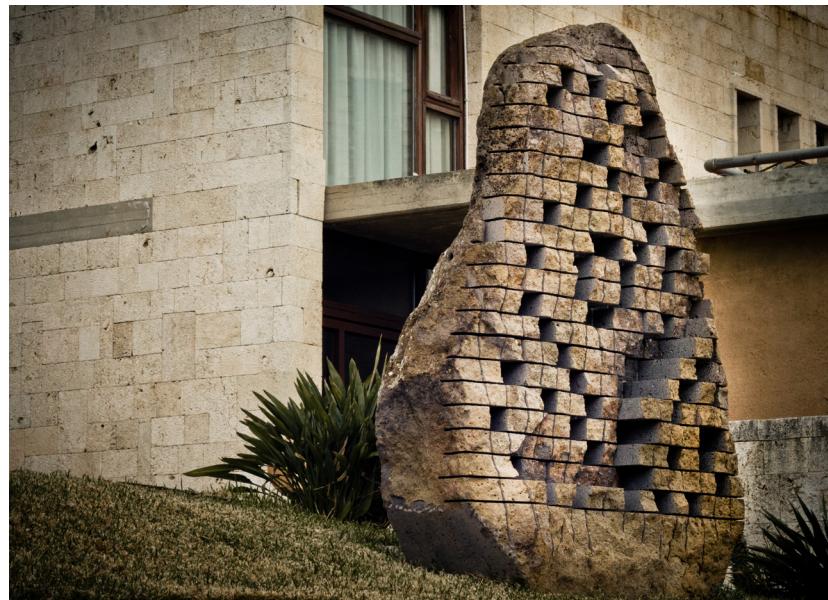


ArcheoArte

2



Maria Grazia Scano Naitza

Considerazioni a margine del retablo di S. Elia.
Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni
della “scuola di Stampace”

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Atilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin;
Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina:

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

Considerazioni a margine del retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della “scuola di Stampace”

Maria Grazia Scano Naitza

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
mgscano@unica.it

Riassunto: Nel saggio vengono presentati i primi risultati di una riconsiderazione di taluni aspetti problematici nella ricostruzione critica delle personalità di Michele Cavaro e di Antioco Mainas, basata sull’analisi delle rare opere certe e su una rilettura dei documenti finora pubblicati e di altri inediti, allo scopo di verificare le attribuzioni e stabilire i rispettivi apporti all’elaborazione di una cultura pittorica che, mossa da premesse sardo-catalane, si confronta con il Manierismo italiano, soprattutto campano, e attinge largamente ai modelli raffaelleschi diffusi dagli incisori.

Parole chiave: Retabli, Sardegna, Cinquecento, Antioco Mainas, Michele Cavaro

Abstract: This essay reports on the first results of a reconsideration of some problematic aspects in the critical reconstruction of the personalities of Michele Cavaro and Antioco Mainas, based on an analysis of the rare certain works and on a new interpretation of the documents published so far, as well as other unpublished, with the aim of verifying the attributions and establishing the respective contributions to the elaboration of a pictorial culture, which, moved from Sardinian-Catalan premises, compares itself with the Italian Mannerism, especially from Campania, and draws on largely from Raphaelesque models diffused from carvers.

Keywords: Altarpiece, Sardinia, Sixteenth century, Antioco Mainas, Michele Cavaro

Gli elementi residui del problematico *Retablo* detto di *Sant’Elia*, attribuiti ad Antioco Mainas da Renata Serra che ha ricostruito il suo *corpus* pittorico¹, offrono il destro per una riflessione su questo artista, che possiamo definire anche scultore, la cui attività, attestata dal 1537 al 1570, per un lungo periodo affianca e talora si intreccia con quella di Michele Cavaro, erede alla morte di Pietro della fiorente bottega paterna e continuatore della “scuola di Stampace”. Il primo a tentare un inquadramento storico-artistico delle tavole in questione è lo Spano, che nel 1874 descrive nella sagrestia della parrocchiale di Quartu le sette tuttora esistenti (in quel momento non erano presenti le due porte dipinte con San Pietro e San Paolo), trasferitevi dalla chiesa campestre della

Vergine di Buoncammino, in cui sarebbero state traslocate da quella di Sant’Elia sull’omonimo colle nei dintorni di Cagliari. Oltre ad identificarne i soggetti, ad eccezione del profeta Osea, che ritiene un filosofo, perentoriamente le dichiara «opere del Lussu del suo primo stile»². Benché inaccettabile, il giudizio sulla paternità di Andrea Lusso, il cui percorso è oggi ben conosciuto, anche grazie agli avanguardistici studi sull’arte in Sardegna dell’illustre canonico³, trova a sua difesa il riconoscimento della matrice culturale sarda dei sette dipinti, inquadrati nella fase iniziale del pittore ogliastrino, cioè nel tardo Cinquecento e soprattutto l’impostazione delle figure, che, particolarmente nelle tavole “oblunghe”, hanno

¹ Serra, 1980 pp. 83-92; Serra, 1990 p. 223, scheda e figg. 114 a/i.

² Spano, 1874 pp. 27-28.

