: nella S. Giulia di Padria ognuna delle cinque campate dispone una volta stellare semplice, con gemma pendula all'incrocio. Le campate, di pianta rettangolare, sono scandite da svelti pilastri di scarso oggetto e dagli spigoli sgusciati, cui si affianca un toro per lato sorgente da una base poligonale tipicamente gotico-catalana: pilastri e basi poggiano sul medesimo zoccolo modanato. Ciascuno dei peducci poligonali su cui riposano gli archi diagonali delle crociere è sorretto da una figura umana a mezzo busto: dalle pareti della chiesa fuoriesce una preziosa rassegna della scultura di decorazione architettonica del primo Cinquecento sardo, che costituisce anche uno straordinario campionario di umanità, una raccolta di bizzarri costumi per mestieri scomparsi, una *summa* per immagini della società dell'epoca e della sua compartimentazione in classi e caste, ma, insieme ai mostri della facciata, anche una rara testimonianza delle creature fantastiche che ne popolavano i sogni.

Gli archi acuti d'accesso alle cappelle si impostano su mensole-capitello a sezione poligonale, popolate di figure a rilievo che si rivolgono con flagrante vivacità all'osservatore: angeli portastemma, personaggi in ricchi paludamenti, non hanno nulla a che spartire con l'aurorale, rude e vitale espressività delle figure che ritroveremo in tante chiese tardogotiche della Sardegna. Sono creature di un sentire evoluto, nutrito di letteratura e avvezzo alle raffinatezze cittadine: restano, perciò, in fondo estranee alla primitività dell'anima sarda.

Fedele alla madrepatria catalana è la *capilla mayor* a pianta poligonale, assai rara invece in Sardegna, anche nell'esatta corrispondenza fra numero delle campate e dei lati del presbiterio³⁹.

38. La friabilità della pietra le ha condannate e, se possiamo individuare i santi Pietro e Paolo (due profeti, per M. PORCU GAJAS, sch. 25, in F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica* cit., p. 94) nelle due proporzionate figure, di solida volumetria venata di tensioni gotiche, che si sporgono sulle facce esterne della prima balza, sono ormai illeggibili monconi quelle che si ergono sulla sommità. Ancora nel 1867 era visibile una terza statua, posta sulla cuspide del terminale, presente nel disegno della facciata fatto eseguire dallo studioso di antichità Giovanni Spano a corredo della sua indagine su *Gurulis vetus*/Padria: le tre figure «per esser corrose dal tempo non si possono ben distinguere. Pare che siano le tre virtù teologali personificate», cfr. G. SPANO, *Memoria sopra l'antica città di Gurulis Vetus oggi Padria e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1866*, Cagliari 1867, p. 23.

39. Il disegno ombrelliforme della volta è tracciato da sei costoloni sostenuti da peducci angolari con i simboli apocalittici e figure mostruose: è un *unicum* in Sardegna il settimo, esile, costo-

Fra le parrocchiali tardogotiche del Settentrione sardo, un altro caso di copertura integrale con volte a crociera è quello di San Giorgio a Pozzomaggiore, a navata unica di cinque campate con altrettante coppie di cappelle laterali affrontate e cappella maggiore, di altezza e ampiezza minore dell'aula. Hanno la funzione di contrastare la spinta della crociera le due ali oblique del prospetto, che ripropone lo schema di Padria⁴⁰ con un secondo ordine che ospita un grande oculo modanato recante un motivo tortile nella circonferenza più interna. Il portale, a doppio strombo, ha architrave con figure di santi⁴¹ scolpite entro archi inflessi — come nella predella di un *retaule* — e lunetta centinata, la cui curva è ripetuta e amplificata da un doppio ventaglio di nude *dovelles* e cornice con ghiera ornata da gattoni, culminanti in un fiorone. Il sistema ornamentale del portale è delimitato da una coppia di lesene, gemelle di quelle che affiancano il portale, la cui modanatura si irrobustisce all'altezza dei peducci della seconda incorniciatura del portale e culmina in un pinnacolo: i due campi laterali del primo ordine ospitano ciascuno un consunto e poco leggibile altorilievo figurato (in quello di sinistra si intuisce un santo vescovo). Le testimonianze epigrafiche sono tutte posteriori alla metà del '500⁴²; la singolarità della cappella maggiore a pianta quadrata, come nelle parrocchiali della Sardegna meridionale, può essere imputata all'attività del maestro muratore cagliaritano Michele Barrai (1588)⁴³.

Semplifica lo schema di facciata di S. Giorgio di Pozzomaggiore quella della parrocchiale di S. Vittoria di Thiesi, di poco precedente al 1603, anno in cui fu edificata una delle cappelle. Pur rientrando nel dispositivo planimetrico tardogotico sardo (navata unica, cappelle fra i contrafforti, cappella presbiteriale inferiore all'aula in larghezza e in altezza) la parrocchiale di Thiesi trasgredisce l'aurea norma, d'ascendenza strettamente catalana, che impone l'esatta corrispondenza fra il numero dei lati della *capilla mayor* poligonale e quello delle campate: ai cinque lati del semiottagono absidale si oppongono infatti quattro campate, frutto di una revisione orientata a modelli classicisti, con ampio respiro

lone che finisce la sua breve corsa contro la chiave dell'arco trionfale. La gemma accoglie un rilievo con la figura della santa fra due angeli. Il poligono esterno dell'abside è segnato da contrafforti angolari culminanti in doccioni. Alti e robusti sono i contrafforti che punteggiano i fianchi in corrispondenza degli archi trasversali dell'aula, accogliendo negli interspazi le cappelle, più basse e più profonde. Simili contrafforti sono sconosciuti nel Meridione isolano, mentre è dato incontrarli al Nord (nel Duomo di Sassari, nella parrocchiale di Sagama). L'area della quinta cappella a sinistra è invece impegnata dalla massiccia torre campanaria a canna quadrata, che si eleva su quattro ordini.

40. La villa di Pozzomaggiore nel 1436 fu concessa in feudo dalla famiglia Melone, passò nel 1443 ai de Ferrera e nel 1578 ai Virde-Melone.

41. Sulla faccia inferiore dell'architrave sono raffigurati, in altorilievi molto rovinati e in parte mutili, degli angeli disposti simmetricamente ai lati dello scomparso oggetto centrale, cui si aggrappa una figura che sta per essere divorata da un animale mostruoso, forse un pistrice.

42. La più antica è la lapide funeraria di Elena de Ledà, defunta nel 1551. Si riferisce probabilmente alla conclusione della terza cappella destra la data del 1570 incisavi sopra il colmo dell'arco. La cappella seguente reca invece la data del 1598.

43. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Atti notarili legati, Tappa di Cagliari*, not. M. Conco, vol. 437, f. 584v.

spaziale. Da modelli strettamente catalani (S. Francesco di Alghero, S. Giulia a Padria) si mutua la pianta semiottagona della cappella maggiore.

La veduta di Cagliari pubblicata nella *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster (Basilea 1550) ci consente anche di recuperare un'immagine attendibile della città alla metà del Cinquecento, tenuto il debito conto dei codici simbolici impiegati e del valore riassuntivo di quel genere di rappresentazioni cartografiche⁴⁴. In merito alle chiese d'impronta gotico-catalana del Castello, essa conferma l'esistenza entro la chiusura della prima metà del secolo di quella di Santa Lucia, le cui forme attuali sono però successive alla concessione del complesso alle Clarisse giunte da Barcellona per volere di Papa Paolo III (1539)⁴⁵. Sono invece assenti dalla veduta di Cagliari nella *Cosmographia Universalis* sia la chiesa e il convento della Purissima, sia le chiese della Speranza e di Santa Maria del Monte. Ma mentre è lecito ipotizzare che sia la chiesa della Purissima, sia quella della Speranza dovessero essere in costruzione o appena concluse nel decennio precedente la pubblicazione della veduta⁴⁶, un documento recentemente scoperto⁴⁷ accerta che Santa Maria del Monte era in corso di edificazione nel 1571 e che la cappella maggiore doveva essere innalzata in quell'anno sul modello di quella della chiesa di S. Lucia.

La chiesa della Speranza (c. 1535-1549), cappella gentilizia dei nobili Aymerich, si caratterizza per il fatto di essere voltata con una volta a crociera nella campata mediana e da una mezza crociera ciascuna alle estremità, con l'effetto di un'illusiva dilatazione del piccolo scrigno e di una armonica suddivisione dello spazio⁴⁸.

Il Rinascimento si infiltrerà progressivamente, a partire dall'avanzato Cinquecento, come repertorio di motivi decorativi e nell'acquisizione di una nuova sensibilità spaziale. Un ruolo fondamentale giocarono i costruttori ingaggiati da

44. L'immagine corredeva la *Sardiniae Brevis Descriptio et Historia* compilata dall'avvocato fiscale cagliaritano Sigismondo Arquer.

45. G. SPANO, *Guida della città e dei dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 78-79.

46. L'erezione di chiesa e monastero della Purissima risale al 1554, cfr. G. SPANO, *Guida della città* cit., p. 88. Un'altra fonte ottocentesca riporta al 1540 la fondazione a Cagliari della comunità delle terziarie francescane regolari della Purissima, cfr. V. ANGIUS, *Cagliari*, in G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale di S.M. il Re di Sardegna*, III, Torino 1836, p. 280; *ibidem*, XIX, Torino 1849, p. 329. Sulla datazione della chiesa della Speranza, cfr. nota 48.

47. S. MEREU, *Per una storia del tardogotico* cit., pp. 455-457. Cfr. inoltre R. TURTAS, *Apunti sull'attività teatrale nei collegi gesuitici sardi nei secoli XVI e XVII*, in *Arte e Cultura del '600 e '700 in Sardegna*, Atti del Convegno nazionale (Cagliari-Sassari 2-5 maggio 1983), Napoli 1984, p. 167, che registra attività teatrale nella chiesa del Monte proprio nel 1571.

48. L'unica navata è di pianta rettangolare ottenuta con la duplicazione del modulo quadrato. Anziché allineare due campate a base quadrata, lo spazio fu diviso in tre sezioni: quella centrale fu coperta da una volta a crociera, quelle alle estremità da una mezza crociera ciascuna; le tre volte sono costolonate e complete di gemma d'incrocio che, nel caso delle volte minori, per metà scompare nei muri di controprospetto. Edificata non prima del 1535, ebbe l'aspetto definitivo poco dopo il 1549, cfr. da ultimo A. PASOLINI, *El Caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, «Quintana», 8 (2009), p. 200.

Filippo II per plasmare le nuove fortificazioni delle piazzeforti del regno, in particolare i fratelli ticinesi Jacopo e Giorgio Palearo, cui si deve senz'altro la chiesa di Sant'Agostino «nuovo» a Cagliari (c. 1580), concepita in forme rinascimentali con pianta a croce greca che dispone i quattro bracci voltati a botte e cupola emisferica all'incrocio, secondo esempi lombardi. Il nuovo gusto «a la romana» verrà accolto pian piano dai maestri di muro sardi, dando luogo a esperienze di sincretismo con la tradizione costruttiva tardogotica sardo-catalana cui si tornerà a ricorrere puntualmente ogni qual volta si dovranno affrontare problemi tecnici posti dalle nuove forme⁴⁹. Un caso esemplare è quello della maestranza guidata da Antonio Pinna, che nel prospetto pienamente tardogotico della facciata (c. 1619) della parrocchiale di Guspini dà luogo a una soluzione ibrida, ampliando lateralmente l'incorniciatura del portale ma mantenendo la lunetta di matrice gotica con l'arco che assume profilo carenato, mentre nella facciata della parrocchiale di Sorradile (1637) eliminerà ogni ricordo dell'educazione gotica, che riaffiora però nel gusto per la profusione ornamentale e nelle sagome delle modanature.

PITTURA E SCULTURA: LA FORTUNA DEL RETAULE

314

Se proprio un'opera scultorea, il sarcofago marmoreo figurato di Tramatzia, recante un'incompleta iscrizione in gotica epigrafica che commemora un ignoto personaggio della famiglia catalana dei Bas «IUDICIS ET REGIS ARBOREE»⁵⁰, rappresenta l'unica manifestazione artistica di influsso catalano in Sardegna per cui sia ammissibile un'esecuzione anteriore alla campagna militare di conquista del 1323-1324, bisogna pur dire che tale premessa viene subito posta in discussione nel corso del '300 e che, nel secolo seguente, sarà prevalentemente la pittura a fornire il fabbisogno di immagini alla società sardo-catalana.

Il vero protagonista dell'arte nell'isola sotto il dominio aragonese sarà il *retaula*. Importato dalla penisola iberica, esso potrà essere scultoreo, pittorico o misto. Significativamente, nei territori del Giudicato d'Arborea — fino alla sua fine di fatto nel 1410 — l'autonomia politica dalla Corona d'Aragona è riscontra-

49. Si veda come si adottino delle voltine nervate triangolari gotiche per risolvere il problema del raccordo fra l'imposta circolare della cupola e il vano quadrato della seicentesca *capilla mayor* nella parrocchiale di Selargius e in altri simili casi.

50. L'esatta datazione è in realtà incerta. Una prima proposta (O. ADDIS, *Un sarcofago giudicale arborense*, «Archivio Storico Sardo», XXV (1957), pp. 1-14) vorrebbe identificare il sepolcro con quello di Giovanna, figlia del giudice Chiano d'Arborea, morta in tenera età nel 1308. P. GAVIANO, *Il sepolcro dei Giudici d'Arborea in San Bartolomeo, cappella gotica della Cattedrale di Oristano*, in *Chiesa, potere politico* cit., pp. 249-293, ritiene invece che il sarcofago sia appartenuto all'ultimo figlio del Giudice Ugone II d'Arborea, che ne fa menzione nel proprio testamento (1335) come nascituro. Lo stemma completo di pali riconduce comunque alla fase in cui i Giudici della famiglia de Bas-Serra non si contrapponevano all'Aragona.

bile anche nella continuità di orientamento della committenza verso la Toscana, anche se in via non esclusiva, e nella limitata diffusione dei *retaules*⁵¹.

La diffusione del *retaule* dovette avvenire con una certa gradualità, assecondando i processi di insediamento dell'elemento iberico, di assimilazione culturale di quello autoctono e di neutralizzazione delle istituzioni legate alle potenze italiane. Potrebbe esserne conferma l'assoluta prevalenza, nel superstito patrimonio pittorico sardo trecentesco, di tavole di opere prodotte nell'area tirrenica italiana⁵². Non sono infatti rimaste tracce di testi pittorici catalani del '300. Eppure, vi sono notizie di commissioni ad artisti della Corona d'Aragona, alcuni dei quali furono residenti nell'isola. Già prima dello sbarco dei Catalano-Aragonesi nel 1323, risulta presente nel Castell de Càller il pittore barcellonese Bartomeu Lunell (1320, 1328); nella prima metà del secolo vi risiede Bernat de Josa⁵³. Nel 1326, l'anno della definitiva sconfitta dei Pisani di Castel di Castro (Cagliari),

51. Come dimostrano due opere conservate a Oristano, la statua marmorea di *Santo vescovo* nel S. Francesco, firmata da Andrea Pisano e databile al 1360-1368, e l'*Annunciata* lignea della Cattedrale, attribuibili allo stesso ambito senese-lucchese fra fine 300 e inizio '400 cui si deve la statua lignea dell'*Arcangelo Gabriele* di Sagama, commissionata nel 1390 da un cittadino sassarese.

52. Non bisogna tuttavia sopravvalutare questo dato di fatto, anche in considerazione della sostanziale diversità nelle vicende che hanno portato in Sardegna le singole opere. È verosimile che il dossale con *Madonna col Bambino e santi* attribuito al ducresco Memmo di Filippuccio (c. 1288-1300), già nella Cattedrale di Santa Giusta, sia giunto in Sardegna per volontà dell'arcivescovo di Tiro ed Arborea Scolaro degli Ardinghelli, originario di San Gimignano, presso Siena, e defunto nel 1300, prima dell'avvento dei Catalano-Aragonesi. Lo scomparto di politico con *S. Domenico* (c. 1340) della Collezione Spano di Ploaghe proviene dal convento domenicano di Cagliari, dipendente fino al 1329 da S. Caterina di Pisa, ed è opera di maestro pisano. La *Madonna del bosco* nella Cattedrale di Sassari è assegnata ad ambito di Nicolò da Voltri (fine sec. XIV). Provengono dalla Collezione di Giovanni Antonio Sanna le tre tavole con i SS. *Antonio abate, Nicola di Bari e Lorenzo* (1405-1410) ricomposte in un trittico del Museo Sanna di Sassari, assegnate al fiorentino Mariotto di Nardo oppure ad ambito pisano, la cui collocazione originaria è ignota. Al lorenzettiano Maestro delle Tempere francescane, forse Pietro Orimina, è assegnato il *politico di Ottana* (1339-1344), prodotto a Napoli. Si deve comunque registrare il fenomeno, plateale nella scultura, di una persistente refrattarietà della committenza del Giudicato d'Arborea a rivolgersi ad artisti catalano-aragonesi, mentre perdurano vivaci gli scambi con la Toscana; si deve ancora capire quanto questo atteggiamento potesse essere condiviso nei territori conquistati dalle forze iberiche. Quanto ai cicli di affreschi della chiesa del Castello di Bosa, per quanto sussistano in essi rinvii a devozioni catalane, l'allineamento del linguaggio pittorico con esperienze toscane impedisce di assegnarli ad artisti catalano-rossiglionesi, davvero distanti dalle formule adottate a Bosa.

