

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISBN 9788897317807

ISSN 2035-794X

numero 13/III n.s., dicembre 2023

Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV

Some aspects of wooden sculpture
in the 14th-15th centuries

Maria Grazia Scano Naitza

DOI: <https://doi.org/10.7410/1647>

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

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*

Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV

Some aspects of wooden sculpture in the 14th-15th centuries

Maria Grazia Scano Naitza
(già Università degli Studi di Cagliari)

Date of receipt: 16/12/ 2022

Date of acceptance: 11/12/2023

Riassunto

Lo studio s'incetra sui momenti cruciali della scultura lignea d'impronta catalana in Sardegna nei secoli XIV e XV in rapporto agli eventi storici, commerciali e culturali, considerando il ruolo dei mercanti e degli Ordini religiosi nel periodo della progressiva conquista catalano aragonese (da Giacomo II ai due Martino) e al suo consolidamento nella fase del trasferimento della corte a Napoli voluto dal re *utriusque Siciliae* Ferdinando I d'Aragona che apre agli influssi italo-fiamminghi, rafforzati durante il regno di Ferdinando II d'Aragona e Isabella di Castiglia.

Parole chiave

Scultura lignea, Sardegna giudicale, Corona d'Aragona, apporto catalano-aragonese, arte tardogotica.

Abstract

The study focuses on the crucial moments of the wooden sculpture of Catalan imprint in Sardinia in the XIV and XV centuries in relation to the historical, commercial and cultural events, considering the role of the merchants and of the religious orders at the time of the progressive Catalan-Aragonese conquest (from Jaime II to the two Martin), and to its consolidation in the phase of the transfer of the Court in Naples wanted by the king *utriusque Siciliae* Fernando II de Aragón and Isabel de Castilla.

Keywords

Wooden sculpture, Sardinia judicial, Kingdom of Aragon, contribution catalan-aragonese, late Gothic art.

1. Bibliografia – 2. Curriculum vitae

Per un riesame delle sculture lignee in Sardegna dal Trecento al tardo Quattrocento bisogna considerare il loro legame con le vicende storiche, economiche, sociali che

in campo artistico segnano gli inizi del gotico catalano nell'Isola: è quindi indispensabile ripartire dal Santuario di Bonaria. In un suo fondamentale saggio, relativo alle vicende costruttive della chiesa, Renata Serra (1957, pp. 333-354) ne individuava, pur nelle più modeste dimensioni, lo stretto rapporto con architetture catalane di poco precedenti a Barcellona, a Manresa e a Pedralbes.

È possibile che anche la scultura lignea di matrice gotico-catalana si sia affacciata in Sardegna insieme al primo nucleo costruttivo del Santuario di Bonaria, nella fase iniziale della conquista catalano/aragonese di Cagliari: mi riferisco al più antico dei due simulacri lignei della Madonna col Bambino che vi si conservano: quello della *Madonna del Miracolo*, di qualità assai modesta rispetto a *Nostra Signora di Bonaria*, databile entro la seconda metà del '400, mirabile per magnificenza dell'intaglio e sontuosa decorazione di superficie (Serra, 1968-70, pp. 52-70), su cui mi riservo di tornare in altra occasione.

Sulla *Madonna del Miracolo* insistono problemi di inquadramento, che si può tentare di chiarire ripercorrendo le vicende della presenza catalano-aragonese nell'Isola.

Il Castel de Castro Callaris era ancora in mani pisane nel febbraio 1324 quando, nel corso dell'assedio, l'Infante Alfonso, figlio di Giacomo II d'Aragona, decideva la costruzione sul colle di Bonaria di una cinta muraria dotata di robuste torri di guardia, che inglobava tra l'altro la chiesa di San Saturno "tant gran e tant bela com la Seu de Lleida e axi feta" (D'Arienzo, 1981, p. 831; Todde, 1984, p. 340; Putzulu, 1963, pp. 324-325).

Alfonso, con l'assenso del padre, persegue l'ambizioso progetto di una sorta di piano regolatore per i vasti territori circostanti la nuova capitale del Regno di Sardegna e Corsica. Stipulati accordi con i Pisani, in agosto rientra a Barcellona ma continua ad occuparsi dell'organizzazione del Castell de Bonaire, dove nobili, mercanti, scalpellini, fabbri, carpentieri, muratori etc., giunti in Sardegna con le famiglie insieme alle truppe, costruivano le loro abitazioni; secondo l'Arribas Palau (1952, p. 340), già nel maggio 1324 i soldati iberici avevano costruito anche una chiesa dedicata alla SS. Trinità, forse la stessa ancora in costruzione nell'ottobre 1324, conclusa nell'aprile del 1325 (Costa, 1973, pp. 1-18). Era intenzione di Giacomo II che la chiesa, eretta in parrocchia e affidata alle cure del sacerdote Guglielmo Jordà di Gerona, beneficiato della Cattedrale di Barcellona, fosse posta sotto il patronato regio con diritto all'elezione del rettore e dotata di una rendita di 3000 soldi genovesi annuali sui proventi della dogana.

Non è certo che la “capilla major” a pianta semiottagonale e spigoli contraffortati, sulla cui volta s’imposta la torre campanaria esagonale, sia sorta in quella fase costruttiva o che sia frutto di modifiche intervenute nel corso di nuovi lavori sulle fortificazioni. È invece evidente che la cappella del braccio destro del transetto della cattedrale di Santa Maria a pianta pentagonale e volta ombrelliforme risalga agli anni successivi all’espulsione dei Pisani dal Castello di Cagliari, quando dal 1326 comincia il suo ripopolamento da parte dei nuovi dominatori (Delogu, 1952, pp. 221-223; Maltese, 1962, p. 17; Maltese – Serra, 1969, pp. 185-186; Segni Pulvirenti - Sari, pp. 14-17).

Non sappiamo se quel “Guillelmus magister operis ecclesie Terrachone”, in procinto di arrivare a Cagliari per intervenire sulla cittadella di Bonaria, cui si riferisce la carta reale del 31 maggio 1326 nella quale Alfonso dà istruzioni a Bernat de Boxadors e a Philip de Boyl perché gli facciano buona accoglienza, sia effettivamente quel Guillelm Le Clerc attivo nella Cattedrale di Tarragona (Segni Pulvirenti – Spiga, 1993, pp. 475-489). Peraltro un *obrer* Guillelm de Cornalboix già lavora su incarico di Alfonso nel 1324 e il 1325 (Costa, 1973, p. 7); mentre il 17 maggio 1326, quando vengono assegnati terreni edificabili per incrementare il popolamento della nuova capitale del Regno, è documentato come *magister operae* un Guillem di Maiorca, che, se non fosse per la diversa provenienza geografica, si direbbe identificabile con il *magister maior* Cornalboix, originario di Illa de Vall, un centro del Rossiglione. Ma già nel 1327 Alfonso il Benigno concede agli abitanti iberici che vogliono traferirsi nel Castello di Cagliari gli stessi privilegi concessi alla comunità di Bonaria. Si può ipotizzare che in questa fase (1326 -1330), il maestro Guillelm sia intervenuto nella chiesa di Bonaria e nella cappella gotico-catalana del Duomo di Cagliari; è ancora in Castello fino al 1331, quando viene pagato per il restauro della torre di San Pancrazio (Urban, 2000, pp. 23-24 e 82).

Nessuno dei catalani e maiorchini che dal 1326 cominciarono a trasferirsi dall’agglomerato urbano sul colle di Bonaria è indicato come scultore, mentre vi risultano diversi scalpellini e, in arrivo a Cagliari con la famiglia, il pittore barcellonese Bernat de Segura (Conde y Delgado, 1984, pp. 29 e 48). Così pure nella seconda metà del ‘300 i documenti d’archivio attestano la presenza in città di pittori e opere provenienti dalla Catalogna ma non di scultori in legno.

Questa premessa mi sembra opportuna per riprendere a ragionare sul simulacro ligneo più antico del santuario di Bonaria, la *Madonna del Miracolo* (Figg. 1-2).



Fig. 1-2. *Madonna del Miracolo*, I metà '300, Cagliari, Santuario N.S. di Bonaria (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna)

La *Informacion* del 1592, ossia il resoconto del processo canonico voluto dall'arcivescovo Francisco del Vall sull'arrivo prodigioso del più tardo ed importante simulacro di Bonaria, non indugia nella descrizione della statua di "Nostra Señora del Miracle", una Madonna col Bambino assisa, già sull'altare maggiore della chiesa della SS. Trinità, dedizione cui nel 1330 si era aggiunta quella a Santa Maria di Bagnaria, individuata al centro di un retablo nella quarta cappella a destra dell'altare maggiore, celata da una cortina vermiglia. L'inchiesta infatti, mirata a provare l'arrivo miracoloso dal mare nel 1370 del simulacro della Madonna con il Bambino stante, detta di Bonaria, riguardo a quella del Miracolo si limita a una breve descrizione, al miracoloso triplice scambio notturno di posto delle due Madonne e all'episodio della coltellata inferta alla Madonna più antica da un soldato italiano furibondo per le perdite al gioco: tradizione che troverebbe conferma dal reperimento nel corso dell'ultimo restauro del taglio sotto il mento, rosso del sangue sprizzato dalla ferita sul collo (Meloni, 2011, pp. 35-36 e 109).

