

**RiMe**

**Rivista dell'Istituto  
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISBN 9788897317807

ISSN 2035-794X

numero 13/III n.s., dicembre 2023

**Pittura e scultura tra secondo Quattrocento e  
Cinquecento. Dagli apporti esterni alla  
affermazione delle botteghe locali**

**Painting and Sculpture in the late 15th and 16th  
centuries. From external contributions to the  
affirmation of local workshops**

Mauro Salis

DOI: <https://doi.org/10.7410/1648>

**Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea  
Consiglio Nazionale delle Ricerche  
<http://rime.cnr.it>**



**Direttore responsabile | Editor-in-Chief**

Luciano GALLINARI

**Segreteria di redazione | Editorial Office Secretary**

Idamaria FUSCO - Sebastiana NOCCO

**Comitato scientifico | Editorial Advisory Board**

Luis ADÃO DA FONSECA, Filomena BARROS, Sergio BELARDINELLI, Nora BEREND, Michele BRONDINO, Paolo CALCAGNO, Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Antonella EMINA, Vittoria FIORELLI, Blanca GARÌ, Isabella IANNUZZI, David IGUAL LUIS, Jose Javier RUIZ IBÁÑEZ, Giorgio ISRAEL, Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Germán NAVARRO ESPINACH, Francesco PANARELLI, Emilia PERASSI, Cosmin POPA-GORJANU, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Eleni SAKELLARIU, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Przemysław WISZEWSKI.

**Comitato di redazione | Editorial Board**

Anna BADINO, Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Angelo CATTANEO, Isabella CECCHINI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Francesco D'ANGELO, Alberto GUASCO, Domenica LABANCA, Maurizio LUPO, Geltrude MACRÌ, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Rosalba MENGONI, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Giampaolo SALICE, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Giulio VACCARO, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI.

**Responsabile del sito | Website Manager**

Claudia FIRINO

© **Copyright: Author(s).**

Gli autori che pubblicano con *RiMe* conservano i diritti d'autore e concedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione con i lavori contemporaneamente autorizzati ai sensi della

Authors who publish with *RiMe* retain copyright and grant the Journal right of first publication with the works simultaneously licensed under the terms of the

**“Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0  
International License”**



Il presente volume è stato pubblicato online il 30 dicembre 2023 in:

This volume has been published online on 30 December 2023 at:

<http://rime.cnr.it>

CNR - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea  
Via Giovanni Battista Tuveri, 130-132 — 09129 Cagliari (Italy).  
Telefono | Telephone: +39 070403635 / 070403670.  
Sito web | Website: [www.isem.cnr.it](http://www.isem.cnr.it)

**RiMe**, n. 13/III n.s., dicembre 2023, 521 p.

ISBN 9788897317807 - ISSN 2035-794X

DOI <https://doi.org/10.7410/1644>

## **Special Issue**

**Per i Settecento anni del Regno di Sardegna.  
Testimonianze artistiche e materiali e fonti**

**For the Seven Hundred Years of the Kingdom of Sardinia.  
Artistic and material testimonies, and sources**

A cura di / Edited by

**Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín,  
Maria Grazia R. Mele, Giovanni Serreli**



*RiMe*, n. 13/III n.s., dicembre 2023, 521 p.

ISBN 9788897317807 - ISSN 2035-794X

DOI <https://doi.org/10.7410/1644>

**RiMe 13/III n.s. (December 2023)**

**Special Issue**

**Per i Settecento anni del Regno di Sardegna. Testimonianze  
artistiche e materiali e fonti**

**For the Seven Hundred Years of the Kingdom of Sardinia. Artistic and  
material testimonies, and sources**

**A cura di / Edited by  
Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín,  
Maria Grazia R. Mele, Giovanni Serreli**

**Table of Contents / Indice**

- Jon Arrieta Alberdi, Miquel Fuertes Broseta, Lluís J. Guia Marín, Maria Grazia R. Mele, Annamaria Oliva, Gaetano Sabatini, Olivetta Schena, Giovanni Serreli, Pinuccia F. Simbula 5-16  
Per i settecento anni del Regno di Sardegna / *For the seven hundred years of the Kingdom of Sardinia*
- Nicoletta Usai 17-41  
Pittura su tavola nella Sardegna tra Trecento e primo Quattrocento. Fonti, tipologie e casi-studio nel Mediterraneo tardo-medievale / *Panel painting in Sardinia between the 14th and early 15th centuries. Sources, typologies, and case studies in the late medieval Mediterranean*
- Alberto Virdis 43-74  
Un novello Costantino? Il polittico di Ottana, Mariano d'Arborea e altre espressioni del potere giudiciale nelle raffigurazioni artistiche / *A new Constantine? The Ottana polyptych, Mariano of Arborea and other expressions of giudiciale power in artistic depictions*
- Maria Grazia Scano Naitza 75-119  
Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV / *Some aspects of wooden sculpture in the 14th-15th centuries*
- Mauro Salis 121-158  
Pittura e scultura tra secondo Quattrocento e Cinquecento. Dagli apporti esterni alla affermazione delle botteghe locali / *Painting and Sculpture in the late 15th and 16th centuries. From external contributions to the affirmation of local workshops*
- Sara Caredda 159-189  
Pittura e scultura del Seicento in Sardegna tra influssi iberici e modelli italiani / *Painting and sculpture of the 17th century in Sardinia between Iberian influences and Italian models*
- Alessandra Pasolini 191-227  
Argenti e argentieri nella Sardegna moderna / *Silver and silversmiths in Modern Sardinia*



- Rossana Martorelli 229-264  
Caller: una nuova Cagliari in età catalana? Continuità e innovazione / *Caller: a new Cagliari in the Catalan age? Continuity and innovation*
- Anna Luisa Sanna, Mattia Sanna Montanelli 265-292  
'A reconocer el sitio de Villa de Iglesias' (Zurita, An. VI, c. XLV). Profilo archeologico e testimonianze di area iberica nella cultura materiale di Villa di Chiesa, tra produzioni ceramiche e attività estrattiva / 'A reconocer el sitio de Villa de Iglesias' (Zurita, An. VI, c. XLV). *Archaeological profile and evidence of Iberian area in the material culture of Villa di Chiesa, between ceramic productions and mining*
- Daniela Rovina 293-335  
Sassari nel Regno di Sardegna in epoca catalana e spagnola. I dati archeologici / *Sassari in the Kingdom of Sardinia in Catalan and Spanish times: The archaeological data*
- Laura Soro, Ignazio Sanna 337-372  
Il relitto di *Bonaria-1* e altri contesti subacquei / *Bonaria-1 shipwreck and other underwater contexts of the central-southern Sardinia*
- Andrea Pirinu 373-411  
Rilievo e rappresentazione delle piazzeforti della Sardegna / *Survey and representation of Sardinian strongholds*
- Marcello Schirru, Raimondo Pinna 413-434  
I palazzi feudali nella Sardegna d'Età Moderna: architettura ed insediamento urbano / *Feudal palaces in Modern Age Sardinia: Architecture and urban settlement*
- Alberto Torra 435-466  
El reino de Cerdeña en el Archivo de la Corona de Aragón / *The Kingdom of Sardinia in the Archives of the Crown of Aragon*

Simona Serci

467-493

Archivi del regno e archivi delle città regie: strategie per governare, difendere diritti e costruire identità / *Archives of the kingdom and archives of the royal cities: strategies for governing, defending rights and creating identities*

Giovanni Sini

495-521

Risorse in rete per il *Regnum Sardiniae et Corsicae* nel periodo delle *Digital Humanities* / *Online resources for the Regnum Sardiniae et Corsicae during the Digital Humanities age*

## Pittura e scultura tra secondo Quattrocento e Cinquecento. Dagli apporti esterni alla affermazione delle botteghe locali

### Painting and Sculpture in the late 15th and 16th centuries. From external contributions to the affirmation of local workshops

Mauro Salis

(ricercatore indipendente)

<https://orcid.org/0000-0002-1599-3979>

Date of receipt: 15/11/ 2022

Date of acceptance: 16/02/2024

#### *Riassunto*

Il contributo illustra sinteticamente il panorama artistico in Sardegna tra la seconda metà del XV secolo e il XVI secolo in riferimento agli episodi pittorici e scultorei, con attenzione alle dinamiche di circolazione dei linguaggi, delle opere e dei loro artefici nel contesto allargato del Mediterraneo occidentale.

#### *Parole chiave*

Pittura; scultura; Tardogotico; Rinascimento; Manierismo

#### *Abstract*

The paper briefly illustrates the artistic landscape in Sardinia between the second half of the 15<sup>th</sup> century and the 16<sup>th</sup> century with reference to pictorial and sculptural episodes, with attention to the dynamics of circulation of languages, works and their makers in the broader context of the Western Mediterranean area.

#### *Keywords*

Painting; sculpture; Late Gothic; Renaissance; Mannerism.

---

1. *Crediti fotografici*. - 2. *Bibliografia*. - 3. *Curriculum vitae*.

A fronte dei non pochi studi sulla storia artistica in Sardegna dei secoli XV e XVI, avviati un secolo e mezzo fa da Giovanni Spano e progressivamente moltiplicatisi fino alla consistente fioritura degli ultimi trent'anni, permangono lacune e zone d'ombra che precludono la ricostruzione di un quadro definito. Le difficoltà

maggiori risiedono in fattori oggettivi e sostanziali, quali la penuria di informazioni documentarie e la dispersione di opere e arredi. Soprattutto la prima costituisce un ostacolo difficilmente aggirabile a causa della carenza di documentazione d'archivio, in particolare quella quattrocentesca. Per quanto riguarda le opere, oltre all'inevitabile degrado dovuto all'invecchiamento, agli agenti atmosferici, agli attacchi di natura biologica e a una inadeguata cura e conservazione, una fase critica è stata quella conseguente al Concilio di Trento, quando il riassetto degli spazi ecclesiastici comportato dal mutamento delle norme liturgiche ha provocato spostamenti e alterazioni strutturali di interi apparati decorativi e di arredo, ma anche obsolescenza e dismissione, in particolare dalla fine del '600 quando i superstiti polittici di foggia tardogotica vengono progressivamente sostituiti con altari marmorei. Infine, dopo le leggi di eversione dell'asse ecclesiastico (1855; 1866-1867), cui è seguita la distruzione o conversione d'uso di interi complessi chiesastico-conventuali, si ebbe un'ulteriore dispersione, con vendite e trafugamenti anche fuori dell'isola. Nonostante queste occorrenze, non mancano punti fermi che valgono come punto di partenza per un percorso il cui sentiero è a tratti accidentato, con ramificazioni e deviazioni di incerta direzione e talvolta conducenti a vicoli ciechi o a false piste.