53. Su Bartolomeu Lunell, che nel 1328 rilascia ricevuta di un prestito contratto nel 1320 nel Castello di Cagliari, cfr. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, parte I, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», VII (1949), doc. 299; A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano 1986, p. 266; *ibidem*, II, Milano 1986, voce *Lunell, Bartomeu*. Quanto al Lunell, sappiamo inoltre che i pittori barcellonesi Bartolomeu Lunell e Bernat Peiró nel 1335 furono retribuiti dal re d'Aragona per la pittura di scudi araldici, cfr. J. R. WEBSTER, *L'art gòtic i els Framenors segons alguns documents de Barcelona i de Vic*, «Ausa», XII/118-119 (1987), pp. 206-207. Su Bernat de Josa cfr. M. G. SCANO, *Presències catalanes a la pintura de Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya, Pintura III: darreres manifestacions*, Barcelona 2006, p. 245.

il pittore Bernat de Segura, ottenne la concessione di un terreno a Bonaire per costruirvi abitazione e bottega⁵⁴. Nel 1355 il re Pietro *il Cerimonioso* concesse una casa ad Alghero al pittore Pere Blanch, residente a Cagliari⁵⁵, dove si troverà nel 1395 il pittore Ramonet de Caldes⁵⁶.

Quanto alle opere importate, non si conosce la sorte né del *Retaule dei SS. Gabriele e Antonio* eseguito dal pittore barcellonese Llorenç Saragossa nel 1364 per la Cattedrale di Cagliari (⁵⁷), né del *retaule* commissionato nel 1399 da Leonardo de Doni, cittadino barcellonese di origini toscane, al pittore Pere Serra, che quattro anni dopo fu impegnato dal cittadino algherese Arnau Bruguera per

54. M.B. URBAN, *Cagliari aragonese* cit., pp. 29, 58, 290, concessione del 5 giugno 1326. Il pittore è presentato ai funzionari regi come «magister in picturis et quibusdam aliis mechanicis artibus», cfr. M. DE BARCELONA, *La cultura catalana durant el regnat de Jaume II*, «Estudios franciscanos», XCII (1991), docc. 425, 455; J. MOLINA FIGUERAS, *Gli artisti del re nel Trecento aragonese*, in *L'artista medievale*, a cura di M. M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie IV, Quaderni, n. 16, Atti del convegno (Modena, 17-19 novembre 1999), Pisa 2008, nota 75, p. 211.

55. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., parte III, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», X (1952), doc. 401; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques de Barcelone avec Sardaigne et la seva projecció artística*, in *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Sardegna 8-14 dicembre 1957), Madrid 1959, p. 640; A. CALECA, *Pittura del Duecento* cit., p. 266; *ibidem*, II, Milano 1986, voce *Blanch, Pere*; R. CORONEO, voce *Blanch, Pere*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XI, München-Leipzig 1995.

56. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., parte I, VII (1949), doc. 96; A. CALECA, *Pittura del Duecento* cit., p. 266; *ibidem*, II, Milano 1986, voce *Ramonet de Caldes*.

57. Il *Retaule dei santi Gabriele e Antonio* per la chiesa maggiore del Castello di Cagliari fu contrattato a Barcellona il 16 luglio 1364. Un altro pagamento fu effettuato il 16 settembre successivo, mentre un ulteriore documento del 30 dicembre dello stesso anno segna la conclusione dei lavori. Originario di Cariñena, in Aragona, Llorenç Saragossa fu pittore di corte, dal tempo del matrimonio (1360-1375) fra Pietro IV ed Eleonora di Sicilia, della quale fu *familiaris*: si ha notizia che gli venne concesso di essere ricevuto nell'appartamento privato per mostrare alla regina due piccole pale di devozione privata. Per la sua perizia nell'arte il sovrano lo qualificò come «lo millor pintor que en aquesta ciutat [Barcelona] sia». Sappiamo che nel 1374 i consiglieri civici di València gli fecero una cospicua proposta economica perché si trasferisse nella loro città. La sua personalità è anche quella di un abile imprenditore, che sfruttò la propria posizione a corte per accaparrarsi incarichi remunerativi che poi subappaltava ad altri artisti, secondo una pratica corrente. La posizione a corte del Saragossa porta a non escludere un intervento del sovrano a suo favore per ottenere la commissione cagliaritana, che è una delle prime sue documentate. Una approfondita disamina della sua figura di eminente esponente della corrente catalano-aragonese si trova in A. JOSÉ I PITARCH, *Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en València*, «D'Art», V (1979), pp. 21-50; VI-VII (1980), pp. 109-119. Cfr. inoltre A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, I, Barcellona 1908-1921, doc. CCXVIII; II, doc. CLXXIV; S. SANPERE Y MIQUEL, *Els Trescentistes, Primera part*, Barcellona, s.d. [1924], pp. 310-313, 318; J. GUDIOL I CUNILL, *La pintura mig-aval catalana*, II, *Els Trescentistes. Segona part*, Barcellona [1924], p. 189; U. DEIBEL, *La Reyna Elionor de Sicilia*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», X (1928), pp. 349-453; J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VIII (1950), docc. 12-22; X (1952), docc. 452 ss.; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., pp. 640; A. CALECA, *Pittura del Duecento* cit., p. 266; *ibidem*, II, Milano 1986, voce *Saragoça, Llorenç*; A. M. ADROER, *El Palau de la Reina Elionor: un monument desaparegut*, «Lambard. Estudis d'art medieval», VI (1991-1993), pp. 247-261; J. MOLINA FIGUERAS, *Gli artisti del re* cit., pp. 197-198, 200-201, 204-206; R. ALCOY I PEDRÓS, *Llorenç Saragossa*, in *L'Art Gòtic a Catalunya, Pintura*, I. *De l'inici a l'italianisme*, Barcellona 2005, pp. 250-253.

l'esecuzione di un perduto *retaule*, finito di pagare nel 1404, di cui potrebbe residuare una tavola segnalata nella Pinacoteca di Brera a Milano⁵⁸.

Proprio la famiglia de Doni fu assai probabilmente committente, per la propria cappella nella chiesa dei Conventuali di S. Francesco di Cagliari, del *Retaule dell'Annunciazione*, attribuito a Joan Mates. Sono comunque documentati rapporti fra Leonardo de Doni e Joan Mates (1403)⁵⁹. Quanto al *Retaule dell'Annunciazione*, si tratta del più antico brano pittorico catalano conservatosi in Sardegna, raffinata espressione del gusto gotico cortese giocata su un'intelligenza profonda della qualità formale del colore, presumibilmente una delle prime opere del Mates⁶⁰.

Lo stesso Mates figurerà poi nel 1415 come testimone nell'atto di commissione della pittura di uno scudo al decoratore di Barcellona Ramon des Feu da parte di Berenguer Carròs, conte di Quirra e uno dei massimi esponenti della nobiltà sardo-catalana⁶¹.

Un soggiorno sardo di artista catalano è stato proposto nell'ipotesi attributiva ad ambito di Joan da Tarragona dell'affresco con la *Madonna col Bambino e sante* nella chiesa sassarese del Latte Dolce⁶².

Quanto al *retaule* scultoreo, potrebbero andare riferite a questa tipologia alcune lastre marmoree assegnabili a scuola catalana trecentesca rinvenute erratiche agli inizi del '900 in ambienti pertinenti al complesso arcivescovile di Oristano. Di tale *corpus* scultoreo catalano trecentesco fanno parte innanzitutto due lastre, ciascuna divisa in tre scomparti incorniciati da un archetto gotico inflesso e con fiorone al culmine, in cui sono contenute le figure di *Cristo giudice in trono*, cui si rivolgono adoranti, nello scomparto vicino, l'*Arcangelo Gabriele* e la *Madonna Annunciata* e, in quello estremo, *San Giovanni Battista* accompagnato da

317

58. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., parte II, VIII (1950), doc. 68; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., pp. 640-641; J. GUDIOL, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona 1986, p. 56; R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., p. 88 (che segnala una possibile provenienza sarda, oltre che per l'*Annunciazione* di Brera, anche per una tavola di Joan Mates raffigurante S. Eulalia a Venezia); R. ALCOY I PEDRÓS, *El taller dels Serra*, in *L'Art Gòtic a Catalunya*, I, Barcelona 2005, pp. 258-261. Quanto a Lluís Borrassà, l'unica relazione certa con la Sardegna è l'acquisto di una schiava sarda nel 1409 cfr. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VII (1949), doc. 10; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., p. 640.

59. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VII (1949), doc. 212; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., p. 641; R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., p. 87; M. G. SCANO, *Presències catalanes* cit., p. 246.

60. R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., p. 88, sch. 37 di R. Coroneo; R. ALCOY I PEDRÓS, M. MIRET I NIN, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Barcelona 1998, p. 47; A. SARI, *L'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo e il politico dell'Annunciazione di Joan Mates*, «Insula. Quaderno di cultura sarda», VI, (2009), pp. 37-47.

61. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VII (1949), doc. 212, 10; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., p. 641; M. G. SCANO, *Presències catalanes* cit., p. 246.

62. A. CALECA, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, Retabili restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari 1983-1984), Cagliari [1985], p. 35.

una figura forse identificabile nel *Profeta* Ezechiele, mentre altri sei santi si distribuiscono a coppie nei tre scomparti della seconda lastra⁶³. I rilievi furono ricavati rilavorando il verso di due lastre marmoree figurate di epoca romanica, forse parte della recinzione presbiteriale del primitivo impianto della Cattedrale di Oristano⁶⁴. Le immagini sono state ricondotte a un *Giudizio finale*⁶⁵, parte di un *retaule* a sviluppo prevalentemente orizzontale — secondo esempi non infrequenti in ambito catalano — che, stando a una ipotesi di ricostruzione⁶⁶, poteva essere completato dalla scultura a tutto tondo della *Madonna col Bambino* in marmo, detta tradizionalmente *Madonna del Rimedio*. Le citate lastre marmoree sono attribuibili all'ambito di Jaume Cascalls e databili intorno alla metà del '300⁶⁷.

Si può fare l'ipotesi di un'originaria pertinenza a un perduto *retaule* anche per altri rilievi marmorei frammentari, anch'essi di scuola catalana trecentesca, raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Annunciazione*. Sicuramente relativi ad un insieme distinto, sia per mano, sia per il ripetersi della scena dell'*Annunciazione*, dalle altre due lastre con il *Giudizio finale*, potrebbero invece avere più agevolmente accolto al centro la citata statua marmorea della *Madonna col Bambino*, con cui stringono analogie formali che portano a una datazione prossima alla fine del secolo.

Non si può escludere che facesse in origine parte di un *retaule* anche la statua lignea della pregevole *Madonna col Bambino*, detta la «Madonna nera», della Cattedrale di Cagliari, desunta dal prototipo nella statua della *Vergine* della Cattedrale di Palma di Maiorca, originariamente inglobata in un *retaule* (1346); la scultura cagliaritana ha inoltre forti assonanze con l'analogo soggetto della cattedrale di Tortosa (1351)⁶⁸.

Il catalogo della scultura marmorea Tre-Quattrocentesca in Sardegna si è arricchito per merito di un recente restauro che ha inaspettatamente restituito una statua in marmo di Carrara raffigurante *Sant'Antonio abate*, nell'omonima chiesa di Cagliari.

Un nodo ancora da sciogliere è quello relativo al Crocifisso detto «di Nicodemo», documentato fin dal 1516 nella chiesa francescana di Oristano e dal 1518 modello canonico nelle rappresentazioni del soggetto per gli artisti sardi. Partecipe dell'iconografia gotica dolorosa del Cristo in Croce, deriva da modelli renani quali quello di Santa Maria in Campidoglio a Colonia (1304) e, più direttamente,

63. Si possono identificare i santi Pietro e Paolo, Francesco d'Assisi e Bernardo (oppure Benedetto), Antonio abate e Lutgarda, cfr. A. FRANCO MATA, *Influencia catalana* cit., pp. 238-239. Cfr. inoltre R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 67-68, sch. 28 di R. Coroneo.

64. Le lastre potrebbero però essere state lavorate in Catalogna e spedite in Sardegna per la collocazione *in situ*, come osserva A. SARI, *L'arte in Sardegna* cit., p. 36. Se così fosse, le lastre romane non sarebbero documenti della storia artistica sarda, ma di quella iberica.

65. A. FRANCO MATA, *Influencia catalana* cit., pp. 238-241.

66. *Ibidem*, p. 239. Cfr. anche P. GAVIANO, *Il sepolcro* cit., pp. 249-293.

67. Presentano infatti strette analogie con quelle del *retaule* alabastrino di Cornellà del Conflent, opera di Jaume Cascalls del 1345, cfr. A. FRANCO MATA, *Influencia catalana* cit., p. 239.

68. *Ibidem*, p. 235.

della Cattedrale di Perpignano (1307), ma la sua cronologia è ancora dibattuta fra la prima metà del '300, la fine del secolo e l'inizio del successivo e la seconda del '400. Una datazione trecentesca, certo giustificata dall'aderenza ai modelli renani, contempla la possibilità che sia stato eseguito da un artista catalano. Più avanti, sarà opportuno discutere delle circostanze del suo arrivo in Sardegna⁶⁹.

La vittoria militare del 1410 sui Sardo-arborensi segna uno spartiacque anche nelle vicende artistiche della Sardegna: da questa data, infatti, il predominio delle forme artistiche importate dai Catalano-aragonesi è incontrastato⁷⁰. Il *retaulle* soppianta così definitivamente la pala d'altare e la pittura a parete di tradizione italiana nella illustrazione di temi sacri nelle chiese. Non soltanto il patrimonio artistico sopravvissuto, ma anche le memorie documentarie affermano il prevalere della cultura pittorica dei conquistatori. Ciò avvenne anche nella devozione domestica, sebbene, in questo caso, le opere siano andate totalmente perdute e le più antiche testimonianze archivistiche non risalgono a oltre la prima metà del sec. XVI.

È significativo che il *Retaule di San Martino*, dipinto entro la metà del '400 nello stretto ambito del pittore tarragonese di cultura gotica internazionale Ramon de Mur, fosse destinato all'omonima chiesa di Oristano dove il 29 marzo 1410 fu sanzionata giuridicamente la fine del Giudicato d'Arborea e la completa sottomissione della Sardegna alla Corona d'Aragona. I due frammenti superstiti raffigurano il primo la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti*, sovrastata dalla scena della *Crocifissione*, certo lo scomparto centrale, il secondo la *Carità di S. Martino*, sottostante alla tavola con la sua *Consacrazione vescovile*.

La spedizione sarda intrapresa nel 1409 a Barcellona fu l'occasione di metter piede nell'isola per il pittore barcellonese di origini valenzane Antoni

69. Cfr. A. SARI, *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, «Biblioteca Francescana Sarda», I (1987), parte II, pp. 281-322; R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., p. 77, sch. 30 di R. Coroneo; A. PILLITTU, *Arcidiocesi di Oristano*, Cagliari 2003 (Chiese e Arte Sacra in Sardegna), pp. 51, 161-164, 223; *Crocifissi dolorosi*, a cura di G. Zanzu, catalogo della mostra (Cagliari 1997), Cagliari [1999]. Quanto a una provenienza iberica, in questo senso si pronunciò Cesare Brandi in occasione del restauro, affermando che si trattava di artista spagnolo o catalano di fine secolo XIV o primi XV, cfr. R. BONU, *Oristano nel suo Duomo e nelle sue chiese*, Cagliari 1973, nota 64, p. 32; A. PILLITTU, *Arcidiocesi di Oristano* cit., p. 223. Cfr. infine M.G. SCANO, *L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, II, Barcelona 2007, pp. 261-262, che segnala la presenza del modello iconografico del Crocifisso «di Nicodemo» già nell'inserito quattrocentesco (1456) del reliquiario «di S. Basilio» del convento francescano di Oristano.