Di modesta fattura, il gruppo che qui ci interessa considerare rappresenta la Vergine e il Bambino in posizione rigorosamente frontale, lo sguardo fisso davanti a sé; la madre seduta su un semplice seggio dotato di triplice cuscino dello stesso legno e doratura, ha volto ovale, capelli parzialmente coperti dal manto azzurro spento, che dalle spalle si avvolge sull'avambraccio destro leggermente portato verso l'alto, per scendere dal grembo in pieghe spartite simmetricamente a V fino alla pedana; sull'avambraccio sinistro sostiene, sollevandolo come in un'offerta, il Bambino benedicente coperto da una rigida vestina dello stesso rosso brunito della veste materna. Se la postura della mano destra della Madonna, solo leggermente sollevata con le tre dita (pollice, indice e medio) unite, interpretato come (insolito) atto di benedizione (Leo - Melchionna, 1970, pp. 168-169; Pala, 2013, pp. 363-386), potrebbe richiamare l'antica intitolazione della chiesa alla Trinità, il foro formato dalle altre due dita piegate sembra destinato ad accogliere una rosa, suo frequente attributo, o uno scettro, come nella *Marededéu amb el Nen*, della cattedrale di Barcellona, o come quello tenuto nella mano destra da *Nostra Signora di Bonaria* nella scenetta scolpita a rilievo nell'ultimo degli ovati lignei raffigurante *Il trasporto della statua al convento mercedario della statua*, o quello di fattura moderna accostato alla Vergine del Miracolo fino al restauro del 1961.

La grave compromissione del legno, danneggiato dai parassiti, le importanti lacune e ampie ridipinture relative soprattutto ai colori e ai motivi decorativi delle vesti e in parte dei volti, anche dopo il restauro del 2008, rendono complicato stabilire inconfutabili confronti stilistici per la datazione dell'opera, che per la

rigida frontalità della posa dei due protagonisti e la tipologia del semplicissimo seggio richiama alla lontana esempi romanici ed altri già gotici di varia e talora incerta provenienza e datazione. I rimandi più sensibili conducono all'ambito catalano e ai numerosi simulacri della Madonna in maestà conservati al Museo Frederic Marès e al Museu Nacional d'Art de Catalunya, in cui però di solito il Bambino, più addossato alla madre, poggia i piedi sul suo grembo.

Le prime scarse notizie sul piccolo simulacro ligneo vengono dal Guimeran (1591, p. 61) che ne afferma la presenza nella chiesa sin dalla fondazione; per il Brondo (1595, I, p. 35, II p. 5) i Mercedari ve lo trovarono quando presero possesso del convento; il Carrillo (1610-11) scrive della grande devozione tributata alla *imagen de la Madre de Dios antigua*; per il Remón (1618, p. 280) era già nella chiesa agli inizi del '300. Nell'Ottocento lo Spano (1861, pp. 310-311) descrive nella quarta cappella destra il "simulacro assai vetusto della Madonna col Bambino, testa e mani in legno, caricati d'una veste tessuta di lamine e galloni d'argento, e nella figura informi in qualche modo: ma celebre per la storia miracolosa che raccontano gli annali dell'ordine"; secondo il Lippi (1870, p. 465) fino al 1866 era coperto da una "veste in gallone d'argento che lasciava solo vedere la faccia e le mani della Madonna e dell'Infante"; per il Sulis (1869, pp. 92-93, 138-141) confermava la sua presenza fin dalla fondazione un bassorilievo abraso nel corso delle trasformazioni della seconda metà del secolo, che la raffigurava nella chiave di volta della cappella maggiore. Oltre che di questi scritti, per la datazione dell'opera si deve tenere conto delle ricerche archivistiche e delle vicende del Santuario. Risulta che nel 1325 la chiesetta originaria era officiata dal rettore Guillelm Jordà, che fu nel 1336 Pietro IV a confermare il proposito di Giacomo II di porre sotto il patronato regio la chiesa e di farne donazione perpetua all'Ordine dei Mercedari in una con i terreni circostanti e le rendite doganali, e che ne affidò la gestione a Berengario Cantul, generale dell'Ordine barcellonese, con la clausola che sei padri Mercedari vi si trasferissero da Barcellona dopo l'assenza o la morte del Jordà, avvenuta intorno al 1348 (Costa, 1973, docc. 1-6, 20-21, 24-25, 27-28, 36, 43 e 51; Meloni, 2011, pp. 19-23).

Nonostante l'opposizione dell'arcivescovo di Cagliari Gontisalvo, che sosteneva limitarsi il patronato reale al solo altare della SS. Trinità ed essere di sua spettanza la nomina dei rettori della parrocchia, nel 1339 Pietro IV riconfermava la donazione della chiesa "Sante Marie de Bonayre vulgariter appellate". Tuttavia dopo il Jordà le difficoltà economiche e di gestione della rettoria si aggravarono: non solo un rettore nominato dall'arcivescovo, Jaspert de Guanechs, se ne fuggì portandosi via

oggetti e gioielli, ma sia il progressivo trasferimento degli abitanti della cittadella di Bonaria prima in Castello poi nei nuovi quartieri (Marina e Llapola), sia dal 1353 la lunga guerra tra la Corona e il Giudicato d'Arborea determinarono l'abbandono della chiesa, che non risulta sia stata officiata fino al 1386 (e nemmeno allora retta dai Mercedari). Occorre perciò rivalutare la datazione del simulacro della Madonna del Miracolo, che la Franco Mata (luglio-agosto 1987, p. 235) datava alla seconda metà del '300 per il suo carattere popolaresco comune alla statuaria lignea catalana del periodo. A mia volta, nel tentativo di recuperare la data del 1370, indicata dal Brondo riguardo al miracoloso arrivo dal mare di Nostra Signora di Bonaria, accoglievo questa proposta per la trascurata "imagen antigua", anche considerando talune assonanze tra le fisionomie dei volti della *Madonna del Miracolo* e della *Marededéu de la Mercè* della cattedrale di Barcellona (Scano Naitza, 2007, p. 363). Poiché nulla di nuovo a sostegno di questa datazione è emerso dall'ultimo restauro, considerati i dati storici riguardo alla costruzione del santuario, la scarna letteratura e la rigida frontalità delle pose della Madonna e del Bambino, si può concludere che la scultura, forse eseguita in loco da un intagliatore catalano, sia stata sin dal 1325 nella chiesa primitiva. Più tarda, per il naturalismo della posa e la morbidezza del panneggio che non ne cela i volumi, è la *Madonna della Rosa* (Fig. 3) della chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari di pertinenza dei Minori Conventuali, custodi dagli anni 1434-39 del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Non è da escludere perciò che il simulacro ligneo della Madonna e del Bambino, le cui vesti color avorio recano decori dorati con croci di Gerusalemme, sia databile entro la prima metà del '400 (Porcu Gaias, 1993; Scano Naitza, 2007, p. 264).

Per tutto il periodo aragonese e spagnolo tra gli arredi scultorei prediletti nel culto in Sardegna sono numerosissimi e di alta qualità i simulacri lignei del Cristo. Un precedente importantissimo per una serie di Crocifissi gotico-dolorosi conservati nell'Isola, meritevoli di ampio e approfondito studio specifico, è costituito dal venerato *Crocifisso di Nicodemo* della chiesa di San Francesco di Oristano (Figg. 4, 5), che è stato oggetto di particolare attenzione da parte degli storici dell'arte per le sue eccezionali qualità formali. A mia volta ne ho brevemente trattato in rapporto alle manifestazioni scultoree tardogotiche in Sardegna (Scano Naitza, 2007, pp. 260-262; 2008, pp. 30-31). La ragione per riprendere il discorso sul simulacro ligneo si lega all'ipotesi della sua appartenenza al *Retablo del Santo Cristo* che, indipendentemente dalla sua sistemazione cinquecentesca, pone problemi sulla sua collocazione cronologica e d'ambito culturale (Serreli - Zucca 1999, pp. 325-336).



Fig. 3. *Madonna della rosa*, I metà '400,
Sassari, chiesa di Santa Maria di Betlem (Foto dell'A.)



Fig. 4. *Crocifisso di Nicodemo*, I metà '300, Oristano, Chiesa di San Francesco
(Courtesy Ilisso Edizioni)

Considerato derivato dalla tipologia renana del Crocifisso gotico-doloroso attraverso la versione franco-iberica di quello della Cattedrale di Perpignano (1307), il simulacro oristanese si avvicina al *Crocifisso della Pura* in Santa Maria Novella a Firenze (Fig. 6), al quale, per tradizione, era devotissima la beata Villana da Firenze, terziaria domenicana morta nel 1361.

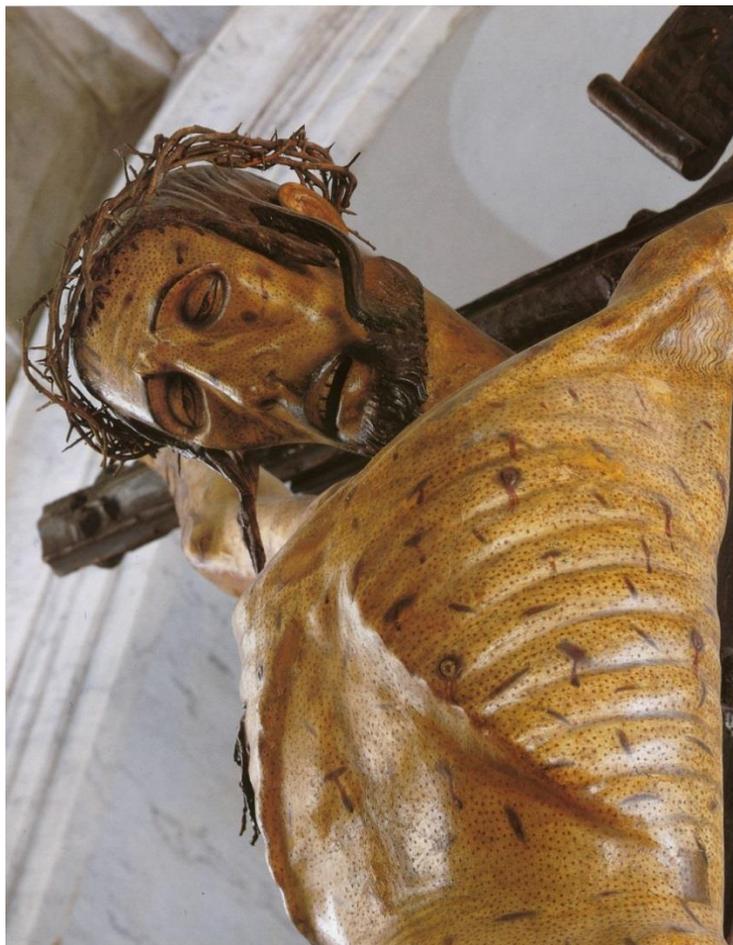


Fig. 5. *Crocifisso di Nicodemo*, part. del volto e busto (Courtesy Ilisso Edizioni)