³ Spano, 1859 pp. 89-93; Cocco, 1975; Serra, 1968; Scano, 1991 pp. 31-35.

teste minuscole su corpi di proporzioni allungatissime. Per altro, nonostante talune affinità nelle scelte cromatiche, nelle nostre tavolette è presente il fondo oro, ormai consunto, contro il quale i neri e i rossi dei manti e delle vesti dovevano stagliarsi con effetti di contrasto più netti. Questo non viene utilizzato in nessuna delle opere firmate del Lusso (a Martis il *Miracolo di S. Pantaleo*, del 1595; a Calangianus. *L'Assunzione*; a Sedini *La Trasfigurazione*, del 1597; a Baunei *La Circoncisione*, del 1601, etc.). Non faceva eccezione – a giudicare da una vecchia fotografia – il perduto polittico di *S. Anna ad Oniferi*, del 1614, nei cui scomparti laterali erano raffigurati, in basso, S. Pietro e S. Paolo, comunque diversissimi anche nelle fisionomie dai medesimi santi dipinti nelle due porte d'accesso al retro-altare conservate a Quartu, che lo Spano non menziona. Anche i fregi in legno dorato che incorniciano le figure dipinte, solo in parte conservati, sono espressione di un gusto ancorato ai modelli tardogotici di matrice catalana, che non ha nulla in comune con quello delle più “moderne” e semplificate strutture dei polittici del Lusso, allineati ai modi vigenti nella penisola italiana e soprattutto nell’area campana.

Quanto alle due tavole dette dal nostro canonico “imbasamento” superiore e inferiore, è il caso di soffermarvisi, non solo per chiarirne la funzione e posizionarle entro un virtuale retablo ma anche per capire come fosse strutturato il manufatto di appartenenza, la sua tipologia e le sue dimensioni. È d’immediata evidenza che la tavola tripartita su cui sono dipinti a mezza figura l’Eterno benedicente, al centro, e i profeti Mosè, a sinistra, ed Elia, a destra, chiusi ai lati da quattro montanti con motivo centrale serpentinato ed incorniciati in alto da tre sottili cortine di archetti in legno dorato che si susseguono con andamento pressoché rettilineo fino alle segnature angolari, costituiva il polvarolo della parte media del retablo, come dimostrano sia le due ali di raccordo a taglio trasversale ornate con motivi fitomorfi, sia la presenza di Dio Padre al centro (fig. 1a). Tutte le altre tavole sono prive di questi elementi di raccordo angolare, compresa quella di proporzioni simili e con identiche sequenze di archetti in legno dorato a coronamento dei dipinti a mezza figura del profeta Geremia, al centro, del profeta Malachia, a sinistra, e a destra del filosofo Platone (fig. 1b). C’è però da sottolineare una differenza, finora non rilevata ma sostanziale per la ricollocazione virtuale delle parti superstiti dell’originario retablo: la presenza, allo stato attuale, di due montanti tra le figure dei profeti Malachia e Geremia, cui si aggiunge una

leggera sfasatura nell’allineamento della cornice rispetto a quella, che appare continua, con Geremia e Platone, tradisce una ricomposizione arbitraria dei dipinti e dei loro supporti e indica che il mancante Osea era posizionato accanto a Malachia. Per altro, quando lo Spano descrive «l’inferiore basamento», che evidentemente ritiene essere la predella, questo era «composto di 4 divisioni» con le raffigurazioni nell’ordine (presumibilmente da sinistra a destra) di Geremia, Platone, Malachia e quello che gli pare «all’acconciatura di testa», un altro filosofo, forse Socrate, ma che, come stabilisce la Villani in base all’iscrizione sul cartiglio riportata dallo stesso studioso (*De manu forti liberabo eos*), raffigurava il perduto profeta Osea. Quest’ultima figura non risulta nella descrizione che il Rossi Vitelli fornisce delle tavole, non ancora trasferite dalla chiesa campestre della Vergine del Buon Cammino alla parrocchiale di Quartu. A differenza dello Spano, che parla di «7 tavole antiche», il Rossi Vitelli ne conteggia dieci, sebbene poi dalla sua elencazione ne risultino nove, che comprendono le quattro con le Sibille Persica (fig. 2a), Libica (fig. 2b), Europea (fig. 4d), Ellespontica (fig. 4e), quella con Abramo e Isacco (fig. 2c), le «due tavole con tre mezze figure ognuna» (una con «il Padre Eterno, Mosè ed Elia», l’altra con «Platone, Malacchia e Geremia»), e inoltre le due «molto deperite e rovinate» con S. Pietro e S. Paolo (fig. 3a-b): in breve, le tavole tuttora nella parrocchiale⁴.

Mi pare dunque di poter dire che la seconda «delle due tavole con tre mezze figure ognuna» fosse e sia in realtà il risultato dell’assemblaggio di due pezzi in origine entrambi bipartiti e raffiguranti ciascuno due profeti, progettati come polvaroli (*polceres*) e rispettivamente collocati al di sopra dei due scomparti laterali alti di un retablo configurato a doppio trittico. Un altare di dimensioni notevoli, se si considera che anche le altre tavole che ci sono pervenute avevano originariamente funzione di polvaroli: probabilmente due Sibille (una piccola e una grande) a protezione degli scomparti disposti rispettivamente sul lato destro e sul lato sinistro, e quello con Abramo e Isacco, rimasto senza il suo corrispettivo, a uno dei lati della tavola centrale alta, solitamente riservata alla scena della Crocifissione.