70. Si eccipisce, ovviamente, la tavola con la *Madonna col Bambino* attribuita ad Alvaro Pirez nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, proveniente dal convento domenicano di Cagliari in cui i legami con la Toscana non furono mai troncati. Quanto al Pirez, la sua origine portoghese non impedisce di considerarlo un esponente *sui generis* della pittura toscana. Un caso a sé è invece quello della *Madonna della Misericordia* di Giovanni da Gaeta (1448) oggi al Museo del castello di Wawel presso Cracovia ma in origine nella chiesa palatina di S. Maria del Regno ad Ardara. A. CALECA, *Pittura in Sardegna* cit., p. 35, vi ravvisa una precisa citazione di fatti artistici catalani, per cui essa varrebbe a significare uno dei primi frutti del dominio aragonese su Napoli.

Valero⁷¹. Proprio costui pare il più indicato, fra i pittori catalani documentati in Sardegna, a impersonare l'autore del *Retaule di San Martino*⁷². Pochi anni dopo (1418), viene registrata ad Alghero l'attività di Rafael Rosel, presumibilmente di nazione catalana⁷³.

Vi sono ulteriori notizie di trasferte sarde di pittori dei territori della Corona d'Aragona. In procinto di partire per la Sardegna, il barcellonese Pere Closa (o ça Closa) affida nel 1433 la propria bottega a Pere Deuna⁷⁴. Pere Closa non fu artista di scarso successo, in quanto vent'anni dopo lo vedremo ricoprire la carica di console del Gremio dei pittori di Barcellona⁷⁵.

I legami con la Catalogna rivivono nella nomina di Bernat Martorell a procuratore in Barcellona per conto di Ambrogio Salari, *pictor de Sardinia* residente a Firenze (1433), per riscuotere un credito acceso da un altro pittore, il fiorentino Dello Delli⁷⁶. Al Martorell fu commissionato un *retaule* destinato alla Sardegna,

71. Cfr. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VII (1949), doc. 584, in cui lo si registra come abitante di Barcellona ma oriundo di València; *ibidem*, X (1952), doc. 636, dove si menziona il suo arruolamento.

72. R. ALCOY, *El retablo de San Martín de Oristano y la pintura catalana del gótico internacional en Cerdeña*, in *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 5-8 dicembre 1997), Oristano 2000, pp. 33-34.

73. Il Rosel viene ricompensato il 29 luglio 1418 per aver dipinto due stemmi su lastre in pietra affisse alla torre di Santa Croce ad Alghero, cfr. A. CASTELLACCIO, *Le fortificazioni e le strutture difensive di Alghero. (XIV-XV secolo)*, in *Alghero, la Catalogna, il Mediterraneo, storia di una città e di una minoranza catalana in Italia (XIV-XX secolo)*, Atti del convegno (Alghero 30 ottobre - 2 novembre 1985), a cura di A. Mattone, P. Sanna, Sassari 1994, nota 83, p. 137.

74. Non sappiamo se il soggiorno sardo sia effettivamente avvenuto. A un certo punto Pere Closa ricompare in Catalogna e a Barcellona, nel 1454, detta testamento. Di lui sappiamo inoltre che nel 1419, insieme al socio Guillem (forse Guillem Abiell), dipinse la chiave di volta della sala capitolare e l'immagine di Maria nel convento di S. Maria di Pedralbes e che nel 1440 era impegnato in imprecisati lavori nella Cattedrale di Barcellona, cfr. rispettivamente C. SANJUST I LATORRE, *L'obra del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI. Un monestir reial per a l'orde de les clarisses a Catalunya*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona 2008, p. 216; F. CARRERAS CANDI, *Les obres de la Catedral de Barcelona (acabament)*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 49, XIII (1913), p. 510.

75. Nel 1453-1454 ricopriva l'incarico di console del Gremio dei pittori insieme con Guillem Verti e, in tale veste, sanava una controversia sorta sull'operato del pittore Bernat Martorell, cfr. S. SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona 1906, I, p. 204, II, pp. XVIII-XX dell'Appendice documentaria, doc. XI. Il documento cita anche i *prohomens* del Gremio: Jaime Vergós, Luis Dalmau, Johan Squella, Johan Oliver, Guillem Plana.

76. G. GRONAU, *Un primo soggiorno di Dello Delli in Spagna*, «Rivista d'Arte», III (1932), pp. 385-386, citato da D. PESCARMONA, *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra*, in *Cultura quattro-cinquecentesca* cit., p. 43. Il credito del Salari nei confronti di Dello Delli era maturato nell'ottobre 1432. Su *Ambrosius Salari* cfr. inoltre: G. Fiocco, *Il mito di Dello Delli*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano 1966, pp. 341-349; A. Condorelli, *Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino*, «Commentari», (1968), p. 197; C. Bambach, *The Delli brothers. Three Florentine artists in fifteenth-century Spain*, «Apollo», (marzo 2005), nota 7.

che la morte, avvenuta nel 1452, gli impedì di eseguire; probabilmente il *retaule* era lo stesso per cui, nel 1455, il pittore valenzano Miquel Nadal, quale continuatore della bottega del Martorell, ricevette dagli eredi il pagamento della terza parte⁷⁷. Anche Juame Huguet entrò in rapporti con l'isola, anche se non è possibile precisarli⁷⁸. La notizia del trasporto da Barcellona ad Alghero di un *retaule* nel 1462 è ulteriore testimonianza del ruolo della capitale catalana nell'importazione in Sardegna di prodotti artistici⁷⁹.

Ma vi sono anche, nel sec. XV, notizie dell'attività a Barcellona di pittori provenienti dalla Sardegna: lo schiavo sardo Antonio Despasa di Sanluri, affrancato nel 1429 dal pittore di cortine Pere Alexandri, dopo sette anni al suo servizio, risulta esercitare il mestiere di pittore dal 1437 al 1449 ed è documentato fino al 1456⁸⁰: il quattordicenne Francesc de Liper, apprendista nel 1518 a Barcellona

77. Cfr. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, VII, Cambridge Massachussets 1938, pp. 173-174; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., p. 641; J. GUDIOL RICART, *Bernardo Martorell*, Madrid 1959, pp. 9-10; J. AINAUD DE LASARTE, *La pittura sardo-catalana*, in *Cultura quattro-cinquecentesca* cit., pp. 26-27; J. GUDIOL, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica* cit., pp. 124, 130; X. COMPANY I CLIMENT, E. TOLÓ I LÓPEZ, *La continuïtat del taller de Bernat Martorell: Miquel Nadal*, in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. II. El corrent internacional*, Barcelona 2005, p. 247.

78. Quanto a Jaume Huguet e la Sardegna, esiste un tenue indizio documentario di un rapporto (il rilascio di una procura, avvenuto a Barcellona nel marzo del 1451, allo scopo di recuperare un credito presso un mercante cagliaritano), cfr. J. GUDIOL RICART, J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet*, Barcelona 1948, pp. 12-13; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., p. 641. Fra i testimoni compare il pittore Antoni Dalmau. È allettante l'ipotesi di interpretare il vuoto documentario su Huguet fra 1448 e 1453, rotto solamente dal documento riguardante la Sardegna del 1451, come un indizio del compimento di un viaggio in Italia del pittore che, nel caso, avrebbe sicuramente compreso una tappa in Sardegna, cfr. J. SUREDA, *Las Baleares gòticas. La pintura, en Baleares, Mallorca, Menorca e Ibiza*, in *La España gòtica*, Madrid 1994, pp. 75-89; J. SUREDA, *Algo sobre lo internacional en la pintura gòtica catalana y la internacionalidad de ésta, así como sobre los impedimentos para discernirlo justamente*, in *Cathalonía. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, catalogo della mostra, (Madrid 22 aprile — 8 giugno 1997), Madrid 1997, pp. 25-26; J. SUREDA I PONS, *Un cert Jaume Huguet. El caprespre d'un somni*, Barcelona 1994, pp. 85-89; E. MARCH I ROIG, *Jaume Huguet*, in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. III. Darreres manifestacions*, Barcelona 2006, p. 105. Le congetture del Sureda sono affrontate criticamente in J. GARRIGA, sch. 77 in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Catalogo della mostra, (Madrid-València gennaio-settembre 2001), Madrid 2001, p. 474.

79. E. FERRUSOLA, *Datos sobre el comercio entre Barcelona y Cerdeña en la II mitad del siglo XV*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi Sardi*, 1955, I, Cagliari 1962, p. 370, citato da D. PESCARMONA, *Considerazioni* cit., p. 41. Altra testimonianza indiretta del patrimonio pittorico è nell'atto di commissione della nicchia di un *retaule*, richiesta a Cagliari nel marzo del 1453 al *fuster* Nicolau Aranyola, dove si indicano come modelli i *retauls* dell'altare di S. Francesco nella locale Cattedrale e di S. Antonio nel borgo della Lapola, cfr. A. GALLISTRU, scheda 438, pp. 285-286, in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra, Cagliari 1989; A. PASOLINI, *Alcune riflessioni sul rapporto tra la pittura e la scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, in *Ricerca e Confronti 2006. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*, a cura di S. Angiolillo, M. Giuman, A. Pasolini, Cagliari 2007, pp. 412-414.

80. Cfr. J. M. MADURELL MARIMÓN, *El Pintor Lluís Borrassà* cit., VII (1949), doc. 355; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques* cit., pp. 640-641; A. GALLISTRU, schede 683-684 in *La Corona d'Aragona: un patrimonio* cit., pp. 393-394; A. PILLITTU, voce *Despasa, Antonio*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXVI, München-Leipzig 2000.

presso il pittore napoletano Nicolau de Credença, figlio di un sassarese Nicolau de Liper a sua volta pittore⁸¹.

Si constaterà agevolmente che, mentre per il '300 i documenti testimoniano esclusivamente una colonizzazione pittorica della Sardegna ad opera di nazionali catalani, nel '400 si coglie una maggiore dinamica, ma nei termini subalterni di un riconoscimento di Barcellona quale insostituibile luogo di esperienza di apprendistato. Solamente più avanti, con Pietro Cavarò che nel 1508 risulta associato alla confraternita di mestiere, è possibile accertare un'attività pittorica alla pari con i maestri operosi in Catalogna; ma anche in questo caso bisogna mettere in conto che fu proprio a Barcellona che dovette aver luogo la formazione di Pietro.

Si deve registrare che nella seconda metà del Quattrocento proseguì la pratica dell'importazione di dipinti, non soltanto dalla penisola iberica ma anche dall'Italia; nel 1472, ad Albenga, in Liguria, Giovanni Canavesio si impegna con un abitante di Oristano all'esecuzione di una «Maestà con San Giovanni»⁸². Altri pittori isolani sono documentati fuori dalla Sardegna⁸³.

Tuttavia, queste messe di dati, peraltro per buona parte acquisita in tempi molto recenti, è ancora insufficiente per delineare uno svolgimento della pittura in Sardegna nei secoli XIV e XV. Non sappiamo quali rapporti esistessero fra le botteghe e ci sfuggono caratteri e abitudini della committenza⁸⁴. Inoltre, bisogna

81. Nicolau de Liper risulta già defunto nel 1518, cfr. J. M. MADURELL, *Pedro Nuyes y Enrique Fernandes, pintores de Retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», III (1943-1944), 1944, p. 26; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 643; G. SPICA, *Cagliari, Oristano e la produzione pittorica nel Capo di Sotto nel secolo XVI*, in *Cultura quattro-cinquecentesca* cit., p. 53.

82. Z. BIROLI, *Carte d'archivio. Due documenti inediti sull'attività del pittore Giovanni Canavesio*, «Arte Lombarda», I (1964), pp. 163-164. D. PESCARMONA, *Considerazioni* cit., pp. 43, 46, segnala numerosi casi in cui opere pittoriche di cultura italiana sono state esportate a fine '300 dalla Sardegna per iniziativa di un intraprendente antiquario, anche se non è possibile accertarne la provenienza sarda: fra di esse, una predella con *Crocifissione e Santi* al Museo di Nancy, già attribuita a Guiduccio Palmerucci; una *Madonna col Bambino* di Giovanni Battista Utile, transitata per Firenze e quindi a Englewood nel New Jersey; un'altra di Bernardino Fungai; una replica del medesimo soggetto di Fiorenzo di Lorenzo. Stesso destino ebbe nel 1899 un «bassorilievo colorato, rappresentante la Vergine col divino infante, colla indicazione in lettere gotiche AN. VERROCCHII» (cm. 42 x 28), cfr. A. PILLITTU, *Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, «Archivio Storico Sardo», XLVI (2009), nota 69, p. 41.

83. In Sicilia è attestato dal 1420 al 1451 il pittore Bartolomeo Grimaldo (o de Grimando) *sardus*, nativo di Sassari, cfr. G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confrères. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicilie occidentale (1348-1460)*, Roma 1979, pp. 4, 27, 65, 153-154, 219, 231, 256-258; D. PESCARMONA, *Considerazioni* cit., p. 43; A. PILLITTU, voce *Grimaldo, Bartholomeus*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, LXII, München-Leipzig 2009. Il pittore sardo Pietro Pericone è documentato a Savona dal 1433, cfr. F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione all'Accademia Ligustica*, Genova 1870, I, p. 283, citato da D. PESCARMONA, *Considerazioni* cit., p. 43. Quanto ad Ambrogio Salari, documentato a Firenze nel 1433, cfr. nota 76.

84. Limitatamente alla seconda metà del Quattrocento, l'unico atto di commissione rintracciato è quello del 1455 relativo al *Retaule di San Bernardino*, su cui cfr. nota successiva. I pittori fornirono un disegno cui furono vincolati e si obbligarono a impiegare colori ad olio, prendendosi carico del costo dell'oro fino e del colore azzurro necessari. Il termine dei lavori fu fissato in un anno e

giungere al 1455 per riuscire a porre in connessione un documento a un'opera sopravvissuta, il *Retaule di San Bernardino da Siena*, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Si tratta di una di quelle opere capitali — tutte legate, anche se non esclusivamente, alla cultura artistica catalana — che scandiscono, con le relative datazioni, gli sviluppi della storia pittorica isolana dalla metà del Quattrocento al secondo decennio del secolo successivo:

— il *Retaule di San Bernardino da Siena*, di influenza huguetiana, eseguito nel 1455 da Rafael Tomàs, Joan Figuera e un ignoto terzo collaboratore;

— il *Retaule dei Santi Pietro e Paolo* nella chiesa parrocchiale di Tuili, in pagamento nel 1500 ed attribuibile all'officina che va sotto il nome di Maestro di Castelsardo, in cui radici huguetiane e influssi di Joan Reixac e valenzani si irrobustiscono del gusto plastico di Bartolomé Bermejo;

— il *Retaule di Sant'Eligio*, opera sincretistica di descrittivismo analitico ispano-fiammingo e valori plastici e spazio prospettico italiani, dipinto nel 1512 dal maiorchino Guillem Mesquida, dal cagliaritano Pere Cavarò e dall'italiano Julià Salba;

— il *Retaule di S. Giovanni Battista* di Villamar, firmato nel 1518 da Pietro Cavarò, che vi declina il peruginismo del *Retaule di Sant'Eligio* in una versione improntata al proprio gusto linearistico ancora ispano-fiammingo.

Come detto, il più antico riscontro documentario per un'opera pittorica di cultura catalana conservatasi fino ai giorni nostri è quello relativo al *Retaule di San Bernardino da Siena*, in origine nella cappella della famiglia Carnicer nella chiesa francescana conventuale di Cagliari e oggi nella locale Pinacoteca Nazionale. L'impegno alla sua esecuzione, nei confronti del padre guardiano del convento, fu infatti assunto nel 1455 dai pittori Rafael Tomàs e Joan Figuera, che lo portarono a compimento entro l'anno successivo, con l'aiuto di un terzo collaboratore, non documentato ma distinto da proprie connotazioni formali⁸⁵.

