

Un'aggiunta al Maestro di Castelsardo: il frammento di predella con *San Francesco rinuncia ai beni terreni*: Lettura preliminare e restauro

Mauro Salis
 Università di Cagliari
 maurosalis@unica.it

ABSTRACT

Di recente è apparso nel mercato antiquario un dipinto su tavola inequivocabilmente ascrivibile al Maestro di Castelsardo, anonimo artista di formazione tardogotica attivo nei territori della Corona d'Aragona tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo e autore di retabli pittorici per la Sardegna, la Corsica e Barcellona. In questo articolo si propone la lettura preliminare dell'opera e dei dati emersi dal restauro.

Parole chiave:

Maestro di Castelsardo; pittura tardogotica; retabli pittorici; pale d'altare; arte nella Corona d'Aragona; pittura del XV secolo; pittura del XVI secolo; restauro

ABSTRACT

An addition to the Master of Castelsardo: The fragment of predella with *Saint Francis renounces his Earthly Father*. Preliminary study and restoration

A painting on wood unequivocally attributable to the Master of Castelsardo recently appeared on the antiques market. This anonymous, Late Gothic-trained artist, who painted altarpieces for Sardinia, Corsica and Barcelona, was active in the territories of the Crown of Aragon between the late fifteenth and early sixteenth century. This paper illustrates a preliminary study of this painting and the data that has emerged from its restoration.

Keywords:

Master of Castelsardo; Late Gothic painting; pictorial retables; altarpieces; art in the Crown of Aragon; fifteenth-century painting; sixteenth-century painting; restoration

Nel mese di gennaio del 2015 è stato acquisito in collezione privata cagliaritana un dipinto su tavola inequivocabilmente ascrivibile al Maestro di Castelsardo, anonimo artista di formazione tardogotica attivo nei territori della Corona d'Aragona tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo e autore di retabli pittorici per la Sardegna, la Corsica e Barcelona. In questo articolo si propone la lettura preliminare dell'opera e dei dati emersi dal restauro, condotto da Maria Albai sotto la direzione di Maria Paola Dettori della Soprintendenza di Sassari. In occasione della presentazione al pubblico il 30 giugno 2015 presso la Pinacoteca Mus'a al Canopoleno di Sassari mi è stato riservato il compito di analizzare l'opera, di individuarne l'autore e di illustrarne sinteticamente la sua personalità artistica e le tappe del suo percorso¹.

Il Maestro di Castelsardo. Breve profilo e stato degli studi

Nel 1907 Enrico Brunelli assegnò il nome convenzionale Maestro di Castelsardo all'autore della «grande ancona [...] di cui oggi si vedono i frammenti nella cattedrale di Castelsardo»². In seguito la personalità e le opere di questo anonimo pittore sono state oggetto di una quantità di studi tale da rendere l'argomento il più dibattuto della storiografia artistica in Sardegna tra i secoli XV e XVI.

Nel periodo che va dagli ultimi anni del Quattrocento al primo quindicennio del Cinquecento si verifica, nelle sponde del Mediterraneo occidentale (Rossiglione, Catalogna, Valenzano, Baleari, Sardegna), il graduale passaggio dai modi tardogotici a quelli d'influsso rinasci-

mentale; il Maestro di Castelsardo, come altri pittori attivi in quelle aree, si dimostra in grado di recepire le novità, ma le applica secondo filtri e schemi ancora legati alla tradizione tardogotica catalana (come per esempio nel modo di costruire la scatola spaziale, argomento ampiamente indagato da Joaquim Garriga³). La gran parte delle opere a lui ricondotte si trovano in Sardegna, altre sono in Corsica e a Barcelona, motivo per cui, in assenza di riscontri documentari, non è stato ancora possibile chiarire secondo quali dinamiche si siano svolti i suoi spostamenti e dove abbia avuto bottega. Se le sue opere barcellonesi si inseriscono coerentemente nel processo in atto in Catalogna dal tardogotico verso le istanze rinascimentali, quelle sarde hanno un impatto ancora più dirompente nell'isola in quanto pongono le premesse all'elaborazione di una pittura sarda che avrà in Pietro Cavaro il suo esponente più rappresentativo.

Dal secondo decennio del Novecento alle tavole del *Retablo di Castelsardo* vengono associati altri dipinti che compongono il primo nucleo importante del corpus del Maestro. Carlo Aru gli assegna la «magnifica ancona della cappella del Carmine nella parrocchiale di Tuili» e, nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari ma provenienti dalla chiesa di San Francesco di Stampace della stessa città, la predella con la *Pietà e i Santi martiri francescani*, le sei tavolette con *Angeli musicanti* e le due grandi tavole con la *Predica di San Francesco* e il *Riconoscimento dell'Ordine*⁴, che solo in un secondo momento considera come parti di un unico retablo detto *della Porziuncola*⁵. Nel 1919 Brunelli gli attribuisce la tavola con la *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* del Museo di Birmingham⁶, già assegnata a Bartolomé Bermejo da Chamberlain⁷, e ancora Aru, nel 1939, individua nel villaggio di

Santa Lucia di Tallano in Corsica una tavola con la *Crocifissione* e un piccolo retablo integro (oggi mancante dei polvaroli) che ritiene realizzati nella bottega del Maestro come pure il *Retablo minore di Saccargia*⁸. Due anni dopo Post propone di inserire nel catalogo del Maestro di Castelsardo la tavola con la *Madonna del Latte* della collezione Muntadas, oggi al MNAC di Barcellona, e, ancora, nel 1958 il *Calvario Muntaner* (oggi *Roura*)⁹. Il 1492, anno in cui Jaume Huguet muore lasciando incompiuto il *Retablo di San Vincenzo* di Sarrià, i cui elementi smembrati sono oggi al MNAC di Barcellona, ha costituito il punto fermo per la datazione delle tavole con la *Fustigazione di San Vincenzo*, *San Vincenzo sulla graticola*, *Morte di San Vincenzo*, attribuite nel 1957 da Ainaud de Lasarte¹⁰. Su questa datazione si sono orientati gli studiosi, finché Joan Bosch ha fissato un diverso termine *post quem* nel *San Vincenzo sulla graticola* individuandovi spunti tratti dall'*Ecce Homo* della *Grande Passione* di Dürer, xilografia databile agli anni 1497-1500¹¹.