Anche il contesto artistico e culturale del secondo Quattrocento in Sardegna, al pari di quello economico, è andato incontro ad alcuni mutamenti conseguenti alla conclusione della lunga guerra per la conquista dell'isola. In particolare il fermento artistico originato dall'insediamento a Napoli di Alfonso il Magnanimo, con l'arrivo in quella città di operatori specializzati dai paesi iberici e dalle Fiandre che andavano ad aggiungersi a quelli italiani e giunti dalla Provenza, ha dato vita a una particolare *koinè* le cui onde di propagazione, con tempistiche e modi differenziati, si sono estese all'intero Mediterraneo occidentale. Segno che questa apertura alle novità abbia presto interessato anche la Sardegna è la committenza del *Retablo di San Bernardino* (1456)<sup>1</sup>: che i francescani del convento cagliaritano di San Francesco di Stampace, mostrandosi informati e interessati alla tecnica della pittura a olio, a metà secolo ancora poco diffusa non solo in Spagna ma anche nella

---

<sup>1</sup> Con il termine *retablo* (catalano: *retaula*; castigliano: *retablo*) ci si riferisce alle grandi pale d'altare in legno intagliato a sviluppo verticale. Costituiscono una testimonianza del lungo rapporto tra Sardegna e Penisola iberica e della fase della formazione di una tradizione locale di pittura, in cui si combinano con esiti originali la tradizione gotico-catalana e quella rinascimentale italiana. Per il *Retablo di San Bernardino*: Aru, 1921; Pusceddu, 2011, 2015.

Penisola italiana, si rivolgessero per la sua applicazione a Rafael Tomàs e Joan Figuera è prova che i due artisti facessero parte di quella ancora non troppo folta cerchia di pittori catalani partecipi della nuova temperie culturale, sia in quanto conoscitori delle più recenti innovazioni tecniche, sia in quanto aggiornati sulle nuove, moderne, tendenze artistiche e del gusto. Mentre Tomàs, una volta consegnato il polittico, lasciò l'isola alla volta di Napoli (Olla Repetto, 1964, p. 123 e nota 69 p. 127), Figuera risiedette a Cagliari fino alla morte, avvenuta tra il 1477 e il 1479 (Olla Repetto - Segni Pulvirenti, 1984, N. 45, p. 168). Prima della lunga residenza di Figuera, altri pittori catalani avevano compiuto brevi soggiorni nell'isola, o vi avevano avuto interessi di natura economica. Il documento del 29 marzo 1451 in cui Blas Durida riceve la delega del pittore Jaume Huguet affinché riscuota un credito presso Gabriel Çavila (Gudiol Ricart - Ainaud de Lasarte, 1948, pp. 12-13), residente a Cagliari, non prova che l'artista, uno dei più importanti sulla piazza catalana nel terzo quarto del secolo, abbia intrattenuto rapporti professionali con committenti dell'isola. Il medesimo dubbio sussiste per Llorenç Madur, pittore attivo nella Catalogna del nord e a Barcellona, il quale però si recò in Sardegna, dove risulta attestato il 5 dicembre 1455 (Madurell, 1946, pp. 11, 83, 101, 102; Durliat, 1954, pp. 116, 118, 255; Pujol i Canelles, 2004, p. 42). La coincidenza della sua presenza nell'isola nello stesso periodo in cui Figuera e Tomàs erano impegnati nel realizzare il *Retablo di San Bernardino* ha dato campo all'ipotesi che la terza mano distinguibile in alcune scene del polittico, già ipoteticamente ricondotta ad Antonio de Badia (associato a Tomàs in un documento del 16 novembre 1456)<sup>2</sup>, sia da riconoscere in Madur (Ruiz i Quesada, 2016, p. 26). Un'altra ipotesi, già vagliata da Carlo Aru (1926, p. 172), considera la possibilità che l'ignoto collaboratore sia da identificare in Antonio Cavaro, attestato come pittore nel maggio del 1455 e ritenuto il capostipite della dinastia di pittori che si sarebbe affermata nel secolo successivo.

I flussi artistici lungo la direttrice Napoli-Sardegna-Levante iberico non avevano come protagonisti solo operatori iberici, ma anche italiani: è datata 1 novembre 1448 la tavola con la *Madonna della Misericordia* proveniente dalla chiesa di Nostra Signora del Regno ad Ardara e dal 1936 al Museo del Castello di Wawel a Kraków (Polonia). L'opera è la più antica fra quelle datate del *corpus* attribuito al campano Giovanni da Gaeta (doc. 1448-1472), pittore di formazione tardogotica

---

<sup>2</sup> Aru, 1921, p. 149. Per Antonio de Badia come terzo autore del *Retablo di San Bernardino*: Scano Naitza, 2011, p. 20.

flandro-campana. Ha un cognome che fa propendere per una provenienza italiana Ludovico Pisano, retribuito nel 1459 per aver dipinto le insegne reali nella Dogana di Cagliari (Gallistru, 1989), mentre è residente ad Alghero Filippo dello Baroncello, nel 1458 autore anch'egli di stemmi reali<sup>3</sup>.

Il progressivo consolidarsi dei rapporti lungo le rotte 'catalane' non escludeva l'afflusso di opere da altre aree. Prova ne è la presenza di alcune sculture della metà del secolo precedenti dalla Penisola italiana. È riferibile ad area toscana il bassorilievo in terracotta policroma della *Madonna di Bonacattu* del santuario omonimo a Bonarcado, derivato da modelli donatelliani e probabilmente portato in Sardegna da un ecclesiastico giunto dall'Italia centrale per ricoprire incarichi nella abbazia camaldolese di Bonarcado. In legno policromo è invece la *Madonna della Rosa* di Santa Maria di Betlem a Sassari: il naturalismo della posa delle figure di Madre e Figlio suggerisce una datazione attorno alla metà del secolo, peraltro prossima agli anni di edificazione della cappella di Nostra Signora della Rosa, avvenuta entro il quinto decennio nell'ambito degli ampliamenti tardogotici della chiesa (Porcu Gaias, 1993, pp. 81-83). Sul versante pittorico, è noto il documento del 1472 in cui il piemontese Giovanni Canavesio, attivo in Liguria, si impegnava con Giovanni Pirele di Oristano per la realizzazione di un polittico (Birolli, 1964).

Nonostante i contatti con la Penisola italiana restino in essere, talvolta seguendo vie particolari, attraverso le celebrazioni liturgico-devozionali di tradizione catalana giungono e si affermano nell'isola manifestazioni iconografiche nuove o raramente attestate. Un esempio è la raffigurazione della *Dormitio Virginis*, di cui in Sardegna si hanno le prime attestazioni pittoriche nel *Retablo della Peste* della chiesa di Santa Barbara a Olzai e nell'elemento di polittico nella chiesa di San Paolo a Selargius, entrambi dell'ultimo quarto del '400<sup>4</sup> e da restituire a operatori locali formati sullo studio delle opere di matrice iberica presenti nell'isola e delle stampe che circolavano anche negli empori sardi<sup>5</sup>. La cifra del Maestro di Olzai – da taluni identificato con Antonio Cavaro –, autore oltre al *Retablo della Peste* anche del *Retablo del Giudizio universale* della chiesa di Santa Maria di Sibiola a Serdiana, di cui si conservano due tavole, presenta significative affinità con dipinti di area sud-catalana e valenciana (Serra, 1990, pp. 171-173), mentre l'ignoto autore della *Dormitio* di Selargius manifesta modi non lontani da quelli di Figuera, di cui può

---

<sup>3</sup> Aru, 1926, pp. 167-168. Questo pittore è attestato anche nel 1443, cfr. Spano, 1870, p. 12.

<sup>4</sup> Sulla iconografia della *Dormitio Virginis* in Sardegna: Sididi, 2002.

<sup>5</sup> Serra, 1990, pp. 273-284; Mereu, 2000; Sididi, 2009; Bosch, 2013; Pusceddu, 2016.

essere stato un seguace del periodo cagliaritano. Non è da escludere che per la figura della Vergine questi pittori abbiano fatto ricorso a modelli scultorei presenti nell'isola già dalla prima metà del secolo, come per esempio il simulacro della *Vergine dormiente* della chiesa di San Giovanni a Martis.

Nell'ultimo terzo del secolo, con la fine dei conflitti per il controllo dell'isola e la graduale ripresa delle attività economiche e produttive, si registra una progressiva fioritura del mercato artistico: accanto alle maestranze locali formatesi sulla scorta della 'via' segnata da Figuera e Tomàs compaiono, talvolta occasionalmente, talvolta stabilmente, operatori di formazione catalana, aragonese, valenciana e maiorchina. È da ricercare tra i collaboratori in Catalogna dell'aragonese Pere García de Benavarrí l'autore della *Madonna del Giglio* della chiesa di San Giacomo a Cagliari, già attribuita a Figuera<sup>6</sup>; mentre il *Retablo di San Pantaleo* nella omonima chiesa ex cattedrale di Dolianova, dipinto entro il 1503, rimanda all'ambito maiorchino<sup>7</sup>, da cui è attestato giungevano anche pigmenti destinati alle botteghe sarde<sup>8</sup>.

Il sostrato artistico isolano, ormai variamente connotato, si dovette arricchire di ulteriori inflessioni nell'ultimo quindicennio del secolo, quando si registrano nuove presenze e nuove opere. Il retablo, oggi perduto, fatto realizzare nel 1487 dall'arcivescovo di Cagliari Pietro Pilares per l'altare maggiore della basilica di San Saturnino recava la firma di Franciscus de Fortineros, pittore di ignota nazionalità attivo anche in Sicilia<sup>9</sup>. Nel 1497 sono registrati come abitanti di Cagliari due pittori dal cognome iberico, Miquel Spanya e Joan Dunyat (Pillittu, 2002, p. 339 e ss.), mentre dal 1488 al 1516 risiede e ha bottega a Sassari il catalano Joan Barceló, sul quale sono noti diversi documenti, due dei quali riferiti alla committenza di due polittici. Il primo contratto, dato ad Alghero il 7 giugno 1488, è firmato tra l'artista e Gaspar Romanga, *obrer* della chiesa di San Francesco di Alghero, per la pittura

---

<sup>6</sup> Coroneo, 1990a. Per l'attribuzione a Figuera: Delogu, 1948.

<sup>7</sup> Serra, 1990, p. 154 rileva assonanze con la pittura del maiorchino Pere Terrens (doc. 1479-1528). La data del 1503, anno in cui la diocesi di Dolia fu soppressa e annessa all'archidiocesi di Cagliari, costituisce il termine *ante quem* per la realizzazione del polittico: Coroneo, 1990b.

<sup>8</sup> Nel 1475 il pittore e decoratore di carte da gioco Joan Jambí inviava a Cagliari da Mallorca una partita di pigmenti: Llompart, 1980, pp. 192-195.

<sup>9</sup> Pasolini, 2000, pp. 324-325, 329. Fortineros (Fortiveros/Fontiveros) ricevette un incarico per un dipinto di Sant'Erasmus per la città di Trapani nel 1502: Trasselli, 1953.

del retablo dell'altare maggiore, da realizzarsi per una somma di 200 lire<sup>10</sup>. Nel secondo, firmato a Barcellona l'11 dicembre 1508, gli obrieri della chiesa di Santa Maria del Pi stipulano un contratto con il maestro per la pittura del retablo per l'altare maggiore di quella chiesa a fronte di un compenso di 1300 lire<sup>11</sup>. Il politico algherese, pur realizzato, è andato perduto, mentre quello per la chiesa barcellonese non fu mai dipinto e in seguito affidato ad altri.