Fig. 6. *Crocifisso della Pura*, I metà '300, Firenze, Basilica di Santa Maria Novella (<http://archivio.smn.it>)

La Giusti (1984, pp. 65-78) ha avanzato seri argomenti contrari a tale identificazione, per cui anche la data di morte della beata non costituirebbe un termine *ante quem* per la scultura fiorentina. Le due opere tuttavia sono simili per i tratti somatici, la postura corporea contratta con le ginocchia piegate, la fisionomia facciale, tutti contrassegnati da cruda sofferenza non ancora placata dalla morte. Altrettanto diffusa, sebbene non identica, è la trasudazione ematica che punteggia torace e addome nella finitura di superficie. Le ipotesi prospettate dagli studiosi

per il Cristo oristanese vanno dal 1320-30 fino alla seconda metà del Quattrocento. Remo Branca (1935, pp. 12-14), che per primo dedica una monografia al simulacro datandolo entro la prima metà del XIV secolo, trascrive l'*apoca* riportata nel *Campion* del convento, un manoscritto redatto nel 1716 che ne registra gli atti relativi a partire dalla fine del '400, in cui però non si accenna al Crocifisso. La datazione più tarda, proposta da diversi studiosi, viene giustificata sia con la resa naturalistica dell'anatomia sia con il fatto che solo dal 1518 entra nel repertorio iconografico della pittura sarda, a partire dalla *Crocifissione* di Pietro Cavaro nel retablo della parrocchiale di San Giovanni Battista a Villamar. Peraltro, c'è da considerare che in quella chiesa esiste tuttora un *Crocifisso* gotico doloroso di modeste dimensioni (Fig. 7), forse il vero modello scultoreo per quello dipinto dall'autore stampacino, che non coglie la carica crudelmente espressionistica del Cristo oristanese.

Com'è noto, il suo termine ante quem è dato da un Cristo iconograficamente simile inciso nel 1456 da un argentiere cagliaritano sul piede del reliquiario di San Basilio della stessa chiesa francescana (Coroneo, 2005, pp. 161-175). Il fatto che questa iconografia si sia diffusa in pittura dal 1518, potrebbe collegarsi alla disposizione dettata proprio in quell'anno da Carlo V affinché la messa, precedentemente celebrata nella cappella del marchese di Oristano, venisse officiata nel convento di Santa Chiara (Mele 1999, pp. 137, 203-204). Forse nella stessa occasione il simulacro, che potrebbe aver avuto una sua prima riservata ubicazione nella cappella palatina "Domini Salvatoris" officiata dai Francescani, fu trasferito in una cappella della chiesa di San Francesco, dove di fatto il venerato Santo Cristo si trovava nel 1637, quando, come annota l'Aleo, durante il saccheggio francese di Oristano un soldato "staccò sacrilegamente le cortine del *retablo*" (Murgia, 2005, p. 351). Il fatto che il Crocifisso fosse protetto alla vista da cortine di tela, presenti anche a protezione della Madonna del Miracolo, non prova che il simulacro occupasse lo scomparto principale del retablo del Cavaro, pagato dai Francescani nel 1533.

In ogni caso, i legami con il Crocifisso della Pura e i saldi rapporti per tutto il XIV secolo del Giudicato di Arborea con Pisa indicherebbero una datazione non oltre gli ultimi decenni del Trecento, soprattutto considerando la piena aderenza del simulacro oristanese alle descrizioni della crudele morte del Cristo fornite dalla letteratura mistica, soprattutto femminile, sviluppatasi nell'ambito degli Ordini mendicanti. Per altro i Francescani, attestati nella capitale del Giudicato d'Arborea fin dal 1252, ebbero un ruolo di primaria importanza per tutto il Trecento, data la

loro influenza sulla casa regnante nelle questioni di politica internazionale. Nel 1343 si aggiungono, per volontà del giudice Pietro III de Bas-Serra, anche le Clarisse (Mele, 1985, p. 35; Pau, 1994, pp. 33-56).

Va anche detto, però, che il nodo e la morbidezza delle pieghe del perizoma del Crocefisso oristanese, tra l'altro notevolmente accorciato rispetto a quello fiorentino, farebbero propendere per una datazione posteriore per il nostro, senza escludere la possibilità di un suo rinnovamento, in anni segnati dai conflitti tra l'imperatore Carlo V e il re di Francia Francesco I, culminati nel Sacco di Roma. Tra i Crocifissi lignei più antichi e di grandi dimensioni, vanno almeno ricordati quelli, di ottima fattura, delle chiese cagliaritanee di San Giacomo, della Purissima e di Sant' Anna, proveniente da San Francesco (Fig. 8), di presunta derivazione da quello di Oristano e generalmente datati tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento (Diana, 1948, p. 355; Serra, 1990, p. 77; Siddi, 1998, pp. 17-21; Pillittu, 2014).

Per un più preciso inquadramento degli ambiti cronologici e stilistici dei simulacri lignei giunti fino a noi, occorre tener conto della svolta non solo politica ma anche culturale che nella seconda metà del '300 comporta, nei territori del Giudicato di Cagliari, il rafforzamento del mercato artistico con la Catalogna e gli altri Stati nell'orbita della Corona. Ma soprattutto nell'Oristanese l'abbandono dei modelli culturali invalsi per quasi tutto il secolo e il cambio di rotta nelle importazioni, per la scultura spesso rivolte verso Pisa, non avviene d'improvviso. A quell'ambito, infatti, appartengono non solo le importanti sculture marmoree della cattedrale di Oristano, ma anche la statua in legno policromato dell'*Annunciata*, attribuita a Nino Pisano dal Delogu (1952a, p. 18). In seguito da altri studiosi si è ipotizzata la sua appartenenza a un gruppo dell'*Annunciazione* comprendente l'*Angelo* annunciante, con attribuzioni d'ambito pisano, oscillanti tra Francesco di Valdambriano, il Maestro della Madonna di Cerreto e il Maestro dell'*Annunciazione* di Montefoscoli (Serra, 1990; Beseran, 2000; Burresi, 2000). Infine il Fenu (2005, p. 236), che sostiene l'indipendenza delle due statue, si sbilancia per l'*Angelo*, tornato da Bosa a Sagama nella parrocchiale dell'*Angelo*, a favore dell'attribuzione al Maestro dell'*Annunciazione* di Montefoscoli. Infatti, se già il Fara (1835, pp. 52 e 91) cita nel duomo di Oristano solo l'*Annunciata* e a Sagama solo l'*Angelo annunciante* (Fig. 9), chiude la questione della loro separazione l'ormai scomparsa iscrizione sul retro della statua dell'*angelo* che il Casini (1906, pp. 63-64) riprende dal Vico: "QUESTO ANGELLO GABRIELLE FECE FARE DISCRETO VIRO DONNO SIMONE DA SASSARI 1390", grazie a cui sono tornati alla luce il nome del committente e la data dell'opera.



Fig. 7. *Crocifisso*, fine '400 - primo '500, Villamar, parrocchiale S. Giovanni Battista (Foto Giovanni Murgia, aut. Curia Arcivescovile, Arcidiocesi di Cagliari)

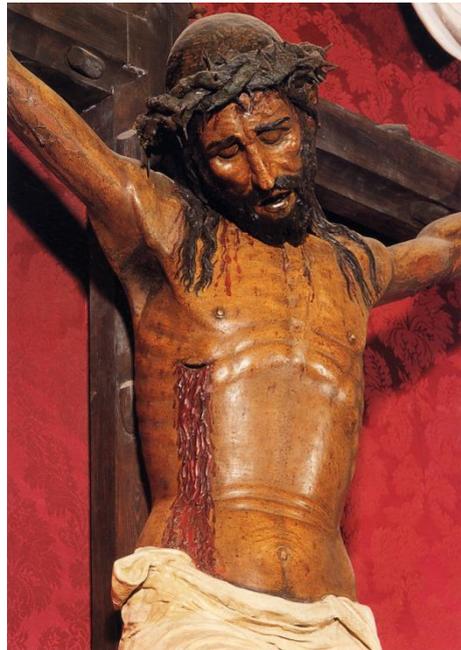


Fig. 8. *Crocifisso*, inizi '500, Parrocchiale di Sant'Anna (da San Francesco), Cagliari (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna)



Fig. 9. *Angelo Annunciante*, Maestro dell'Annunciazione di Montefoscoli, 1390, Sagama, chiesa parrocchiale dell'Angelo (aut. Curia vescovile Diocesi di Alghero-Bosa).

I complessi rapporti politici, commerciali e culturali intercorsi tra la Sardegna, la Catalogna, le Baleari e gli Stati italiani di sudditanza aragonese si rafforzano durante il regno di Martino I (1396-1410), cui abbiamo già accennato riguardo al suo ruolo a favore del restauro della chiesa di Bonaria e dell'arrivo dei Mercedari a Cagliari. L'azione vigorosa messa in atto dal re, coadiuvato dal suo unico figlio, Martino detto il Giovane, mentre non raggiunge gli esiti sperati in Corsica contro i Genovesi, ha successo con alterne vicende in Sicilia nella spedizione contro i baroni

ribelli e in Sardegna per riprendere il controllo sul Giudicato d'Arborea, che, prima con Eleonora, reggente per il figlio Mariano, poi con il marito Brancaleone Doria, aveva esteso il suo potere su gran parte dell'Isola.