È da sottolineare che infatti Abramo e Isacco sono raffigurati accanto alla croce anche nel gruppo a sinistra della Crocifissione nello scomparto alto del *Retablo di Sant’Antonio a Maracalagonis*.

Nulla resta della predella, probabilmente costituita

⁴ Rossi Vitelli, 1878 (ristampa 1995) p. 104.

da almeno una parte dei dieci dipinti su tavola di piccole dimensioni che il Rossi Vitelli vide infissi sull’altare e che raffiguravano i quattro Evangelisti, i santi Cosma e Damiano, Sebastiano e Rocco (invocati come principali intercessori a difesa dalla peste), S. Lucia e S. Caterina (con molta frequenza presenti nei retabli sardi)⁵, sono invece presenti i dipinti con S. Pietro e S. Paolo sulle due porte, messi in salvo nella parrocchiale di Quartu poco dopo il provvidenziale intervento di Dionigi Scano nel 1895⁶. A favore dell’attribuzione ad Antioco Mainas sia dei polvaroli sia delle due porte si è osservato che i due apostoli «dipendono da quelli di Pietro Cavaro per le porte di retablo oggi alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari», in particolare si è portato a confronto il *S. Paolo* con quello “identico” della parrocchiale di Santa Giusta a Uta (fig. 4), parte di un retablo smembrato di cui nella stessa chiesa si conserva una assai consunta *Madonna col Bambino* (fig. 5), anch’essa ascritta, su basi stilistiche, ad Antioco Mainas⁷.

⁵ I Rossi Vitelli, li individua in S. Cosimo e S. Damiano, S. Marco, S. Sebastiano, S. Matteo, S. Lucia, S. Caterina, S. Luca, S. Rocco e S. Giovanni (*Ibidem*). Impossibile dire, in mancanza delle opere, se il retablo a cui erano infisse fosse lo stesso da cui provenivano le altre tavole.

⁶ È pubblicata da Farci, 2007 pp. 209-211, la lettera inviata da Dionigi Scano, direttore dell’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Sardegna, in data 28 settembre 1895 al Ministero della Pubblica Istruzione, nella quale descrive le condizioni delle due porte dipinte, richiedendo l’autorizzazione a rimuoverle dalla chiesa del Buon Cammino per collocarle nella parrocchiale di Quartu insieme ai dipinti dell’ancona. I dipinti, probabilmente restaurati, giunsero nella sagrestia della chiesa di S. Elena solo dopo il 1896: secondo la Villani (si veda il saggio in questo volume) risultano infatti aggiunti all’inventario parrocchiale di quell’anno con una postilla a matita: 2 quadri «in legno su tela» raffiguranti i SS. Pietro e Paolo già nella chiesa del Buoncammino, 4 quadri su tavola con le Sibille; Abramo e Isacco; altri 2 piccoli dipinti su legno; 6 dipinti in tela e cornici di legno rappresentanti passi scritturali (le sovrapposte settecentesche attualmente in sagrestia?).

⁷ Coroneo, in Serra, 1990 p. 229. Non offrono dati a conferma dell’attribuzione gli inventari delle visite pastorali nella parrocchiale di S. Giusta a Uta. Quello stilato in occasione della ricognizione avvenuta essendo arcivescovo Francisco Del Vall il 24 aprile 1591 (ASDCA, Visite Pastorali, 1, ff. 13v., 14r.) registra il retablo dell’altare maggiore, «ben pintat ab una Nostra Señora de bulto en mig», mentre risultano aggiunti con annotazione a margine quello dedicato allo Spirito Santo «tot segons vist 1572», e quello dedicato a S. Anastasia in cui «es la imagie dela Resurreccio». L’inventario redatto il 15 maggio 1607 (arcivescovo Alonso Lasso Cedeño) registra il retablo dell’altar maggiore «ben pintat y antich», nell’altare della sagrestia «un retaule molt vell ab ses figures», in chiesa, nella cappella destra, «que dizen de Nanni Eronj y de sa muller», un altare con «son retaule tambe antich y vell» e, ancora sulla destra, «un altar dela invocatio del Sant Esperit y en el son retaule qual segons retol que