La cultura visiva degli artefici del *Retaule di San Bernardino da Siena* è quella formulata a Barcellona alla metà del secolo, entro le coordinate fissate dall'attività di Jaume Huguet. Quel *retaule* dovette certo riscuotere successo in ambito locale, assicurando prestigio ai suoi esecutori. Uno di essi, l'autore della predella, lasciò infatti a Cagliari numerose altre opere, in un lasso di tempo non breve, come dimostrano indubitabili segni di evoluzione espressiva nella predella di un disperso *retaule* già nella chiesa cagliaritana di San Lucifero⁸⁶. Poiché il

il compenso, piuttosto elevato, fu stabilito in 240 fiorini d'oro d'Aragona. In tempi recenti, un problema di metodo sull'insufficienza delle fonti per la storia dell'arte in Sardegna nei secoli XV e XVI è stato lucidamente posto dal Pescarmona (D. PESCARMONA, *Considerazioni* cit., pp. 41-43).

85. Il documento fu scoperto dall'Aru, cfr. C. ARU, *Raffaele Thomas e Giovanni Figuera pittori catalani*, «L'Arte», XXIII (1920), pp. 136-150. Per un aggiornamento bio-bibliografico, cfr. A. PILLITTU, voce *Figuera, Joan*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXXIX, München-Leipzig 2003.

86. All'autore della predella, da identificarsi nel Figuera, è stato attribuito, oltre alla citata predella del disperso *retaule* della chiesa di San Lucifero, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, anche il *Retaule dei santi Pietro martire e Giovanni evangelista*, documentato ancora a metà Ottocento nella chiesa di San Domenico e finito in collezione privata a New York, cfr. A. PILLITTU, voce *Figuera, Joan* cit.

Tomàs è attestato altrove già nel 1456 e non è più a Cagliari dalla stessa data, l'artista stanziatosi deve essere riconosciuto nel Figuera, nativo di Cervera, documentato solamente a Cagliari più volte fino al 1463, defunto sicuramente entro il 6 settembre 1479, presumibilmente nel periodo 1475-1476. Il suo ruolo egemone sulla piazza non può, allo stato, essere messo in discussione e i suoi modi avevano certamente permeato in profondità il gusto della committenza⁸⁷.

Nel periodo di attività di Joan Figuera (dal 1455 al 1475-1476 circa) dovette essere attiva la bottega dei Cavarò. La prima menzione di un esponente di questa dinastia riguarda Antonio (1455), defunto anteriormente al 16 aprile 1482, che si sarebbe tentati di identificare con quel «Anthonius de Badia» attore insieme al Tomàs di un atto del 1456 riguardante anche il Figuera⁸⁸. Non possiamo precisare i verosimili rapporti di parentela di Antonio sia con Lorenzo (notizie 1500-1528), che nel 1501 firmò il *Retaule di Gonnostramatza* (Oristano) e cui altri sono attribuiti, sia con Pietro (notizie dal 1508 — defunto fra il 1537 e il 1538), il più importante pittore della Sardegna nel sec. XVI e l'autore di una svolta nella pittura isolana. Ma sembra verosimile che Antonio fosse il padre di Lorenzo e di Pietro. Sicuramente figlio di Pietro fu invece Michele (*ante* 1515 — † 1584) l'ultimo pittore della dinastia⁸⁹.

Un'altra importante presenza catalana in Sardegna è quella di Joan Barceló, nativo di Tortosa⁹⁰. Attivo nel 1485 a Barcellona, Barceló si trova a Sassari

87. L'unica opera per cui è proponibile una datazione agli anni di attività del Figuera è una tavola con la Madonna col Bambino, detta *Madonna del Giglio*, da un perduto polittico, custodita nella chiesa di San Giacomo a Cagliari, già attribuita al Figuera (R. DELOGU, *Contributo a Giovanni Figuera*, «Belle Arti», I (1948), pp. 260-271) ma da assegnarsi a distinto pittore e a data di poco più tarda (ultimo venticinquennio del secolo), cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., sch. 44 di R. Coroneo, p. 101.

88. In un atto del 16 novembre 1456 *Anthonius* de Badia, privo di specificazione di mestiere, e il pittore Raphael Thomas, costui anche per conto del consocio Joan Figuera, rinunciano a perseguire legalmente un tale Antonio Ortu per dei furti commessi nel periodo in cui serviva il Thomas e il Figuera, cfr. C. ARU, *Raffaele Thomas* cit., doc. III, p. 149. La presenza nel documento di Antonio de Badia potrebbe non essere del tutto trascurabile, se si potesse formulare un'ipotesi di connessione con il Regno di Napoli e con Cava (oggi Cava dei Tirreni) e la sua abbazia (Badia di Cava?) e porla in relazione con la dinastia pittorica dei Cavarò, testimoniata in Sardegna per la prima volta proprio nel 1455 con Antonio, se il cognome (peraltro diffusamente attestato all'epoca nel Regno di Napoli sebbene trascritto nella forma di Cafaro) ne denunciassero la provenienza cavense. L'ipotesi che *Anthonius* de Badia potesse essere un pittore fu discussa dall'Aru stesso, che vi rinunciò in mancanza di elementi certi, *ibidem*, nota 1, p. 138.

89. Sulla dinastia dei Cavarò cfr. A. PILLITTU, voci *Cavarò, famiglia, Cavarò, Antonio, Cavarò, Lorenzo, Cavarò, Michele, Cavarò, Pietro*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XVII, München-Leipzig 1997. Cfr. inoltre gli aggiornamenti alla nota 112 del presente studio.

90. Joan Barceló, nativo di Tortosa, cittadino di Barcellona nel 1485, è attestato più volte a Sassari (1488, 1494, 1510, 1516). In un documento del 1508, dove è dichiarato residente a Tarragona, ricevette la commissione del *retaule* per la chiesa barcellonaese di Santa Maria del Pino, che però nel 1510 non aveva neanche intrapreso. Cfr. G. SPANO, *Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda*, «Bullettino Archeologico Sardo», VII (1861), pp. 42-43; G. SPANO, *Guida della città* cit., pp. 171-172; G. SPANO, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870, p. 14; E. BRUNELLI, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sar-*

nel 1488, dove ricevette l'incarico di dipingere il *retaule* per la chiesa francescana di Alghero. Quest'opera è perduta, mentre è rimasto il *Retaule della Visitazione*, firmato dal Barceló, per la chiesa francescana conventuale di Cagliari. Sarà ancora attestato a Sassari nel 1516; nella stessa città era attivo nel 1459 il pittore Ludovico Pisano⁹¹. Ad Alghero operò invece Filippo dello Baruncello⁹². È recente la scoperta della presenza a Cagliari di un *magister Franciscus de Fortineros* (o *de Fortiveros*, ma più probabilmente *de Fontiveros*) che avrebbe firmato in anni prossimi al 1487 un *retaule* dedicato a San Saturnino per l'altare maggiore dell'omonima chiesa cagliaritano, in occasione della riconsacrazione⁹³. Costui ricompare a Trapani nel 1502, dove ricevette l'incarico per un dipinto di Sant'Erasmo⁹⁴; se il cognome potesse correttamente essere indicato in *de Fontiveros*, potremmo pensare a un pittore proveniente dall'omonimo abitato presso Avila, nella regione della Castilla y Leon.

Occorre invece espungere dai repertori dei pittori quel March Lloret segnalato nel 2002, che a una più attenta lettura di un documento del 1482 si è rivela-

degna, «L'Arte», X (1907), pp. 359-361; C. ARU, *Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», IV (1911-1912), pp. 518-519; E. BRUNELLI *Giovanni Barcelo e Giovanni Figuera*, «L'Arte», XXIII (1920), pp. 284-288; C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento*, I. *Le origini*, Lorenzo Cavarò, «Archivio Storico Sardo», XV (1924), pp. 4, 11; C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento*, II. *I Documenti d'archivio*, «Archivio Storico Sardo», XVI (1926), pp. 165-167; C. ARU, *Un documento definitivo per l'identificazione di Giovanni Barcelo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», III (1931), pp. 169-178; J. M. MADURELL *Pedro Nuyes* cit., pp. 78-80; U. GALETTI, E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano 1951; J. F. RAFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, I, Barcellona 1951; J. GUDIOL RICART, *Pintura Gotica*, «Ars Hispaniae», IX (1955), p. 255; J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, sch. 318; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 642; A. DESSY DELIPERI, voce *Barcelo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964; S. ALDANA FERNÁNDEZ, *Guía abreviada de artistas valenzanos*, València 1970; R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 53-54, sch. 10; J. AINAUD DE LASARTE, *La pittura sardo-catalana* cit., p. 27; D. PESCARMONA, voce *Barceló, Joan*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987; E. KASTEN, voce *Barceló, Joan*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, VII, München-Leipzig 1993; C. LIMENTANI VIRDIS, *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del Workshop internazionale, (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Virdis, M. Bellavitis, Padova 2007, p. 157; M.G. SCANO, *Presències catalanes* cit., p. 249. Sulle vicende del *retaule* commissionatogli nel 1510 per S. Maria del Pino, cfr. J. M. MADURELL *Pedro Nuyes* cit., pp. 78-90; M. JARDÍ ANGUERA, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, Tesi dottorale in Storia dell'Arte, Università di Barcellona 2006, pp. 237-239.

91. Ludovico Pisano fu retribuito nel 1459 per aver dipinto le insegne reali nella Dogana, cfr. A. GALLISTRU, scheda 688, in *La Corona d'Aragona* cit., pp. 395-396.

92. Filippo dello Baruncello è attestato nel 1443 e nel 1458, cfr. G. SPANO, *Storia dei pittori sardi* cit., p. 12; C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento II* cit., pp. 167-168.

93. A. PASOLINI, *Retabli e altari a San Saturnino di Cagliari*, «Biblioteca Franciscana Sarda», IX (2000), pp. 324-329.

94. A. PILLITTU, voce *Francesco de Fontineros*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XLIII, München-Leipzig 2004. Per l'ingaggio a Trapani cfr. C. TRASSELLI, *Notizie sull'arte a Trapani nei secoli XV e XVI*, «Archivio Storico della Sicilia orientale», VI (1953), p. 43.

to praticare il mestiere di sarto⁹⁵. Nel 1497 i pittori Michael Spanya e Joannes Dunyat compaiono rispettivamente quale acquirente e venditore di una casa nel Castello di Cagliari⁹⁶.

Ma, nonostante questi dati, è tuttora da chiarire lo svolgimento della pittura in Sardegna dal 1479 al 1500, data in cui è in pagamento il *Retaule di Tuili*. Proprio a Michael Spanya sembra legittimo poter ricondurre la figura principale della bottega pittorica che è andata sotto il nome convenzionale del Maestro di Castelsardo. L'egemonia della bottega di questo maestro sulla piazza di Cagliari e sul suo bacino d'utenza data almeno dagli anni del *Retaule di Tuili* (c. 1497-1500); non prima del 1502 ma con più probabilità nel secondo lustro del secolo esegue il *Retaule della Porziuncola* per la chiesa di San Francesco; l'esito della sintesi di aggiornamenti neofiamminghi e di ricerche plastiche si ha con la *Madonna col Bambino* oggi a Birmingham, realizzata per il convento di Santa Maria di Gesù forse intorno al 1508. Non anteriormente al 1504, ma verosimilmente nel quinquennio seguente o poco oltre si completa il *Retaule dei Santi Bonaventura e Antonio di Padova* per la comunità francescana di Tallano, in Corsica. Ad un dato momento, intorno al 1510, la bottega si scinde: il maestro principale si reca a Barcellona, dove esegue le tavole restanti del *Retaule di Sant Viçenc de Sarrià* e il *Calvario* ora collezione privata barcellonese, mentre un collaboratore dei tempi del *Retaule della Porziuncola*, Giovanni Muru, autore della predella del *Retaule maggiore di Ardara* (1515), prosegue nel Settentrione sardo l'attività della bottega servendosi dei suoi cartoni e dando vita a un linguaggio attento alle novità italiane e meno vincolato ai convenzionali formulari plastici delle opere precedenti. Probabilmente, della bottega fecero parte lo Spanya e il Dunyat attestati a Cagliari nel 1497; l'autore della predella del *Retaule del Presepio* (c. 1500-1501), eseguito anch'esso per la chiesa dei Conventuali di Cagliari insieme con almeno uno dei maestri della bottega, si distingue per la propria sintesi di anima gotica — linearistica e decorativa — e di moderato interesse per gli effetti plastici, manifestando debiti sia verso Joan Figuera sia verso il Maestro di Castelsardo. Recentemente, il corpus della bottega del Maestro di Castelsardo si è arricchito di quattro tavole con evangelisti, di notevole interesse, in fase di completamento di restauro⁹⁷.

95. Cfr. A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, «Archivio Storico Sardo», XLII (2002), p. 331; A. PILLITTU, *Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Castelsardo. Novecento anni di storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Castelsardo, 14-16 novembre 2002), a cura di A. Mattone, A. Soddu, Roma 2007, pp. 714-719.

96. Cfr. A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione* cit., pp. 327-346. Non si ha nessun'altra notizia dello Spanya. Una Caterina Spanya era sposata a València al pittore Gil Rois, nel 1486, cfr. J. HINOJOSA MONTALVO, *Diccionario de historia medieval del Reino de València*, III, València 2002, p. 611.

97. Cfr. L. SIDDI, *Il Retaule ritrovato*, in *III Congresso Nazionale IGHC. Lo stato dell'arte* (Palermo 22-24 settembre 2005), Firenze 2005, pp. 244-248. Le tavole provengono dalla parrocchiale di San Gavino e sono riferibili a un *retale* registrato in una visita pastorale del 1524, in cui risulta come nuovo e completo di dieci figure di profeti nei polvaroli, cfr. A. PILLITTU, *Diocesi di Ales-Terralba* cit., p. 25.

Un approccio attento alla realtà sociale del *retaule*, prodotto dell'impegno associato di almeno tre pittori che si dividevano i ruoli (e non semplicisticamente le tavole) secondo criteri lontani da quelli delle nostre categorie critiche, e non frutto di evoluzione di un unico artista dall'antistorica personalità intellettuale⁹⁸, consente di spiegare la mancanza di linearità del *corpus* del Maestro di Castelsardo con l'associazione di artisti di volta in volta diversi, oltre che con l'ovvia proporzione fra compenso e qualità dell'opera; inoltre, la dimostrata assunzione di modelli incisorii⁹⁹ comporta la mutazione involontaria di sistemi prospettici, la cui presenza perciò non è in sé indice di processi di maturazione. Piuttosto, tenuto conto dell'identità plurale del Maestro di Castelsardo, occorre rivalutare una pista maiorchina che conduceva a Martí Torner, in considerazione della compresenza di primigenie radici valenzane che risalgono a Joan Reixach, accanto a plasticismi alla Torner — ma meno manierati —¹⁰⁰ e a una componente barcellonese intrisa del linguaggio huguetiano, lievitata nell'ambito dei Vergós e attirata dal naturalismo plastico di Bermejo, da cui provengono anche significativi dettagli¹⁰¹. Altre opere riconducibili allo stesso periodo attendono di essere sufficientemente studiate¹⁰².

Una netta svolta nella storia pittorica isolana è rappresentata dal *Retaule di Sant'Eligio* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, che vi assume una posizione capitale per il fatto di svolgere un complicato e non sciolto ciclo inedito di figura-

98. Si consideri, a titolo di esempio, la funzione della predella, affidata generalmente al pittore di maggiore prestigio che vi trasfonde la propria capacità descrittivo-narrativa, ma che sovente vi applica modi non aggiornati.

99. S. MEREU, *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi Sardi», XXXII (1999), 2000, pp. 367-384.

100. Il Torner fu infatti attivo nel Regno di València dal 1480 al 1497. Non soltanto il Torner, ma anche Pere Terrens entra in qualche maniera nell'*affaire* Maestro di Castelsardo, con il quale condivide l'assunzione di soluzioni compositive dalle incisioni del Maestro I.A.M. di Zwolle, cfr. J.M. PALOU, sch. 49 (*Pere Terrens, Visitació i Naixement*) in *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcelona-Bilbao 2003), Barcelona-Bilbao 2003, pp. 366-369.

101. Si faccia caso al singolare profilo a pinna di pesce tipico delle montagne nei *retauls* di Tuili e del *Presepio* (Pinacoteca Nazionale di Cagliari), che si ritrova nella *Pietà del canonico Desplà* (1490) del Bermejo. L'indicazione maiorchina suggerita da C. LIMENTANI VIRDIS, *Dipinti fiamminghi* cit., seguendo un'indicazione di F. FOIS, *Martí Torner pittore dai molti nomi*, «Anuario de Estudios Medievales», XIII (1983), pp. 423-552, trova parziale riscontro nella presenza di Guillem Mesquida nel 1512, pittore nativo di Palma documentato anche nel 1496 a Barcellona all'opera per un committente del territorio di Tarragona. A Maiorca si trova anche un *Santo rescoro* attribuito a Pietro Cavarò e databile al secondo lustro del '500, cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., sch. 86 di R. Coroneo, p. 186.