Ritengo ascrivibili ad intagliatore locale dell'ultimo quarto del Trecento le due *Teste coronate* in legno di ginepro (Fig. 10), segnalatemi dall'amico e collega Giovanni Murgia, forse parti residuali di rinforzo della catena del soffitto ligneo a capriate ("su quaddu armau") recuperate dalle rovine di Santa Maria di Sinnas (oggi Santa Maria de is Acguas) a Villamar (Mara Arbarei), chiesa rurale citata per la prima volta in un documento del 1206 in cui i giudici di Cagliari e di Arborea si accordano per fissare i confini tra i rispettivi giudicati. Non senza buone ragioni collega a questa data l'individuazione dei due sovrani il Serreli (2019, pp. 24-26), ma, benché l'arcaismo dell'intaglio indicherebbe una datazione duecentesca, l'esistenza a Villamar del toponimo *Bacu Judicessa* (piccola valle della Giudicessa) e il fatto che Mariano IV, padre di Eleonora d'Arborea, avesse proprietà nel paese e patronato sulla chiesetta, mi induce a proporre l'identificazione della giudicessa Eleonora nella testa femminile e in quella maschile Mariano IV.



Fig. 10. *Teste coronate*, elemento di soffitto ligneo, tardo '300. Villamar, chiesa campestre di Santa Maria de Sinnas, oggi di Santa Maria de is acguas (foto Giovanni Murgia)

L'espansione territoriale arborense, incontrastata nel corso della guerra in Sicilia, non interrotta dalle morti di Eleonora d'Arborea e di suo figlio Mariano, si allarga nella fase della successione nel governo del Giudicato tra Brancaleone Doria (padre di Mariano) e il visconte Guglielmo III di Narbona (nipote di Beatrice, sorella di Eleonora).

Per riaffermare i diritti aragonesi stroncando le diffuse ostilità, già nel 1404 navi e uomini che avevano accompagnato e sostenuto Martino nella spedizione in Sicilia si spostano in Sardegna per preparare alleanze, raccogliere denaro e formare un esercito al fine di ricondurre sotto la Corona i vasti territori conquistati dai ribelli arborensi (Casula, 1990, I, pp. 263 e ss., II, pp. 365-614). Ma ancora nel 1398 Martino I deve inviare l'infante Martino il Giovane in Sicilia per soffocare per via militare e diplomatica la rivolta dei baroni, riportando la pace. Questi alla morte della regina Maria, sua moglie, seguita a breve da quella del loro figlio Pedro, nel 1399 è incoronato re di Sicilia.

Tra coloro che forniscono denaro e mezzi necessari a condurre le imprese belliche in Sardegna, come già in Sicilia, sono documentati i De Doni (Dedoni, De Dono), una famiglia di mercanti d'origine toscana con sedi operative, residenze e cittadinanza alternate tra Cagliari e Barcellona, che fanno da intermediari o committenti per retabli destinati alla Sardegna. Tra il 1383 e il 1390 sono già a Cagliari Guido, Gerardo e Giuliano. Forse fratello di questo Giuliano e figlio del Leonardo, sepolto a Barcellona, che nel 1399 commissiona a Pere Serra un retablo destinato alla Sardegna, Guido tra il 1403 e il 1404 fa un grosso prestito alle governazioni di Cagliari e Alghero per gli armamenti e nel 1409 alla Corona impegnata contro gli Arborensi capeggiati da Guglielmo III di Narbona (Boscolo, 1962, pp. 7-10; D'Arienzo, 1977; Ferrer i Mallol, 2000, pp. 615-617).

Alla spedizione partecipa partendo da Barcellona con una sua nave un altro mercante della famiglia, Gherardo, che combatte anche nella battaglia di Sanluri. A questi ultimi avvenimenti prende parte un pittore barcellonese di origine valenzana, Antoni Valero, incaricato di documentare le imprese belliche, concluse nel 1409 con la vittoria di Martino il Giovane a Sanluri, cui consegue nel 1410 la precaria pace di San Martino. Non è documentata la provenienza dalla omonima chiesa oristanese dei due superstiti elementi del *Retablo di S. Martino* esposti all'Antiquarium Arborense, presenti nella seconda metà dell'800 nella chiesa di S. Francesco (Olivo - Porcella, 2014, pp. 1177-1178). Neppure è certa l'identità del pittore, individuato dapprima in Ramon De Mur, poi cercato nella cerchia di Mateu Ordoneda (Maltese, 1962; Gudiol - Alcolea i Blach, 1986; Serra - Coroneo,

2000, pp. 94-95). Riportano all'ambito catalano le piccole torri merlate che decorano il trono della Madonna, accostate da Ruiz Quesada (1999) a quelle del retablo della cappella di Santa Marta della cattedrale di Barcellona, attribuito all'ultimo periodo dell'attività di Juan Cabrera, ma senza proporre un'identità di mano tra le due opere. Il nostro autore, formatosi a mio parere nella temperie artistica catalana vicino a Juan Mates, potrebbe essere il barcellonese Antoni Valero, partecipe della spedizione per celebrarne le imprese, di cui però non si conoscono opere certe (Alcoy, 2000, p. 46; Scano Naitza, 2007, pp. 246-247).

Al 1410 risale anche la lapide marmorea di Guido De Doni, da me attribuita ad Antonio Baboccio da Piperno, attivo a Napoli e a Palermo, e forse il mutilo retablo dell'Annunciazione di Joan Mates, ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari (da San Francesco di Stampace). Delle relazioni come committenti o intermediari d'arte dei Dedoni (padri, fratelli, cugini con gli stessi nomi), dò ampio conto in un mio studio (Scano Naitza, 2010; Alcoy-Miret, 1998).

Tornando alla scultura lignea, è presumibile che una personalità come quella del mercedario Antonio Dexart, arcivescovo di Cagliari dal 1403 al 1414, sia implicata nella commissione della *Madonna Nera* (o di *S. Eusebio* o di *Josaphat*), oggi nella nicchia centrale del settecentesco altare marmoreo della seconda cappella a destra del Duomo di Cagliari (Fig. 11). Lo Spano (1861, pp. 55-56), che ne ipotizza l'appartenenza a un perduto retablo dell'altare maggiore, descrive il simulacro nella nicchia della parete di fondo dell'aula capitolare.

Questa rara e veneratissima statua in legno dorato e policromato raffigura la Vergine stante, con veste rossa con delicati motivi decorativi in oro visibile solo grazie all'aprirsi sul petto dell'ampio manto, azzurro all'interno e rivestito di foglia d'oro all'esterno, che le copre il capo e si avvolge sul braccio sinistro sul quale posa il Bambino benedicente, coperto da una lunga vestina dorata e con un libro aperto in mano. Del restauro, che ne ha rivelato l'essenza lignea (però svuotato al suo interno), i residui dell'originaria cromia e la più recente fattura dello scettro in legno dorato già impugnato con la destra, dà conto la Sididi (2010, pp. 159-163), che la include nella serie delle Madonne Nere.

Ainaud de Lasarte (1959, pp. 637-645) ne ipotizza l'appartenenza a un perduto retablo a sviluppo orizzontale e l'assegna ad autore catalano di inizi Quattrocento, mentre la Serra (1990, pp. 68-69) la data alla II metà del Trecento, individuando il suo stretto rapporto per la movenza falcata della postura, il panneggio del manto e della veste, entrambe in oro e azzurro, con la *Madonna col Bambino* della Cattedrale di Palma di Maiorca. Sulla statua maiorchina si sono espressi autorevoli studiosi,



Fig. 11. *Madonna Nera*, Antoni Canet, 1400-1410, Cagliari, Cattedrale (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, e aut. Curia Arcivescovile, Arcidiocesi di Cagliari)

tra cui la Terés (1993, pp. 65-83), che ne propone l'autore prima in Pere Morei, poi in Antoni Canet, attivo in quella cattedrale alla fine del Trecento.

Il Beseran (2000, pp. 55), in disaccordo con quella datazione, rilevando un'arcaica rigidità nella Madonna di Palma, in base al confronto con la *Marededéu de la Mercè* della cattedrale di Barcellona, del 1361 (Fig. 12), propone invece anche per la statua cagliaritana il nome di Pere Moragues, scultore e orefice autore nel 1384 del *Reliquiari de los corporals* di Daroca, recante un'immagine della Vergine che compara con la nostra. La Manote (1999, p. 40), a sua volta, segnala la forte vicinanza tra la *Marededéu* del retablo del monastero di Santes Creus, ora al Museu Diocesà di Tarragona (Fig. 13), e quella cagliaritana, senza sbilanciarsi tra il Canet e il Moragues; la Terés (2007, pp. 72-73) invece propone il Canet per la Madonna di Tarragona senza far riferimento alla statua cagliaritana.



Fig. 12. Marededéu de la Mercè, Pere Moragues 1361, Barcellona, Cattedrale (foto dell'A.)



Fig.13. *Marededéu*, A. Canet, I decennio '400. Tarragona, Museu Diocesà, retablo di Santes Creus (da *L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2007, p. 73)

Infine, se è opinione condivisa da tutti gli studiosi che la *Madonna Nera* del duomo di Cagliari sia da riferire all'ambito catalano, resta ancora aperta la questione della sua paternità, che a mio parere non può risolversi se non sottoponendo a stringente confronto tra analogie e differenze delle opere chiamate in causa, e considerando il lungo percorso del Canet, dalla prima attività a Maiorca, a Barcellona e a Tarragona. La statua cagliaritana non presenta le stesse proporzioni allungate e rigidità di quella di Palma, mentre le analogie con la Madonna di Tarragona, già nel 1999 rilevate dalla Manote, sono di tale evidenza, per l'*hanchement*, il manto dorato all'esterno e blu nella fodera, e soprattutto per le identiche fisionomie dei volti della Madonna e del Bambino, da non lasciare dubbi sulla comune paternità del Canet.