Nel 1983 Foiso Fois colloca nell'ambito della bottega del Maestro di Castelsardo una *Crocifissione* di cui resta una foto nell'archivio della Soprintendenza di Cagliari, di recente riapparsa nel mercato antiquario¹², in precedenza attribuita da Post a Giovanni Muru¹³. All'ambito del Maestro, ma non alla sua mano, Renata Serra assegna il *Santo diacono* del convento di Santa Maria dei Servi a Sassari, oggi nella Pinacoteca Mus'a, già attribuito a Giovanni Muru da Brunelli e invece ricondotto alla mano del Maestro da Maria Grazia Scano Naitza¹⁴. Nel 2005 Lucia Siddi pubblica tre tavole dipinte pertinenti a una predella di un retablo cinquecentesco, riutilizzate nella realizzazione di due altari lignei settecenteschi per la chiesa di Santa Chiara di San Gavino Monreale, attualmente conservate nel Museo Diocesano di Ales. Vi sono raffigurati otto Apostoli seduti in coppia su un bancale contro uno sfondo in foglia d'oro decorato con motivi fitomorfi. La studiosa vi rileva importanti assonanze (caratteristiche fisionomiche, qualità pittorica dei colori, resa dei panneggi, modo di costruire la scatola spaziale) sia con il Maestro di Castelsardo, sia con Giovanni Muru, sia con il Maestro di Sanluri, che ritiene esserne l'autore¹⁵; Scano Naitza invece, proprio in base a queste tangenze, colloca i dipinti in posizione intermedia tra il Maestro di Castelsardo e Giovanni Muru¹⁶. Li ritiene realizzati nella bottega del Maestro di Castelsardo Enrico Pusceddu¹⁷, che considera di mano del Maestro o di un suo stretto collaboratore anche la tavola con l'*Invenzione del corpo del santo*, elemento del *Retablo di Granollers* commissionato a Pau Vergós¹⁸. Come già rilevato da Scano Naitza, le assonanze con i modi del Maestro non sono tali da avvalorare l'attribuzione¹⁹. Secondo

Pusceddu sarebbero state realizzate dal Maestro anche la tavola con l'*Annunciazione* dell'Episcopio di Iglesias, già attribuita al Maestro di Sanluri da Maltese e Serra e a un dotato seguace del Maestro di Castelsardo da Scano Naitza²⁰, e il *Sant'Antonio di Padova* in collezione privata di Bari, individuato da Daniele Pescarmona e da lui attribuito ad autore sardo-spagnolo operante nella Sardegna settentrionale nel primo Cinquecento, poi assegnato dalla Serra al Maestro di Sanluri²¹. Pusceddu segnala inoltre uno stendardo processionale andato perduto raffigurante una *Pietà*, la cui immagine in bianco e nero si trova nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Cagliari²², e di cui Zanzu ha illustrato le vicende che hanno portato all'acquisizione nella disponibilità del Regio museo di Antichità prima e poi della Pinacoteca di Cagliari e quindi alla perdita avvenuta nel 1941²³. Non è invece riconducibile alla bottega o alla mano del Maestro di Castelsardo la tavola datata 1495 con la *Madonna in trono col Bambino e un santo che le porge un piatto di rose* del Musée du Palais Carnolès a Menton, attribuitagli da Agus sulla base di suggestioni iconografiche – una tavola con lo stesso soggetto è vista dallo Spano insieme a quelle del *Retablo della Porziuncola* (*Predica di San Francesco, Riconoscimento dell'Ordine*) nella cappella omonima della chiesa di San Francesco di Stampace a Cagliari²⁴ –. Alle opere finora citate si aggiunge il *San Francesco che rinuncia ai beni terreni* oggetto di questo articolo.

L'oscillazione dell'attribuzione, per alcune opere, tra il Maestro di Castelsardo, Giovanni Muru e il Maestro di Sanluri risiede nella oggettiva difficoltà di individuare in esse riscontri univoci che riconducano inequivocabilmente alla mano di ciascuno di essi. Le tangenze e le affinità, che rivelano pratiche e tecniche comuni o molto simili nella conduzione del lavoro, sono inoltre dovute al massiccio ricorso alle stampe, utilizzate in modo eclettico e originale (per singole figure, per dettagli anatomici, per la resa dei panneggi ecc.). Peraltro va rimarcato che, come hanno già posto in evidenza diversi studiosi, sotto il nome convenzionale di Maestro di Castelsardo e di Maestro di Sanluri si celano in realtà più autori, facenti capo a una bottega o a un'associazione di impresa con ruoli diversificati (carpentieri, intagliatori, doratori, pittori) ancora tutti da chiarire. Tra i pittori che contribuiscono alla formazione del corpus del Maestro, un ruolo evidente ricopre Giovanni Muru, che lascia la sua firma sulla predella del *Retablo maggiore di Ardara*²⁵.

Nel caso delle opere unanimemente ritenute del *taller* del Maestro di Castelsardo, sussiste la difficoltà di definire le tappe del suo percorso artistico. Il suo eclettismo, la coesistenza nella sua

pittura di stilemi tardogotici e rinascimentali con rapporti variabili da opera a opera, la presenza delle sue tavole in aree geografiche distanti tra loro, nonché la carenza di riferimenti cronologici rendono il tentativo di ricostruzione alquanto problematico. Al primo e unico documento direttamente ricollegabile a una sua opera, l'atto del 4 giugno 1500 con il quale i coniugi Joan e Yolant de Santes Creus costituiscono un censo annuo perpetuo di 200 lire a favore di Nicolau Gessa per avere la liquidità necessaria per il pagamento del retablo fatto realizzare per la chiesa della loro villa di Tuili²⁶, si sono poi via via aggiunti altri appigli, per lo più indiretti, che hanno comunque permesso di stabilire dei termini di massima per la realizzazione di alcune opere. I confronti con le stampe hanno contribuito a fissare alcuni termini *post quem*, come il 1495 per la *Crocifissione del Retablo di Tuili*, che riprende alcuni personaggi dalla stampa con medesimo soggetto di autore anonimo (da alcuni ritenuta del Dürer)²⁷.

Al 1492 risale la fondazione, finanziata e patrocinata da Rinuccio della Rocca, della chiesa e del convento di San Francesco a Santa Lucia di Tallano in Corsica: tale data costituisce il termine *post quem* per il *Retablo* e la tavola con la *Crocifissione* attualmente nella chiesa parrocchiale del villaggio²⁸. Sulla base di tali date e su quanto già tracciato da Aru – che pone all'inizio dell'attività del Maestro il *Retablo di Castelsardo*, quindi la *Madonna di Birmingham*, poi il *Retablo della Porziuncola* e infine il *Retablo di Tuili*, da lui considerato l'ultimo polittico prodotto nella sua bottega²⁹ –, Serra intende il percorso del Maestro sviluppato secondo una linea che dalla sintesi idealizzante di Antonello da Messina arriva alla moda neofiamminga diffusasi negli ultimissimi anni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. La studiosa propone come primo gruppo di opere il *Retablo di Castelsardo* e la *Madonna del Latte* del MNAC (*ante* 1492), quindi colloca attorno al 1492 la *Madonna di Birmingham*, le tavole del *Retablo di Sarrià*, la *Crocifissione* e il *Retablo di Tallano* e il *Retablo minore di Saccargia* (questi ultimi due realizzati dalla bottega), infine pone a chiusura del catalogo il *Retablo della Porziuncola* (*post* 1492) e il *Retablo di Tuili* (1498-1500). Del tutto differente è l'impostazione di Ainaud de Lasarte che, leggendo nei dipinti del Maestro una progressiva infiltrazione di elementi rinascimentali nel linguaggio gotico, ricostruisce il suo percorso facendolo iniziare dal *Calvario Roura* (già *Muntaner*) e dalla *Madonna in trono col Bambino* conservata al MNAC di Barcelona, a suo avviso appartenenti al medesimo smembrato retablo. In seguito il nostro anonimo pittore avrebbe realizzato il *Retablo della Porziuncola*, quindi le due opere corse (*Crocifissione* e *Retablo di Tallano*), coeve al *Retablo*

minore di Saccargia, seguiti dalla *Madonna di Birmingham* e dal *Retablo di Tuili*, mentre il *Retablo di Castelsardo* sarebbe l'opera più tarda³⁰.