In effetti i due S. Paolo sono così simili che si direbbero ricavati dallo stesso cartone, sebbene in quello di Quartu non sia più rilevabile il decoro inciso a punzone sul consunto fondo oro, e che invece ancora si legge ancora nei settori alti dei polvaroli, soprattutto in quello centrale alto. C’è però da osservare che sia le figure dei due San Paolo, sia quelle delle tavole tripartite nonché la Sibilla e Mosè e Isacco presentano un’impostazione più ampia e proporzioni più classiciste rispetto a quelle del Mainas, quali si ricavano dall’unica tra le sue opere documentate che sia giunta fino a noi, la tavola ad olio conclusa nel 1565 della *Madonna dei Consiglieri* a Oristano, commissionatagli per il Palazzo di Città, ora all’Antiquarium Arborense (fig. 6). In ogni caso, anche i residui raccordi laterali del settore mediano alto del polvarolo con Mosè, il Padre Eterno ed Elia invitano a un supplemento d’indagine, in quanto l’intaglio con motivo ornamentale a foglie richiama da vicino quello del *Retablo di S. Antonio* a Maracalagonis, un’opera che nel 1567 Michele Cavaro si impegna a ridipingere e che presenta tale decoro anche nei raccordi laterali (fig. 7), che a loro volta richiamano quelli del *Retablo dei Consiglieri* del Palazzo Civico di Cagliari, opera quanto mai problematica, che si è cautamente proposto di identificare con quella per la quale nel 1527 Pietro Cavaro riceve degli acconti dalla confraternita di Nostra Signora di San Michele del duomo di Cagliari⁸.

bia es fet lo anny 1572»; nella cappella a sinistra, del «quondam Gromaxi Solla», il retablo dedicato a S. Anastasia, nonché «una imagie pintada de Nostra Señora del Spirit Sant pintat axibe dela una part sant Pere y del altra sant Pau ab lo Spirit Sant demunt» (ASDCA, Inventari, 4, ff. 134r.-136r.). Non è dato sapere se i dipinti di S. Pietro e di S. Paolo che nel 1607 affiancavano la *Madonna dello Spirito Santo*, ovvero la Pentecoste, non citati nell’inventario del 4 febbraio 1601 (ASDCA, Inventari 2, ff. 202r.-203r.), provenissero da un retablo già scomposto o da altra chiesa. Se avessero in precedenza fatto parte del retablo dedicato allo Spirito Santo, che secondo la scritta su un rotulo era stato concluso nel 1572, il S. Paolo portato a confronto con quello della parrocchiale di Quartu non potrebbe ascriversi ad Antioco Mainas, a quella data già defunto. Secondo quanto scrive Spano, 1862 pp. 33-40, la Madonna e il santo apostolo si trovavano a S. Maria di Uta in un retablo di cui avrebbero fatto parte il S. *Antonio di Padova* (Cagliari, coll. priv.) attribuito al Maestro di Sanluri da Serra (Serra, 1990 p. 135 e scheda 61 di Coroneo, p. 141), un S. *Michele Arcangelo* (Milano, coll. priv.), un altro elemento con i SS. *Nicola di Bari ed Antonio Abate* (Torino, coll. priv.) e una *Crocifissione*. Per l’inventario del 1591 cfr. Salis, 2005-06 p. 71, per quelli del 1601 e del 1607 si veda Zucca, 2002 pp. 142-143, 146-147.

⁸ Sulla base di un documento pubblicato da Tasca, 1993 p. 426, Coroneo, scheda 95 p. 209 diversamente da Serra, 1990 pp. 204-205, sembra propenso ad accogliere l’ipotesi di identificazione del *Retablo dei Consiglieri* con quello richiesto a Pietro Cavaro,

Risale all'Aru la pubblicazione del contratto del 10 marzo 1567 in cui *Miguel pintor* si accorda con gli obrieri della chiesa parrocchiale di Maracalagonis per realizzare il retablo dell'altare maggiore, compreso l'incasamento ligneo, nonché a *renovar il Retablo di S. Antonio* per la cappella dedicata al santo. Nel retablo dell'altare maggiore, richiesto «*conforme lo cap del altar segons es de tubes pilars y polceres del altar de Quartu*», con nicchia centrale destinata a una statua lignea, Michele doveva raffigurare i Misteri delle sette gioie (*los Mysteris dels 7 goigs*), in alto il Crocifisso tra i due ladroni, in basso i portali con S. Pietro e S. Paolo e il resto come in quello di Quartu. Per questo lavoro, da concludere entro quattro anni, era previsto il compenso di 775 lire⁹. Non sappiamo se il retablo dell'altare maggiore sia stato mai realizzato e comunque non lo ritengo identificabile con quello – perduto – inventariato in occasione della visita pastorale di Alonso Laso Cedeño l'11 febbraio 1599