Figg. 14, 15, 16. *Dormitio Virginis*, I metà '400, Martis, Museo Diocesano di Martis "Museum S. Pantaleo", Foto Tore Denau (Nulla Osta Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Tempio-Ampurias)

Una scultura di grande interesse è la *Dormitio Virginis* del Museo Diocesano di Martis "Museum S. Pantaleo" (Figg. 14, 15, 16).

L'iconografia della Madonna dormiente, detta anche *N.S. de Agost*, attestata nella pittura sarda dagli ultimi decenni del Quattrocento fino agli inizi del Seicento, nella scultura lignea ha una tenace persistenza, con esempi dal XV ai primi decenni del XX secolo. Generalmente si tratta di manichini, da vestire con abiti veri, essendo l'intaglio di questi simulacri limitato al volto, alle mani e ai piedi, mentre il corpo è impagliato. Più rari i casi in cui tutto il corpo è in legno, appena sbizzato, con braccia provviste di snodi alle articolazioni per facilitarne la vestizione. Il più antico esemplare di questa tipologia è la *Dormitio Virginis* della parrocchiale di Villamassargia, assegnata al XVI secolo (Siddi, 2002, p. 272). L'esemplare di Martis, un eccezionale precedente scultoreo del soggetto, è tra i rari simulacri conservati in Sardegna; ricavato da un unico blocco di legno (pioppo), è forse il più antico, a giudicare dai dati stilistici che suggeriscono una datazione entro la metà del Quattrocento. La Vergine è raffigurata distesa, avambracci incrociati sul grembo e gli occhi socchiusi, il capo incorniciato dai capelli spartiti al centro. Sopra la lunga tunica decorata a motivi vegetali racchiusi entro una griglia geometrica in argento meccato, indossa un lungo manto, allacciato sulla gola. Insolita la posizione delle mani, negli esempi pittorici sardi solitamente posate sul petto, come nella *Dormitio* dell'Assunta a Selargius, nella *Dormición* del Maestro di Sant'Eulalia a Palma di Maiorca del primo trentennio del '400 e nella *Dormición* del Museo Paroquial de Alcudia a Mallorca del 1442 di Miquel d'Alcanyís. Quanto al simulacro della *Madonna di Salasgiu*, conservata nel Museo Diocesano di Tempio Ampurias a Castelsardo, l'iconografia è problematica: farebbero pensare a una statua in posizione eretta non tanto l'assenza (consueta) del letto di morte ma gli occhi aperti e soprattutto la marcata volumetria della veste, a mio avviso più consoni alla rappresentazione di un'Assunta: quasi a segnare un passaggio con la tipologia della *Dormitio* di Martis, in quella di Castelsardo le mani della Vergine sono accostate sul grembo. La rigidità delle fitte pieghe a caduta verticale mi induce a ipotizzare la paternità un arcaizzante autore locale attivo nella prima metà del '400.

Un'altra fase cruciale per l'arte in Sardegna coincide con lo spostamento a Napoli della corte di Alfonso V d'Aragona (il Magnanimo), che comporta l'intensificarsi dei rapporti con l'Italia meridionale di Cagliari, tappa intermedia nei traffici tra Napoli e Barcellona, soprattutto dopo la nomina nel 1443 a re *utriusque Siciliae* da parte di papa Eugenio IV. Senza soffermarmi sulla grande

importanza della capitale partenopea in tutti i campi dell'arte e sull'intrecciarsi dei rapporti con gli altri centri del Rinascimento italiano e fiammingo, certamente spirava un vento nuovo nella cultura in Sardegna che mantiene i suoi stretti legami con la Catalogna.

L'importante ruolo dei mercanti e degli Ordini religiosi, soprattutto francescani, è di tutta evidenza nell'atto rogato dal notaio Giovanni Garau, in cui il padre guardiano del Convento dei frati minori della chiesa cagliaritano di San Francesco di Stampace, Miguel Gros, e il ricco mercante catalano Francesch Oliver, consigliere della città Cagliari (Olla Repetto, 1985, p. 22), il 22 febbraio 1455 commissionano il *Retablo di San Bernardino* ai pittori barcellonesi Joan Figuera e Raphael Tomàs. Si concordava che il retablo fosse conforme al (perduto) disegno; che i due maestri provvedessero alla gessatura, alla pittura, alla decorazione e eseguissero al meglio il retablo con la tecnica ad olio e lo collocassero a loro spese entro un anno dall'inizio dei lavori. Gli studi su questo importante retablo, secondo lo Spano dotato di "cornicione" (polvaroli) in cui erano dipinti sette profeti (se ne conservano nove), non hanno sciolto in modo inoppugnabile né il peso dei due soci nell'impresa, né l'individuazione della terza mano, a mio parere quell'Antonio de Badia, primo firmatario nell'atto del 16 novembre 1456 in cui il Tomàs interviene anche a nome del consocio Figuera (Aru, 1921, p. 149, Aru, 1926, pp. 195-196; Scano Naitza, 2009a, p. 248). Mentre la presenza a Cagliari del Figuera sembra essersi protratta fino alla sua morte nel 1477, il Tomàs, in città dal 1454, è documentato a Napoli dal 24 aprile 1456 (lettera di cambio a favore di Ludovico Spinalbosa, consegnata a Cagliari al Figuera l'11 dicembre 1456) e c'è ancora (o vi torna?) nel maggio 1457, quando forma una società con i pittori napoletani Giacomo Barreta, Paolo Burriello e Francesco Pagano (Carbonell i Buades, 2008, p. 23; Condorelli, 2011, pp. 71-72, 86-87; Sricchia Santoro, 2015, p. 31). Sui suoi lacunosi passaggi successivi fa chiarezza il Pusceddu, distinguendo l'attività del Tomàs *pintor*, già defunto a Perpignano nel 1471, da quella del *fuster* omonimo. Si deve allo studioso il riconoscimento sul mercato antiquario del *Retablo dei Santi Pietro martire e Marco evangelista*, già nella cappella del gremio dei calzettai nella chiesa di San Domenico a Cagliari (1456-1459), attribuito al Figuera (Serra, 1990, p. 101; Pusceddu, 2011, p. 146; 2014, pp. 225-255; 2015, pp. 39-41).

Di un retablo perduto ma non documentato doveva fare parte lo scomparto mediano con la *Deposizione*, estrapolata dal Retablo di San Bernardino insieme alla soprastante *Crocifissione*, a sua volta considerata non solo estranea all'assetto originario ma di un autore diverso dal Tomàs e dal Figuera.

Si deve a mio avviso a uno stretto collaboratore del Figuera la *Dormitio Virginis* (Fig. 17) scomparto centrale di un perduto retablo dell'Assunta della parrocchiale di Selargius (Delogu, 1942-44, p. 19; Serra, 1990, pp. 172-174; Siddi, 2010, p. 264).



Fig. 17. *Dormitio Virginis*, Elemento pittorico centrale del Retablo dell'Assunta, tardo '400, Selargius, parrocchiale dell'Assunta (Courtesy Ilisso Edizioni)

Tornando alla scultura lignea, tra le rappresentazioni più importanti in Sardegna sono quelle del Compianto, legate ai riti della Settimana Santa, di cui restano diversi esemplari, soprattutto in legno (Parrocchiale di Gergei), in terracotta (Parrocchiale di San Giacomo a Cagliari) o di materiali compositi (Santa Maria di Betlem a Sassari), quasi sempre incompleti. Nel meridione dell'Isola questi gruppi sono attestati dalle visite pastorali di fine '500 e inizi '600 nelle parrocchiali di Sinnai, Villasor, Samassi, Gergei e San Vito, la maggior parte disposti nella cappella delle Anime del Purgatorio situata sotto la torre campanaria. Questa collocazione ne ha determinato la perdita, come dimostrano i casi del gruppo di Samassi, documentato nell'inventario del 1607 e mancante in

quello del 1613 in quanto distrutto nel crollo del campanile colpito dal fulmine, e quello analogo della parrocchiale di Sant'Anna a Cagliari, commissionato nel 1563 ad Antioco Mainas, che vi si rivela anche come scultore. Nel caso di quelli delle parrocchiali di Villasor e di Sinnai, oltre al Cristo deposto e agli altri sette personaggi canonici, erano disposti sulla parete della cappella anche i simulacri del Crocifisso e dei due ladroni, mentre nella chiesa di S. Giacomo a Cagliari altri simili erano sospesi all'arcone d'ingresso alla Cappella delle Anime.

Dei gruppi quattrocenteschi giunti fino a noi, compreso quello con figure in calcare e in legno di Santa Maria di Betlem a Sassari, dove il Cristo è deposto in un'urna non coeva, nessuno conserva tutti i personaggi tradizionalmente presenti al compianto sul Cristo: le quattro Marie, S. Giovanni evangelista, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo. Manca tra i dolenti del bel gruppo in terracotta policromata del Compianto tuttora nella Cappella delle Anime della parrocchiale di San Giacomo a Cagliari, la Vergine Maria, presente fino a inizi '900, ed è in legno il più robusto e tardo Cristo deposto. Sono state giustamente rilevate notevoli analogie con il gruppo del 1467 del Museu Episcopal di Vic. È stato ricomposto il *Compianto*, trasferito nel Museo del Duomo di Cagliari dopo il restauro (Fig. 18), costituito da sette statue lignee raffiguranti rispettivamente Maria Maddalena, Maria di Cleofa, Maria Salomè, Giovanni Evangelista, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e il Cristo deposto, mentre ne è stata recentemente espunta la *Madonna*, forse originariamente nel gruppo di Samassi commissionato nel 1580 a Scipione Aprile (Delogu, 1939-40, pp. 3-26). A mio parere i confronti tra le statue lignee del museo cagliaritano e una parte di quelle del *Sant Sepulcre* attualmente nel museo diocesano di Barcellona (Figg. 19, 20), provenienti dall'antica collegiata di Sant'Anna, dove rimasero fino al 1936, sono più convincenti delle pur evidenti analogie con il più antico gruppo in terracotta di Vic (Serra, 1990, pp. 77 e 80-81; Siddi, 1997, pp. 600-610; Pillittu, 2003, pp. 414-417; Scano Naitza, 2007, pp. 264-266). Il compianto barcellonese, contrattato nel 1482 con il pittore Gabriel Guardia, responsabile della finitura cromatica e dell'impresa, come è giunto a noi giorni rivela l'intervento di altri due operatori, che tra l'altro utilizzano l'uno il legno e il sughero (*Cristo deposto*, *Nicodemo*, *Giuseppe di Arimatea*, *Maria di Salomè* e *Maria di Cleofa*), l'altro la terracotta (*Madonna*, *Maria Maddalena* e *S. Giovanni*). Nel contratto era prevista anche l'esecuzione di una *Dormitio Virginis* (Bracons i Clapés, 1989, pp. 384-385; Martin, 1997, pp. 334).