Successivi studi hanno individuato altri elementi di datazione che vanno a favore della linea interpretativa che sostiene una virata del Maestro ai modi neofiamminghi. Per il *Retablo della Porziuncola*, per esempio, è stata proposta da Simone Mereu una esecuzione attorno al 1503³¹, anno in cui Violante Carros contessa di Quirra, ottenendo il giuspatronato della cappella con la stessa intitolazione nella chiesa di San Francesco di Stampace di Cagliari, avrebbe commissionato l'opera³². Di qualche anno successivo sarebbe il retablo di cui faceva parte la *Madonna di Birmingham*, individuato da Brunelli sulla base della descrizione di Spano come proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Jesus, oggi non più esistente³³, la cui edificazione viene variamente collocata nel primo lustro del Cinquecento³⁴.

In un mio recente volume monografico sulla pittura tra Sardegna e Catalogna a cavallo dei secoli XV-XVI ho proposto una seriazione cronologica delle opere del Maestro di Castelsardo che inizia con il *Retablo di Castelsardo* (1492-1496 circa), prosegue con quello «maggiore» di Tallano, di cui oggi sopravvive la tavola della *Crocifissione* (1496 circa), e con quello di *San Pietro* di Tuili (1495-1500). Sono invece del primo decennio del nuovo secolo il *Retablo della Porziuncola* e il frammento di predella con *San Francesco che rinuncia ai beni terreni* (1503 circa), la *Madonna di Birmingham* del polittico per la chiesa di Santa Maria di Jesus di Cagliari (1505 circa), e la *Predella di San Gavino*, l'*Annunciazione* di Iglesias e la *Predella* di Ardara (che ritengo della mano del Maestro di Castelsardo), da collocare entro la fine del decennio (entro il 1510), mentre le opere barcellonesi (*Madonna* del MNAC e *Calvario Roura*, scomparsi di Sarrià) sarebbero di qualche anno successive³⁵.

Nel corso degli anni sono stati diversi i tentativi di trovare un nome al nostro anonimo pittore, ma solo quelli di Fois e di Jardí Anguera si basano sul raffronto con opere esistenti: Fois, ritenendo del Maestro di Castelsardo la *Crocifissione Bernat*, propone l'identificazione dell'autore con il maiorchino Martí Torner in base alle tangenze con i dipinti da lui firmati³⁶, mentre Jardí Anguera, sulla base di confronti non pertinenti, attribuisce la *Madonna del latte* del MNAC a Juan de la Abadia il Vecchio (documentato tra il 1469 e il 1498), pittore operante soprattutto in Aragona³⁷. Gli altri tentativi si affidano ad argomenti non sufficientemente convincenti. Agus, sulla base di una arbitraria interpretazione dei segni a rilievo nella fascia dello scudo dell'*Arcangelo Michele* di Castelsardo, in cui legge il nome Iachi/Iaxi, propone l'identificazione prima con

Gioacchino Cavaro, personaggio di cui non esiste alcuna attestazione documentaria, che sostiene essere figlio di Antonio e padre di Lorenzo e di Pietro³⁸, quindi ipotizza possa riferirsi a Giacomo da Milano, pittore attivo in Corsica negli anni 1490-1491³⁹; Pillittu invece avanza l'ipotesi che i nomi dei pittori Michael Spanya e Joannes Duniyat, documentati rispettivamente come acquirente e venditore di una casa nel Castello di Cagliari nel 1497, possano riferirsi al Maestro e al suo principale collaboratore, probabilmente impegnati, vista la prossimità della data, nella realizzazione del *Retablo di Tuili*. Elemento determinante portato dallo studioso a sostegno della sua ipotesi è la frequente presenza nei retable del Maestro di Castelsardo dell'immagine di San Michele, anche nel caso di destinazione dell'opera a contesti dove non è attestata una particolare devozione nei confronti dell'Arcangelo⁴⁰. Pillittu ribadisce la sua ipotesi in più occasioni nonostante Scano Naitza abbia osservato che il culto dell'arcangelo Michele fosse diffusissimo in Sardegna e che difficilmente i committenti avrebbero lasciato al pittore la libertà di scegliere i soggetti degli scomparti principali di un retablo. Fa anche presente che tra i pittori attestati negli anni in cui era attivo il Maestro si deve includere anche Franciscus de Fortineros, autore nel 1487 del retablo per l'altare maggiore della chiesa di San Saturnino di Cagliari⁴¹, mentre è da escludere Marchus Loret – segnalato come pittore da Pillittu, che in seguito lo identifica nel Maestro del Presepio –, che invece era sarto⁴². A un altro tipo di ragionamento si affida Pusceddu, che prima ipotizza l'esistenza di un Joan Barceló II, quindi postula che in questo pittore sia da riconoscere il Maestro di Castelsardo.

Rinvenimento, lettura iconografica e restauro

La piccola tavola mi è stata segnalata da Joan Bosch, professore di Storia dell'arte moderna della Universitat de Girona e direttore tecnico del Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), e rientra tra i risultati del progetto di ricerca da lui coordinato *Coleccionismo y gusto artístico de la aristocracia catalana y mallorquina en época moderna. Creación y dispersión de un patrimonio*, che vede coinvolti ricercatori della Universitat de Girona, di quella di Perpignan Via Domitia e di quella di Cagliari⁴³. Tra le diverse attività di indagine del progetto, oltre a quelle canoniche sul campo e in archivio (ricerca documentale, bibliografica, lettura e analisi formale e stilistica delle opere), vi è anche quella di monitorare periodicamente i cataloghi delle case d'aste, al fine di individuare opere disperse



Figura 1.
MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni* (prima del restauro), Collezione Crobu.

o non diversamente attestate. Il rinvenimento dell'opera del Maestro di Castelsardo pertanto, seppur inaspettato, non è affatto casuale.

Dopo l'acquisto il dipinto è stato sottoposto a un intervento di restauro che ha riportato alla luce l'aspetto e l'iconografia originari, di cui si forniranno le specifiche più avanti, ma già dall'analisi autoptica preliminare risultava evidente che il supporto ligneo (alto cm 41 e largo cm 22) non era originario e che la superficie pittorica, stesa sulla tela di incamottatura, era stata resecata almeno sul lato sinistro e su quello superiore.

Al momento dell'acquisto il dipinto rappresentava un santo vescovo in atto di accogliere sotto una falda del piviale un altro santo, più giovane, svestito e inginocchiato ai suoi piedi. Sullo sfondo, in uno spiazzo sterrato fiancheggiato sulla destra da un edificio con finestre e copertura a tegole, un uomo intento a squadrare cantoni



Figura 2.
MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni* (dopo il restauro), Collezione Crobu.

di pietra con un picco; di fronte a lui un asino (figura 1). Nella scheda di accompagnamento della casa d'aste l'opera veniva riferita a scuola senese di fine XIV-inizi XV secolo e il soggetto genericamente indicato come «Due santi», per il più anziano dei quali, il vescovo, veniva avanzata l'identificazione con San Gennaro, in virtù dell'aspetto ancora giovanile solitamente utilizzato nei dipinti di area italiana di XIV-XV secolo per ritrarre il santo.