102. Si allude al *Retaule di San Pantaleo* nella chiesa omonima al tempo cattedrale di Dolianova, di autore influenzato dai modi del Maestro di Castelsardo ma da esso ben distinto, per il quale è stata suggerita una possibile formazione maiorchina non immune da legami con València, cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 147-154, sch. 68 di R. Coroneo. È stata recentemente individuata una tavola con la *Madonna del Latte*, nel convento francescano di Fonni ma probabilmente proveniente da quello di Bonorva, che si aggancia sia al *Retaule di Dolianova*, sia a uno dei maestri del *Retaule maggiore di Ardara* (1515). Inedita, essa è stata oggetto di una comunicazione di Maria Paola Dettori dal titolo *La Madonna del latte di Bonorva* nell'ambito della rassegna *La pittura dei fondi d'oro. Incontri al Museo*, in data 6 novembre 2008 presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

zioni mitologiche di cultura umanistica e di innestare forme rinascimentali italiane di ascendenza peruginesca e pinturicchiesca nello scenario locale, in cui coesistevano una tendenza orientata a riproporre schemi valenzani e barcellonesi di metà Quattrocento e un'altra di tradizione iberofiamminga — guidata dalla bottega del Maestro di Castelsardo — interessata invece ad effetti plastici alla Bermejo. Il *Retaule di Sant'Eligio* è insomma un episodio di svolta, la chiusura di un'epoca — il cui massimo esponente era stato il Maestro di Castelsardo — e l'inizio di una nuova fase aperta alla conoscenza diretta dei modi italiani, sebbene ancorata per formazione a formule iberofiamminghe¹⁰³.

La scoperta di un documento del febbraio 1512 in cui compaiono come testimoni i tre pittori Guillem Mesquida, Pere Cavaro e Julià Salba, ha consentito di attribuire loro il *Retaule di Sant'Eligio*, che doveva quindi essere in quei giorni in esecuzione per la cappella degli Argentieri della Cattedrale di Cagliari e che fu in epoca imprecisata trasferito nel centro agricolo di Sanluri¹⁰⁴. Dell'originaria configurazione a doppio trittico restano *Sant'Eligio in cattedra*, *Sant'Antonio di Padova* alla sua sinistra, un *Santo vescovo* sul lato opposto, mentre nella predella tre riquadri per lato con episodi della vita di sant'Eligio si affiancano a quello mediano con *Cristo al sepolcro sorretto da Angeli* e nei polvaroli sono ospitate figure di santi e di profeti, monocromi con girali classicisti e animali fantastici e, al culmine, una pisside sorretta da due centauri alati, maschio e femmina¹⁰⁵.

103. Questa nuova fase potrebbe andare sotto la sigla di «epoca di Pietro Cavaro», in quanto fino alla morte (avvenuta fra il 4 maggio 1537 e il 7 maggio 1538) egli fu il protagonista assoluto della scena artistica del bacino d'utenza gravitante sulla piazza di Cagliari, in proprio e con la capacità di associare maestri provenienti da centri di irradiazione culturale. Discendente dalla dinastia omonima di pittori attestata per la prima volta con Antonio nel 1455 (presumibilmente suo padre) Pietro è attestato nel 1508 a Barcellona, dove aderisce all'associazione di mestiere dei pittori, cfr. J.M. MADURELL *Pedro Nuyes* cit., pp. 39, 46.

104. ARCHIVIO CAPITOLARE DI CAGLIARI, vol. 464, ff. 70r-74r. Cfr. A. PILLITTU, *Il tema del Compianto fra Quattro e Cinquecento in Sardegna*, in *Momenti di cultura catalana in un millennio*, Atti del VII Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, (Napoli, 22-24 maggio 2000), I, Napoli 2003, pp. 410-414; A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione* cit., pp. 335-338, 341, fig. 4.

105. Gli scomparti alti hanno avuto minor fortuna: si conservano quello di destra, integro, ospitante San Leonardo, e tracce significative del pigmento pittorico in quello mediano, dove si individua un angelo, partecipe di una *Annunciazione* oppure al fianco di una *Madonna in trono*. Nello scomparto superiore sinistro brani di un paramento diaconale e una graticola lasciano indovinare la presenza di San Lorenzo (R. SERRA, scheda *Maestro di Sanluri. Retablo di Sant'Eligio*, in *Cultura quattro-cinquecentesca* cit., p. 132). Il profeta Isaia, dipinto nello scomparto destro del terminale, svolge fra le mani un cartiglio recante il passo: «ISAIAS P(ROFETA) ECHE VIRGO CONC[IPIT] ET PARIET FILIO ET VOCABITUR NOMEN EIUS IHS»; al lato opposto l'arpa e la scritta «DAVID» identificano il re di Israele. Nello scomparto orizzontale sovrastante il pannello con san Leonardo restano una testa nimbata e un cartiglio in cui è scritto «[M]ALACHIAS PROFET[A]». A lato del riquadro centrale con *Cristo al sepolcro sorretto da Angeli*, la predella schiera da sinistra: il *Sogno premonitore della madre*, il *Santo nella bottega d'orafo*, la *Prova dinanzi a Clotario*, l'*Elemosina del Santo*, la *Consacrazione vescovile*, i *Devoti alla tomba del Santo*. Stagliate su fondo oro, le tre figure poggiano su pavimenti in prospettiva, conclusi, nei due pannelli laterali, da parapetti sui quali si finge, a monocromo, un rilievo con raffigurazioni mitologiche, fra le quali sono state riconosciute quelle del *Trionfo di Anftrite* e di *Orfeo musico*, rispettivamente alle spalle del *Santo vescovo* e del *Sant'Antonio di Padova*. Le cornici intagliate sono di gusto tardogotico.

I tre pittori citati (Julià Salba, Guillem Mesquida e Pietro Cavarò) sono coloro fra i quali, d'ora in avanti, dovranno essere divise le spoglie del Maestro di Sanluri¹⁰⁶. A Julià Salba, documentato anche ad Alghero nel 1520¹⁰⁷, va riconosciuto quanto nel *Retaule di Sant'Eligio* riferibile a coordinate culturali di ambito centro-italiano, da Perugino, innanzitutto, al Pinturicchio e forse anche a Luca Signorelli. In particolare, il repertorio fantastico di mostri mitologici sembra seguire un percorso che dalla peruginesca Sala del Cambio (1496-1500), transita per le imprese borgiane di Civita Castellana e degli Appartamenti Vaticani, senza peraltro dividerne in pieno le caratteristiche tecniche. Un lungo periodo di attività romana bene renderebbe ragione sia di queste coordinate culturali, sia della conoscenza di episodi dell'Urbe, fra cui gli affreschi di Antoniazio Romano. Sia Perugino che Pinturicchio furono infatti attivi nel cantiere papale della Cappella Sistina nel 1481-1482.

Guillem Mesquida, nativo di Palma di Maiorca, era finora noto per la realizzazione di un *retrato* per il *doncel* Dalmau de Montoliu «del Campo de Tarragona», condivisa con il pittore tarragonese Joan Montoliu durante un periodo di residenza barcellonese nel 1496¹⁰⁸. Nel *Retaule di Sant'Eligio* gli vanno assegnate le componenti culturali più strettamente huguetiane.

Il terzo pittore impegnato nel *Retaule di Sant'Eligio* è il cagliaritano Pietro (Pere) Cavarò, rampollo di una dinastia pittorica documentata a Cagliari dal 1455. Pietro è attestato a Barcellona nel 1508, dove risulta associato alla Confraternita dei pittori¹⁰⁹. Ricompare a Cagliari nel 1512, insieme al Salba e al Mesquida. Non è per niente da scartare l'ipotesi che nel frattempo avesse effettuato un viaggio per l'Italia centrale, a Napoli e forse anche a Roma e a Firenze¹¹⁰. La sua presenza nel *Retaule di Sant'Eligio* si avverte nel *Cristo in Pietà* della predella, ricalcata su modelli perugineschi ma consapevole delle Pietà dipinte in terra iberica da Paolo di San Leocadio¹¹¹. Nel successivo *Retaule di San Giovanni Battista*

106. Cfr. A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione* cit., pp. 335-338; Id., *Una congiuntura mediterranea* cit. Tale tesi è confutata in M.G. SCANO, *Giovanni Spano, la sua «collezione» e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, in *Il Tesoro del Canonico. Vita, Opere e virtù di Giovanni Spano (1803-1878)*, a cura di P. Pulina, S. Tola, Sassari 2005, pp. 188-191; M.G. SCANO, *Presències catalanes* cit., pp. 254-255.

107. G. SPANO, *Pitture antiche a fresco* cit., p. 42; Id., *Storia dei pittori sardi* cit., p. 15; C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento*. II. cit., p. 210, doc. 76; A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione* cit., pp. 335-338.

108. J. F. RAFOLS, *Diccionario Biográfico* cit., II, voce *Mesquida, Guillermo*. Su Joan Montoliu, nato a Sant Mateu nel 1453 e documentato a Tarragona fino al 1528, figlio del pittore Valentí, cfr. X. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca*, València 1990, pp. 100-101.

109. J. M. MADURELL *Pedro Nuyes* cit., pp. 39, 46.

110. Sia il *Retaule di Sant'Eligio* (1512), sia il *Retaule di San Giovanni battista* di Villamar (1518), mostrano la conoscenza dell'attività fiorentina del Perugino negli anni '90. In relazione a un possibile soggiorno di Pietro Cavarò a Firenze, è utile ricordare che nella chiesa di S. Maria Novella si conserva un Crocifisso assai simile a quello oristanese detto di Nicodemo, che è attestato per la prima volta in Sardegna proprio nella seconda decade del sec. XVI.

111. Il Perugino eseguì due *Pietà* secondo questo schema. Nel brano ad affresco per la facciata dell'Oratorio del Sepolcro a lato della chiesa fiorentina di San Pier Maggiore, recuperato

della chiesa parrocchiale di Villamar, da lui firmato e concluso nel maggio del 1518, Pietro Cavarò dimostra la sua interpretazione, modernamente gotica, degli insegnamenti prospettici e plastici del Rinascimento italiano.

A un'ennesima collaborazione fra il Salba e il Cavarò va attribuita la *Meditazione di Sant'Agostino* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, nel patrimonio sardo il dipinto più incardinato alla cultura toscano-romana e peruginesca.

Concluso il sodalizio con il Salba entro la seconda decade del '500, a partire dal 1528 circa Pietro Cavarò opererà una nuova svolta, orientata a modelli raffaelleschi, intessendo nuove società con pittori forestieri per l'assolvimento di singole commissioni che la sua rete di conoscenze locali gli attribuiva in via privilegiata¹¹². Tanto che la sua posizione, nel quarto decennio, diviene quella di una

soltanto nel 1990 sul mercato antiquario e verosimilmente databile al 1497, le gambe del Cristo si incrociano come nella predella del *Retaule di Sant'Eligio*, sebbene in controparte (E. CAMESASCA, *L'opera completa del Perugino*, Milano 1969, sch. 17; P. SCARPELLINI, *Perugino*, Milano 1984, p. 313; V. GARIBALDI, *Perugino*, Firenze 1999, scheda 46, riproduzione a colori a p. 43). Ne parlò il Vasari, in termini elogiativi: «Fu fattogli allogazione d'un Cristo morto con San Giovanni e la Madonna, sopra le scale della porta del fianco di San Pier Maggiore, e lavorollo in maniera, che sendo stato all'acqua et al vento, s'è conservato con quella freschezza, come se pur ora dalla man di Pietro fosse finito»: *Le Vite...*, ediz. Torrentino 1550, *Vita di Pietro Perugino*, edizione curata da L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986, p. 532. La *Pietà* di San Pietro, a Perugia, ha seguito la dispersione dell'imponente polittico commissionato al Perugino nel 1502 per la chiesa di Sant'Agostino, finendo nella chiesa di San Pietro. Il pittore vi lavorò fino alla morte (1523), e perciò la critica, generalmente concorde nel superiore apprezzamento della *Pietà* rispetto alle altre tavole, ha opinioni contrastanti sulla sua datazione, cfr. P. SCARPELLINI, *Perugino* cit., p. 121, scheda 171; V. GARIBALDI, *Il polittico della chiesa di Sant'Agostino a Perugia: vicende storiche e critiche. Nuove proposte*, in *Scritti in onore di A. Marabottini*, Roma 1997, pp. 119-128; V. GARIBALDI, *Perugino* cit., scheda 87, pp. 147-152. Si noti come l'analogia con la predella di Sanluri si limiti a queste prove del Perugino, che affrontando il tema con la medesima impostazione, sceglie una disposizione profondamente diversa: cfr. la lunetta del polittico di Fano (E. CAMESASCA, *L'opera completa* cit., sch. 52 A; P. SCARPELLINI, *Perugino* cit., fig. 115, cat. 71; V. GARIBALDI, *Perugino* cit., scheda 45, pp. 119-120) e la *Pietà* dello Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown (E. CAMESASCA, *L'opera completa* cit., sch. 59; P. SCARPELLINI, *Perugino* cit., fig. 98, cat. 62; V. GARIBALDI, *Perugino* cit., scheda 39, p. 116). Quello che vale a escludere un ipotetico ricorso a comuni fonti nordiche o settentrionali italiane, per andare invece a una conoscenza diretta, è l'evidente cultura italiana, da Pinturicchio a Perugino, manifesta nel Salba e ancora efficace nella pittura di Pietro Cavarò del secondo decennio. Non va trascurata la possibilità che Pietro Cavarò abbia conosciuto durante il soggiorno iberico le *Pietà* di Paolo di San Leocadio (soprattutto quelle di collezione privata rispettivamente a Bologna e a València), pittore con il quale poteva sentire una stretta affinità; per le immagini delle *Pietà* dell'emiliano, cfr. X. COMPANY I CLIMENT, *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia. Imatges d'un temps i d'un país*, València 1985, figg. 13, 14, 35; Id., *Una «Pietà» di Paolo da San Leocadio*, «Prospettiva», XLI (aprile 1985), pp. 55-60.

112. Il corpus pittorico di Pietro Cavarò ha subito negli ultimi anni alcuni tentativi di incremento. Il piccolo trittico con la *Madonna col Bambino e i Santi Michele arcangelo e Onofrio* nel Santuario della Vergine di Vicoforte (Mondovì), attribuitogli dubitativamente dal Natale in *El Renacimiento Mediterráneo* cit., sch. n. 88, pp. 520-523, pare affine per cultura e iconografia ad alcune sue opere del periodo 1512 al 1527, ma non sembra riferibile direttamente a lui o alla pittura sarda, cfr. A. PILLITU, *Una proposta di identificazione* cit., pp. 327-328; più possibilista in tal senso invece A. PASOLINI, *El Caballero* cit., pp. 196-197, fig. 6. Se poi l'opera non fosse effettivamente nel patrimonio del santuario già dal 1691 e, così, divenisse plausibile una più tarda emigrazione dalla Sardegna, acquisterebbe interesse la coincidenza per cui era nativo proprio di Mondovì il segretario dell'arcive-

sorta di dittatore delle arti, come vedremo nella vicenda del *retaule* commissionato nel 1535 al barcellonese Jaume Rigalt. Alla sua morte (fra il 1537 e il 1538), che segna la fine della pittura sardo-catalana e l'inizio di una fase — di cui Pietro stesso fu corresponsabile — nella quale diventeranno preponderanti gli influssi italiani, i suoi modi verranno volgarizzati dalla bottega satellite dei Mainas; suo figlio Michele Cavarò è invece ancor oggi una figura indefinita, un nome senza opere, per cui si può ipotizzare un ruolo imprecisabile non discosto dall'orbita dei Mainas. Dagli anni '60 la scena della pittura sarda sarà calcata da presenze campane, liguri e da quella misteriosa figura del Maestro di Ozieri che oggi siamo in grado di riconoscere nel frutto della collaborazione in terra sarda nel decennio 1569-1578 fra Pedro Raxis, cagliaritano emigrato a Granada, e suo figlio Miguel.

A proposito del Maestro di Ozieri, le tavole dal *retaule* sassarese di S. Croce pongono il problema del contributo di una mano distinta, caratterizzata da diverse fisionomie e da tangenze con l'ambiente pittorico valenzano di metà Cinquecento. Non si può, in merito, trascurare di segnalare l'attività nel Paese valenzano di un pittore sassarese, Giacomo Corseto, attestato per la prima volta a Sassari nel 1557, che sarà poi a Alginet (Ginet), presso València, dove nel 1564 firmò come *Jacobus Corseto Sardus* un dipinto nella chiesa di Sant'Antonio abate¹¹³.