La presenza nei mercati sardo e barcellonese con importanti incarichi è indice che questo pittore, per certo intraprendente, fosse ben inserito nel contesto artistico di entrambe le aree e vi abbia usufruito, per la realizzazione delle commesse, di supporto logistico e dell'ausilio di collaboratori e assistenti, magari contribuendo allo spostamento di qualche operatore lungo la direttrice Sardegna-Catalogna in entrambi i versi. L'unica sua opera nota e firmata è il *Retablo della Visitazione* (fig. 1) nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, proveniente dalla chiesa cittadina di San Francesco di Stampace. Già privo di predella e polvaroli quando lo Spano (1861, pp. 171-172) lo descrisse nella sua *Guida*, si caratterizza per la raffinatezza delle vesti e per l'attenzione ai dettagli; le figure, dalle proporzioni allungate, si stagliano sui fondi oro preziosamente bulinati; il paesaggio, in cui non manca l'interesse descrittivo di matrice fiamminga, è tratteggiato con ampio respiro spaziale. Tali caratteri, che rimandano agli ambiti culturali valenciano (Maestro di Perea, Juan Pons, Rodrigo de Osona, Joan Reixach), maiorchino (Martí Torner) e catalano (Jaume Huguet, Pau e Rafael Vergós), nonché alla conoscenza di elementi fiamminghi e di stampe tedesche, sono in parte riscontrabili anche nel *Retablo del Presepio* nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, anch'esso proveniente dal San Francesco di Stampace. In questo polittico la significativa adesione ai modi di Barceló invita a considerare la possibilità che dietro al Maestro del Presepio – questo il nome convenzionale riferito a chi lo ha dipinto – si celi lo stesso Barceló coadiuvato da un dotato collaboratore oppure un pittore che ne ha frequentato la bottega (Aru, 1913; Scano Naitza, 2013, p. 11 e ss.).

Nel periodo che va dagli ultimi anni del '400 al primo quindicennio del '500 nei territori del Mediterraneo occidentale si verifica il graduale passaggio dai modi tardogotici a quelli d'influsso rinascimentale. Opera in questo contesto, attingendo

---

<sup>10</sup> Per la trascrizione e l'analisi del documento: Aru, 1931, pp. 176-178. Per una recente rassegna critica: Salis, 2015, pp. 95-97.

<sup>11</sup> Per la trascrizione integrale e la lettura critica del documento, parzialmente edito e commentato da Madurell, 1944, pp. 70-72; Salis, 2015, pp. 97-107, 255-257.



a Barceló e al *milieu* artistico barcellonese – in cui parlate catalane, valenciane, aragonesi, maiorchine, fiamminghe e italiane si incontrano, fondono e confondono con esiti sempre diversi a seconda di chi le recepisce –, la bottega del Maestro di Castelsardo, nome che, come già posto in evidenza dalla critica, cela in realtà più autori, facenti capo a una bottega o a un'associazione di impresa con ruoli diversificati nel tempo e ancora tutti da chiarire<sup>12</sup>. Questo 'Maestro' si mostra in grado di recepire le novità, ma le applica secondo filtri e schemi ancora legati alla tradizione tardogotica. La gran parte delle opere realizzate dal 'consorzio' Maestro di Castelsardo si trovano in Sardegna, altre sono in Corsica e a Barcellona, motivo per cui, in assenza di riscontri documentari, non è stato ancora possibile chiarire secondo quali dinamiche si siano svolti gli spostamenti dei suoi componenti e dove essi abbiano avuto la bottega principale (dove è certo si parlasse catalano<sup>13</sup>) e anche eventuali 'succursali'.

I riferimenti e le tangenze di questa bottega spaziano dalla pittura fiamminga, mediata sia dalle stampe sia da pittori iberici, alle opere di Bartolomé Bermejo (e dei collaboratori Martín Bernat e Miguel Ximénez), Joan Reixach, Alonso de Sedano, Jaume Huguet, Rafael Vergós, alla cultura rinascimentale italiana filtrata dall'esperienza valenciana di Paolo di San Leocadio e da disegni e stampe di area italiana. Per la composizione delle scene dipinte nei polittici realizzati in questo atelier, il 'Maestro' e i suoi soci/collaboratori attingono alle raffigurazioni delle stampe copiando, combinando e variando figure, gesti, posture, abiti, dettagli anatomici, attributi iconografici, architetture e ambientazioni<sup>14</sup>.

Riguardo ai dipinti ritenuti del *taller* 'Maestro di Castelsardo', sussiste la difficoltà di definirne la cronologia. L'ecllettismo, la coesistenza di stilemi tardogotici e rinascimentali con rapporti variabili da opera a opera, la presenza

---

<sup>12</sup> L'opera e la 'figura' del Maestro di Castelsardo costituiscono uno dei temi più dibattuti della storiografia artistica in Sardegna. Per una rassegna bibliografica: Salis, 2015, pp. 108-175. Più recenti contributi si trovano in Salis, 2016; Pusceddu, 2016; Scanu, 2017; Viridis Limentani - Spissu, 2018, pp. 193-209.

<sup>13</sup> Sono in catalano le indicazioni di colore, iscrizioni lasciate dal capo bottega sul disegno preparatorio del dipinto come guida per i collaboratori sui colori da utilizzare per determinate campiture. Sono rilevabili mediante l'analisi all'infrarosso, che consente di leggere lo strato preparatorio sottostante al film pittorico. Sulle indicazioni di colore rilevate nel *Retablo di Castelsardo: Persia - Cocco*, 2015.

<sup>14</sup> Per una recente rassegna critica e bibliografica sui riferimenti alle stampe nel Maestro di Castelsardo: Pusceddu, 2016; Scanu, 2017, pp. 90-131.

delle tavole in aree geografiche distanti tra loro, nonché la carenza di riferimenti certi rendono il tentativo di ricostruzione alquanto problematico. All'unico documento direttamente collegabile a un'opera del 'Maestro', l'atto del 4 giugno 1500 con cui i coniugi Joan e Yolant de Santes Creus costituiscono un censo annuo di 200 lire a favore di Nicolau Gessa per avere la liquidità necessaria per il pagamento del retablo fatto realizzare per la chiesa della loro villa di Tuili (Aru, 1926, p. 212), si sono poi via via aggiunti altri appigli, che hanno permesso di stabilire dei termini di massima per la realizzazione di alcune opere. I citati confronti con le stampe hanno contribuito a fissare alcuni termini *post quem*, come il 1495 per la *Crocifissione del Retablo di Tuili* (fig. 2), che riprende alcuni personaggi dalla stampa con medesimo soggetto di autore anonimo di ambito düreriano (Bosch, 2013, p. 92). Al 1492 risale la fondazione, finanziata da Rinuccio della Rocca, della chiesa e del convento di San Francesco a Santa Lucia di Tallano in Corsica, non ultimati prima del 1496: tali date costituiscono il termine *post quem* per il *Retablo* e la tavola con la *Crocifissione* attualmente nella chiesa parrocchiale del paese<sup>15</sup>. Per il *Retablo della Porziuncola* è stata proposta una esecuzione attorno al 1503, anno in cui Violante Carros contessa di Quirra, ottenendo il giuspatronato della cappella con la stessa intitolazione nella chiesa di San Francesco di Stampace, avrebbe commissionato l'opera (Mereu, 2000, p. 375; Pillittu, 2007, p. 714). Di qualche anno successivo sarebbe il retablo di cui faceva parte la *Madonna di Birmingham*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Jesus a Cagliari, oggi non più esistente (Brunelli, 1919; Spano, 1861, pp. 253-254), la cui edificazione risale al primo lustro del Cinquecento (Salis, 2013, p. 123). Tra le imprese per l'isola vi è anche il *Retablo Maggiore* (chiesa di Nostra Signora del Regno, Ardara), iniziato nella predella dal Maestro principale della bottega, mentre gli altri scomparti e la firma a conclusione dell'opera (1515) si devono a un altro componente del *taller*, Giovanni Muru, alias Maestro di Ardara, la cui cifra è individuabile anche in alcune parti del *Retablo di Tuili*<sup>16</sup>.

Alle stampe attinge anche un'altra società, composta da almeno due pittori, convenzionalmente denominata 'Maestro di Sanluri', dalla cui bottega è uscito il *Retablo di Sant'Eligio*, dipinto nel secondo lustro del '500 per una cappella della

---

<sup>15</sup> Moracchini, 1959, pp. 113-114. Per la data del 1496: Salis, 2015, p. 127.

<sup>16</sup> Sul rapporto tra Giovanni Muru e Maestro di Castelsardo: Aru, 1928; Scano Naitza, 2013, p. 30. Sulla restituzione della predella del *Retablo maggiore* di Ardara al Maestro principale della bottega e sulla divisione dei compiti con Giovanni Muru: Salis, 2018.

cattedrale di Cagliari, quindi passato alla chiesa di San Pietro di Sanluri e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari<sup>17</sup>. Sono mutate da Dürer alcune ambientazioni riprodotte negli scomparti della predella, che costituiscono un utile termine *post quem* (1505) per l'esecuzione dell'opera (Serra, 1990, pp. 275-277; Spissu, 2018a, p. 217). Nei pannelli del parapetto alle spalle dei santi nelle tavole ai lati dello scomparto centrale sono raffigurate in monocromo quattro scene che rimandano all'antichità classica il cui modello deriva da alcuni taccuini e quaderni di disegni di epoca rinascimentale di ambito tosco-romano (Salis, 2020b, p. 116).

Nello stesso scorcio di secolo in cui si registra il maggiore afflusso di opere e maestranze dal Levante iberico, giunge dalla Penisola italiana, entro il 1495, il veneratissimo *Crocifisso* della chiesa del Santissimo Crocifisso a Galtellì. Già ricondotto ad ambito toscano dei primi anni del '400 (Pirodda, 1998, pp. 52-53, 130-131), in seguito alla rilettura della finitura di superficie e delle forme originarie resa possibile dal restauro ha trovato incoraggianti confronti con simulacri di area lombarda dell'ultimo decennio dello stesso secolo (Salis, 2020a, pp. 40-41).

La devozione per la passione di Cristo si manifesta anche nei temi del *Compianto* e della *Pietà*, di cui oggi sopravvive un esiguo numero di esemplari scultorei rispetto a quanti non ne siano attestati nelle carte d'archivio. Rimanda all'ambito catalano il *Compianto* del duomo di Cagliari, oggi nel Museo del duomo, accostato al *Compianto* della chiesa di Sant'Anna a Barcellona (oggi nel Museu Diocesà della città), commissionato nel 1482 al pittore-scultore Gabriel Guàrdia<sup>18</sup>. Ascrivibile allo stesso ambito è la *Pietà* della chiesa del Santo Sepolcro a Cagliari.

Restano in attesa di un inquadramento più puntuale il *Compianto* in legno e in calcare policromati della chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari, i cui modelli vanno ricercati in ambito catalano (Porcu Gaias, 1993, p. 83), e il *Compianto* della chiesa di San Giacomo a Cagliari, caratterizzato da un'aria ormai rinascimentale, che suggerisce una produzione in ambito lombardo entro l'ultimo quarto del '400 (Scano Naitza, 2007a, p. 266). A un perduto *Compianto* doveva appartenere anche

---

<sup>17</sup> Sulla cappella di Sant'Eligio nella cattedrale di Cagliari: Pillittu, 2009, pp. 21-22. Per una rassegna critica e per la datazione entro il 1509/1510: Salis, 2015, pp. 197-210. La terza mano individuabile nel polittico è da ritenersi un intervento di qualche anno successivo alla realizzazione dell'opera: Goddard King, 2000, p. 139; Scano Naitza, 2013, p. 38.