L'intera scena veniva ritenuta allusiva a una delle sette opere di misericordia corporale, «Vestire gli ignudi», riportate nel Vangelo di Matteo (Mt 25, 36)⁴⁴. Tale interpretazione appariva tutta-

via poco convincente: la presenza, per terra dietro e alla destra del santo inginocchiato, di un capo di abbigliamento, di una porzione di calzatura e di un cofanetto non trovano una spiegazione congrua; infatti ci si aspetterebbe che il vescovo porga all'ignudo di che coprirsi, come in genere accade nei dipinti con tale soggetto, invece si limita ad accoglierlo entro il suo ampio piviale⁴⁵. Del tutto insolita è poi la rappresentazione di un santo, qui identificato con Gennaro, come protagonista dell'episodio, in quanto nelle raffigurazioni di questo soggetto iconografico i protagonisti dell'atto caritatevole non vengono identificati in un santo specifico; invece la presenza dell'aureola non sta necessariamente ad indicare che il beneficiario è un santo, ma che il povero, in quanto destinatario del dono misericordioso, secondo la fonte scritturale incarna la figura di Cristo⁴⁶.

La lettura iconografica che qui si propone, resa possibile dai risultati di un rigoroso restauro, è che quanto rimane di una scena più ampia e complessa si riferisca al noto episodio della vita di San Francesco, la *Rinuncia ai beni terreni* (o anche *Rinuncia ai beni paterni*), narrato nella *Legenda maior*, biografia del santo di Assisi scritta nel 1263 dal francescano San Bonaventura da Bagnoregio⁴⁷. La *Legenda* (II, 1-5) narra che Francesco, al fine di riparare la chiesa di San Damiano nella campagna di Assisi, vendette stoffe e altre mercanzie sottratte alla casa paterna. Il padre, scoperte tali azioni, non solo pretese e ottenne la restituzione dei beni indebitamente sottrattigli, ma prima imprigionò il figlio e poi lo portò al cospetto del vescovo della città per fargli rinunciare all'eredità della famiglia. Di fronte al prelado il giovane Francesco depose le vesti e pronunciò le parole: «Finora ho chiamato te mio padre sulla terra; d'ora in poi posso dire con tutta sicurezza: *Padre nostro, che sei nei cieli*, perché in Lui ho rimesso ogni mio tesoro e ho riposto tutta la mia fiducia e la mia speranza»; quindi il vescovo, accogliendolo tra le sue braccia, lo coprì con il suo stesso mantello⁴⁸.

Questa *Legenda* è stata largamente ripresa nelle rappresentazioni pittoriche della vita di San Francesco; in particolare la scena della *Rinuncia ai beni* affrescata da Giotto nella Basilica superiore di Assisi (ultimo decennio del Duecento) ebbe larga diffusione in tutto l'Occidente cristiano su impulso della committenza francescana, con esempi pittorici numerosi soprattutto nel Quattrocento.

Nella nostra tavoletta, che da subito ho individuato come elemento di predella, l'unica incongruenza rispetto all'iconografia della *Rinuncia ai beni* appariva essere l'aureola posta dietro il capo del vescovo, che presentava la medesima foggia a cerchi concentrici di quella del giovane ai suoi piedi. Tutti gli altri elementi della rappresentazione invece, a partire dal gesto del prelado che



Figura 3.
 a) MAESTRO DI CASTELSARDO, *Riconoscimento dell'Ordine* (dal *Retablo della Porziuncola*), Pinacoteca Nazionale, Cagliari, e b) MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni*, Collezione Crobù.

copre con un lembo del piviale l'ignudo santo giovinetto, le vesti gettate a terra, e perfino il cofanetto al suo fianco, che rappresenta le ricchezze terrene, lasciano pochi dubbi sulla identificazione con San Francesco nel citato episodio della sua vita. L'aureola che circondava il capo del vescovo Guido di Assisi, che sarebbe stato un unicum nelle raffigurazioni del soggetto, si è rivelata, grazie all'intervento di restauro, frutto di una integrazione pittorica del tutto incongrua (figura 2).

Il pesante rimaneggiamento della scena ha interessato soprattutto la parte superiore e quella destra della tavola. Sin dalla fase preliminare di pulitura è apparso evidente che la qualità e la consistenza della superficie pittorica (colori e legante) in queste zone erano di tutt'altro tipo rispetto al resto del dipinto; non solo, a un più approfondito saggio di indagine è risultato che l'intera fascia superiore, per una altezza di circa quattro centimetri, e quella destra, per circa un centimetro, erano state stese non sulla tela e sulla sovrapposta preparazione di gesso e colla, che in quelle parti erano del tutto assenti, ma su uno strato di stucco moderno di recente composizione (XX secolo), con la conseguente arbitraria ridipintura di tutta la porzione di scena mancante.

Una ulteriore ridipintura è stata inoltre applicata sulla parte di tela priva di strato preparatorio contigua allo stucco moderno (per altri 3/4 millimetri in alto e 5/6 millimetri a destra). Sono state coperte poi anche zone la cui superficie pittorica era solo parzialmente compromessa, come l'intera area alle spalle del vescovo. Sono quindi di arbitraria «invenzione» l'aureola e la mitria del vescovo, la parte superiore e la copertura dei fabbricati, la zona alta dello sfondo e l'intero edificio a parete cieca alle spalle del prelado, che con la pulitura ha rivelato una retrostante figura in piedi, di cui ancora si intravedono la sagoma, abbigliata con un manto blu scuro, il colletto bianco e la base del collo. Se si esclude una tacca di colore nero poco al di sopra dell'asinello, che forse era parte di un'altra figura di dimensioni analoghe a quelle del *picapedrer*, le restanti ridipinture non hanno occultato altri dettagli visibili ma solo lacune e cadute di colore.

La superficie pittorica ha subito una resezione anche sul lato destro, dove, oltre al personaggio alle spalle del prelado verosimilmente c'erano altri astanti, come narrato nella *Legenda*. Allo stesso modo, c'è da credere che a sinistra, oltre alle vesti abbandonate a terra, trovassero posto altri perso-



Figura 4.
a) MAESTRO DI CASTELSARDO, *Riconoscimento dell'Ordine* (dal *Retablo della Porziuncola*), particolari, Pinacoteca Nazionale, Cagliari, e b) MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni*, particolari, Collezione Crobu.

naggi, quali Pietro Bernardone, padre del santo, e i cittadini accorsi ad assistere all'evento. Tale configurazione, con i due gruppi affrontati e disposti a sinistra (Pietro e cittadini) e a destra (San Francesco, vescovo Guido e seguito), davanti a una quinta urbana, è peraltro quella divenuta canonica da Giotto in poi per rappresentare l'episodio.

Stile, composizione e posizione del *San Francesco rinuncia ai beni terreni* nella seriazione del corpus del Maestro di Castelsardo

La conferma della paternità del Maestro di Castelsardo, non confortata da alcun dato documentale, trova sostegno nei dati stilistici, formali, compositivi e anche materiali.