Erano in uso in Sardegna, come in Catalogna, le immagini della Veronica, dipinte su due facce¹¹⁴. Da questa tipologia discende lo stendardo processionale

scovo di Sassari Alessandro Domenico Varesini (1838-1864), il canonico Luigi Sclavo, appassionato collezionista di opere d'arte, cfr. G. SPANO, *Iniziazione ai miei studi*, Sassari 1884, Cagliari 1997, p. 247. Appartengono a quella parte ancora oscura dell'attività della bottega cavariana le ridipinture su una tavola trecentesca umbro-toscana già in collezione Zedda di Cagliari e ora nel Museo del Tesoro della chiesa di Sant'Eulalia, attribuite prima a Michele (A. PILLITTU, voce *Cavarò, Michele* cit.) e poi a Pietro in possibile collaborazione con Michele Cavarò (A. PASOLINI, *El Caballero* cit., p. 205, fig. 19). Quanto al dipinto della *Crocifissione con la Vergine e S. Giovanni*, attualmente in possesso dell'antiquario Sarti di Parigi, si deve concordare con A. Pasolini, *El Caballero* cit., p. 202 nel rilevare che l'allungamento delle figure porta a epoca più tarda rispetto a quella dell'attività di Pietro; aggiungerei inoltre l'assoluta estraneità del Crocifisso alla tradizione cinquecentesca sarda e la sua attinenza a modi fiamminghi, anche per il ritmico sventagliarsi della frangia del perizoma. Per un catalogo della produzione di Pietro Cavarò, è indispensabile la documentazione recuperata da C. GALLERI, *Francesco Pinna* cit., nota 63, pp. 34-35, incredibilmente sfuggita agli studiosi benché nota da tempo.

113. *Mastru Jaime Corsetto pintore* fu retribuito nel 1557 dalla Municipalità sassarese per alcuni lavori, cfr. E. COSTA, *Sassari*, Sassari 1885-1936, consultato nell'edizione del 1992 a cura di E. Cadoni, parte VI (Stemmi e bandiere di Sassari), II, p. 983, e parte XVI (Scienze, lettere ed arti), III, p. 1675. Nel 1564 *Jacobus Corseto Sardus* firmò un dipinto nella chiesa di Sant'Antonio abate ad Alginet (Ginet), presso València, cfr. M.R. ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, Madrid 1870, p. 221; U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, VII, Leipzig 1912; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XV, Madrid 1913; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, II, Paris 1961; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, III, Torino 1972; E. Kasten, voce *Corseto, Jacobo*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXI, Leipzig 1999; A. PILLITTU, *Un pittore genovese al servizio di Nicolò Canelles. Ai primordi dell'incisione in Sardegna*, «Archivio Storico Sardo», XLI (2001), p. 510.

114. Cfr. A. PILLITTU, *Il patrimonio pittorico e scultoreo negli inventari parrocchiali della Sardegna sud-orientale (1599-1601-1604-1616)*, Tesi di Specializzazione in Studi Sardi, A. A. 1990-1991.

del Duomo di Sassari, recante in origine su una faccia la *Madonna col Bambino*, sull'altro la *Veronica che mostra il Volto di Cristo*. Riferibile per via stilistica al periodo fra il 1480 e il 1510 circa, l'opera, di altissima qualità, mostra dipendenza dalle esperienze valenzane dei cosiddetti pittori borgiani¹¹⁵.

Sebbene la storiografia sarda abbia avuto il merito di aver valutato con precocità il peso nell'attività pittorica quattro-cinquecentesca delle immagini a corredo del patrimonio librario, non esiste ancora uno studio monografico in grado di valutarne la relazione¹¹⁶. Una notizia di sicuro rilievo, ai fini dell'analisi dei dipinti a cavallo fra '400 e '500 e soprattutto delle opere del Maestro di Castelsardo, è quella del possesso da parte della nobile famiglia Carròs di un Libro d'ore in pergamena proveniente dalle Fiandre¹¹⁷.

Buona parte della scultura di epoca gotico-catalana si rintraccia nella decorazione architettonica, talvolta di eccellente qualità, purtroppo ancora priva di uno studio sistematico e condotto con metodo adeguato¹¹⁸.

Le chiese sarde ospitavano spesso, nella cappella più lontana dall'altare, dedicata alle Anime del Purgatorio, un gruppo scultoreo del Compianto sul Cristo morto¹¹⁹. Quello più antico, della Cattedrale di Cagliari, è vicinissimo al gruppo del Museu Episcopal di Vic (settimo-ottavo decennio del '400), mentre quello della chiesa cagliaritana di S. Giacomo denota un maggior sentimento della verità fisica dei corpi, soprattutto nelle figure femminili che hanno uno scatto «antonelliano» di modernità. Il gruppo di Gergei si allinea invece alla produzione pittorica cavariana del secondo-terzo decennio del '500. Nel '400 e per buona parte del '500 sono eccezionali i simulacri svincolati dal *retaule*.

115. Anche per la bibliografia precedente, cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 154-159, sch. 69 di R. Coroneo; A. SARI, *Lo stendardo processionale del Duomo di Sassari, intrico e sintesi di culture mediterranee tra '400 e '500*, «Biblioteca Franciscana Sarda», XII (2008), pp. 279-307.

116. L'unico studio specifico, che segue un interesse antico e precoce, è quello di R. SERRA, *Il ruolo delle stampe nella pittura del Cinquecento in Sardegna*, in R. SERRA, *Pittura e scultura* cit., pp. 273-284. L'indicazione di metodo ha dato risultati contributivi in S. MEREU, *Osservazioni sull'opera* cit.

117. C. FERRANTE, *La vita sociale nei castelli sardi*, «Archivio Storico Sardo», XXXVII (1992), pp. 125-143.

118. Fra le tipologie scultoree ancora totalmente da studiarsi, si segnala quelle delle *creus de terme* (un brevissimo accenno in M.G. SCANO, *L'escultura* cit., p. 264).

119. J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 638; L. SIDDI, *Il tema scultoreo del «Compianto» in Sardegna*, in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, Atti del XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona cit., V, pp. 597-616; A. PILLITU, *Il tema del Compianto* cit.; M.G. Scano, *L'escultura del gotic tardà* cit., pp. 264-267. L'attestazione documentaria dell'attività di due sardi, Mateu Casas di Sassari e Pere Magnias (Mainas ?) di Cagliari, al fianco dell'intagliatore Pere Torrent nella realizzazione del *Retaule* di S. Joan de les Abadesses (del 1497: cfr. J. MASDEU, *Dos retaules de Sant Joan de les Abadesses*, «Butlletí del Centre excursionista de Vic», III, (1915-1916-1917), XIII/II, p. 121, ha portato Francesca Español Bertran (*La escultura tardogótica en la Corona de Aragón*, in *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos 2001, p. 306) a supporre che i due isolani siano in relazione con i gruppi scultorei del Museu Episcopal di Vic e della Cattedrale di Cagliari. Tuttavia, come chiarisce M. JARDÍ ANGUERA, *Mestres entalladors* cit., p. 232, né il documento, né le caratteristiche del *retaule* consentono di accreditarli come scultori, essendo assai più verosimile che si trattasse di *fusters*.

Gli intrecci con la Catalogna saranno ancora vivi nel Cinquecento. A Barcellona, il pittore di origini portoghesi Pere Nunyes poteva valersi della collaborazione del sardo Pere Pisa (1546-1547)¹²⁰. Nella medesima città è attestato fra il 1573 e il 1578 il pittore cagliaritano Antonio Serra¹²¹.

Proprio da Barcellona giunse a Cagliari nel 1535 la flotta di Carlo V, diretta a Tunisi. Si trascura usualmente che del seguito dell'imperatore faceva parte il pittore fiammingo Jan Cornelisz Vermeyen, con l'incarico di trarre immagini della campagna militare africana per un ciclo di arazzi celebrativi¹²². Quando si volle celebrare la vittoria conseguita il 21 luglio 1535, si ingaggiò lo scultore e intagliatore barcellonese Jaume Rigalt per l'esecuzione di un pulpito marmoreo figurato in cui si svolgeva un ciclo che intendeva esaltare la missione providenziale dell'Impero, con immagini tratte dal repertorio dell'Antico, ma senza riuscire a occultare del tutto la sensibilità ancor gotica dell'artefice, che fu chiamato nello stesso anno alla realizzazione di un *retaule* in alabastro per l'altare maggiore della Cattedrale di Oristano, di cui probabilmente restano otto statue lignee di apostoli. Secondo l'atto di commissione, il Rigalt doveva sottostare al disegno fattone da Pietro Cavarò, che quindi agli occhi della gerarchia ecclesiastica assumeva un ruolo di garante della corretta e ortodossa esecuzione dell'opera; ciò che ci svela l'egemonia artistica dell'anziano pittore, che incarnava una sorta di dittatore delle arti ante litteram¹²³. Ancora a un artista attivo a Barcellona, Martí

120. J.M. MADURELL *Pedro Nunyes* cit., p. 58; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 643.

121. *Ibidem*, p. 643. Il Serra era familiare del conte di Quirra (titolo appartenente alla famiglia Carròs) e contrattava *retaules*. In occasione di una indagine sul culto di s. Giorgio di Suelli svolta nel 1606 nella subregione sarda dell'Ogliastra, il pittore campano Ursino Bonocore (documentato a Cagliari dal 1568, dove morì nel 1611) testimoniò di aver condiviso commesse pittoriche con Antonio Serra, poi fattosi frate francescano conventuale e morto una dozzina d'anni avanti. Il Bonocore, in virtù di questa dimestichezza con il Serra, dichiarava di riconoscerne la mano nel *Retaule di S. Barbara* nella parrocchiale di Lotzorai (possedimento feudale dei Carròs in Ogliastra), eseguito secondo lui una cinquantina d'anni avanti; l'attribuzione al Serra fu avallata dalla testimonianza di un anziano del paese, cfr. C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento* II cit., pp. 210, 217.

122. Cfr. A. CHASTEL, *Il Sacco di Roma. 1527*, consultato nell'edizione italiana, Torino 1983, p. 23; R. LÓPEZ TORRIJOS, *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V*, «Storia dell'Arte», LX (1987), p. 173; H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen painter of Charles V and his conquest of Tunis*, Doornspijk 1989.

123. A. PASOLINI, *Un retablo scultoreo per il Duomo di Oristano*, «Theologica et Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XIV (2005), pp. 317-328; A. PASOLINI, *Alcune riflessioni* cit., pp. 412-414; A. PILLITTU, *Sull'attività in Sardegna di Jaume Rigalt, scultore barcellonese del secolo XVI*, «Biblioteca Franciscana sarda», XII (2008), pp. 335-372. Negli atti si specifica che il *retaule* richiesto al Rigalt doveva raggiungere le misure della luce in altezza e larghezza della cappella maggiore (45 palmi di altezza per 26 di larghezza, corrispondenti a metri 11,81 per 6,82). Il Capitolo decise di porre in vendita il *retaule* nel 1627 (cfr. M. MANCONI, *La Cattedrale di Oristano*, «Studi Sardi», XII-XIII (1952-1954), 1955, p. 61), quando si concluse l'edificazione del *nou cor* (nel '700 tamponato ed ora denominato «Archivietto»), iniziata nel 1622 in forme sincretistiche gotiche-rinascimentali dai maestri Melchiorre Uda e Francesco Orrù. Esso si apriva verso l'aula con un ampio arco acuto percorso da modanature a fascio e impostato su mensole poligonali poggianti su pseudocapitelli con figure umane, ancora parzialmente visibili dall'interno. A pianta quadrata,

Diez de Liatzasolo, uno dei massimi scultori e intagliatori in Catalogna nel sec. XVI, si ricorse quando si volle provvedere all'esecuzione del (perduto) *Retaule maggiore* della Cattedrale di Sassari (1548)¹²⁴.

In seguito, i contatti diretti con la Catalogna si affievoliscono, in quanto provengono dall'area culturale italiana i successivi protagonisti della scultura in Sardegna: Antonio Bonato, che eseguì figure a medio rilievo (*mig relleu*) policrome in *retaules* misti e Scipione Aprile¹²⁵, che nell'isola si stanziarono stabilmente, a differenza del Rigalt che già nel 1537 è attestato a Reus, in Catalogna.

Rapporti con la Catalogna, ancora da esplicitare nei dettagli ma certi e di valore per la sua formazione, dovette avere Francesco Pinna Marimón, il più importante esponente del Tardomanierismo pittorico isolano.

Ma ancora nel '600 è possibile documentare presenze di opere di artisti catalani, come quel Joaquim Juncosa i Domadel, nativo di Cornudella de Montsant, figlio di Joan, anch'egli pittore, che fu incaricato dal Marchese della Guardia di eseguire quattro opere di grandi dimensioni per la Sardegna¹²⁶.

LE ARTI Suntuarie

Grande sviluppo ebbe sotto il dominio aragonese l'argenteria, che si avvantaggiava delle ricchezze minerarie isolate. L'attività di orafi e argentieri fu regolamentata da provvedimenti che la limitavano ad alcune città e imponevano il marchio civico¹²⁷.

La prima attestazione certa dell'arte argentaria sarda è nella firma di un *Iohannes de Cionis* «aurifex pollino Castro Calleri» nella croce astile in argento dorato e cesellato, datata 1386, della chiesa madre di Salemi, in Sicilia¹²⁸ che, per

l'Archivietto si innalza con una serie di nervature originate da peducci pensili ai quattro angoli e si chiude in una pseudocupola emisferica percorsa da otto costoloni.

124. Cfr. J. M. MADURELL, *Pedro Nuyes* cit., rispettivamente alle pp. 26, 58, 54-55. Su Martí Diez de Liatzasolo, nativo del Paese Basco ma formatosi in Aragona, cfr. J. YEGUAS I GASSÓ, *Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)*, «Locus Amoenus», V, (2000-2001), pp. 179-194; J. YEGUAS I GASSÓ, *Postil·la a Díez de Liatzasolo: un caserío a Quipúzcoa, la seva formació aragonesa i una obra inexistent a Sanaüja*, «Urtx. Revista cultural de l'Urgell», 21 (2008), pp. 187-195.

125. A. PILLITTU, *Antonio Bonato e la diffusione delle forme rinascimentali in Sardegna*, «Studi Sardi», XXXI (1994-1998), 1999, pp. 487-520; A. PILLITTU, *Aggiornamenti, revisioni e aggiunte a Scipione Aprile*, «Archivio Storico Sardo», XL (1999), pp. 403-452; I. FARCI, *Scipione Aprile e Antiogo Pili, sculptors: inediti d'archivio*, in *Ricerca e Confronti 2006* cit., pp. 373-380.

126. Cfr. J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid 1800, p. 354.

127. Già nel 1331 un privilegio reale imponeva la marchiatura degli argenti con punzone: esso poteva essere impresso solamente nel Castello di Cagliari, a Sassari, a Villa di Chiesa e in una località dei domini del Giudice d'Arborea, cfr. M. PINNA, *Indice dei documenti cagliaritari del Regio Archivio di Stato*, Cagliari 1903, doc. 67.

128. Il termine «pullinus Castro Calleri» indicava i colonizzatori pisani della città di Cagliari. L'origine toscana dell'argentiere è peraltro indicata dal nome e dalla formula tipica del cognome. Anche per l'argenteria, dunque, è dimostrabile una linea di continuità con le maestranze di epoca

via del nome di origine pisana dell'artefice, documenta una tradizione di alto livello già in epoca pisana, in forme però gotico-catalane.

Vicinissima nel tempo, forse di poco successiva, è la croce processionale del convento di S. Francesco di Oristano, punzonata con il marchio civico oristanese: essa deriva dal modello della *Croce del Vilardell* della Cattedrale di Barcellona¹²⁹. Altri argenti databili al sec. XIV recano il punzone arborense e sono frutto di acclimatamento in Sardegna di modi catalani, attraverso i quali sono mediati nell'isola influssi senesi e, in generale, toscani¹³⁰. D'altronde, i vincoli dell'arte argentaria sarda con quella catalana sono comprovati anche da circolazione di uomini¹³¹.

pisana, che è ulteriormente avallata dall'attività di quel *Julianus Orafo argenterius* ossia Goliano *argentarius* testimoniato fra Cagliari e San Gavino fra 1434 e 1455, cfr. A. PILLITTU, voce *Goliano*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, LVII, München-Leipzig 2008. Su Giovanni di Cione cfr. G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes* cit., pp. 187, 274. In Sicilia compare anche l'argentiere Dyegus de Sardinia, testimone in un contratto fra Gaspare e Guglielmo da Pesaro nel 1460, cfr. G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes* cit., pp. 114, 187, 274.