<sup>18</sup> Per l'accostamento del *Compianto* cagliaritano a quello barcellonese: Scano Naitza, 2007a, pp. 265-266 e bibliografia precedente.

il *Cristo deposto* della chiesa di Santa Croce a Oliena, accostato alle figure del *Cristo in pietà* dipinte dal Maestro di Castelsardo<sup>19</sup>.

Il dialogo costante tra pittori e scultori, da intendersi non solo come compartecipazione associata alla medesima impresa, ma anche come reciproco scambio di idee e suggestioni, è un fenomeno noto anche nella storia delle arti in Sardegna. E così, se risulta arduo definire il rapporto di dare e avere tra la celeberrima statua della *Madonna di Bonaria* di Cagliari e le Madonne dipinte dal Maestro di Castelsardo, accomunate dalla policromia e dalla struttura del volto ovale leggermente arrotondato al tempo stesso sereno e malinconico, per altre opere tale rapporto è più chiaro. La *Madonna di Bonaria* (fig. 3), sulla quale esiste una articolata tradizione di studi, è stata realizzata tra l'ottavo e il nono decennio del '400 da uno scultore molto prossimo a Pietro Alamanno il quale, per la finitura di superficie, si è rivolto allo stesso pittore-doratore che ha decorato la *Madonna della Purità* di Capua<sup>20</sup>. L'arrivo nell'isola del veneratissimo simulacro costituisce uno spartiacque nella storia della scultura in Sardegna: in primo luogo perché sarà preso in considerazione come modello iconografico, formale, stilistico dagli operatori locali, sin da subito, per la realizzazione di molte statue della Vergine; sia perché la modernità delle sue forme e del suo aspetto è stata ambasciatrice della produzione statuaria partenopea che, anche agli occhi della particolarissima committenza isolana, non risultava meno affascinante rispetto a quella fino ad allora giunta dalla Penisola iberica. Questa carica di novità, caratterizzata da un linguaggio in cui si combinavano esperienze campane, iberiche, fiamminghe, romane, lombarde, provenzali, borgognone e adriatiche, avrebbe di lì a poco contribuito alla grande espansione commerciale della produzione scultorea napoletana, certamente già esistente, ma con volumi di traffico differenti rispetto al secolo che si stava chiudendo, complice anche una diversa congiuntura economica e politica internazionale e un differente assetto interno tra gli stati della Corona iberica. Nello specifico della Sardegna, si rovescia la situazione registrata a inizio secolo e le importazioni di opere da Napoli aumentano considerevolmente rispetto a quelle dalla Catalogna e da Valencia, che non si interrompono mai del tutto ma resteranno in secondo piano per il resto dell'età moderna.

---

<sup>19</sup> Scano Naitza, 2001, pp. 26-27; ritenuto opera di artista catalano della prima metà del '500 da Naitza, 1992, p. 113.

<sup>20</sup> Per quest'ultima proposta e per una rassegna bibliografica: Salis, 2020a, pp. 92-100.

È da considerare la 'risposta' di un operatore locale alle novità introdotte dal simulacro di Bonaria la *Madonna col Bambino* della cattedrale di Bosa, in cui coesistono elementi tardogotici catalani e rinascimentali. Si colloca invece in posizione intermedia tra questa Madonna e quelle del Maestro di Castelsardo la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Pietro di Sorres a Borutta. Anche in questo caso al naturalismo rinascimentale, ravvisabile nella morbidezza del panneggio, si contrappone la rigida impostazione delle figure, di concezione tardogotica.

Che il passaggio ai nuovi modi del Rinascimento meridionale sia avvenuto gradualmente e in maniera disomogenea a seconda dell'area geografica – con il nord-ovest dell'isola ancora sbilanciato verso il Levante iberico e il Capo di sotto ormai orientato verso Napoli – è confermato dalla statua della *Madonna del Fico* della chiesa di San Pietro di Silki a Sassari, ricadente integralmente entro l'alveo della tradizione catalana e eseguita entro l'ultimo decennio del '400 (Porcu Gaias, 1998, pp. 84-85). Ricoperta dalla doratura nelle vesti e nei capelli, presenta caratteri quasi sovrapponibili con la *Madonna dei Naviganti* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Alghero, proveniente dal duomo cittadino.

Negli anni di passaggio tra '400 e '500 si registra nell'isola l'arrivo di due opere organicamente rinascimentali. Si tratta dei *tabernacoli* marmorei, rispettivamente nella ex cattedrale di Santa Giusta e nella chiesa di San Giacomo a Cagliari, per cui è stata ipotizzata una esecuzione nella bottega romana di Andrea Bregno (Salis, 2010). I tabernacoli furono inviati da Roma dal valenciano Gaspar Torrella, residente presso la corte papale come medico personale di Alessandro VI che nel 1494 lo insignì della cattedra episcopale di Santa Giusta, diocesi soppressa nel 1503. La presenza nell'isola di questi manufatti non sembra aver avuto ripercussioni nell'ambiente artistico sardo: i committenti continuano a richiedere per l'arredo delle cappelle altari con struttura e apparati decorativi di matrice tardogotica; gli operatori locali, benché informati sul nuovo linguaggio grazie alle stampe e ai disegni che circolavano nell'isola, si allineano alle richieste della committenza. Mentre in campo pittorico si registrano aperture graduali ma significative già dal primo decennio del secolo, prima con il Maestro di Sanluri e poi con Pietro Cavarò, in scultura *entalladors*, *sculpidors*, *imaginadors de pedra* e *picapedrers* faticano a metabolizzare le nuove forme, che organizzano e combinano secondo soluzioni connotate da un gusto planare cromatico e dalla figurazione schematizzata e antinaturalistica. Questo atteggiamento di diffidenza verso il classico, che in passato è stato interpretato come un rifiuto ideologico, è dovuto in realtà a ragioni di natura pratica, connesse alla tradizione-educazione corporativa delle

maestranze locali, incapaci di aggiornare il proprio bagaglio di conoscenze tecnico-formali<sup>21</sup>. Questa situazione è strettamente interrelata con le condizioni economiche dell'isola, povera di risorse e con volumi di traffico mercantile nettamente inferiori rispetto alle altre regioni mediterranee. Sono venuti in tal modo a mancare i presupposti per l'impulso di grandi cantieri decorativi e il conseguente sorgere di botteghe organizzate e strutturate che rappresentassero occasione di aggiornamento per le maestranze locali e offrissero loro l'opportunità di un confronto organico e costante con gli operatori stranieri.

Da un mercato artistico dominato dall'asse Sardegna-Penisola iberica in termini di maestranze, opere e riferimenti culturali, nel '500 si passa a una situazione tripolare, con il progressivo affermarsi e imporsi del versante italiano. Ovviamente non mancano episodi che sfuggono a questa dinamica principale. Va inoltre tenuto presente che in questa circolarità mediterranea non necessariamente le istanze classiciste, o più in generale qualunque elemento di novità, giungono per via diretta dalla Penisola italiana, ma possono arrivare anche da ovest, arricchite dal filtro iberico.

Un'opera emblematica di questa commistione di caratteri rinascimentali e sensibilità iberica è la statua della *Madonna della Freccia* del santuario di Valverde di Alghero. In questa elegante Madonna col Bambino le istanze gotiche e rinascimentali si amalgamano al punto da non renderne agevole l'inquadramento culturale: appare evidente il riferimento al gusto decorativo tardogotico, con la predilezione dell'oro non solo per le vesti ma anche per i capelli dei personaggi, ma la solidità delle figure insieme alla accentuata definizione plastica e alla naturalezza dei gesti sono inequivocabili segnali dell'accoglienza del nuovo linguaggio da parte del suo autore. I riferimenti catalani finora chiamati in causa (con datazioni variabili dalla metà del XV al secondo quarto del XVI secolo) (Sari, 1994, p. 44; Scano Naitza 2007a, p. 269; Porcu Gaias, 2001, pp. 183-187), vanno estesi anche a Valencia, dove tra gli altri opera lo scultore Carles Gonçalbez (doc. 1483-1506), il cui *San Jerónimo* (1506 ca.) del Museo Catedralicio Diocesano di Valencia presenta la medesima impostazione piramidale con un leggero scarto del busto verso destra, nonché la resa del panneggio, con rigide e profonde pieghe nelle anse all'altezza della vita, della *Madonna della Freccia* (Salis, 2020a, pp. 46-47).

---

<sup>21</sup> Per una rassegna critica sul dibattito teorico intorno alla questione del 'rifiuto del classico' da parte della società sarda di età moderna: Salis, 2015, pp. 47-50.

Entro il primo decennio del secolo è da porre l'esecuzione della *Nostra Signora del Regno*, ancora nella sua collocazione originaria nella nicchia centrale del *Retablo maggiore* di Ardarà. I suoi caratteri formali rimandano all'attività dei fratelli valenciani Onofre e Damià Forment in una fase in cui quest'ultimo, prima di intraprendere un percorso autonomo in Aragona all'insegna del linguaggio rinascimentale, non si era ancora completamente affrancato dal retaggio tardogotico<sup>22</sup>. A un interprete locale dei modi catalani si deve invece l'*Arcangelo Michele* dell'Oratorio del Rosario di Ploaghe, proveniente dalla chiesa dell'Abbazia di San Michele di Salvenero, esemplato sul modello pittorico dell'*Arcangelo Michele* di Castelsardo del Maestro di Castelsardo (Dore, 1979, pp. 137-148; Salis, 2020a, p. 48).

Il rapporto pittura-scultura è rilevabile anche in una serie di simulacri rientranti nella tipologia del Crocifisso gotico doloroso, il cui prototipo è costituito dal medievale *Crocifisso di Nicodemo* di Oristano. La prima attestazione documentaria del venerato Crocifisso risale al 1516, ma è stato proposto di riconoscerne una riproduzione in quello inciso nel piede del *Reliquiario di San Basilio*, databile al 1456 (Branca, 1935, pp. 21-23 e 1937). La prima comparsa in pittura è quella nella tavola apicale del *Retablo di San Giovanni* di Pietro Cavarò (Villamar, parrocchiale) (fig. 4), firmato e datato 1518. Nella tradizione storiografica sarda si ritiene che la fortuna della diffusione della iconografia del *Crocifisso di Nicodemo* si debba proprio a questo retablo di Cavarò, che poi nel 1533 dipinse il *Retablo del Santo Cristo* per la chiesa di San Francesco di Oristano in cui il simulacro era venerato.

Tra i vari esemplari scultorei che si rifanno al modello, si distinguono per l'accentuato tragico realismo quelli della chiesa di San Giacomo e della Purissima a Cagliari e quello della chiesa di Nostra Signora delle Grazie a Sanluri, che presentano caratteri in comune. Questi ultimi due sono stati scolpiti dal medesimo scultore locale ispiratosi al *Crocifisso* di San Giacomo, anche lui attivo in Sardegna, non oltre il primo terzo del secolo<sup>23</sup>. Una interpretazione più popolare del modello, da spostare alla metà del secolo, è data dal *Crocifisso* della chiesa di San

---

<sup>22</sup> Già ritenuta prodotto di una bottega sardo-ispanica ancorata alla tradizione catalana (Scano Naitza, 2007a, p. 269), è stata posta in relazione con modelli di Damià Forment desunti attraverso le stampe (Siddi, 2018, pp. 73-74). Per il confronto con la *Madonna col Bambino* della parrocchiale di Molinos (Aragona), scolpita dai Forment tra 1495 e 1506: Salis, 2020a, pp. 103-106.