Un primo confronto si può istituire con lo scomparto raffigurante il *Riconoscimento*

dell'Ordine del *Retablo della Porziuncola*, che consente di rilevare come il Maestro facesse ricorso, nella costruzione dei rapporti gestuali tra le figure, a schemi compositivi di massima, variati in base alle dimensioni e al soggetto della scena da rappresentare. E infatti in questa tavola, come nella *Rinuncia ai beni*, la figura del santo, qui vestito con il saio e con le mani giunte, là giovane ignudo e con le braccia incrociate sul petto, viene disposto in modo molto simile di fronte al prelado, il pontefice assiso in cattedra in un caso e il vescovo stante nell'altro (figura 3). Tale posa nella nostra tavoletta è tutt'altro che scontata: mentre nelle rappresentazioni quattro-cinquecentesche del *Riconoscimento dell'Ordine* San Francesco è sempre raffigurato inginocchiato⁴⁹, in quelle con la *Rinuncia ai beni* talvolta appare inginocchiato, talvolta in piedi, non essendo specificato tale dettaglio della sua postura nella *Legenda maior*.

I confronti non si limitano agli elementi compositivi, ma si estendono anche a quelli stilistici. Particolare è il modo in cui le pieghe della veste del pontefice nel *Riconoscimento dell'Ordine* sono costruite plasticamente con contrasti morbidi di bianchi e di grigi in caduta verticale per poi frangersi accartocciate alla base, lasciando scoperta la punta della calzatura del piede sinistro, che ricompare del tutto analogo nella figura del vescovo della *Rinuncia ai beni*. Molto somigliante è anche il profilo del piede destro del santo, con l'alluce teso e separato dalle altre dita leggermente flesse⁵⁰ (figura 4). Ancora, non solo è simile l'inclinazione del capo di San Francesco, ma identico è il modo di costruire il passaggio dal collo alla mandibola reso con una forte ombreggiatura, la carotide e il muscolo sternocleidomastoideo. Il particolare modo di segnare la muscolatura del collo è una vera e propria cifra del Maestro, riscontrabile in molte delle sue opere. L'inclinazione verso l'alto del capo ritorna anche nel San Giovanni Evangelista del *Calvario Roura*, così come il chiaroscuro e le fattezze del volto, che differisce solo per l'espressione affranta rispetto a quella di San Francesco nella *Rinuncia* (figura 5).

Tipica del Maestro è anche la resa minuziosa delle barbe e dei capelli, dati con filamenti mossi molto fitti e sottili, osservabili, oltre che nel nostro San Francesco, in alcuni personaggi della *Caduta di Simon Mago* della predella del *Retablo di San Pietro* a Tuili, negli apostoli della predella e nel Cristo in croce dello smembrato *Retablo di Castelsardo*, nell'astante in primo piano a destra del *Calvario Roura*, nel San Giovanni Evangelista della *Crocifissione* di Santa Lucia di Tallano, in diversi personaggi delle tavole del *Retablo di Sarrìa* ecc.

Vi sono poi altri dettagli ricorrenti, come il modo di disegnare le labbra chiuse, la cui con-



Figura 5.
 a) MAESTRO DI CASTELSARDO, *Riconoscimento dell'Ordine* (dal *Retablo della Porziuncola*), particolare, Pinacoteca Nazionale, Cagliari;
 b) MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni*, particolare, Collezione Crobu, e c) MAESTRO DI CASTELSARDO, *Calvario Roura* (già *Muntaner*), particolare, Collezione privata.

giunzione è indicata mediante un segno netto e deciso di colore nero, o l'uso della linea bruna di contorno per marcare i profili delle figure.

Prima di volgere lo sguardo alla configurazione spaziale della nostra tavoletta, va fatto un breve accenno alla decorazione a foglia d'oro, utilizzata nell'aureola di San Francesco, data a cerchi concentrici rilevati, e nel piviale del vescovo, la cui bordatura è data a rilievo da una doppia sequenza di perlinature alternate a una linea continua; sul resto del paramento, ampiamente lacunoso, si intravedono motivi decorativi fitomorfi. Si tratta di schemi ornamentali adottati in diversi dipinti coevi, soprattutto l'aureola a cerchi concentrici, tuttavia il raffronto diretto con altre opere del Maestro – per esempio le aureole degli apostoli nella *Consegna delle chiavi* della predella di Tuili e il mantello di San Bartolomeo della predella di Castelsardo – suggerisce che egli si avvalesse, in via preferenziale, della collaborazione del medesimo doratore, che potrebbe anche aver fatto parte in pianta stabile della sua bottega.

Quanto all'organizzazione dello spazio, lo scorcio urbano della tavoletta è in tutto simile a quello della *Caduta di Simon Mago* di Tuili, a partire dalla tipologia degli edifici, dalla strada sterrata con accelerata fuga prospettica, dall'inserimento delle figurine impegnate in attività artigianali, fino all'espedito di sistemare al suolo dei sassi, le cui ombre portate e le dimensioni sempre più piccole creano, insieme alla pseudoprospektiva ottenuta con il procedimento empirico «con punto»⁵¹, l'illusione del digradare dei piani.

Questo modo di impostare la scena porta a pensare che l'aspetto originario della tavola

prima della mutilazione fosse analogo a quello della *Caduta di Simon Mago*, ovvero con due gruppi di astanti sulla destra e sulla sinistra collocati nel primo e nel secondo piano dell'inquadratura, con altre piccolissime figure nei piani più lontani, e, al centro, con una fuga in profondità corrispondente allo sterrato della strada, costeggiata da quinte architettoniche (figura 6). Il ricorso a questa soluzione compositiva, insieme agli altri elementi già indicati, mi inducono a ritenere la *Rinuncia ai beni* (e il retablo di cui doveva far parte come elemento di predella) molto prossima al *Retablo di Tuili* e a quello della *Porziuncola*, con i quali ha in comune una empirica sperimentazione sulla scatola spaziale, in seguito approfondita nelle tavole del *Retablo di Sarrià*.

Riguardo alla tecnica esecutiva e agli aspetti materiali, in attesa che le indagini diagnostiche forniscano informazioni sull'eventuale presenza del disegno preparatorio e sul tipo di legante usato per i pigmenti, l'analisi autoptica rivela l'utilizzo di una tela di incamottatura, su cui poi è stato applicato uno strato preparatorio di gesso e colla, con trama e spessore analoghi a quelli del *Retablo di Tuili*⁵² e della *Predella di San Gavino*⁵³.

In chiusura una breve annotazione sulla concreta possibilità che la *Rinuncia ai beni* provenga da una chiesa francescana e appartenesse a un retablo dedicato a San Francesco. Sebbene nella storiografia sul Maestro di Castelsardo sia stato più volte messo in evidenza il rapporto privilegiato con la committenza francescana, non è attualmente possibile sapere se la tavoletta facesse parte di uno dei polittici francescani noti o di un altro ancora di cui si ignora l'esi-



Figura 6.

a) MAESTRO DI CASTELSARDO, *Caduta di Simon Mago* (dal *Retablo di San Pietro*), Chiesa di San Pietro, Tuili, e b) MAESTRO DI CASTELSARDO, *San Francesco rinuncia ai beni terreni*, particolare, Collezione Crobu.