per la posizione privilegiata di S. Michele arcangelo al centro del polvarolo sovrastante la Trinità e per la presenza nello scomparto laterale in basso a destra di S. Cecilia, santa titolare della primaziale cagliaritana. A sostegno dell'identificazione va un documento segnalatomi da Alessandra Pasolini dal quale risulta che la cappella di S. Michele nel duomo di Cagliari era intitolata anche alla Pietà, che insolitamente compare infatti al centro della predella. La datazione dell'opera risulta compatibile con quella della commissione a Pietro, ma ci si aspetterebbe una maggiore visibilità per il S. Michele. Il problema della paternità del retablo, comunque, resta aperto, essendo d'altra parte evidente che la raffigurazione negli scomparti laterali non di confratelli ma dei consiglieri di Cagliari li qualifica come committenti. La presenza nello scomparto laterale sinistro di S. Andrea, canonica in quanto santo protettore dei consiglieri (il Consiglio Civico veniva eletto nel giorno a lui dedicato), può avere anche un valore aggiunto se la si considera unitamente all'inserimento, nello scomparto centrale, della figura in veste nera con una corona in mano dietro il trono della Vergine: a mio parere un inserimento forzato, successivo a un primo impianto della composizione. Non si tratta, a mio avviso, di S. Michele (Siddi, 1992 p. 92), né di un altro santo (non vedo tracce di ali né di aureole), ma di un personaggio importante, collocato in una posizione che non è quella solitamente assegnata al committente. Presumo dunque trattarsi di una figura di tutto rilievo nel quadro degli avvenimenti politici del tempo, che nel 1527 avevano portato al Sacco di Roma, cui il Consiglio Civico voleva rendere omaggio. Più che a Carlo V, come potrebbe suggerire la corona, si può pensare ad Andrea Doria, nel 1528 passato dalla condotta navale della guerra per Francesco I a favore di Carlo V: un avvenimento che includeva Genova nell'orbita degli interessi politici ed economici, oltre che militari, della Spagna, e che ebbe tuttavia conseguenze di rilievo anche per la Sardegna, dove i mercanti genovesi, tornando con la protezione dell'imperatore, costituirono ben presto una folta colonia.

⁹ Cfr. Aru, 1926 pp. 179-180, che pubblica il documento, legge *«los Mysteris dels 7 corps»*, giustamente corretto in *«goigs»* da Grazia Villani.

tra gli arredi della parrocchiale di Maracalagonis, allora intitolata a Santa Maria, «*qual es xich y alli lo tabernacle del Santissim Sacrament de llenya daurat*». Nella stessa circostanza è registrato nella cappella intitolata a Sant'Antonio di Padova «*son retaule molt bo y en mig una imagie de dita invocatio de bulto en un encaix o caseta que esta alli*».

Il *Retablo di Sant'Antonio* attualmente collocato nella cappella del Rosario presenta delle anomalie rispetto a questa pur sintetica descrizione: manca, intanto, il simulacro ligneo di Sant'Antonio di Padova, evidentemente rimosso dopo questa data e sostituito con quello della Madonna del Rosario entro il 1613, anno della revisione dell'inventario che annota la presenza della statua della Madonna, oggi malamente ridipinta, nella nicchia centrale del retablo¹⁰. Sant'Antonio di Padova è protagonista delle quattro storie della predella, mentre, in contrasto con la titolarità del retablo, nello scomparto laterale a sinistra in basso è raffigurato Sant'Antonio Abate.

Le indagini diagnostiche eseguite in occasione dell'ultimo restauro diretto da Lucia Siddi (1989-90), mentre non hanno rilevato tracce dell'incendio sviluppatosi nella chiesa nel 1551, hanno invece messo in luce sotto la stesura pittorica del Sant'Antonio Abate (fig. 9a), oltre al disegno preparatorio del santo eremita, quello di San Michele Arcangelo (con pentimenti in corso d'opera), per il quale era prevista un'aureola a rilievo. Il disegno sottostante ai miracoli del santo francescano nella predella, realizzata su un supporto ligneo di fibra diversa dagli altri scomparti, risulta in taluni casi “fuori registro”, così da presentare immagini sdoppiate rispetto all'ultima stesura pittorica. Per altro, l'esame radiografico ha rivelato un impianto disegnativo tracciato con punta di piombo o d'argento (presente principalmente nella schematica definizione dei volti e dei capelli); quello riflettografico l'uso del pennello e/o della penna d'oca sui volti, sui capelli, sugli incarnati (ma anche su vesti, panneggi e architetture). L'andamento largo del segno, privo di definizioni chiaroscurali,

¹⁰ ADCA, Inventari 2, 11 febbraio 1599, f. 19v. Nella parrocchiale erano anche presenti «*en lo altar de Sant Pere son retaule veill*», in quello «*de Sant Basili son retaule usat*» e sopra quest'ultimo altare «*un Christo en creu de personagie granet y altre de personagie xich*»; nella cappella del Crocifisso, oltre al simulacro ligneo del Cristo in croce «*gran en bulto ab sa cortina devant*» erano presenti «*tres imagiens de bulto la una de Sant Pere, altra de Sant Basili y altra de Santa Catelina, y portan sus robes vestidas*». Nel corso della revisione del 3 febbraio 1610, una postilla segnala «*un bulto nou de Nostra Senora del Roser en un altar ab una cortinetta de taffata vert nova*», da identificare con la ridipinta statua della Madonna del Rosario attualmente nella nicchia del *Retablo di S. Antonio*.

che accomuna tutte le tavole del retablo, è stato ricondotto ad un unico artista¹¹.