<sup>23</sup> Siddi, 1998a, 1998b, 1998c. Da ultimo Salis, 2020a, pp. 48-49.

Michele a Collinas. Mostra un trattamento plastico e di superficie caratterizzato da un incarnato modulato su toni freddi il *Crocifisso* della chiesa di San Pietro ad Assemini (fig. 5). Allo stesso scultore di formazione locale e sensibilità iberica che lo ha scolpito entro il primo terzo del '500 va restituito il *Cristo deposto* della chiesa di San Benedetto a Cagliari, che presenta lo stesso modo di tratteggiare i lineamenti e di caratterizzare l'espressione del volto con profondi solchi e alti zigomi<sup>24</sup>.

Il *Retablo di San Giovanni* di Pietro Cavarò riveste un ruolo centrale non solo per la diffusione della iconografia del Crocifisso doloroso, ma anche perché nella sua nicchia è ospitata la composta e delicata *Madonna del Latte*, uscita dalla bottega di Giovanni Marigliano da Nola (Grelle Iusco, 1981, pp. 65-66, 176). La data del 1518 apposta nel polvarolo sinistro fissa anche il termine per l'arrivo del simulacro, che può essere stato acquistato a Napoli dal committente del polittico, Salvatore Aymerich, o direttamente da Pietro, per il quale i rapporti con la città non sono ancora confortati da prove documentarie. La statua è il primo esemplare in legno di gusto pienamente rinascimentale giunto nell'isola: come avvenuto con la *Madonna di Bonaria* tre decenni prima, la eco sollevata da quest'opera contribuirà in modo sostanziale al mutamento del gusto e alla sua lenta diffusione anche nelle aree più interne dell'isola, dove sono attestate opere derivate dai prototipi di Giovanni da Nola e dei suoi epigoni campani ancora alla fine del '500.

Il percorso artistico di Pietro Cavarò, considerato l'iniziatore di un linguaggio pittorico autonomo, elaborato attingendo a elementi culturali diversi, che vanno dal tardogotico di ascendenza catalana ai modi del Rinascimento italiano con innesti fiamminghi, assume ulteriore valore alla luce del fatto che la bottega da lui diretta continua l'attività anche dopo la sua morte per mano del figlio Michele e di Antioco Mainas, per il quale si ipotizza l'apprendistato presso Pietro, essendo certa la sua collaborazione con Michele. Oltre ad Antonio, di cui si è già detto, altro Cavarò pittore è Lorenzo (doc. 1500-1528), che nel 1501 firma il retablo per la chiesa parrocchiale del villaggio di Serzele, oggi in quella di Gonnostramatza (Aru, 1924, pp. 9-15 e 1926, p. 174). A lui è stato restituito il *Retablo di Giorgino*, di cui restano due tavole, una delle quali datata 1508 (Aru, 1924, p. 16; Pasolini, 2009, pp. 215, 223). Anche il *Retablo di Sinnai* gli è ormai unanimemente attribuito (Pescarmona, 1985, p. 47).

Su Pietro esistono non poche notizie, alcune opere documentate, una sola firmata, altre attribuite. In relazione alla sua professione, la prima attestazione è del

---

<sup>24</sup> Salis, 2020a, pp. 111-117 e bibliografia precedente.



2 gennaio 1508, quando figura tra i pittori di Barcellona associatisi per finanziare la realizzazione di un retablo per la cappella di San Luca nella chiesa di Santa Maria della Mercede (Madurell, 1944, pp. 31, 38). Questa barcellonese è l'unica notizia, allo stato attuale, che certifica la sua presenza fuori dalla Sardegna. Nel 1512 è a Cagliari, dove il 2 febbraio è testimone di un testamento insieme ai pittori Giuliano Salba (doc. 1512-1537) e Guillem Mesquida (Pillittu, 2002, pp. 335-339). Nel 1527 rilascia una ricevuta alla confraternita di Nostra Signora di San Michele per il pagamento di una rata del retablo di San Michele eseguito l'anno prima per il duomo di Cagliari (Serra, 1990, pp. 204-205) e nel 1528 si impegna a realizzare il retablo per l'altare maggiore della chiesa di San Giacomo, parrocchiale di quel quartiere cagliaritano (Aru, 1926, pp. 184-186). Il 14 luglio 1533 il cognato Bernardino Orrù riceve dai frati del convento di San Francesco di Oristano il pagamento per il retablo realizzato da Pietro, del quale sono giunte a noi alcune tavole (Branca, 1935, p. 56). Il 4 maggio 1537 i rappresentanti della villa di Nurri dichiarano di dover ancora saldare il pagamento di un retablo da lui eseguito (Aru, 1926, pp. 186-187). La sua morte è da collocare entro il 20 ottobre 1537, quando il pittore barcellonese Antoni Ropit nomina un procuratore per la riscossione delle somme dovutegli dagli eredi (Salis, 2015, pp. 232-233). Il 7 maggio 1538 l'arcivescovo di Cagliari con il capitano e i consiglieri di Iglesias decidono di affidare al figlio Michele la pittura del retablo per la cappella di Sant'Antioco nella cattedrale di Santa Chiara di Iglesias, che Pietro aveva già iniziato a ingessare (Aru, 1926, pp. 176-177).

L'analisi stilistica dei dipinti, in cui si possono rilevare tangenze con le opere napoletane di Pedro Fernández e soprattutto con quelle di Andrea Sabatini da Salerno, dal quale Pietro avrebbe attinto gran parte degli elementi raffaelleschi che caratterizzano la sua opera, corroborano l'ipotesi di un soggiorno napoletano, a sostegno della quale è la notizia del 1546 da cui si evince che i familiari di Joana Godiel, sua prima moglie e madre di Michele, avevano residenza a Napoli, dove è quindi probabile che i due si siano conosciuti (Olla Repetto, 1964, p. 124).

Il pittore stampacino dipinse inoltre il *Sant'Agostino in cattedra*, visto da Martini e da Spano nell'antica chiesa di Sant'Agostino a Cagliari; i due *portals* con *San Pietro* e *San Paolo*, descritti da Spano nella cappella dei Martiri nel chiostro della chiesa cagliaritana di San Domenico e da alcuni identificati come scomparti del retablo per la parrocchiale di San Giacomo; lo smembrato *Retablo della Madonna dei Sette Dolori*, proveniente dalla chiesa cagliaritana di Santa Maria di Jesus, le cui tavole superstiti sono conservate in Pinacoteca Nazionale e nella chiesa di Santa Rosalia;

una tavola con *Angelo e Cristo in Pietà* e un *San Ludovico di Tolosa*<sup>25</sup>. Rappresenta un *unicum* rispetto alla produzione della bottega l'ancona con *Sant'Agostino in meditazione*, proveniente dal chiostro di San Francesco di Stampace, in quanto l'incorniciatura lignea presenta una foggia rinascimentale italiana invece che la canonica struttura tardogotica. Si tratta di un'opera incompiuta: il disegno tracciato sulla preparazione della tavola è rimasto in vista in parte dello scomparto principale e in quasi tutta la predella<sup>26</sup>. Frutto della collaborazione con il figlio Michele, oltre al *Retablo di San Pietro* a Suelli (Delogu, 1937, pp. 22-35; Zanzu, 1992a), sarebbe anche lo smembrato *Retablo di Bonaria*, ricomposto idealmente attorno alla *Madonna del Cardellino* del Santuario di Bonaria di Cagliari (Delogu, 1937, pp. 41-59; Siddi, 2009, pp. 46-49).

Nella bottega di Stampace fu realizzato anche il *Retablo dei Consiglieri* oggi nel Palazzo comunale di Cagliari, di cui Pietro dipinse la predella, mentre alle altre tavole lavorò un ignoto pittore di cultura rinascimentale, con consistenti rimandi all'opera di Raffaello mediata dalle stampe: la *Trinità* deriva dalla *Visione di Ezechiele*; la *Santa Cecilia* rimanda alla *Maddalena della Estasi di Santa Cecilia* (Previtali, 1986, pp. 20-22; Siddi, 1992, pp. 89-114).

A due ignoti pittori di formazione rinascimentale si deve invece il *Retablo dei Beneficiati* del Museo del Tesoro del Duomo di Cagliari (così denominato dalla sagrestia dei Beneficiati nella quale si trovava a metà '800) (Spano, 1856, p. 31), in cui alle suggestioni raffaellesche (il *San Bartolomeo* deriva dal *San Tommaso* raffaellesco inciso da Marco Dente) si uniscono quelle michelangesche (il ladrone di sinistra nella *Crocifissione* ricalca la *Punizione di Aman* nella volta della Sistina)<sup>27</sup>. Per l'esecuzione del polittico, dipinto tra quarto e quinto decennio del secolo, sono stati avanzati diversi nomi: al di là della identità di questi ancora ignoti autori, la definizione 'comprimario spagnolo della maniera italiana' (Previtali, 1986, pp. 20-24) è indicativa del suo/loro bagaglio culturale, in cui a un sostrato iberico si sovrappongono e integrano esperienze raffaellesche, soprattutto michelangesche e più in generale romane<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Branca, 1971, pp. 45-46; Martini, 1858, p. 21; Spano, 1861, pp. 189-190, 275; Iusco, 1971; Pescarmona, 1985, p. 44; Serra, 1990, p. 186.

<sup>26</sup> Delogu, 1937, pp. 9-10; Post, 1958, pp. 508-509; Pescarmona, 1988, p. 533; Serra, 1990, p. 205.

<sup>27</sup> Le indagini riflettografiche rivelano l'intervento di due mani diverse: Zanzu, 1992b.

<sup>28</sup> Per un recente inquadramento: Spissu, 2018b.

Riguardo agli altri esponenti della Scuola di Stampace, mentre è agevole ricostruire il *corpus* pittorico di Antioco Mainas (doc. 1537-1570) grazie alla comparazione con la *Madonna in trono con San Pietro, San Giovanni Battista e i consiglieri cittadini* (Antiquarium arborense, Oristano) e la *Sepoltura di Cristo* (Collezione Piloni, Cagliari), scomparsi superstiti del *Retablo dei Consiglieri di Oristano*, commissionato nel 1564 e concluso l'anno successivo<sup>29</sup>, più problematico è definire la cifra pittorica di Michele Cavarò (doc. 1538/+1584), in quanto le opere documentate (ridipintura del *Retablo di Sant'Antonio* per la parrocchiale di Maracalagonis e del *Retablo della Madonna della Neve* per San Francesco di Stampace) presentano una qualità nettamente inferiore rispetto a quelle attribuitegli (*Trittico della Consolazione; Sposalizio mistico di Santa Caterina*; seconda mano insieme al padre nel *Retablo di San Pietro di Suelli* e nel *Retablo di Bonaria*). La tradizione critica a favore di un alto profilo artistico di Michele spiega i motivi di questa incongruenza nel sostanziale intervento di collaboratori per le opere documentate.