stenza. Allo stato attuale degli studi è opinione consolidata che siano stati realizzati per due chiese cagliaritaniche dell'ordine, San Francesco di Stampace dei conventuali e Santa Maria di Jesus degli osservanti, rispettivamente il *Retablo della Porziuncola* e quello di cui faceva parte la *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* oggi a Birmingham dopo una lunga permanenza nella chiesa di Santa Rosalia dove venne trasferito in seguito alla distruzione della sede originaria (ne indica la provenienza dalla chiesa di Santa Maria di Jesus Spano, che la vede nella chiesa di Santa Rosalia, insieme ad altri antichi dipinti⁵⁴). Questo edificio, insieme all'annesso convento dei Minori osservanti, è andato distrutto a causa dei gravi danni arrecati dai bombardamenti del cardinale Alberoni (1717), primo ministro di Filippo V di Spagna, nel tentativo di riconquistare la Sardegna passata in mano agli Austriaci con il Trattato di Utrecht del 1713. Nel 1874 il dipinto fu acquistato da William Scott che lo donò al Museo di Birmingham⁵⁵). Secondo la proposta di ricostruzione di Aru, a quello della *Porziuncola* apparterebbe la predella con *Cristo nel sepolcro* al centro e i *Protomartiri francescani* (Accursio, Pietro, Adiuto, Ottone, Bernardo) ai lati, così come ancora oggi appare nella disposizione delle tavole

nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari⁵⁶. Non è questa la sede per addentrarsi nella questione sulla validità di questa ipotesi ricostruttiva, messa in dubbio da Post, Ainaud de Lasarte e Scano Naitza, che, sulla base di argomentazioni di natura stilistica, qui condivise, riferiscono il *bancal* a una fase dell'attività del Maestro differente da quella delle tavole con la *Predica* e il *Riconoscimento dell'Ordine*⁵⁷, resta comunque il fatto che degli almeno due retabli realizzati per Cagliari avanza una sola predella. L'altro retablo di certa provenienza francescana è quello, smembrato, commissionato da Rinuccio della Rocca per la chiesa conventuale di Santa Lucia di Tallano in Corsica, di cui è giunta solo la tavola con la *Crocifissione*, mentre non è corroborata da elementi documentari la provenienza del *Retablo di Castelsardo* dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Castelsardo. Una ipotesi di lavoro ancora in fase di definizione è che il nostro frammento potesse far parte della predella del *Retablo della Porziuncola*, sia per la corrispondenza tematica che per le evidenti concordanze stilistiche e compositive con le tavole della Pinacoteca di Cagliari. In attesa di nuove acquisizioni e delle indagini diagnostiche si rimanda ad altra occasione l'approfondimento di tale ipotesi.

1. La presentazione al pubblico della tavola con *San Francesco rinuncia ai beni terreni* è stata possibile grazie alla cortese ospitalità della direttrice del Polo Museale per la Sardegna, dottoressa Giovanna Damiani, e della direttrice pro tempore della Pinacoteca Mus'a di Sassari, dottoressa Maria Paola Dettori. Un doveroso ringraziamento va al professor Joan Bosch, che mi ha segnalato la tavoletta, e alla professoressa Maria Grazia Scano Naitza per i preziosi consigli in fase di preparazione di questa nota.
2. E. BRUNELLI (1907), «Appunti sulla storia della pittura in Sardegna: Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna», *L'Arte*, X (p. 359-361), p. 370.
3. Sul modo di organizzare e costruire lo spazio nelle opere attribuite al Maestro di Castelsardo cfr. J. GARRIGA (1990), *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI: Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, Universitat de Barcelona, tesis doctoral; IDEM (2007), «L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del Libro dell'arte di Cennino Cennini», in C. VIRDIS LIMENTANI e M. BEL-LAVITIS (eds.), *Nord/sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Padova, p. 61-71, e IDEM (2013), «La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo», in A. PASOLINI (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, atti delle giornate di studio, Cagliari, p. 69-82. Si veda anche F. POLI (2001), «La prospettiva nelle opere del Maestro di Castelsardo (e altre considerazioni)», *Archivio Storico Sardo*, XLI, p. 387-483.
4. C. ARU (1913), «Storia della pittura in Sardegna nel sec. XV», *Anuari de l'Institut de Estudis Catalans*, IV (1911-1912) (p. 508-529), p. 527-529. Di recente M.A. SCANU (2013), «Il Retablo della Porziuncola del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari: Rilettura delle vicende e dell'iconografia», *Biblioteca Francescana Sarda*, XV, p. 113-182, partendo dal presupposto che la cappella della Porziuncola derivi la sua intitolazione dal retablo e non viceversa, propone una nuova lettura iconografica delle due tavole maggiori, ritenendo che il *Riconoscimento dell'Ordine* sia in realtà l'episodio in cui *San Francesco ottiene la conferma dell'indulgenza della Porziuncola da papa Onorio III*, mentre la *Predica di San Francesco* quello in cui *San Francesco promulga l'Indulgenza della Porziuncola al cospetto dei sette vescovi dell'Umbria*.
5. C. ARU (1928), «Il Maestro di Castelsardo», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Cagliari, I-II, p. 27-54.
6. E. BRUNELLI (1919), «Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham», *L'Arte*, XXII, p. 232-242.
7. A.B. CHAMBERLAIN (1909), «A picture in the Birmingham Art Gallery attributed to Bartolomé Vermejo», *The Burlington magazine*, XV, aprile-settembre (p. 48, 50), p. 50.
8. C. ARU (1939), «L'arte italiana in Corsica», *Mediterranea*, numero unico, p. 101.
9. Ch.R. POST (1941), *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, I-II, Cambridge, p. 493-495, e IDEM (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII, II, Cambridge, p. 461.
10. J. AINAUD DE LASARTE (1959), «Les relations économiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística», in *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1957)*, I, Madrid, p. 642.
11. J. BOSCH (1992), «Autor desconegut anomenat Mestre de Castelsardo: Sant Vicenç a les gralles», in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona (p. 328-331), p. 331.
12. Per convenzione, in questo articolo chiameremo l'opera *Crocifissione Bernat*, dal nome della galleria barcellonese presso cui è ricomparsa in vendita. Per l'immagine a colori, si veda <<http://www.galeriabernat.com/obra-arte-medieval.php?name=Calvario&obra=31>>.
13. F. FOIS (1983), «Marti Torner pittore dai molti nomi», *Anuario de estudios medievales*, n. 13, Barcelona (p. 423-552), p. 440, e Ch.R. POST (1941), *A History...*, op. cit., vol. XII, p. 484-486.
14. R. SERRA (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, p. 145; E. BRUNELLI (1907), *Appunti sulla storia...*, op. cit., p. 371; M.G. SCANU NAITZA (2006), «Presències catalanes a la pintura de Sardenya», in A. PLADEVALL (ed.), *L'Art gòtic a Catalunya, Pintura III, Darreres manifestacions*, Barcelona (p. 245-255), p. 253, e EADEM (2013), «Il Maestro di Castelsardo: Lo stato della ricerca», in A. PASOLINI (ed.), *I retabli sardo-catalani...*, op. cit. (p. 11-68), p. 26-27.
15. L. SIDDI (2011), *La predella di San Gavino Monreale: Riscoperta e restauro*, Cagliari, p. 28-35.
16. M.G. SCANU NAITZA (2006), *Presències catalanes...*, op. cit., p. 254, e EADEM (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 37-38.
17. E. PUSCEDDU (2013), *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): Questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Universitat de Barcelona, p. 354, tesis doctoral.
18. E. PUSCEDDU (a. a. 2009-10, 2010), *Intorno al Maestro di Castelsardo: Pale d'altare nella Sardegna del secondo Quattrocento*, Università degli Studi di Napoli Federico II, p. 225-228, tesi di dottorato, e IDEM, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 317-319. Il *Retablo di Granollers* fu commissionato a Pau Vergós dai *probombres* della chiesa di Santo Stefano di Granollers. Non si conosce l'atto di commissione dell'opera ma sono attestati pagamenti tra il 1495 e il 1500. Le dieci tavole superstiti del polittico sono conservate al MNAC di Barcelona.
19. M.G. SCANU NAITZA (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 14.
20. E. PUSCEDDU (2013), *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 332-333; C. MALTESE e R. SERRA (1969), «Episodi di una civiltà anticlassica», in *Arte in Sardegna*, Milano (edizione consultata nella ristampa del 1986) (p. 133-364), p. 288, e M.G. SCANU NAITZA (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 35.
21. E. PUSCEDDU (2013), *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 332-333; D. PESCARMONA (1985), «Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione della mostra», in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna: Retabli restaurati e documenti*, Cagliari (p. 41-49), p. 44-47, e R. SERRA (1990), *Pittura e scultura...*, op. cit., p. 135.
22. E. PUSCEDDU (2013), *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 345-346.
23. G. ZANZU (2015), «Dipinti scomparsi», in R. MARTORELLI (ed.), *Itinerando senza confini dalla Preistoria ad oggi: Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Perugia, vol. 3 (p. 1275-1285), p. 1276-1279.