129. Punzonata con la sigla civica ARBOR di Oristano, essa dispone al centro della croce il Crocifisso, realizzato a fusione; alle estremità della croce i quadrilobi, un tempo decorati con smalti come le altre placche, con le raffigurazioni di Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre in alto, della Vergine e di San Giovanni evangelista ai lati, quali testimoni della Crocifissione di Cristo che resuscita Adamo in basso (su questo soggetto cfr. M. PORCU GAIAS, *La croce processionale del S. Francesco di Oristano*, «Biblioteca Francescana Sarda», XII (2008), pp. 238-239). I quattro bracci sono interrotti da placche ovali con il cartiglio del Nazareno, in alto, angeli che raccolgono il Sangue di Cristo nelle coppe, ai lati e in basso. Al centro è rappresentato il Cristo giudice che proclama «Ego sum lux mundi»; ai suoi fianchi san Francesco d'Assisi e san Giovanni Battista che allude, con il gesto delle dita, al dogma della Trinità. Nel verso della croce, dedicato alla Madonna col Bambino effigiati in una scultura a fusione del XVI secolo, ritroviamo gli evangelisti Giovanni nel capocroce alto, ai lati rispettivamente Luca e Marco, in basso Matteo; nelle placche ovali sono raffigurati il francescano san Ludovico d'Angiò, ai lati i due personaggi che compongono l'Annunciazione, in basso san Francesco d'Assisi. Fusto e nodo, col punzone di Cagliari, sono cinquecenteschi.

130. La croce stazionale del S. Nicola di Ottana, del sec. XIV, e due simili, trasformate successivamente in croci astili, di cui una già nel convento francescano di Oristano ed ora dispersa, un'altra nella chiesa di S. Sebastiano a Milis (Oristano), punzonata ARBOR e recante lo stemma dei Bas e quello arborense.

131. La bottega del noto argentiere barcellonese Bernat Leopart nel 1426 accettava come apprendista l'oristanese Antoni de Serra, che nel 1432 sarà di ritorno in Sardegna, cfr. J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques* cit., p. 639. È documentato a Girona nel 1406 Joan Torrada, argentiere «de Castri Callari» in Sardegna, cfr. P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona: segles XIII-XIV*, Barcelona 1983, p. 358. Hanno scambi con la Sardegna l'argentiere Guillem Ballel, barcellonese, che nel 1427 incarica Andreu Aloy di San Gavino in Sardegna di recuperare il debito dell'argentiere Antoni Abello di Cagliari (cfr. N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana medieval. Barcelona 1300-1500. II. Argenters i documents*, p. 31); lo stesso Aloy è in rapporti di fiducia con l'argentiere Tomàs Canyelles, abitante a Cagliari (*ibidem*, p. 45); Pere Colomer, argentiere di Barcellona, fu Maestro della Zecca di Sardegna nel 1419, carica ricoperta nel 1442 da Silvestre Colomer (*ibidem*, p. 57); incarichi per la monetazione in Sardegna li ebbe anche Jaume Gracià nel 1338 (*ibidem*, p. 80); nel 1409 si trovava in Sardegna per affari Martí Llacuna, argentiere di Barcellona (*ibidem*, p. 87). Su Antoni Abello cfr. G. OLLA REPETTO, *Notai sardi del secolo XV: Pietro Baster*, in *Studi storici e giuridici in onore di Antonio Era*, Padova 1963, p. 277; C. TASCA, *Nuovi documenti sugli argentieri cagliaritari tardo-medioevali*, «Archivio Storico Sardo», XXXVI (1989), pp. 166-167. Pere Colomer era Maestro della Zecca di Sardegna ancora nel 1428, cfr. A. PILLITTU, voce *Colomer, Pietro, maestro della Zecca, 1428*, in *All-*

L'argenteria sacra si uniforma a modelli gotici catalani fino all'inoltrato '500 e per alcune tipologie ben entro il secolo successivo. Fra gli oggetti con punzone civico cagliaritano, si segnalano il *reliquiario della Vera Croce* (metà '500) del S. Francesco di Oristano, in cui la croce prende le fattezze dell'albero originario, con i rami spinosi e i capocroce segnati da globi¹³²; la croce processionale della Cattedrale di Cagliari, dei primi del XVI secolo¹³³. Da modelli catalani deriva anche il *reliquiario della Vera Croce*, anch'esso nel Tesoro della Cattedrale di Cagliari, di fine XV — inizi XVI secolo¹³⁴.

Il marchio civico di Villa di Chiesa è stato individuato soltanto di recente nel piede di un calice del XV-XVI secolo nella parrocchiale di Masullas¹³⁵.

È verosimile che risalgano ad ambito catalano anche il piatto e la brocca di disegno manierista in argento dorato, sbalzato e cesellato — nel Tesoro della Cattedrale di Cagliari fino al furto avvenuto nel 1984 — entrambi siglati dalla cifra «AS» o «SA» sormontata da una croce ma senza data né punzone¹³⁶. Il ri-

gemeines Künstler-Lexicon, XX, München-Leipzig 1998. Svolge un ruolo di rilievo in attività legate all'estrazione dei metalli l'argentiere cagliaritano Pere de Roses, che rilascia una procura a València nel 1486, nel 1491 è attestato in Sardegna a Villa di Chiesa e nel 1495 viene pagato a Cagliari da Giuliano Nicola Aymerich per l'esecuzione di un ostensorio, cfr. rispettivamente J. SANCHIS SIVERA, *La Orfebrería valenciana en la Edad Media*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», XLIII (1923), p. 191; C. BAUDI DI VESME, *Codice Diplomatico Ecclesiense*, II, Torino 1877, col. 775; C. TASCA, *Nuovi documenti cit.*, pp. 166-167; G. DEIDDA, sch. 546 in *La Corona d'Aragona: un patrimonio cit.*, p. 338. Dell'atto del 1491 è testimone Jaume Font di Castel di Castro, che da altre fonti sappiamo essere anch'egli un argentiere, cfr. A. PILLITTU, voce *Font*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XXXII, München-Leipzig 2004; ARCHIVIO CAPITOLARE DI CAGLIARI, *Entrate Uscite Capitolo. Rendite Comuni*, n. 69, 1520-1530, f. 16v, *mestre Jaume Font argenter*, citato nel 1528. È di presumibile origine maiorchina l'argentiere Joan Torner documentato a Cagliari nel 1509, cfr. *I Parlamenti dei viceré Giovanni Dusay e Ferdinando Girón de Rebolledo: (1495, 1497, 1500, 1504-1511)*, Cagliari 1998 (Acta Curiarum Regni Sardiniae, 5), p. 419.

132. La teca con la sacra reliquia si trova all'incrocio. Il fusto è scandito dai due nodi, il primo a tempietto gotico con nicchie e statue di santi, il secondo a sezione poligonale con contrafforti angolari, anch'esso a richiamare un'architettura gotica. Il tutto poggia sull'ampio piede ottagonale lobato e ornato da un motivo a corsi di mattoni, entro ampie specchiature.

133. Reca il punzone cagliaritano e la cifra ND dell'ignoto argentiere. Nella decorazione del verso è presente lo scudo di Cagliari in epoca aragonese, cfr. R. SERRA, sch. 59-60, pp. 204-205, in C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962.

134. Alcuni dettagli rinviano infatti alla *Croce aurea* del Duomo di Girona, cfr. R. SERRA, sch. 57, p. 204, in C. MALTESE, *Arte in Sardegna cit.*

135. C. GALLERI, *Il marchio civico di Iglesias in un calice d'argento di Masullas*, «Biblioteca Francescana Sarda», VII (1997), pp. 275-282.

136. Cfr. *Catalogo dell'Esposizione Eucaristica in Orvieto 1896*, in *Atti del Congresso Eucaristico*, Orvieto 1897, p. 397 (con attribuzione ad Ascanio di Giovanni de Mari da Tagliacozzo, allievo di Cellini e, perciò, ad ambito italiano); E. BRUNELLI, *Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari*, «L'Arte», X (1907), p. 49; C. ARU, *Argentari cagliaritani del Rinascimento*, «Pinacotheca», I (1928-1929), p. 208; R. DELOCU, *Contributi alla storia degli argentari sardi del Rinascimento*, «Mediterranea», VII (1933), 5, pp. 32-35; C. MALTESE, *Arte in Sardegna cit.*, p. 25, figg. 107-108, sch. di R. SERRA, p. 210; A. LIPINSKI, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965, pp. 48, 51, 320-321 (piatto), 328-329 (brocca); R. SERRA, *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna, secondo Angelo Lipinsky*, «Studi Sardi», XXI (1968), pp. 4, 6-7; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Milano 1969, figg. 271-272, pp. 293, 295,

mando a Barcellona, già avanzato per il confronto della brocca con quella del foglio n. 161 nel II dei *Llibres de Passanties* del Collegio degli Argentieri di Barcellona, disegnata da Pere Joan Poch nel 1551¹³⁷, e con quella conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, attribuita a bottega barcellonese del 1540 circa¹³⁸, trova ulteriori sostegni nei disegni dei *Llibres de Passanties*, che suggeriscono di limitarne la cronologia alla prima metà del secolo, in quanto fra il 1500 e il 1530 circa l'argenteria barcellonese si caratterizza per l'adesione alle forme rinascimentali d'importazione — spesso mediate da stampe — in compresenza con motivi e soluzioni gotiche per spirito e per struttura¹³⁹. Un tentativo di inquadramento in questo senso è possibile, dopo la scoperta di un documento relativo alla presenza nel 1528 a Cagliari di un artigiano dei metalli, finora sconosciuto, «mestre Ludovicus Sanctangel aurifaber» dimorante a Cagliari (¹⁴⁰), che permetterebbe di sciogliere il nesso «SA». Tuttavia, si tratta di un episodio, per di più con un forte retroterra culturale gotico: le forme integralmente rinascimentali saranno accolte soltanto a partire dalla settima decade del '500, senza scalzare il gusto gotico, dominante ancora nei primi decenni del '600, epoca in cui gli inventari degli arredi mobili delle chiese dimostrano la profonda assimilazione alla cultura catalana nelle tipologie censite e nella terminologia, espressa peraltro in lingua catalana (¹⁴¹). Ne è ulteriore prova l'esistenza di ostensori derivati dalle custodie gotiche iberiche, come quello di Neoneli, da ritenersi cinquecentesco (¹⁴²).

Anche nell'arte del tessuto rimane una preziosa testimonianza della civiltà catalana, nello stolone figurato appartenente alla Pianeta detta «di Leonardo

300; A. PILLITTU, *Dinamiche di scambio fra Catalogna e Sardegna nella pittura e nella scultura dei secoli XV e XVI*, in *Atti del IX Congresso internazionale dell'Associazione Italiana di Studi catalani* (Venezia, 14-16 febbraio 2008), «Rivista Italiana di Studi Catalani», 2 (2012).

137. C. MALTESE, *Arte in Sardegna* cit., p. 25, figg. 107-108, sch. di R. SERRA, p. 210.

138. *Ibidem*, p. 25, figg. 107-108, sch. di R. SERRA, p. 210. Cfr. inoltre C. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, London 1968, sch. 72, pp. 28-29, fig. 145.

139. Si osservi, in proposito, come la canna in forma di drago, arcaica reminiscenza medioevale, sia imperativa nei contenitori raffigurati nei disegni del periodo 1500-1530 circa (M. Montiro, 1533; J. Balaguer, 1500-1530; M. Garriga, B. Ribes e J. Barina, 1500-1530). Cfr. N. DE DALMASES, *La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los «Llibres de Passanties»*, «D'Art», III-IV (1977), tavv. 2-3.

140. Il 12 febbraio 1528, infatti, *mestre Lodovicus Sanctangel aurifaber*, residente a Cagliari, regola un debito con Vicent Danigano *natural de Villa Beltran*, cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Atti notarili sciolti, Tappa di Cagliari*, not. G. Bança, vol. 46.

141. Cfr. A. PILLITTU, *Il patrimonio pittorico* cit.

142. Cfr. C. MALTESE, *Arte in Sardegna* cit., fig. 62, sch. di R. Serra, p. 219. Simili custodie ad arca con angeli ai lati venivano fabbricate dalle botteghe cagliaritanee ancora alla fine del '500, come dimostra la commissione ricevuta dall'argentiere Joan Mameli per la parrocchiale di S. Sofia di S. Vero Milis nel 1582 (cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Atti notarili legati, Tappa di Cagliari*, not. M. De Silva, vol. 639, f. 123r, ora anche pubblicato da A. PASOLINI, *Argenti sacri nella Sardegna del '500: documenti inediti*, «Biblioteca Franceseana Sarda», XII (2008), p. 321). Non dissimile doveva essere la custodia eseguita dal medesimo artefice, insieme con Jeroni Corellas, nel 1593 per il convento di S. Agostino di Cagliari, cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Atti notarili sciolti, Tappa di Cagliari*, not. M. Noffre, vol. 825, 12 gennaio 1593.

d'Alagon», possibile prodotto d'importazione da Barcellona fra Quattro e Cinquecento ⁽¹⁴³⁾.

BREVE BIBLIOGRAFIA SULLA CIVILTÀ ARTISTICA CATALANA IN SARDEGNA

Studi multidisciplinari e opere di consultazione generale

L'opera complessiva di riferimento per lo studio della civiltà catalana in Sardegna è *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell e F. Manconi, Cinisello Balsamo 1984.

Sono di utile consultazione i seguenti testi: J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Sardegna, 8-14 dicembre 1957), Madrid 1959, pp. 637-645; J. ARCE, *España en Cerdeña*, Madrid 1960; C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962, con *Notizie* di R. Serra; R. DELOGU, *Cultura toscana e barcellonese, in Sardegna*, Firenze 1963 (Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna, 4), pp. 60-64; S. IUSCO, *Le reliquie dei retablos*, *Ibidem*, pp. 215-216; S. IUSCO, *Tra Pisa e Spagna*, *Ibidem*, pp. 236-238; R. SERRA, *Una sottile educazione del gusto*, *Ibidem*, pp. 174-177; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica, in Sardegna*, Milano 1969; E. COSTA, *Archivio pittorico della città di Sassari, diplomatico, araldico, epigrafico, monumentale, artistico, storico*, [1898-1904], a cura di E. Espa, Sassari 1976; I. PRINCIPE, *Le città nella storia d'Italia. Cagliari*, Bari 1981; I. PRINCIPE, *Le città nella storia d'Italia. Sassari. Alghero, Castelsardo, Porto Torres*, Bari 1983; *La Corona d'Aragona; un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra (Cagliari, 27 gennaio-1 maggio 1989), Cagliari 1989; M.B. URBAN, *Cagliari aragonese. Topografia e insediamento*, Cagliari 2000 (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici, 25).

Architettura

Due opere complessive sull'architettura medioevale in Sardegna giungono fino al secolo XIV: R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma 1953; R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro 1993, che rispetto al precedente trascende il limite del Romanico e giunge fino al Gotico del Trecento. Quest'ultimo volume fa parte della collana «Storia dell'Arte in Sardegna». Dedicato al romanico, ma indispensabile per conoscere gli innesti

143. Per aspetti formali e tecnici è stato messo in relazione con lo stolone del piviale della Cappella di San Giorgio del Palau de la Generalidad di Barcellona, parte di un insieme ricamato da Antoni Sadurni a metà sec. XV, cfr. C. MALTESE, *Arte in Sardegna* cit., sch. 63-64 di R. Serra, p. 223. Sembra però opportuno datarlo a cavallo fra '400 e '500, per confronti con produzione catalana, per cui cfr. R. M. MARTÍN I ROS, *Els tèxtils medievals de la catedral de Barcelona*, «D'Art», XIX (1993), pp. 187-203; M. MIRAMBELL I ABANCÓ, *Aportacions a l'estudi de brodats cinccentistes conservats al Museu Episcopal de Vic*, «Quaderns del Museu Episcopal de Vic», III (2009), pp. 93-142.

gotici due e trecenteschi è R. SERRA, *La Sardegna [romanica]*, Milano 1989. Raffaello Delogu intraprese il progetto di un secondo volume dell'Architettura medievale in Sardegna, mai realizzato, per cui fu attuata una campagna fotografica di cui restano degli scatti negli archivi della Soprintendenza di Cagliari.