Oltre a Michele e Antioco Mainas, tra il quarto e il nono decennio del secolo sono attestati altri pittori. Nel Capo di sotto si conoscono una quindicina di nomi, quasi tutti sardi eccetto il ligure Girolamo Ferra (doc. 1574-1581)<sup>30</sup>. A Cagliari hanno bottega anche Antonio Giovanni Raxis (doc. 1546-1566), che ha rapporti personali e professionali con Michele Cavarò e Antioco Mainas, il suo allievo Pietro Nurchi (doc. 1558-1584), a sua volta in rapporti con Michele, e suo fratello Pietro Raxis 'il vecchio' il quale, dopo un viaggio a Napoli, si trasferisce entro il 1526 ad Alcalá la Real (Andalusia) dove resta fino alla morte (1581), fatta eccezione per un soggiorno a Cagliari dal 1567 al 1578 insieme ai figli Giovanni e Michele. Quest'ultimo, nel 1574/1575 si reca a Roma dove acquista oltre duecento incisioni e 23 libri di stampe<sup>31</sup>. Nel Capo di sopra si ha notizia di una quindicina di artisti residenti tra Sassari e Alghero<sup>32</sup>. Nel nord dell'isola è attivo anche il Maestro di Ozieri<sup>33</sup>, eccentrico pittore manierista attivo tra quarto e sesto decennio del '500 nei cui polittici per Sassari, Ozieri e Benetutti il Cristo crocifisso ripropone la

<sup>29</sup> Sull'attività di Mainas: Serra, 1990, pp. 215-223; Scano Naitza, 2014.

<sup>30</sup> Per i nomi: Aru, 1926; Olla Repetto, 1964; Viridis, 2006, pp. 354-355, 362; Salis, 2015, pp. 143, 241, 263; Agus, 2016, pp. 232-237. Per Ferra: Pillittu, 2003.

<sup>31</sup> Sui Raxis, da ultimo: Agus, 2017.

<sup>32</sup> Per i nomi: Aru, 1926; Olla Repetto, 1964; Amadu, 1982; Porcu Gaias, 1993, p. 85 e 1996, pp. 89, 160; Agus, 2006.

<sup>33</sup> Sul Maestro di Ozieri, da ultimo: Spissu, 2014; Serra, 2018.

iconografia del Crocifisso gotico doloroso già adottata dai pittori della Bottega di Stampace, dove non è da escludere ne venissero realizzate anche repliche scultoree.

Che in questa bottega Pietro Cavaro si occupasse anche di lavori scultorei, non limitati alle decorazioni a intaglio dei retabli ma estesi alla statuaria e alla scultura di figure, è ulteriormente confermato dal documento del 1535 in cui l'arcivescovo di Oristano Jofre de Pujaçons commissiona al barcellonese Jaume Rigalt la realizzazione di un retablo in legno e alabastro per la cattedrale (Pasolini, 2005). L'altare avrebbe dovuto ospitare le statue a tutto tondo della Vergine e degli apostoli ed essere decorato da bassorilievi di angeli e cherubini, secondo il disegno fornito da Pietro. L'impresa non andò in porto per la morte, nel 1537, dell'arcivescovo e di Pietro, cui seguì, nello stesso anno, il ritorno di Rigalt a Barcellona. In seguito a questa notizia e in base ad alcuni confronti con dipinti di Pietro, è stato creduto di poter riconoscere le statue commissionate a Rigalt nel gruppo in legno di otto statue di *Apostoli* oggi al Museo Diocesano Arborense. Contestualmente, e per le stesse ragioni stilistiche, è stato proposto di riconoscere nei rilievi del marmoreo *Pulpito di Carlo V* la mano di Rigalt guidata dal disegno di Pietro (Pillittu, 2008). Sebbene Rigalt abbia avuto altri incarichi in Sardegna (Salis, 2020a, p. 17), queste proposte di attribuzione non sono supportate da dati documentari né dal confronto stilistico con l'unica sua opera certa (Yeguas Gassó, 2014). Andrebbe considerata invece l'ipotesi che l'incarico oristanese lasciato in sospeso venisse poi affidato agli 'eredi' della bottega stampacina, non tanto a Michele, quanto ad Antioco Mainas, attestato per certo come scultore<sup>34</sup>: il confronto tra le figure dipinte da Antioco e quelle degli *Apostoli* risulta più calzante. Riguardo al *Pulpito di Carlo V*, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Stampace e ora nel loggiato d'ingresso della chiesa di San Michele nello stesso quartiere cagliaritano, l'iscrizione alla base del cassone, che celebra l'ingresso a Cagliari dell'imperatore Carlo V reduce vittorioso dalla spedizione a Tunisi del 1535, costituisce il termine *post quem* per la sua esecuzione. L'inquadramento dell'opera risulta problematico anche a causa del suo smembramento e della successiva ricomposizione secondo una nuova configurazione, tuttavia non è da escludere che nella sua esecuzione siano coinvolti gli artisti della Bottega di Stampace.

È necessario volgere lo sguardo nuovamente verso la Penisola italiana per trovare riferimenti per il *Compianto* di Gergei, definito già molto antico nell'inventario della visita pastorale del 1599. La composizione dei personaggi

---

<sup>34</sup> Salis, 2020a, p. 18 e bibliografia precedente.

nella scena, la gestualità drammatica ma misurata, l'impostazione e le proporzioni delle figure, il panneggio delle vesti, sono elementi di chiara matrice rinascimentale che richiamano sia opere lombarde sia esperienze napoletane, qui filtrate da una sensibilità di stampo iberico (Scano Naitza, 2001, p. 27; Naitza, 1992, p. 113). La compresenza di queste istanze rimanda all'ambiente artistico napoletano del secondo quarto del '500, in cui convergono e si fondono i diversi idiomi rinascimentali parlati dagli artisti nordici, meridionali e spagnoli giunti in città richiamati dalle numerose opportunità offerte dal mercato interno e internazionale.

Nel medesimo ambito culturale animato da presenze forestiere di diversa nazionalità talvolta associate in imprese congiunte va inquadrato il *Crocifisso* della chiesa di San Pietro a Bolotana, per cui è stata proposta l'identificazione con il "Crucifixi de bulto gran" registrato nella visita pastorale del 1539 (Porcu Gaias, 2001 p. 68; Scano Naitza 2001, p. 28). Tale data è però troppo vincolante: la concezione classicista delle forme e l'attenzione al dato realistico sembrano scaturire dalla conoscenza diretta della produzione scultorea 'napoletana' della metà del secolo. In tal senso si potrebbe pensare a uno scultore il cui percorso formativo abbia incluso anche una tappa, alla metà esatta del secolo, nel cantiere della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, popolata di opere di celebri artisti toscani, lombardi, romani e napoletani. È partito da premesse simili ma con esiti differenti l'autore del *San Sebastiano* della chiesa omonima di Oristano. Qui la componente iberica si innesta su una possente base michelangiolesca filtrata dal Manierismo romano, con accenti e suggestioni che spaziano da Gaspar Becerra a Marco Pino.

Si colloca invece entro orizzonti culturali limitati ai confini isolani la formazione di Antonio Bonato, considerato l'autore dei due elementi di predella nella parrocchiale di Barumini, in cui sono scolpite a bassorilievo le figure degli *Apostoli*, databili al 1559. Le notizie d'archivio non ne chiariscono la nazionalità ma la sua lunga attestazione nell'isola (1553-1594) testimonia una radicata presenza nell'ambiente artistico sardo. L'analisi dell'opera restituisce una personalità le cui doti artistiche non vanno oltre quelle del buon mestiere e che trae ispirazione dalle fonti grafiche. Nella medesima chiesa, nella nicchia del retablo dell'altare maggiore, si trova il simulacro della *Vergine Assunta* affiancato da quattro angeli, disposti simmetricamente a coppie, secondo lo stesso schema iconografico tardogotico presente in molti retabli sardi. In base all'impianto rigidamente bloccato e alle forme arcaizzanti che caratterizzano la statua ne è stata proposta la

paternità al Bonato (Scano Naitza, 2001, p. 31); tale schematizzazione geometrizzante dei volumi ritorna anche nella predella marmorea della parrocchiale di Bitti, databile entro il settimo decennio del secolo (Salis, 2012 e 2020a, p. 53).

Nella seconda metà del '500 la condizione politica ed economica dell'isola conosce un miglioramento rispetto al mezzo secolo precedente: si vanno definendo le difese militari delle città contro le incursioni dei corsari barbareschi e viene avviata l'edificazione delle torri costiere; nel 1566 viene impiantata la prima tipografia stabile a Cagliari per opera di Nicolò Canyelles, canonico della cattedrale e poi vescovo di Bosa; vengono avviati nuovi cantieri edilizi sia nei piccoli villaggi sia nelle aree urbane e suburbane dove sorgono i conventi degli ordini religiosi della Controriforma; le nuove norme sulla liturgia impongono la sostituzione di altari, tabernacoli e altri arredi; sorgono numerose confraternite devozionali che ornano e curano il decoro di cappelle e oratori. Aumenta di conseguenza la richiesta di opere destinate agli edifici pubblici e soprattutto alle chiese: nonostante la persistenza di una rete commerciale con i principali porti del Mediterraneo occidentale, si attesta come canale privilegiato per il mercato artistico quello con Napoli. Ne deriva una più strutturata organizzazione logistica da parte dei mercanti interessati, che aprono nell'isola agenzie di rappresentanza e poi vere e proprie botteghe. Seguono a ruota i professionisti delle arti e dei mestieri, buona parte dei quali specializzati nella lavorazione del legno. È da supporre che alcuni di questi, forse non tra i più dotati nel proprio campo, si siano imbarcati per la Sardegna più per la speranza di aspettative di lavoro migliori che per reali esigenze del mercato. Questa situazione ha fatto sì che le esperienze tardorinascimentali e manieriste campane si incontrassero con il gusto e la tradizione locali: è anche per effetto delle richieste della committenza se, in questa frazione di secolo, si registra nella statuaria una persistenza di modelli iconografici e formali ritardatari rispetto alle novità circolanti a Napoli.

Rientra in queste dinamiche la *Santa Barbara* di Sinnai, segnalata nell'inventario della visita pastorale del 1591 e realizzata non oltre gli anni Settanta (Scano Naitza, 2001, p. 28, 2007b, p. 130). Si deve invece a un campano immigrato che replica modelli napoletani la *Santa Marta* della chiesa omonima a Talana. Non esente da alcune titubanze nella resa anatomica, è già presente nella parrocchiale nel 1601 corredata da alcuni abiti definiti antichi: se ne può ipotizzare una datazione verso l'ottavo decennio del secolo (Scano Naitza, 2001, p. 32, 2007b, p. 130). Di qualità più alta, sia nelle forme che nella finitura di superficie, è la *Madonna del Rosario* nella

chiesa di Sant'Antioco ad Atzara, che si dispone elegantemente nello spazio e presenta proporzioni slanciate che tradiscono un interesse alle tendenze manieriste coerenti con una datazione all'ultimo ventennio del secolo. Non lontani per cronologia e ambito di produzione, ma di mani differenti, sono la *Madonna del Rosario* del duomo di Iglesias e il gruppo con la *Trinità* di Gairo, attestato nella chiesa alla data del 1601 ma non ancora a quella del 1560, termini entro cui è possibile circoscriverne l'esecuzione.