Fig. 18. *Compianto*, G. Guardia, tardo '400. Cagliari, Museo del Duomo (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, e aut. Curia Arcivescovile, Arcidiocesi di Cagliari)



Fig. 19. *Sant Sepulcre*, G. Guardia e anonimo, particolare prima del restauro, Barcellona, Museo Diocesano (foto dell'A.)



Fig. 20. *Sant Sepulcre*, G. Guardia e anonimo, 1482, Barcellona, Museo Diocesano (Foto dell'A.)

Senza escludere ri-assemblaggi anche per il gruppo barcellonese, rilevo analogie iconografiche e stilistiche tra talune figure dei due gruppi, quali il *Cristo depresso* (Fig. 21), di *Giuseppe d'Arimatea* (Figg. 22a e b) e di una delle *Marie* (Figg. 23a e b), tali da connotare la mano dello stesso operatore attivo nella cerchia di Gabriel Guardia. Nella raffigurazione del Cristo sono molto simili i tratti somatici (occhi, orecchie, naso, bocca, barba a doppia punta, lunghi capelli con scriminatura centrale e ciocche poggianti sugli omeri), la posizione delle braccia incrociate sull'addome e delle gambe parallele, il piatto panneggio del perizoma e la resa delle mani, dalle dita cilindriche quasi indifferenziate per lunghezza e fattura. Per altro verso, nonostante le assonanze del San Giovanni e della Maddalena del museo cagliaritano con gli stessi personaggi del *Compianto* di Vic, i dati stilistici e iconografici negano a mio avviso un rapporto altrettanto stretto.

All'ambito culturale catalano del tardo '400 appartiene il simulacro ligneo, scavato nel retro, della *Pietà* (Fig. 24), ritrovato nel 1660 nell'area della chiesa del Sepolcro a Cagliari (Spano, 1861, p. 220), venerato come miracoloso: la Vergine, immota nel suo dolore, ha il volto racchiuso dal soggolo vedovile ed il capo coperto da un manto azzurro, le cui pieghe si aprono a ventaglio sulla fronte; il corpo irrigidito del Cristo morto, in grembo alla madre, ha il capo innaturalmente sospeso nel vuoto, come se al gruppo mancasse un personaggio che in taluni esempi catalani lo sorregge. Sostengono l'inquadramento proposto dalla Serreli (1990, pp. 71-79) anche le analogie nei tratti fisionomici e nella schematizzazione geometrizzante del velo sul capo della Madonna sarda con quelli della *Marededéu dolorosa* del Museu Frederic Marès (Scano Naitza, 2007a, p. 266).



Fig. 21. *Cristo depresso*, dal *Compianto* di Cagliari, Museo del Duomo (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, e aut. Curia Arcivescovile, Arcidiocesi di Cagliari)



Fig. 22a. *Giuseppe d'Arimatea*, Barcellona (Foto dell'A.)



Fig. 22b. *Giuseppe d'Arimatea*, Cagliari



Fig. 23a. *Una Maria*, Cagliari



Fig. 23b. *Una Maria*, Barcellona (Foto dell'A.)



Fig. 24 a-b. *Pietà*, tardo '400, Cagliari, Chiesa del S. Sepolcro (su concessione del Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna)

Ancora su un *Cristo depresso* si torna con il simulacro ligneo della chiesa del Crocifisso di Oliena (Fig. 25), una straordinaria scultura messa in luce da Salvatore Naitza (1992, p. 113), che costituisce “una delle più intense e struggenti testimonianze di religiosità” e merita una considerazione particolare non solo per ragioni artistiche. Si tratta infatti di un mirabile esempio, e tra i più antichi, di un Cristo in legno a braccia snodabili da utilizzare sia come Crocifisso, sia, in Settimana Santa, come Deposto: una doppia funzione richiesta da comunità o confraternite che non potevano permettersi la spesa di due distinte opere. In mancanza di documenti che diano certezza sulla datazione, sembra chiaro, data la

precaria collocazione del simulacro nel malridotto oratorio presso la parrocchiale, che nella commissione abbia avuto un ruolo la locale confraternita.



Fig. 25. *Cristo deposto*, fine '400. Oliena, Chiesa del Crocifisso
(foto di Joaquín Romero, da *La Società sarda in età spagnola*, Cagliari, 2003, vol. I, p. 112)

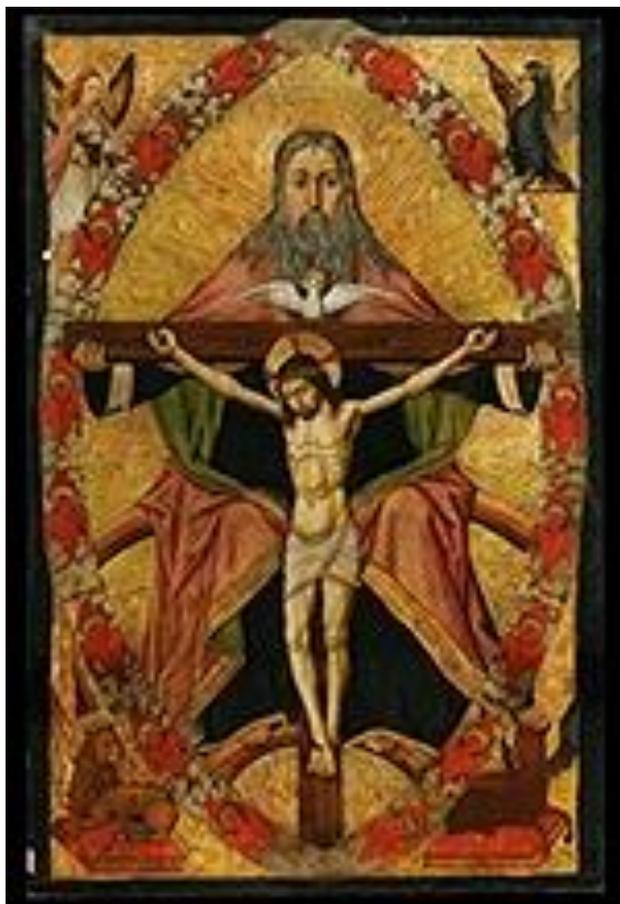


Fig. 26. *Trinità*, Maestro di Castelsardo, Elemento di retablo, Museo Diocesano Ampuriense (dalla cattedrale di S. Antonio Abate), Castelsardo (foto Francesco Piras)

A mio parere fanno propendere per una datazione al tardo Quattrocento le forti analogie nella resa anatomica e nei tratti del volto dal dolce patetismo del Cristo con diverse immagini dipinte dal Maestro di Castelsardo, non solo con il Crocifisso nello scomparto mediano alto con la *Trinità* (Fig. 26) dello scomposto retablo, ora nel Museo diocesano ampuriense dalla cattedrale di Sant'Antonio Abate, ma anche nelle Crocifissioni nel Retablo di Tuili, e in quelle di collezione privata di

Barcellona e del Museo Fesch di Aiaccio. Non è da escludere che lo scultore, probabilmente sardo, abbia lavorato nella bottega dell'anonimo Maestro.

Altrettanto si può dire riguardo all'autore della statua lignea di modeste dimensioni (h. 130 cm.) di *Sant'Antonio abate*, ora conservata nel museo ampuriense, secondo il Tamponi (2019, pp. 108-114) originariamente collocata nella nicchia centrale del mutilo retablo del Maestro di Castelsardo, cui lo attribuisce sulla base delle analogie non solo del volto del santo con quello del Padreterno nello scomparto con la Trinità e con gli Apostoli per la resa di barba, bocca, rughe e ciuffetto di capelli sulla fronte, ma anche perché l'accurata indagine svolta sui frammenti della finitura pittorica della statua e dei dipinti ha rivelato la contemporaneità dei pigmenti del rosso vermiglio.

Tuttavia le proporzioni anatomiche, nonostante la finezza dell'intaglio, lasciano adito a dubbi sulla comune paternità: la testa, riccioluta, risulta infatti grossa rispetto al corpo, che peraltro non presenta lo slancio tardo-gotico proprio delle figure degli Apostoli dipinti dal Maestro. Non convince completamente nemmeno l'ipotesi che il simulacro di Sant'Antonio abate, titolare della Cattedrale, abbia occupato una nicchia centrale sottostante allo scomparto della Madonna in trono, che negli altri retable attribuiti al Maestro di Castelsardo detiene il posto d'onore, anche quando, come nel retablo di Ardara, si tratta di una statua lignea innicchiata.

1. Bibliografia

- Ainaud de Lasarte, Joan (1959) 'Le relacions econòmiques 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: Ministerio de asuntos exteriores, pp. 637-645.
- (1984) 'La pittura sardo-catalana', in Carbonell Jordi, Manconi, Francesco (a cura di) *I Catalani in Sardegna*. Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna, pp. 111-124.
- (1985) 'La pittura sardo-catalana', in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Catalogo della mostra. Cagliari: Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Cagliari.