L'intervento di ridipintura eseguito dopo il 1567 ha interessato la predella, che nei punti in cui il pigmento è più sottile lascia intravedere la precedente stesura pittorica, cromaticamente differenziata, e scoprire volti dai tratti più delicati e naturalistici¹², a mio parere non lontani da quelli degli Apostoli rappresentati nei polvaroli, sotto i quali è stata rinvenuta qualche traccia di colori più antichi. Nonostante talune sfasature, la pittura delle quattro storie rispetta il disegno sottostante, a mio avviso analogo a quello del San Michele Arcangelo, mentre da diversa mano mi pare tracciato il sovrapposto disegno del Sant'Antonio Abate, che invece si accorda a quello degli altri scomparti maggiori, cui è accomunato anche dai coincidenti dettagli fisionomici nella realizzazione pittorica. Se a queste sostanziali differenze stilistiche si aggiunge la sostituzione del preesistente San Michele con Sant'Antonio Abate, e se per di più si considerano gli intagli lignei, che, come nota la Siddi, per quanto riguarda la predella sono condotti con motivi lineari sinuosi, simili a quelli del *Retablo maggiore di Ardara*, concluso nel 1505¹³, si capisce come il Delogu abbia chiamato in causa per le storie della predella, che ha distinto dalle altre parti del retablo, un artista della scuola del Barcelo attivo nei primi decenni del Cinquecento¹⁴. C'è comunque da interrogarsi sulla ragione per cui Michele si fosse impegnato a *renovar a sas despesas* il *Retablo di Sant'Antonio*, fatto che a mio avviso presuppone un interesse diretto per la conservazione di quanto restava dell'opera, ormai in gran parte irrimediabilmente compromessa. Potrebbe dunque trattarsi di un risarcimento, richiestogli per la sua diretta responsabilità del deterioramento della pittura, eseguita con materiali inadeguati; diversamente, la gratuità della sua prestazione potrebbe spiegarsi con motivi d'affezione, che presupporrebbero l'appartenenza del primo autore dell'opera al suo ambito familiare. Per altro, se nella figure della predella e dei polvaroli diverse fisionomie possono ricordare personaggi di Pietro Cavaro, il disegno preparatorio sottostante si stacca decisamente da quello del maestro, che nel *Retablo di Villamar*, firmato e datato 1518, utilizza

¹¹ Per il restauro, eseguito dalla ditta EUCOM di Roma, e per il disegno emerso attraverso la riflettografia ad infrarossi dall'E.DI.TECH., si veda Siddi, 1992 pp. 149-158; Siddi in *Ori e tesori* 2002 p. 40.

¹² Si veda Siddi, 1992 p. 154.

¹³ Questa data, che sposta di dieci anni quella finora accreditata, è proposta in Scano, 2006.

¹⁴ Delogu, 1937 pp. 81-82.

come mezzo il carboncino e dimostra di possedere una sintassi segnica molto più ricca e complessa, che si affida per le ombre al tratto incrociato¹⁵. In ogni caso non escluderei un intervento diretto di Michele nella ridipintura della predella e dei polvaroli, sebbene sia generalmente screditata l'ipotesi, già affacciata dall'Aru, che tutto il retablo, di modesta qualità pittorica, sia da riferire alla sua bottega.

Per una convincente soluzione dei problemi posti dal *Retablo di Sant'Antonio* viene a mancare la possibilità del confronto con quello delle *Sette gioie di Maria* che Michele Cavaro si era impegnato ad eseguire *ex novo*, struttura lignea compresa per l'altare maggiore della stessa chiesa di Mara, forse mai realizzato e quindi con quello di Quartu, cui gli viene richiesto di attenersi per gli elementi architettonici e decorativi e per le partizioni degli scompari pittorici. Sembrerebbe – ma in questo il documento non è esplicito – che il tema iconologico dovesse essere lo stesso, mentre risulta chiaramente che Michele doveva eseguire nel retablo maggiore di Mara le porte laterali con San Pietro e San Paolo, come nel retablo maggiore, già esistente, della parrocchiale di Quartu. A questo punto mi pare ovvio chiedersi se gli elementi residui di retablo o almeno le porte con i due Apostoli trasportati nella chiesa di Sant'Elena dalla chiesetta del Buon Cammino a fine Ottocento non vi siano in realtà tornate dopo un allontanamento tanto lungo che se n'era persa memoria. Non escluderei che questo allontanamento sia da collegare ai lavori di modifica della cappella presbiteriale che nel 1670 venne dotata di un coro ligneo, e ad un aggiornamento del gusto di cui è segnale un palioetto eseguito per l'altare maggiore da Giulio Aprile nel 1684, piuttosto che all'incendio che nel 1775 avrebbe ridotto in cenere il retablo dell'altare maggiore, in seguito sostituito con l'attuale altare in marmi policromi frutto di interventi succedutisi fino al 1907¹⁶. In ogni caso gli elementi di retablo oggi nella parrocchiale quartese non recano tracce di incendio, fatto che accresce l'incertezza di identificazione e ci lascia nel campo di ipotesi che è impossibile risolvere nell'ambito di questo lavoro. Molto, infatti, resta da indagare non solo riguardo al percorso di Antioco Mainas, accreditato autore dei santi Pietro e Paolo e degli altri residui elementi di un grande retablo – che comunque è difficile immaginare in una chiesa

¹⁵ Si vedano le riflettografie agli infrarossi e l'analisi del disegno preparatorio sul retablo eseguite dalla ditta E.DI.TECH nel corso del restauro diretto da Zanzu, in *La pittura del Cinquecento*, 1992 pp. 39-40, passim.