Nell'ultimo ventennio del secolo ha bottega a Cagliari Scipione Aprile (doc. 1580-1604), che riceve incarichi di varia natura, dalle sculture in marmo e in legno alla decorazione plastica in stucco e terracotta<sup>35</sup>. È possibile apprezzarne le doti nel *Mausoleo di Emanuele Castelvò* nella chiesa di San Gemiliano a Samassi, datata 1586 (fig. 6). L'opera, in marmo e trachite, è l'unico esempio sardo di monumento sepolcrale di forme rinascimentali.

La persistenza di caratteri arcaici nella scultura sarda è provata da diversi esemplari, tra cui la *Vergine degli Abbandonati* del Museo del Tesoro di Sant'Eulalia a Cagliari, proveniente dalla chiesa del Santo Sepolcro, che testimonia la devozione per la patrona della città di Valencia, la *Virgen de los Desamparados*, il cui simulacro ha costituito il modello per la sua omologa cagliaritano, unica di questa iconografia in Sardegna.

Riproduce le fattezze del patrono dell'isola invece il *Sant'Antioco Sulcitano* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Ozieri, proveniente dalla ex cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio (Scano Naitza, 1991, pp. 61-62). L'immobile espressione del volto, le geometrizzanti ciocche dei capelli, il gesto bloccato delle braccia, le pieghe tubolari della veste le conferiscono una ieraticità che la pone fuori dal tempo. Se la data 1596 riportata nell'iscrizione della base è riferita al momento della prima esecuzione e non a un intervento successivo, le ragioni che chiariscano una impostazione così arcaica possono risiedere nella specifica rappresentazione di questo santo, i cui simulacri, ancora a '700 inoltrato, ripropongono una posa statica e frontale, forse a riproduzione di una antica sacra immagine il cui archetipo è a noi sconosciuto<sup>36</sup>. La prima raffigurazione con questa iconografia in pittura risale al 1567, nel *Retablo di Sant'Antonio* a Maracalagonis, ridipinto da Michele Cavarò. Segue l'immagine dipinta da Antioco Casula nel *Retablo dei Santi Medici* della chiesa della Purissima a Cagliari (1593), quella nel *Polittico della Concezione* della

<sup>35</sup> Pillittu, 2000 e bibliografia precedente.

<sup>36</sup> Per una seriazione cronologica delle immagini di Sant'Antioco: Pala, 2014.

chiesa del Carmine di Cagliari (1593), dipinto dal celebre pittore napoletano Girolamo Imperato, e quella nella *Pala di Sant'Alberto*, dipinta per la stessa chiesa dall'algherese Francesco Pinna tra il 1594 e il 1600. Questo pittore tardomanierista, documentato nel 1580 ad Alghero, si trasferisce alla fine degli anni '80 a Cagliari, dove è in contatto con Antonio Bonato e con il pittore napoletano Ursino Bonocore (doc. 1568-1612). Nel 1614 costituisce una società con Marçe Bernier, pittore originario della Normandia residente nel quartiere della Marina, con il quale aveva già lavorato l'anno prima. Si devono a Pinna i primi disegni su carta noti di un pittore sardo di età moderna, che lo qualificano come uno degli artisti più innovativi e vivaci tra quelli attivi nell'isola tra fine '500 e inizio '600 (Serra, 1968; Galleri, 2000; Scano Naitza - Salis, 2019).





Fig. 1. Joan Barceló, *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.



Fig. 2. Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, Tuili, chiesa di San Pietro. Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.



Fig. 3. Ambito di Pietro Alamanno, *Madonna di Bonaria*, Cagliari, santuario di Bonaria. Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.





Fig. 4. Pietro Cavaro, *Retablo di San Giovanni (particolare)*, Villamar, chiesa di San Giovanni. Foto dell'autore.



Fig. 5. *Crocifisso*, Assemini, chiesa di San Pietro.  
Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza  
ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di  
Oristano e Sud Sardegna.



Fig. 6. Scipione Aprile, *Mausoleo di Emanuele Castelvì*, Samassi, chiesa di San Gemiliano. Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.

### 1. Crediti fotografici

Figg. 1, 2, 3, 5, 6: Su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.

Fig. 4: Foto dell'autore.

### 2. Bibliografia

- Abulafia, David (2019) 'Il Rinascimento nell'Italia meridionale: un *excursus* storiografico', in Catalano, Dora - Ceriana, Matteo - Leone de Castris, Pierluigi - Ragozzino, Marta (a cura di) *Rinascimento visto da Sud*. Napoli: Artem, pp. 23-27.
- Agus, Luigi (2006) 'Giovanni del Giglio', *Almanacco gallurese*, 15 (2007-2008), pp. 97-107.
- (2016) *La Scuola di Stampace. Da Pietro a Michele Cavarò*. Cagliari: Arkadia Editore.
  - (2017) *Le relazioni artistiche e culturali del Mediterraneo occidentale. I Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti del XVI secolo tra Sardegna e Andalusia*. Canterano: Aracne editrice.
- Amadu, Francesco (1982) "'Mastru Andria Sanna de Othieri, pintore": in un documento del 1591-92 il nome del "Maestro di Ozieri"?", in *Il Maestro di Ozieri*, Catalogo della mostra (Ozieri, 17-25 aprile 1982). Ozieri: Il Torchietto, pp. 19-20.
- Aru, Carlo (1913) 'Storia della pittura in Sardegna nel sec. XV', *Anuari de l'Institut de Estudis Catalans*, IV (1911-1912), pp. 508-529.
- (1921) 'Raffaele Thomas e Giovanni Figuera pittori catalani', *L'Arte*, XXIV, pp. 136-150.
  - (1924) 'La pittura sarda nel Rinascimento. I. Le origini. Lorenzo Cavarò', *Archivio Storico Sardo*, vol. XV, pp. 3-25.
  - (1926) 'La pittura sarda nel Rinascimento. II. I documenti d'archivio', *Archivio Storico Sardo*, vol. XVI, pp. 161-223.
  - (1928) 'Il Maestro di Castelsardo', *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* [Università di Cagliari], I-II, pp. 27-54.

- (1931) 'Un documento definitivo per l'identificazione di G. Barcelo', *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere della R. Università di Cagliari*, a.a. 1930-31, pp. 169-178.
- Birolli, Zeno (1964) 'Due documenti inediti sull'attività del pittore Giovanni Canavesio', *Arte Lombarda*, vol. 9, n. 1, pp. 163-164.
- Bosch, Joan (2013) 'El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña', in Pasolini, Alessandra (a cura di) *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle giornate di studio (Università di Cagliari, 13-14 dicembre 2012). Cagliari: Janus Edizioni, pp. 83-96.
- Branca, Remo (1935) *Il Crocifisso di Nicodemo*. Milano: L'Eroica.
- (1971) *Il Crocifisso di Oristano*. Cagliari: Fossataro.
- Brunelli, Enrico (1919) 'Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham', *L'Arte*, XXII, pp. 232-242.
- Coroneo, Roberto (1990a) '44. Madonna del Giglio', in Serra, Renata, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso (Collana Storia dell'arte in Sardegna), p. 102.
- (1990b) '68. Retablo di S. Pantaleo', in Serra, Renata, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso (Collana Storia dell'arte in Sardegna), p. 154.
- Delogu, Raffaello (1937) 'Michele Cavarò (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)', *Studi sardi*, III, fasc. I, pp. 5-92.
- (1948) 'Contributo a Giovanni Figuera', *Belle Arti*, I, pp. 260-271.
- Dore, Gianpietro (1979) 'La Raccolta Spano ed altre opere d'arte di Ploaghe', in *Contributi su Giovanni Spano, 1803-1878*. Sassari: Chiarella, pp. 138-148.
- Durliat Marcel (1954) *Arts anciens du Roussillon. Peinture*. Perpignan: Conseil général des Pyrénées Orientales.
- Galleri, Claudio (2000) *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna*. Cagliari: s.n.
- Gallistru, Adriana (1989) 'Scheda 688', in Olla Repetto, Gabriella (a cura di) *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*.



- Cagliari: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, pp. 395-396.
- Goddard King, Georgiana (2000) *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento* (a cura di Coroneo, Roberto; traduzione di Lucamante, Stefania). Nuoro: Ilisso.
- Grelle Iusco, Anna (1981) *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*. Roma: De Luca.
- Iusco, Sabino (1971) 'Per un retablo di Pietro Cavarò', *Paragone*, n. 255, maggio 1971, pp. 64-71.
- Leone de Castris, Pierluigi (2019a) 'La lunga stagione del gotico internazionale, a Napoli e nelle regioni tirreniche del Meridione d'Italia', in Catalano, Dora - Ceriana, Matteo - Leone de Castris, Pierluigi - Ragozzino, Marta (a cura di) *Rinascimento visto da Sud*. Napoli: Artem, pp. 57-64.
- (2019b) 'Un altro Rinascimento. Colantonio, Antonello e gli artisti meridionali alla scoperta della cultura fiamminga e 'ponentina'', in Catalano, Dora - Ceriana, Matteo - Leone de Castris, Pierluigi - Ragozzino, Marta (a cura di) *Rinascimento visto da Sud*. Napoli: Artem, pp. 79-93.
- Llompарт, Gabriel, (1980) *La Pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografia*. Vol. 4. Palma de Mallorca: Luis Ripoll.
- Madurell, Josep Maria (1944) *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*. Barcelona: Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona.
- (1946) *El arte en la comarca Alta de Urgel*. Barcelona: Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona.
- Maltese, Corrado - Serra, Renata (1969) 'Episodi di una civiltà anticlassica', in Barreca, Ferruccio (a cura di), *Sardegna*. Milano: Electa, pp. 177-404.
- Martini, Pietro (1858) 'Chiesuola ove fu sepolto il corpo di S. Agostino', *Bullettino Archeologico Sardo*, IV, n. 1, pp. 19-26.
- Mereu, Simone (2000) 'Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo', *Studi Sardi*, XXXII (1999), pp. 367-384.
- Moracchini, Geneviève (1959) *Trésors oubliés des églises de Corse*. Paris: Librairie Hachette.

- Naitza, Salvatore (1992) 'La scultura del Cinquecento', in Manconi, Francesco (a cura di) *La società sarda in età spagnola*, I. Quart: Musumeci, pp. 110-119.
- Olla Repetto, Gabriella (1964) 'Contributi alla storia della pittura sarda dei secoli XV e XVI', *Commentari*, XV, I-II, pp. 119-127.
- Pala, Andrea (2014) 'Sant'Antioco sulcitano: il culto, il santuario, le immagini dal tardoantico al barocco', *ArcheoArte*, 2, pp. 183-198.
- Pasolini, Alessandra (2000) 'Retabli e altari a San Saturnino', *Biblioteca Francescana Sarda*, anno IX, pp. 319-355.
- (2005) 'Un retablo scultoreo per il duomo di Oristano', *Theologica & Historica*, XIV, pp. 317-328.
- (2009) 'El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento', *Quintana*, n. 8, pp. 173-211.
- Persia, Franca - Cocco, Ombretta (2015) 'La lettura riflettografica', in Donali, Laura - Cocco, Ombretta (a cura di), *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*. Roma: Palombi editori, pp. 31-37.
- Pescarmona, Daniele (1985) 'Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione della mostra', in Olla Repetto, Gabriella - Segni Pulvirenti, Francesca (a cura di) *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Catalogo della mostra (29/11/19820/01/1984, Cagliari). Cagliari: Soprintendenza ai Beni ambientali architettonici artistici e storici, pp. 41-49.
- (1988) 'La pittura del Cinquecento in Sardegna', in Briganti, Giuliano (a cura di) *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. Vol. II. Milano: Electa, pp. 527-534.
- Pillittu, Aldo (2000) 'Aggiornamenti, revisioni e aggiunte a Scipione Aprile', *Archivio Storico Sardo*, vol. XL (1999), pp. 403-452.
- (2002) 'Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo', *Archivio Storico Sardo*, vol. XLII, pp. 327-359.
- (2003) sv 'Ferra, Girolamo', in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. XXXVIII. Munchen - Leipzig: K.G. Saur.