- Alcoy i Pedrós, Rosa (2000) 'El retablo de San Martín de Oristano y la pintura catalana del gòtico internacional en Cerdeña', in Mele, Giampaolo (a cura di) *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). I, Oristano: ISTAR, pp. 21-31.
- Alcoy i Pedrós, Rosa - Miret, Montserrat (1998) *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. Barcelona: AUSA.
- Aleo, Jorge (1998) *Storia cronologica del Regno di Sardegna. Dal 1637 al 1672*, a cura di Manconi, Francesco. Nuoro: Ilisso.
- Arribas Palau, Antonio (1952) *La conquista de Cerdeña por Jaime II de Aragón*. Barcellona: Instituto de Estudios Mediterráneos.
- Aru, Carlo (1920) 'Raffaele Thomas e Giovanni Figuera pittori catalani', *L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, XXIII, pp. 136-150.
- (1926) 'La pittura sarda nel Rinascimento. II, I documenti d'archivio', *Archivio Storico Sardo*, XVI, pp. 161-223.
- Beseran i Ramon, Pere (2000) 'Ecos del la escultura catalana en Oristano. En torno al retablo del Rimedio y otras esculturas sardas', in Mele, Giampaolo (a cura di) *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). I, Oristano: ISTAR, pp. 119-160.
- (2005) 'Fonti e parallelismi di alcuni temi medievali in Sardegna', in Mele, Giampaolo (a cura di) *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento*. Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000). Oristano: ISTAR, pp. 89-104.
- Boscolo, Alberto (1962) *La politica italiana di Martino il Vecchio re d'Aragona*. Padova: CEDAM.

- Boscolo, Alberto (a cura di, con aggiornamenti di O. Schena) (1993) *Acta Curiarum Regni Sardiniae. I Parlamenti di Alfonso il Magnanimo (1421-1452)*. Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna.
- Bracons i Clapés, Josep (1987) 'Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precision sobre l'origen d'aquest model iconogràfic', in Español Bertrán, Francesca, Yarza Luaces, Joaquín (coord. por) *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art* (Barcelona, 29 d'octubre - 3 de novembre de 1984). Barcelona: Ediciones Marzo 80: Comité Español de Historia del Arte, I, pp. 137-146.
- (1989) 'Gabriel Guardia i altres figures d'un grup del Sant Sepulcre', *Millennium. Història i Art de l'Església Catalana*. Catalogo, Barcellona.
- Branca, Remo (1935) *Il Crocifisso di Oristano*. Milano: L'eroica.
- (1971) *Il Crocifisso di Oristano*. Cagliari: Editrice Sarda Fossataro.
- Brondo, Antioco (1595) *Historia y milagros de N. Señora de Buonayre de la Ciudad de Caller de la isla de Cerdeña*. Caller: Galcerino Giovanni Maria.
- Burresi, Mariagiulia (a cura di) (2000) *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Milano: Federico Motta.
- Casini, Tomaso (1906) *Le iscrizioni sarde del Medioevo*. Cagliari: Dessì.
- Casula, Francesco Cesare (1984) *La scoperta dei busti di pietra dei re o giudici d'Arborea*. Pisa: ETS.
- (1990) *La Sardegna aragonese*. 2 voll. Sassari: Chiarella.
- (1993) 'Il "Regnum Sardiniae et Corsicae" nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona. Aspetti politici', in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII. XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero 1990)*. Sassari: Delfino, vol. I, pp. 39-48.
- (1994) *La storia di Sardegna*. Sassari-Pisa: Delfino-ETS.
- Catàleg del Museu Frederic Marés i Deulovol* (1979). Barcelona.

- Carbonell i Buades, Marià (2007-2008) 'Sagreriana parva', *Locus Amoenus* IX, pp. 61-78.
- Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona. Museu d'Art de Catalunya* (1985), Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Conde y Delgado de Molina, Rafael - Aragón Cabañas, Antonio Maria (1984) *Castell de Càller. Cagliari catalano-aragonese*. Cagliari: CNR - Istituto sui rapporti italo-iberici.
- Condorelli, Adele (2011) 'Il coro angelico di Rodrigo Borgia', in Miglio, Massimo; Oliva, Anna Maria; Del Carmen Perez Garcia, Maria (a cura di) *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della Cattedrale di Valencia*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 57-87.
- Coroneo, Roberto (2005) 'Un argento epigrafico bizantino in Sardegna: il Reliquiario di San Basilio nel San Francesco di Oristano', in Mele, Giampaolo (a cura di) *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento. Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000)*. Oristano: ISTAR, pp. 161-175.
- Costa i Paretas, Maria Mercedes, (1973), *El Santuari de Santa Maria de Bonaire a la ciutat de Càller. Diplomataris de Bonaire*. Cagliari: Ettore Gasparini.
- D'Arienzo, Luisa (1981) 'San Saturno di Cagliari e l'Ordine militare di San Giorgio de Alfama', *Anuario de Estudios Medievales*, 11, pp. 823-852.
- (a cura di) (1993) *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed età moderna. Studi in onore di Alberto Boscolo*. Roma: Bulzoni.
- De Francovich, Géza (1938) 'L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso' *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, pp. 145-261.
- Delogu, Raffaello (1939-40) 'Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna', *Archivio Storico Sardo*, XXII, pp. 3-26.

- (1942-44) 'Il "Maestro di Olzai" e le origini della Scuola di Stampace', *Studi Sardi*, VI, pp. 5-21.
- (1948) 'Giovanni Figuera', *Belle Arti*, anno I, n. 5-6.
- (1952) *Mostra di antica arte sacra*, Catalogo della mostra. Oristano: Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie della Sardegna.
- Diana, Bice (1948) 'Un Crocifisso inedito cagliaritano', *Studi Sardi*, VIII, 1-3, n. XXII, pp. 354-358.
- Di Tucci, Raffaele (1926) 'Le corporazioni artigiane della Sardegna', *Archivio Storico Sardo*, XVI, pp. 33-160.
- Escandell i Proust, Isabel (1991) *Catàleg d'escultura i pintura medieval. Fons del Museu Frederic Marés/1*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Fara, Giovanni Francesco (1835), *De chorografia Sardiniae libri duo; De rebus sardois libri quatuor*, Cibrario, Aloisio (a cura di). Augustae Taurinorum: Ex Typographia Regia.
- Fenu, Ivo Serafino (2005) 'L'Annunziata di Oristano e l'Angelo di Sagama', in Mele, Giampaolo (a cura di) *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento*. Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000). Oristano: ISTAR, pp. 221-248.
- Ferrer i Mallol, Maria Teresa (2000) 'La guerra d'Arborea alla fine del XIV secolo', in Mele, Giampaolo (a cura di) *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). I, Oristano: ISTAR, pp. 535-620.
- Franco Mata, Angela (luglio-agosto 1987) 'Influenza catalana nella scultura monumentale del Trecento in Sardegna', *Arte Cristiana. Rivista internazionale di Storia dell'Arte e di Arti liturgiche*, n.s. LXXV, fasc. 721, pp. 225-246.

- Giusti, Anna Maria (1984) 'Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze', *Bollettino d'Arte*, 23, pp. 65-78.
- Gudiol, Josep - Alcolea i Blach, Santiago (1986), *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafo, S. A.
- Guimeran, Felip (1591) *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Valencia: Casa de los herederos de Iuan Nauarro.
- Leo, Pietro - Melchionna, Giuseppe (1970) *Santuario di N. S. di Bonaria*. Cagliari: Edizioni Santuario di Bonaria.
- Leone De Castris, Pierluigi (2004) 'Le origini dal XII al XIV secolo', in Venturoli, Paolo (a cura di), *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*. Catalogo della mostra (Matera, 1 luglio-31 ottobre 2004). Torino: Allemandi, pp. 3-26.
- Lippi, Efisio (1870) *La Madre di Dio e la Sardegna. Storia del santuario di N.S. di Bonaria pubblicata nell'occorrenza del quinto centenario ed incoronazione del prodigioso simulacro*. Cagliari: Tip. Timon.
- Maltese, Corrado (1962) *Arte in Sardegna dal V al XVIII*. Roma: De Luca.
- Maltese, Corrado - Serra, Renata (1969) 'Episodi di una civiltà anticlassica', in Barreca, Ferruccio (a cura di) *Sardegna*. Venezia: Electa, pp. 117-408.
- Manconi, Francesco (a cura di) (2005) *Libro delle ordinanze dei Consellers della Città di Cagliari (1346-1603), Raccolta di documenti editi e inediti per la storia della Sardegna*. Sassari: Fondazione Banco di Sardegna.
- Manote i Clivillès, Maria Rosa (a cura di) (1999) *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya (Catàleg de l'exposició)*. Roma: Leonardo arte.
- Mele, Maria Grazia (1999) *Oristano giudicale. Topografia e insediamento*. Cagliari: Istituto sui Rapporti Italo Iberici.

- Meloni, Maria Giuseppina (2011) *Il santuario della Madonna di Bonaria. Origini e diffusione di un culto*. Roma: Viella.
- Murgia, Giovanni (2005) 'Edifici di culto e clero ad Oristano dopo l'attacco francese del 1637', in Mele, Giampaolo (a cura di) *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento*. Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000). Oristano: ISTAR, pp. 345-361.
- Naitza, Salvatore (1992) 'La scultura del Cinquecento', in Manconi, Francesco (a cura di) *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna, pp. 110-119.
- Olla Repetto, Gabriella (1964) 'Contributi alla storia della pittura sarda dei secoli XV e XVI', *Commentari XV*, pp. 119-126.
- (1985) 'La società cagliaritano nel '400', in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*'. Catalogo della mostra. Cagliari: Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Cagliari.
- (1989) (coord.) *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra. Cagliari: Janus.
- Olivo, Patricia - Porcella Maria Francesca (2015) 'Il Retablo di San Martino di Oristano. Nuove acquisizioni storiche e rilettura iconografica alla luce del recente restauro', in Martorelli, Rossana (a cura di) *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*. Perugia: Morlacchi, 1.3, pp. 1155-1199.
- Pala, Andrea (2013) 'La statua lignea della Madonna del Miracolo nel Santuario di Bonaria a Cagliari', *Theologica & Historica*, XXII, pp. 363-386.
- Pillittu, Aldo (2003) '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). Napoli: Liguori editore, I, pp. 407-450.