¹⁶ Per queste notizie si veda Farci, 2005 pp. 199-200.

di piccole dimensioni, qual'era quella di Sant'Elia – ma anche del percorso di Michele Cavaro e più in generale della pittura sarda del Cinquecento.

Per esempio, ben poco sappiamo delle botteghe attive a Cagliari parallelamente a quella che Michele Cavaro eredita da suo padre Pietro. Una di queste, operosa nella prima metà del '500, era di Giacomo Murgia, che nel 1539 s'impegna con Michele Coni a tenere per quattro anni come apprendista il diciottenne cagliaritano Antonio Orrù. Il Murgia, che fa testamento il 13 novembre 1548, muore poco dopo. La madre Giovanna, sua unica erede, nel 1549 cede un censo di 50 lire al maestro Antonio Giovanni Raxis, che gliene restituisce 10 tenendosene 40, corrispondenti agli acconti versati a Giacomo dalla confraternita di S. Mauro a Sorgono per l'esecuzione di un retablo¹⁷. Il fatto che l'incarico sia passato al Raxis fa pensare a suoi precedenti rapporti di collaborazione col Murgia, forse di discepolato. Il Raxis, che a sua volta ebbe una sua bottega in Stampace, dove abitava in una casa confinante con quella di Michele Cavaro, ebbe buoni rapporti sia con lui sia con Antioco Mainas. Compare infatti come testimone insieme ad Antioco nella stipula di due atti di compravendita e ancora in quello relativo al pagamento di un debito contratto da Michele con la sorella Eleonora. Nella stessa circostanza era con lui come teste il suo apprendista Pietro Nurchi, che a sua volta, dopo la morte del suo maestro avvenuta dopo il febbraio 1566 e prima del 1569, intrattenne con Michele stretti rapporti, forse di collaborazione, tali comunque da giustificare la sua presenza nel 1584 all'apertura del testamento¹⁸. Non conosciamo però alcuna opera del Murgia e nulla resta dei retabli commissionati al Raxis rispettivamente per i villaggi di Sini nel 1554 e di Nuraminis nel 1563, mentre è da escludere che il retablo dell'altare maggiore del santuario di San Mauro (con la statua del santo nella nicchia centrale) sia quello citato nell'atto del 1549. È comunque opportuno accennare al fatto che Antonio Giovanni con tutta probabilità apparteneva alla stessa famiglia di Pietro Raxis, che trasferitosi in Andalusia, diede origine con i suoi figli e nipoti, tra i quali il grande scultore Pablo de Rojas, a una dinastia artistica importante per il Rinascimento Andaluso¹⁹. Ancora di meno sappiamo della bottega

di quell'Antonio Serra presso il quale il pittore napoletano Ursino Bonocore aveva lavorato abbastanza a lungo da riconoscerne la cifra nel retablo che nel 1606 si trovava nella cappella di Santa Barbara della parrocchiale di Lotzorai, dipinto da una cinquantina d'anni, prima che il Serra si facesse frate di San Francesco dell'Ordine claustrale, condizione in cui si trovava al momento della morte avvenuta intorno al 1594²⁰. È però da prendere in esame l'eventualità che qualcuna delle opere descritte dallo Spano nel chiostro della chiesa di San Francesco di Stampace fosse di questo pittore, che è assai probabile abbia continuato a dipingere -soprattutto per il suo Ordine- dopo il passaggio alla vita monastica. Da questi pochi esempi, per di più ristretti all'ambito cagliaritano, si evince che per giungere a una solida ricostruzione critica delle personalità più interessanti nel panorama pittorico sardo restano da colmare molte lacune nella conoscenza, cosa possibile solo se la ricerca d'archivio riuscirà a riempire alcuni dei vuoti più vistosi e a stabilire qualche altro punto fermo.

Tornando ad Antioco Mainas, vi sono buone ragioni per ipotizzare un suo apprendistato presso Pietro Cavaro e una sua collaborazione con Michele dopo la morte del maestro stampacino. Se il fatto che il 28 febbraio 1538, a breve distanza dalla morte di Pietro, i «magistri Antioicus Mainas et Michel Pint or pictores ville Stampacis» fossero entrambi testimoni in un atto notarile costituisce un primo indizio di un tale rapporto, un altro, più significativo, è l'atto del 1 luglio 1544, in cui viene stabilita la prosecuzione per altri tre anni dell'apprendistato presso la bottega di Michele del ventiduenne Antioco de Onni, al termine dei quali il giovane avrebbe dovuto ricevere «cinquanta papers a coneugada de son mestre y de mestre Anthiogo Mainas y mestre Cumida Arzedi», quest'ultimo definito «faber lignarius»²¹. Come già osservava l'Aru, nella bottega di Michele i fogli di disegni (e, aggiungo, di incisioni) dovevano essere molto numerosi se accettava di cederne ben cinquanta come buonuscita a un allievo che finiva il suo apprendistato; il fatto, poi, che nella scelta fossero implicati non solo il maestro ma anche Antioco Mainas e Comida Arzedi, un falegname evidentemente addetto alla realizzazione della struttura lignea dei retabli, costi-

¹⁷ Aru, 1926 docc. 66-67, p. 205 e docc. 71-75, pp. 208-209.