24. G. SPANO (1861), *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, p. 183-184, e L. AGUS (2013), «Il Maestro di Castelsardo: La genesi della scuola di Stampace e i rapporti con il ponente ligure», *Parol*, 24, luglio-dicembre (p. 315-346), p. 324 e fig. 13 a p. 336.
25. Sullo stretto rapporto tra Giovanni Muru e il Maestro di Castelsardo, cfr. C. ARU (1928), «Il Maestro di Castelsardo...», op. cit., e M.G. SCANO NAITZA (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 30.
26. C. ARU (1926), «La pittura sarda nel Rinascimento, II, I documenti d'archivio», *Archivio Storico Sardo*, XVI (p. 161-223), p. 212; Archivio Storico Diocesano di Cagliari (d'ora in poi ASDCA), Archivio Capitolare, pergamena n. 94 non più reperibile.
27. J. BOSCH (2013), «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña», in A. PASOLINI, *I retabli sardo-catalani...*, op. cit. (p. 83-96), p. 92. Sulla paternità di questa stampa, variamente datata tra 1495 e 1496, cfr. J. MEDER (1932), *Dürer Katalog*, Vienna, p. 159, per il quale l'autore non è il Dürer; F.W.H. HOLLSTEIN (1954), *German engravings, etchings and woodcuts c. 1400-1700*, VII, Amsterdam, tav. 263.4, dove è assegnata a scuola del Dürer, e R. SCHOCH, M. MENDE e A. SCHERBAUM (2001), *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk*, II, München, A7. E. PUSCEDDU (a. a. 2009-10, 2010), *Intorno al Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 223-224; IDEM (2013), *Joan Barceló II...*, op. cit. (p. 314-315) la ritiene del Dürer e accoglie la datazione del 1496. M.G. SCANO NAITZA (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 30, data la restituzione in controparte rispetto alla stampa, ritiene che il Maestro di Castelsardo possa aver attinto ad altra fonte, quale la stampa xilografica in controparte della *Crocifissione* dureriana individuata da Bosch.
28. G. MORACCHINI (1959), *Trésors oubliés des églises de Corse*, Paris, p. 113-114.
29. C. ARU (1928), «Il Maestro di Castelsardo...», op. cit.
30. J. AINAUD DE LASARTE (1984), «La pittura sardo-catalana», in J. CARBONELL e F. MANCONI (eds.), *I Catalani in Sardegna*, Cagliari (p. 111-124), p. 122.
31. In seguito A. PILLITTU (2009), «Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento», in A. MATTONE e A. SODDU (eds.), *Castelsardo: Novecento anni di storia*, Roma (p. 695-738), p. 714, ha precisato che l'anno va corretto al 1502 poiché la datazione del documento segue lo stile della Natività.
32. S. MEREU, «Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo», *Studi Sardi*, XXXII (1999), 2000 (p. 367-384), p. 375.
33. G. SPANO (1861), *Guida...*, op. cit., p. 253-254.
34. Nella chiesa è attestata la celebrazione di messe almeno dall'aprile del 1505, cfr. M. SALIS (2013), «Percorsi di indagine sui retabli pittorici dal tardo '400 al primo '500 negli archivi sardi e catalani», in A. PASOLINI, *I retabli sardo-catalani...*, op. cit. (p. 117-126), p. 123.
35. M. SALIS (2015), *Rotte mediterranee della pittura: Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
36. F. FOIS (1983), «Martí Torner...», op. cit. In precedenza la tavola è stata attribuita da Ch.R. POST (1941), *A History...*, op. cit., vol. XII, p. 485-486, a Giovanni Muru o a un suo collaboratore, mentre più di recente A. PILLITTU (2011), «Una Crocifissione di provenienza sarda della cerchia del Maestro di Castelsardo», *Archivio Storico Sardo*, XLVI, II (p. 795-831), p. 797, l'ha attribuita «all'officina pittorica che usualmente va sotto il nome di Maestro di Castelsardo». Di altro avviso L. AGUS (2013), «Il Maestro di Castelsardo...», op. cit., p. 328, che la ritiene eseguita dal Maestro di Ardara.
37. M. JARDÍ ANGUERA (2010), «Juan de la Abadia y la pintura aragonesa del siglo xv: La *Virgen de la leche* del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Goya*, n. 330, gennaio-marzo, p. 3-15.
38. L. AGUS (2000), *Gioacchino Cavarò. Il Maestro di Castelsardo*, Arzachena.
39. L. AGUS (2013), «Il Maestro di Castelsardo...», op. cit., p. 12, 17.
40. A. PILLITTU (2002), «Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo», *Archivio Storico Sardo*, XLII, p. 327-359; IDEM (2009), «Nuovi scenari...», op. cit.; IDEM (2011), «Una Crocifissione di provenienza...», op. cit.; *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, s. l., 2012 (pubblicazione online lulu.com); IDEM (2014), *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, seconda edizione, s. l. (pubblicazione online lulu.com), e IDEM (2014), «La civiltà artistica catalana in Sardegna», in A.M. OLIVA e O. SCHENA (eds.), *Sardegna Catalana*, Barcelona, p. 297-346.
41. M.G. SCANO NAITZA (2005), «Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda», in P. PULINA e S. TOLA (eds.), *Il tesoro del canonico: Vita, opere e virtù di Giovanni Spano 1803-1878*, Sassari (p. 181-210), p. 188. Il documento è pubblicato in A. PASOLINI (2000), «Retabli e altari a San Saturnino», *Biblioteca Francescana Sarda*, IX, p. 319-355.
42. A. PILLITTU (2002), «Una proposta di identificazione...», op. cit., p. 331; IDEM (2009), «Nuovi scenari...», op. cit., p. 718-720, e IDEM (2011), «Una Crocifissione di provenienza...», op. cit., p. 805. Per la riscoperta professione di Loret, cfr. M. SALIS (2013), «Percorsi di indagine...», op. cit., p. 121-122.
43. Il progetto I+D HAR2012-39182-C02-01, finanziato dal Ministerio de Economía y competitividad, si articola in due subproyectos che fanno capo alla Universidad de Girona (subproyecto I: Joan Bosch Ballbona, Joaquim Garriga Riera, Francesc Miralpeix Vilamala, Julien Lugand, Mauro Salis, Irene Abril Vilamala) e alla Universitat Autònoma de Barcelona (subproyecto II: Marià Carbonell, Bonaventura Bassegoda, Anna Muntada, Núria Llorens, Tomas Macsotay).
44. «Dar da mangiare agli affamati; Dar da bere agli assetati; Vestire gli ignudi; Alloggiare i pellegrini; Visitare gli infermi; Visitare i carcerati; Seppellire i morti», cfr. Mt 25, 31-40: «31. Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua gloria con tutti i suoi angeli, si siederà sul trono della sua gloria. 32. E saranno riunite davanti a lui tutte le genti, ed egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, 33. e porrà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra. 34. Allora il re dirà a quelli che stanno alla sua destra: Venite, benedetti del Padre mio, ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla fondazione del mondo.

35. Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato, 36. nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, carcerato e siete venuti a trovarmi. 37. Allora i giusti gli risponderanno: Signore, quando mai ti abbiamo veduto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, assetato e ti abbiamo dato da bere? 38. Quando ti abbiamo visto forestiero e ti abbiamo ospitato, o nudo e ti abbiamo vestito? 39. E quando ti abbiamo visto ammalato o in carcere e siamo venuti a visitarti? 40. Rispondendo, il re dirà loro: In verità vi dico: ogni volta che avete fatto queste cose a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me».

45. La rappresentazione delle sette opere di carità corporale, benché attestata sin dal Medioevo (si vedano per esempio i rilievi nel piedritto sinistro del Portale del Giudizio universale del battistero di Parma, scolpiti da Benedetto Antelami nel primo decennio del XIII secolo), costituisce un soggetto iconografico molto raro, generalmente associato a temi escatologici quali il Giudizio universale o la Città celeste, in accordo con la fonte del Vangelo che descrive il ritorno di Cristo giudice. Dalla metà del Quattrocento appare talvolta in relazione con cicli pittorici agostiniani (negli scritti di Sant'Agostino ricorrono spesso argomenti legati alla carità) e soprattutto in contesti di matrice francescana osservante legati alla predicazione di Bernardino da Feltre (1439-1494), fondatore di vari Monti di Pietà. Un celeberrimo dipinto con questo tema (*Le sette opere di Misericordia*), di tutt'altro ambito cronologico rispetto alla nostra tavoletta, fu dipinto da Caravaggio nel 1606-7 per la Congregazione del Pio Monte della Misericordia di Napoli. Per una approssimazione allo studio di questa iconografia, cfr. M.L. GATTI PERER e C. MAGGIONI (1989), «L'immagine della carità nella Lombardia del Quattrocento», in M.P. ALBERZONI e O. GRASSI (eds.), *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, Jaca Book (p. 153-166), p. 156-166, e C. GALLORI (2006), «L'Imago pietatis e gli istituti di carità: Problemi

di iconografia», *Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LIX fasc. I (gennaio-aprile) (p. 75-125), p. 83.

46. M.L. GATTI PERER e C. MAGGIONI (1989), «L'immagine...», op. cit., p. 164-166.

47. La *Legenda maior* è strutturata in un prologo e quindici capitoli che narrano vita, morte e miracoli post mortem di San Francesco. I fatti narrati sono frutto di una rielaborazione delle due biografie scritte da Tommaso da Celano e di numerose testimonianze orali. Bonaventura da Bagnoregio (Bagnoregio, 1217/1221 circa – Lione, 15 luglio 1274) è uno tra i più importanti biografi di San Francesco d'Assisi. Ministro generale dell'Ordine francescano per diciassette anni (dal 1257), ne è ritenuto uno dei padri costituenti: sotto la sua guida furono pubblicate le *Costituzioni narbonesi*, su cui si basarono tutti i successivi statuti dell'Ordine. Vescovo e poi cardinale, insegnò alla Sorbona di Parigi e fu amico di San Tommaso d'Aquino. Fu canonizzato nel 1482 da Sisto IV e proclamato Dottore della Chiesa nel 1588 da Sisto V.

48. *Legenda maior* (II 1-5): «1. Tentabat deinde pater carnis filium gratiae pecunia iam nudatum ducere coram episcopo civitatis, ut in ipsius manibus facultatibus renuntiaret paternis et omnia redderet quae habebat. 2. Ad quod faciendum se promptum exhibuit verus paupertatis amator, perveniensque coram episcopo, nec moras patitur nec cunctatur de aliquo, nec verba exspectat nec facit; sed continuo depositis omnibus vestimentis, restituit ea patri. 3. Inventus est autem tunc vir Dei cilicium habere ad carnem sub vestibus delicatis. 4. Insuper ex admirando fervore spiritu ebrius, reiectis etiam femoralibus, totus coram omnibus denudatur, dicens ad patrem: *Usque nunc vocavi te patrem in terris, amodo autem secure dicere possum: Pater noster, qui es in caelis, apud quem omnem thesaurum reposui et omnem spei fiduciam collocavi*. 5. Hoc cernens episcopus et admirans tam excedentem in viro Dei fervorem,

protinus exsurrexit et inter brachia sua illum cum fletu recolligans, uti erat vir pius et bonus, pallio, quo erat amictus, operuit, praeci-piens suis, ut aliquid sibi darent ad membra corporis contegenda».

49. Ma il discorso vale anche se questa tavola del *Retablo della Porziuncola* viene letta come *San Francesco ottiene la conferma dell'indulgenza della Porziuncola da papa Onorio III*, come di recente proposto da M.A. SCANU (2013), «Il Retablo della Porziuncola», op. cit., poiché nelle rappresentazioni della vita di San Francesco il Santo è sempre ritratto inginocchiato al cospetto dell'autorità papale.

50. Tale dettaglio potrebbe essere stato mutuato dalle stampe, per esempio dal *Battesimo di Cristo* (entro 1481) o dal *Gesù nell'orto degli ulivi* (1481-1491) di Martin SCHONGAUER, cfr. *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, catalogo della mostra (Colmar, Musée d'Unterlinden, 13 settembre - 1 dicembre 1991), Colmar 1991, p. 282-283, 370-371.

51. Cfr. da ultimo J. GARRIGA (2013), «La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani...», op. cit.

52. Cfr. L. SIDDI (2013), «Le vicende dei restauri», in A. PASOLINI, *I retabli sardo-catalani...*, op. cit. (p. 151-166), fig. 15 a p. 162.

53. L. SIDDI (2011), *La predella di San Gavino...*, op. cit., fig. 33 a p. 49.

54. G. SPANO (1861), *Guida...*, op. cit., p. 253-254.

55. A.B. CHAMBERLAIN (1909), «A picture...», op. cit., p. 50.

56. C. ARU (1928), «Il Maestro di Castelsardo...», op. cit.

57. Ch.R. POST (1938), *A History of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge, p. 447-448; J. AINUD DE LASARTE (1984), «La pittura sardo-catalana...», op. cit., p. 122, e M. G. SCANO NAITZA (2013), *Il Maestro di Castelsardo...*, op. cit., p. 15-16.