Sull'architettura tardogotica catalana esistono due testi complessivi, sebbene diversi per dimensioni e apparati: il primo è R. SERRA, *L'architettura sardo-catalana*, in *I Catalani in Sardegna* cit., pp. 125-154. Il secondo, F. SECNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994, nella collana *Storia dell'Arte in Sardegna*, si occupa anche delle forme in cui il linguaggio rinascimentale si innestò sulla radice tardogotica catalana.

La bibliografia essenziale su singoli temi è la seguente: R. CARTA RASPI, *Castelli medioevali di Sardegna*, Cagliari 1933; R. SERRA, *Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del Gotico catalano in Sardegna*, «Studi Sardi», XIV-XV (1955-57), 1958, pp. 333-354; A. FLORENSA, *Il Gotico catalano in Sardegna*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura», XVII (1961), pp. 81-116; R. SERRA, *Contributi all'architettura gotico catalana: il S. Domenico di Cagliari*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», XVII (1961), pp. 117-127; *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura. Sardegna* (Cagliari, 6-12 aprile 1963), I, Roma 1966, che comprendono i seguenti saggi:

— A. FLORENSA, *La posizione del Gotico in Sardegna (relazione generale)*, pp. 213-223; M. FREDDI, *La chiesa di Sant'Eulalia a Cagliari*, pp. 245-251; R. SALINAS, *Lo sviluppo dell'architettura in Sardegna dal gotico al Barocco (relazione generale)*, pp. 261-269; R. SERRA, *Le parrocchiali di Assemini, Sestu e Settimo S. Pietro. Note per una storia dell'architettura tardogotica in Sardegna*, pp. 225-243.

A. CIRICI, J. GUMI CARDONA, *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XIII i XIV*, Barcelona 1974, p. 103; A. CIRICI, J. GUMI, *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*, Barcelona 1979, p. 102; A. SARI, *Contributo all'architettura tardogotica in Sardegna. La chiesa di S. Francesco di Alghero*, in *Studi in onore di Giovanni Lilliu*, Cagliari 1985, pp. 127-151; F. FOIS, *Castelli della Sardegna medievale*, a cura di B. Fois, Cinisello Balsamo 1992; A. SARI, *L'architettura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola*, I, a cura di F. Manconi, Cagliari 1992, pp. 74-89; R. CORONEO, *La projecció a Sardenya i Sicília*, in *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona 2003, pp. 352-354; A. SARI, *La arquitectura del gótico mediterráneo en Cerdeña*, in *Una arquitectura gótica mediterránea*, II, a cura di E. Mira, A. Zaragoza, València 2003, pp. 33-50; *Architettura catalana in Sardegna*, a cura di G. Montaldo, P. Casu, Cagliari s. d. [2004] (L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. Verso la costituzione di un sistema informativo territoriale documentario ed iconografico).

Pittura e scultura

A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento*, VII, parte I della *Storia dell'arte italiana*, Milano 1911, pp. 150, 152; A. VENTURI, *La Pittura del Quattrocento*, VII, parte IV, della *Storia dell'arte italiana*, Milano 1915, pp. 110-118, figg. 59-63; G. GODDARD KING, *Sardinian painting. I. The Painters of the Gold Backgrounds*, Philadelphia 1923 (Bryn Mawr Notes and Monographs, V), ripubblicato in traduzione italiana a cura di R. Coroneo, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, Nuoro 2000; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VIII, *Gentile, Pisanello and late Gothic Painting in central and southern Italy*, The Hague 1927, pp. 486-487; C. ARU, *Il 'Maestro di Castelsardo'*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», I-II, (1926-1927), 1928, pp. 27-54; C. ARU, *Un documento definitivo per l'identificazione di Giovanni Barcelo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», III (1931), pp. 169-178; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, *The Renaissance painters of central and southern Italy*, The Hague 1934, pp. 455-458, 460-464, 466-469, 471; C.R. POST, *A History of Spanish Painting*, VI/1, Cambridge Mass. 1935, p. 84; Id., *A History of Spanish Painting*, VI/2, Cambridge Mass. 1935, pp. 456-463, 532-534; Id., *A History of Spanish Painting*, VII/2, Cambridge Mass. 1938, pp. 315-332, 326-329, 437-438, 442-450, 747-750, 755-756, fig. 165; R. DELOGU, *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, «Archivio Storico Sardo», XXII (1941), pp. 3-26; C.R. POST, *A History of Spanish Painting*, VIII, Cambridge Mass. 1941, pp. 337, 489-497, 597-599, 603; Id., *A History of Spanish Painting*, IX, Cambridge Mass. 1947, pp. 752, 845-846; Id., *A History of Spanish Painting*, X, Cambridge Mass. 1950, pp. 379-380; *Exposición de Primitivos Mediterráneos*, catalogo della mostra (Bordeaux, Genova, Barcelona, 1952), Barcelona 1952, pp. 34-35, tav. IX; J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica*, in *Ars Hispaniae*, IX, Madrid 1955, pp. 255, 292; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. I. Venetian School*, Londra 1957, p. 7; F.-P. VERRIÉ, *L'art gòtic. La Pintura*, in *L'art català*, I, a cura di J. Folch i Torres, Barcelona 1957, pp. 381-414; J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, schede 318, 743-745, 1752-1756, 2912-2920; C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, XII, Cambridge Mass. 1958, pp. 461-484, 486; 490-493, 495-522, 539-542; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* cit., pp. 637-645; R. SERRA, *Per il «Maestro della Madonna di Bonaria»*, «Studi Sardi», XXI (1968-1970), 1970, pp. 52-72; R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980; *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari 1983-1984), Cagliari [1985], che comprende:

— J. AINAUD DE LASARTE, *La pittura sardo-catalana*, pp. 25-29; A. CALECA, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, pp. 31-39; G. SPICA, *Cagliari, Oristano e la produzione pittorica nel Capo di Sotto nel secolo XVI*, pp. 51-53; R.

CONCAS, *Problemi di restauro*, pp. 61-74; D. PESCARMONA, *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra*, pp. 41-49; A.G. MAXIA, sch. *Ambito di Ramón de Mur: Retablo di San Martino*, pp. 106-107; Id., sch. *Joan Barcelo: Retablo della Visitazione*, pp. 120-122; D. PESCARMONA, sch. *Lorenzo Cavaro e bottega: Retablo di Santa Vittoria*, pp. 129-130; R. SERRA, sch. *Retablo del Presepio o «Carnicer»*, pp. 123-124; EAD., sch. *Maestro di Sanluri. Retablo di Sant'Eligio*, pp. 132-137; EAD., sch. *Joan Figuera, Rafael Thomàs e aiuto. Retablo di San Bernardino*, pp. 114-117 e docc. 1, 35-36, pp. 149-150; EAD., sch. *Joan Figuera: Predella del Retablo di San Lucifero*, pp. 118-119; EAD., sch. *Maestro di Olzai: Retablo del Giudizio Universale*, p. 128; M. SERRELLI, sch. *Retablo della Porziuncola*, pp. 125-127; Id., sch. *Joan Mates: Retablo dell'Annunciazione*, pp. 108-109.

A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano 1986, pp. 265-266; II, voci *Blanch, Pere, Lunell, Bartomeu*; J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona 1986, pp. 69, 92; D. PESCARMONA, *La pittura in Sardegna nel Quattrocento*, in *Il Quattrocento*, Milano 1987 (La pittura in Italia, II), pp. 488-496, voci *Barceló, Joan; Figuera, Joan; Maestro di Castelsardo; Maestro di Olzai; Mates, Joan*; D. PESCARMONA, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *Il Cinquecento*, Milano 1988 (La pittura in Italia, II), pp. 527-534, voci *Maestro della Cattedrale di Cagliari; Maestro di Sanluri; Muru, Giovanni; Cavaro, Lorenzo; Cavaro, Michele; Cavaro, Pietro; Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, Catalogo, [Muros] 1988; *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna* cit., che comprende:

— R. SERRA, *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese*, pp. 72-91; schede su angeli musicanti, 504-505, p. 319; *I prodotti orafi*, pp. 328-345; *I prodotti tessili*, pp. 346-353; *I prodotti ceramici*, pp. 354-383; *Le opere pittoriche*, pp. 384-399.

R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990 (Storia dell'arte in Sardegna), con schede e apparati di Roberto Coroneo, pp. 37-212; S. NAITZA, *La scultura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, Cagliari 1992, I, pp. 110-119; P. SANTUCCI, *La pittura del Quattrocento. Storia dell'arte italiana*, Torino 1992, pp. 264-265; L. SIDDI, *La pittura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola* cit., pp. 90-109; J. AINAUD DE LASARTE, *Jaume Huguet i la societat barcelonina del seu temps*, in *Jaume Huguet: 500 anys*, catalogo della mostra, Barcelona 1993, pp. 52-53; R. ALCOY I PEDRÓS, sch. 9 in *Jaume Huguet: 500 anys* cit., p. 193; *Retabli. Sardinia: Sacred Art in Fifteenth and Sixteenth Centuries*, catalogo della mostra (New York dicembre 1993-gennaio 1994), Cagliari 1993, che comprende:

— J. AINAUD DE LASARTE, *Dos reflexiones en torno a las relaciones pictóricas sardo-catalanas*, pp. 9-11; A. SARI, *Pittura e scultura*, pp. 62-78; schede di autori vari, pp. 80-109; M. DANDER, *Motivi decorativi nei retabli e nell'architettura civile*, pp. 128-129; F. SEGNI PULVIRENTI, *L'inserimento architettonico dei re-*

tabli, pp. 138-141; M. SERRELLI, *La diffusione dei retabli*, pp. 150-157; G. OLLA REPETTO, A. GALLISTRU, *I documenti*, pp. 208-223; G. ANGIONI, *I retabli sardi, prodotti plurifunzionali*, pp. 232-239.

R. CORONEO, *Fra il pergamino di Guglielmo e la bottega di Jaume Cascalls: arte in Sardegna nella prima metà del XIV secolo*, «Medioevo. Saggi e Rassegne», 20 (1995), pp. 389-398; A. FRANCO MATA, *Influencia catalana en el arte sardo del siglo XIV*, in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), *V.Comunicazioni*, a cura di M.G. Meloni, O. Schena, Cagliari 1997, pp. 234-248; A. PILLITTU, voci *Cavaro*; *Cavaro, Antonio*; *Cavaro, Lorenzo*; *Cavaro, Michele*; *Cavaro, Pietro*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, XVII, München-Leipzig 1997; R. ALCOY, *El retablo de San Martín de Oristano y la pintura catalana del gótico internacional en Cerdeña*, in *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 5-8 dicembre 1997), Oristano 2000, pp. 21-57; P. BESERAN, *Ecos de la escultura catalana en Oristano. En torno al retablo del Rimedio y otras esculturas sardas*, in *Ibidem*, pp. 119-159; P. BESERAN I RAMON, *Oristano i els trajectes meridionals de l'escultura italianizant del segle XIV*, *Ibidem*, pp. 161-173; *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra (Cagliari - Sassari, dicembre 2001 - gennaio 2002), Cagliari 2001, pp. 21-28, sch. 54, pp. 183-187, sch. 62, pp. 201-203, sch. 71, pp. 215-217; A. PILLITTU, *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, «Archivio Storico Sardo», XLII (2002), pp. 327-359; *L'Art Gòtic a Catalunya, Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona 2005, che comprende:

— R. ALCOY I PEDRÓS, *Llorenç Saragossa*, p. 252; R. ALCOY I PEDRÓS, *El taller dels Serra*, pp. 258-261; F. RUIZ I QUESADA, *Pere Serra*, pp. 290, 295.

L'art gòtic a Catalunya. Pintura. II. El corrent internacional, Barcelona 2005, che comprende:

— X. COMPANY I CLIMENT, E. TOLÓ I LÓPEZ, *La continuïtat del taller de Bernat Martorell: Miquel Nadal*, p. 247; F. RUIZ I QUESADA, *Bernat Martorell*, pp. 233, 244; F.-P. VERRIÉ, *Joan Mates*, pp. 91-92.

L'art gòtic a Catalunya. Pintura. III. Darreres manifestacions, Barcelona 2006, che comprende:

— M. MIRAMBELL I ABANCÓ, *El Mestre de Castelsardo*, pp. 267-271; M. G. SCANO, *Presències catalanes a la pintura de Sardenya*, pp. 245-255; E. MARCH I ROIG, *Jaume Huguet*, p. 105; J. SUREDA I PONS, *Esperit d'època i tradició*, pp. 258-260.

Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche, Atti del Workshop internazionale, (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova 2007, che comprende:

— R. CORNUDELLA I CARRÉ, «*Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya*»: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in

altri territori della Corona d'Aragona, p. 31; J. GARRIGA, *L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del Libro dell'arte di Cennino Cennini*, pp. 70-71; A. SARI, *Lo stendardo processionale del Duomo di Sassari alla luce delle analisi riflettografiche*, pp. 83-95; C. LIMENTANI VIRDIS, *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, pp. 152-156; M. C. GALASSI, C. MASI, *Indagini riflettografiche su opere sardo-catalane della Galleria Nazionale di Cagliari*, pp. 157-160.

A. PILLITTU, *Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Castelsardo. Novecento anni di storia*, Atti del Convegno di studi (Castelsardo, 14-16 novembre 2002), a cura di A. Mattone, A. Soddu, Roma 2007 (collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, n. 32), pp. 695-738; M. G. SCANO, *L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, II, Barcelona 2007, pp. 260-269; A. PILLITTU, *Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, «Archivio Storico Sardo», XLVI (2009), pp. 9-72.

Le arti suntuarie

C. ARU, *Argentari cagliaritari del Rinascimento*, «Pinacotheca», I (1928-1929), pp. 197-211; R. DELOGU, *Contributi alla storia degli argentari sardi del Rinascimento*, «Mediterranea», VII (1933), pp. 21-36; R. DELOGU, *Mostra dell'anticaoreficeria sarda*, (Cagliari 2-14 ottobre 1937), Cagliari 1937; A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965; R. SERRA, *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna, secondo Angelo Lipinsky*, «Studi Sardi», XXI (1968), pp. 688-692; R. SERRA, *Antichi argenti arborensi: inediti e riproposti*, «Biblioteca Franceseana Sarda», II (1988), pp. 137-170; A. PASOLINI, *Argentieri sardi o attivi in Sardegna dal Medioevo all'Ottocento: notizie bibliografiche*, «Biblioteca Franceseana Sarda», VII (1997), pp. 319-353.



FIGURA 1. Padria (Sassari), chiesa parrocchiale di S. Giulia (1520): facciata.

344



FIGURA 2. Mandas (Cagliari), chiesa parrocchiale di S. Giacomo: volta della cappella maggiore, 1585 — 1605.



FIGURA 3. Mandas (Cagliari), chiesa parrocchiale di S. Giacomo: interno, sec. XVI.



FIGURA 4. Thiesi (Sassari), parrocchiale di S. Vittoria: portale, ante 1603.



FIGURA 5. Oristano, Duomo: lastra marmorea con *Giudizio finale*, frammento sinistro, metà sec. XIV.



FIGURA 6. Oristano, Duomo: lastra marmorea con *Giudizio finale*, frammento destro, metà sec. XIV.

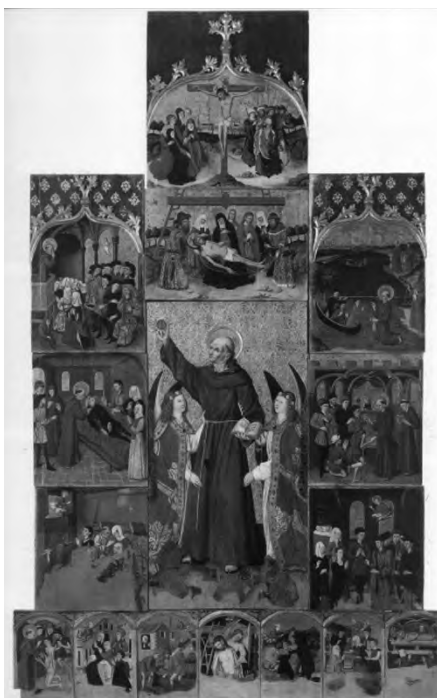


FIGURA 7. Cagliari, Pinacoteca Nazionale:
Retaule di S. Bernardino, 1455.

346



FIGURA 8. Cagliari, Pinacoteca Nazionale:
scomparto di predella con *Consacrazione*
vescovile di S. Eligio, dal *Retaule* di
S. Eligio, 1512.