- (2007) 'Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento', in Mattone, Antonello - Soddu, Alessandro (a cura di) *Castelsardo. Novecento anni di storia*. Roma: Carocci, pp. 695-738.
  - (2008) 'Sull'attività in Sardegna di Jaume Rigalt scultore barcellonese del secolo XVI', *Biblioteca Francescana Sarda*, 12, pp. 335-372.
  - (2009) 'Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca nazionale di Cagliari', *Archivio Storico Sardo*, vol. XLVI, I, pp. 9-72.
- Pirodda, Francesca (1998) *Tesori d'arte a Galtelli. Argenti, tessuti, sculture lignee (secc. XIV-XX)*. Galtelli: Amministrazione comunale di Galtelli.
- Poli, Fernanda (2001) 'La prospettiva nelle opere del Maestro di Castelsardo (e altre considerazioni)', *Archivio Storico Sardo*, vol. XLI, pp. 387-483.
- Porcu Gaias, Marisa (1993) *Santa Maria di Betlem a Sassari. La chiesa e la città dal XIII secolo ai giorni nostri*. Sassari: Chiarella.
- (1998) 'I sacri arredi di S. Pietro di Silki', in *San Pietro di Silki*. Muros: Stampacolor, pp. 81-115.
  - (2001) 'Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel Capo di Logudoro dal '500 al primo '700', in Scano Naitza, Maria Grazia - Siddi, Lucia (a cura di) *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Catalogo della mostra (Cagliari 16/12/2001-27/01/2002; Sassari 21/12/2001-20/01/2002). Cagliari: Janus, pp. 67-84.
- Post, Chandler Rathfon (1958) *A history of Spanish Painting*. Vol. XII part II, Cambridge: Harvard University press.
- Previtali, Giovanni (a cura di) (1986) *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, Catalogo della mostra (21 giugno-31 ottobre 1986, Padula). Firenze: Centro Di.
- Pujol i Canelles, Pujol (2004) *Pintors i retaules dels segles XIV-XV i XV a l'Empordà*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos.
- Pusceddu, Enrico (2011) 'Il Retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano', in Alcoy, Rosa - Beseran, Pere (a cura di), *Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 145-160.

- (2015) 'Un documento chiave per la ricomposizione del Retablo di San Bernardino di Cagliari', *Materia*, 9, pp. 39-60.
- (2016) 'Un Re di fiori per Nerone: modelli desunti dalle stampe nelle botteghe sardo-catalane (1488-1518)', *Locus amoenus*, 14, pp. 19-47.
- Ragozzino, Marta (2019) 'Rileggere il Rinascimento guardando da Sud', in Catalano, Dora - Ceriana, Matteo - Leone de Castris, Pierluigi - Ragozzino, Marta (a cura di) *Rinascimento visto da Sud*. Napoli: Artem, pp. 17-21.
- Ruiz i Quesada, Francesc (2016) *Joan Figuera. The Retable of the Virgin, Saint Peter Martyr, and Saint Mark*. Madrid: Colnaghi.
- Sari, Aldo (1994) *Il santuario di Valverde tra arte, storia e leggenda*. Alghero: La Celere.
- Salis, Mauro (2010) 'Il tabernacolo del vescovo Torrella', in Coroneo, Roberto (a cura di) *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*. Cagliari: Scuola sarda editrice, pp. 203-206.
- (2012) 'Un inedito bassorilievo marmoreo del XVI secolo. Studio preliminare', *Archeoarte*, 1 (supplemento 2012), pp. 681-685.
- (2013) 'Percorsi di indagine sui retabli pittorici dal tardo '400 al primo '500 negli archivi sardi e catalani', in Pasolini, Alessandra (a cura di) *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle giornate di studio (Università di Cagliari, 13-14 dicembre 2012). Cagliari: Janus Edizioni, pp. 117-128.
- (2015) *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- (2016) 'Un'aggiunta al Maestro di Castelsardo: il frammento di predella con San Francesco rinuncia ai beni terreni. Lettura preliminare e restauro', *Locus Amoenus*, 14, pp. 49-61.
- (2018) 'Per una rilettura autoriale del Retablo maggiore di Ardara. Status quaestionis e proposta attributiva', in Cabizzosu, Tonino - Mascia, Demetrio (a cura di) *Il Retablo Maggiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte, fede*, Atti del Convegno di Studi (Ardara, 25 settembre 2015). Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 49-61, 178-184.

- (2020a) *Scultura in legno in Sardegna nei secoli XV-XVI. Apporti esterni e produzione locale*. Roma: Gangemi.
  - (2020b) ‘When did Amphitrite Cross the Tyrrhenian Sea? Some Reflections on the Appearance of Grisaille, Myth and the Classical Renaissance Style in the Periphery of the Crown of Aragon’, *IKON*, 13, pp. 109-120.
- Scano Naitza, Maria Grazia (1991) *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro: Ilisso (Collana Storia dell'arte in Sardegna).
- (2001) ‘Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna’, in Scano Naitza, Maria Grazia - Siddi, Lucia (a cura di) *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Catalogo della mostra (Cagliari 16/12/2001-27/01/2002; Sassari 21/12/2001-20/01/2002). Cagliari: Janus, pp. 21-55.
  - (2007a) ‘L'escultura del gòtic tardà a Sardenya’, in Pladevall, Antoni (a cura di) *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 260-269.
  - (2007b) ‘L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola’, in Gaeta, Letizia (a cura di) *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno (9-11 giugno 2004, Lecce). Galatina: Congedo, pp. 123-192.
  - (2011) *Cagliari, Pinacoteca Nazionale*. Cagliari: Regione Autonoma della Sardegna.
  - (2013) ‘Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca’, in Pasolini, Alessandra (a cura di) *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle giornate di studio (Università di Cagliari, 13-14 dicembre 2012). Cagliari: Janus Edizioni, pp. 11-68.
  - (2014) ‘Considerazioni a margine del retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della ‘scuola di Stampace’, *ArcheoArte*, 2, pp. 297-314.
- Scano Naitza, Maria Grazia - Salis, Mauro (2019) ‘Un disegno inedito del pittore tardomanierista Francesco Pinna’, in Cleopazzo, Nicola - Panarello, Mario (a cura di) *“Oltre Longhi”: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*. Roccaigliarda: Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, pp. 159-169.

Scanu, Marco Antonio (2017) *Il retablo di Tuili. Dipinti Solempniter. Uomini, viaggi e vicende attorno al Maestro di Castelsardo*. Ghilarza: Iskra.

Serra, Renata (1968) 'Su taluni aspetti del manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda', *Annali della Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*, XXX (1966-1967), pp. 417-457.

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

– (2018) 'Recensione a Maria Vittoria Spissu, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*', *Archivio Storico Sardo*, vol. LIII, pp. 349-370.

Siddi, Lucia (1992) 'Retablo dei Consiglieri', in Zanzu, Giovanni - Tola, Gabriele (a cura di) *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*. Genova: Sagep, pp. 89-114.

– (1998a) 'Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante "Cristo in croce", sec. XV-XVI – Cagliari, chiesa parrocchiale di S. Giacomo', in Zanzu, Giovanni (a cura di) *Crocifissi dolorosi*, Catalogo della mostra. Muros: Stampacolor, p. 29.

– (1998b) 'Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante "Cristo in croce", sec. XVI (inizi) – Cagliari, chiesa della Purissima', in Zanzu, Giovanni (a cura di) *Crocifissi dolorosi*, Catalogo della mostra. Muros: Stampacolor, p. 30.

– (1998c) 'Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante "Cristo in croce", sec. XVI (prima metà) – Sanluri, chiesa parrocchiale di N.S. delle Grazie', in Zanzu, Giovanni (a cura di) *Crocifissi dolorosi*, Catalogo della mostra. Muros: Stampacolor, p. 31.

– (2002) 'L'iconografia della Vergine dormiente nell'arte sarda', *Biblioteca Francescana Sarda*, anno X, pp. 261-291.

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

– (2018) 'Una importante testimonianza di scultura lignea del primo '500: la statua di Nostra Signora del Regno nella parrocchiale di Ardara', in Cabizzosu, Tonino - Mascia, Demetrio (a cura di) *Il Retablo Maggiore di Ardara. Cinquecento anni di*

- storia, arte, fede*, Atti del Convegno di Studi (Ardara, 25 settembre 2015). Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 71-75, 191-196.
- Spano, Giovanni (1856) *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Tipografia A. Timon.
- (1861) *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: Tipografia A. Timon.
- (1870) *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*. Cagliari: Tipografia Alagna.
- Spissu, Maria Vittoria (2014) *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*. Padova: Il Poligrafo.
- (2018a) 'Maestro di Sanluri. Retablo di Sant'Eligio', in Virdis Limentani, Caterina - Spissu, Maria Vittoria, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*. Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 217-223.
- (2018b) 'Polidoresco iberico e proto-manierista meridionale', in Virdis Limentani, Caterina - Spissu, Maria Vittoria, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*. Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 261-267.
- Trasselli, Carmelo (1953) 'Notizie sull'arte a Trapani nei secoli XV e XVI', *Archivio Storico per la Sicilia orientale*, VI (XLIX), fasc. I-III, 1953, pp. 42-45.
- Virdis, Francesco (2006) *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*. Villasor: Amministrazione comunale di Villasor.
- Virdis Limentani, Caterina - Spissu, Maria Vittoria (2018) *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*. Sassari: Carlo Delfino editore.
- Zanzu, Giovanni (1992a) 'Retablo di San Pietro', in Zanzu, Giovanni - Tola, Gabriele (a cura di) *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*. Genova: Sagep, pp. 43-54.
- (1992b) 'Retablo dei Beneficiati', in Zanzu, Giovanni - Tola, Gabriele (a cura di) *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*. Genova: Sagep, pp. 69-75.

### 3. *Curriculum vitae*

Mauro Salis, dottore di ricerca in Storia dell'arte, è *Investigador adscrit* al Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (Girona, Spagna). Attualmente (2023-2024) insegna 'Storia dell'arte moderna' all'Università di Sassari e, all'Università di Cagliari, 'Digitalizzazione dei beni storico-artistici' (Facoltà di Studi umanistici), 'Storia dell'arte contemporanea' e 'Figure, spazi, immagini tra Rinascimento e Barocco' (Facoltà di Ingegneria e Architettura). Si occupa di pittura (secoli XV-XVI) e di scultura (secoli XV-XVIII) nell'ottica della circolazione lungo la direttrice Italia meridionale-Sardegna-Levante iberico. Sul versante della iconografia studia l'impatto sociale e culturale delle immagini e le loro trasformazioni lungo le rotte del Mediterraneo occidentale.





**Periodico semestrale pubblicato dal CNR**

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Roma n° 183 del 14/12/2017