- (2014) *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*. Cagliari: Ed. digitali Lulu.
- Plaisant, Maria Luisa (1968-70) 'Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna' *Studi Sardi*, XXI, pp. 175-262.
- Porcu Gaias, Marisa (1993) *Santa Maria di Betlem a Sassari. La chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*. Sassari: Chiarella.
- Porrà, Roberto (2011) *Il culto della Madonna di Bonaria di Cagliari. Note storiche sull'origine sarda del toponimo argentino Buenos Aires*. Cagliari: Arkadia Editore.
- Pusceddu, Enrico (2011) 'Il retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo-gotico catalano', in Rosa Alcoy i Pere Beseran (eds.) *Art i devociò a l'Etat Mitjana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 145-160.
- (2014) 'Il retablo di san Pietro Martire e san Marco evangelista di Joan Figuera (1456-1477): un caso emblematico di pittura catalana despaçada', in Alcoy, Rosa (ed.) *Art fugitiu: estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 225-256.
- (2015) 'Un documento chiave per la ricomposizione del retablo di San Bernardino di Cagliari', *Materia. Rivista Internazionale d'Art*, 9, pp. 39-60.
- Remón, Alonso (1618) *Historia General de la Orden Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos*. Madrid: Luis Sánchez.
- Romero Torres, José Luis (1980) *La escultura en el Museo de Malaga*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos.
- Ruiz i Quesada, Francesc (1999), 'La pittura gotica nel XV secolo. Italia e Catalogna. Chiavi per l'avvicinamento alla pittura e scultura gotica', in Manote i Clivillès, Maria Rosa (a cura di) (1999) *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya* (Catàleg de l'exposició). Roma: Leonardo arte.

- Salis, Mauro (2015) *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Collana Histoire de l'art 9. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- (2020) *Scultura in legno in Sardegna nei secoli XV-XVI. Apporti esterni e produzione locale*. Roma: Gangemi.
- Sari, Aldo (1994) *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Collana di Storia dell'Arte in Sardegna. Nuoro: Ilisso.
- (2015) *Crocifissi dolorosi della Sardegna. Il Nicodemo di Oristano*. Ghilarza: ISKRA.
- Scano Naitza, Maria Grazia (2006) 'Presències catalanes a la pintura de Sardenya', in Pladevall i Font Antoni (dir.) *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 245-255.
- (2007) 'L'escultura del gòtic tardà a Sardenya', in Pladevall i Font Antoni (dir.) *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 260-269.
- (2008) *Storia dell'Arte Moderna in Sardegna, Introduzione allo studio*. Cagliari: CUEC.
- (2009a) *Cagliari Pinacoteca Nazionale*. Cagliari: Regione Autonoma della Sardegna.
- (2009b) 'Per un'attribuzione ad Antonio Baboccio', *Kronos*, 13 (Studi in onore di Francesco Abbate), I, 27-34.
- (2011) 'La Madonna delle Grazie. Problemi di un'iconografia mariana', in *100 anni di grazia. Memoria del Centenario dell'Incoronazione della Madonna delle Grazie* (Sassari S. Pietro di Silki, 30 aprile 2009-31 maggio 2010). Cagliari: Kalb, pp. 123-137.
- (2013) 'Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca', in Pasolini, Alessandra (a cura di) *Il Maestro di Castelsardo. Atti delle giornate di studi* (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012). Cagliari: Janus, pp. 11-68.

- (2023) 'Intorno alla statua lignea di Nostra Signora di Bonaria', in D'Arienzo, Luisa (a cura di) *Studi in memoria di Renata Serra*. Cagliari: Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, II, pp. 99-154.
- Segni Pulvirenti, Francesca, Spiga, Giuseppe (1993) 'Castell de Bonaire e la politica edilizia di Alfonso il Benigno', in *El poder real en la Corona de Aragon*, Atti del XV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (20-25 settembre 1993), Zaragoza: Gobierno de Aragon, Departamento de Educación y Cultura, t. I, vol. V, pp. 475-489.
- Serra, Renata (1955-57) 'Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del gotico-catalano in Sardegna', *Studi Sardi*, XIV-XV, pp. 333-354.
- (1968-70) 'Per il "Maestro della Madonna di Bonaria"', *Studi Sardi*, XXI, pp. 65-72.
- (1980) *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*. Roma: Associazione Casse Risparmio Italiane.
- (1985) 'Joan Figuera', in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, in Catalogo della mostra (Chiostro di S. Domenico, Cagliari 26 novembre 1983-20 gennaio 1984). Cagliari: Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Cagliari.
- (1990) *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, schede e apparati di R. Coroneo, Collana di Storia dell'Arte in Sardegna. Nuoro: Ilisso.
- Serrelli, Giovanni (2019) 'Il sito di Cuccuru Casteddu tra alto medioevo ed età giudicale', in *Il castrum di Cuccuru Casteddu di Villamar: note preliminari*, *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n. s. 5/II, pp. 21-30.
- Serrelli, Marcella (1990) "'La Virgen de la Piedad" della chiesa del Santo Sepolcro in Cagliari' *Cagliari. Omaggio ad una città*. Oristano: S'Alvure, pp. 71-78.
- Serrelli, Marcella - Zucca, Raimondo (1999) 'Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano', *Biblioteca Franceseana Sarda*, VIII, pp. 325-336.

- Sricchia Santoro, Fiorella (2015) 'Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello', *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, n. 159-160, pp. 25-109.
- Siddi, Lucia (1997) 'Il tema scultoreo del Compianto in Sardegna', in Meloni, Maria Giuseppina - Schena, Olivetta (a cura di) *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona. 4 Incontro delle culture nel dominio catalano-aragonese in Italia*. Cagliari: Istituto sui Rapporti Italo Iberici, V, pp. 597-616.
- (1998) 'L'iconografia del Cristo gotico doloroso nelle provincie di Cagliari e Oristano', *Crocifissi dolorosi*, Catalogo della mostra, Zanzu, Giovanni (a cura di), Sassari: Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza ai beni A.A.A.S. per le provincie di Cagliari e Oristano, pp. 17-22.
- (2010) 'Il simulacro della Madonna Nera e l'antica cattedrale medievale di Cagliari', in Baire, Maria Lucia (a cura di) *Tra dottrina e cultura. Saggi per Giuseppe Mani*, Cagliari, pp. 159-163.
- Simbula, Pinuccia Franca (1993) *Corsari e pirati nei mari di Sardegna*, Cagliari: CNR Istituto studi italo-iberici.
- Spano, Giovanni (1856) *Guida del Duomo di Cagliari*, Cagliari: Timon.
- (1861) *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari: Timon.
- Sulis, Francesco (1869) *Della miracolosa immagine di Maria Vergine di Bonaria venerata in Cagliari nel reale convento dei rr. pp. della Mercede. Notizie storiche tratte da autentici documenti*, Cagliari: Timon.
- Terés i Tomàs, Maria Rosa (1993), 'Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona', *D'Art*, 19, pp. 65-83.
- (2007) 'Antoni Canet, arquitecte i escultor', in Pladevall i Font Antoni (dir.) *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 291-297.

- Todde, Giovanni (1984) 'Castel de Bonayre: il primo insediamento catalano-aragonese in Sardegna', in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*. Atti dell'XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 1982). Palermo: Accademia di Scienze, lettere e arti di Palermo, IV, pp. 335-346.
- Tamponi, Francesco (2019) *Il retablo perduto. Cronografia di un'ipotesi*, Carbonia: Susil Edizioni.
- Urban, Maria Bonaria (2000) *Cagliari aragonese. Topografia e insediamento*, Cagliari: Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui Rapporti Italo Iberici.
- (De) Vico, Francesco (2004) *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña* (Barcellona), Manconi, Francesco (a cura di), Cagliari: Centro Studi Filologici sardi-CUEC.

2. Curriculum vitae

Laurea in Lettere moderne, 1965-66; Assistente ordinario di *Storia dell'Arte medievale*, 1973-83; Professore associato di *Storia del disegno, dell'incisione e della grafica*, 1983-2005; Professore ordinario di *Storia dell'Arte moderna* 2006-12. Gli studi mirati su pittura, scultura e incisione spaziano dal Tardogotico al Contemporaneo con saggi in miscellanee e riviste; tra le monografie: *Pittura e scultura del '600 e '700*, 1991; *Pittura e scultura dell'Ottocento*, 1997; Catalogo mostra *Estofado de oro* 2001; *Antonio Ballero; Felice Melis Marini; Carmelo Floris; Incisori sardi del Novecento* 2000.

Degree in Modern Literature, 1965-66; Assistant Professor of *Medieval Art History*, 1973-83; Associate Professor of *History of drawing, engraving and graphic design*, 1983-2005; Full Professor of *Modern Art History*, 2006-2012. Targeted studies on painting, sculpture and engraving range from Late-Gothic to Contemporary with essays in miscellaneous and art magazines; among the monographs: *Pittura e scultura del '600 e '700*, 1991; *Pittura e scultura dell'Ottocento*, 1997; Exhibition catalogue *Estofado de oro* 2001; *Antonio Ballero; Felice Melis Marini; Carmelo Floris; Incisori sardi del Novecento* 2000.

Periodico semestrale pubblicato dal CNR

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