¹⁸ Olla Repetto, 1964 pp. 123 e 126, nota 10.

¹⁹ Sui discendenti di Giovanni Antonio Raxis, Michele e Pietro, si vedano le sommarie notizie di Di Tucci, 1924 p. 375, e Delogu, 1937 p. 12, nota 2. Apre nuove prospettive di ricerca per la pittura e la scultura del '500 il saggio di Agus, c.s.

²⁰ Aru, 1926 doc. 79/d, p. 217.

²¹ Aru 1926, docc. 20 e 22, pp. 176 e 177. Riguardo al documento del 1538 è da notare che per Michele l'apposizione «pintor» è con evidenza usata come cognome in sostituzione di quello paterno, ma che, nell'ordine, l'artista è nominato dopo Antioco Mainas, probabilmente più anziano e forse, allora, considerato più autorevole.

tuisce un forte segnale di un tale rapporto di collaborazione, forse di tipo societario, fra i tre operatori. Non è questa l'occasione per tentare di dirimere problemi attributivi di difficile soluzione, tanto più che manca la possibilità di confrontare le opere eseguite dall'uno e dall'altro in anni contigui. Sembra non sia rimasto nulla, infatti, del retablo commissionato il 13 ottobre 1537 ad Antioco Mainas per la parrocchiale di Pabillonis²², né di quello che il 7 maggio 1538 Michele si impegna a concludere per la cappella di Sant'Antioco nella cattedrale di Santa Chiara ad Iglesias: un lavoro in precedenza affidato a Pietro, il cui incasamento, già eseguito, era ancora in gran parte da gessare («era ja fet la fusta y era comensat ha enguixar»), privo, dunque, delle dorature e di tutte le parti pittoriche²³. Considerato che sia nel caso del retablo di Pabillonis sia di quello di Iglesias il lavoro di carpenteria era valutato a parte, i compensi rispettivamente previsti (95 lire per il Mainas, 300 lire, meno le 28 già percepite da Pietro, per il Cavaro), anche a supporre dimensioni più imponenti e dorature più estese per il retablo destinato a una cattedrale, starebbero a indicare uno sbilanciamento delle quotazioni a favore di Michele. Non sempre tale disparità sembra confermata dai pagamenti relativi a lavori successivi, ma una loro corretta comparazione è impossibile in mancanza delle opere e di dati fisici essenziali, come le loro dimensioni, non sempre indicate nei documenti.

È il caso di segnalare un altro documento riferito ad un'opera di Michele non reperita: si tratta di un retablo destinato alla chiesa di San Gavino a San Gavino Monreale, contrattato nel 1567 ma registrato nel 1569 tra il pittore e Joan Oropho e Miquel Ollano; il pittore si impegnava, per la somma totale di 235 lire, di cui 80 pagate a inizio lavori, altre 77 a metà del lavoro e il saldo delle rimanenti 77 lire a conclusione del manufatto, a trasportare e a mettere in opera il retablo, che doveva essere dipinto d'azzurro e oro e decorato con motivi alla romana; al centro era prevista l'immagine della Concezione, mentre poteva scegliere le immagini della predella. Probabilmente nel momento della registrazione del contratto, a distanza di oltre due anni, Michele non aveva ottemperato ai suoi obblighi²⁴. Anche in

²² Aru, 1926 doc. 51, pp. 197-198.

²³ Aru, 1926 doc. 21, pp. 176-177.

²⁴ ASCA Atti notarili legati, tappa di Cagliari, vol. 577, foglio 464: «Die XXIII novembris 1569 Caller.

Entre los honorables mestre Miquel pintor de una part y mossen Joan Oropho olim potestat de Sanct Gavi y mossen Miquel Ollano scriva de altra se fa lo acordi y pacte seguent es a saber que per quant als setze del mes de setembre del ani 1567 dit mestre Miquel

questo caso tuttavia il compenso, che comprendeva la struttura lignea, il trasporto e il montaggio, oltre alla pittura di un'opera di notevoli dimensioni (circa 468 cm di altezza per 336 cm di larghezza), appare piuttosto modesto.

Qualche anno prima, nel 1562 Michele Cavaro concordava un compenso di 170 lire per il perduto retablo delle *Sette Gioie di Maria* della chiesa di Santa Maria a Guspi, previsto di 20 palmi d'altezza e 16 di larghezza, l'anno dopo invece Antioco Mainas si obbligava con gli obrieri della cappella delle Anime nella parrocchiale di Sant'Anna a Cagliari dietro compenso di 99 scudi, equivalenti a 257 lire e 8 soldi (su cui aveva già incassato consistenti acconti) a «fer tots los personages soes Christo Marjas prophetes y lladres necessarios y com es acostumat per adornament de dita capella» e a consegnarli senza dilazioni entro il mese di dicembre «bons y acabats y posats en dita capella», diversamente si sarebbe affidata ad altri la realizzazione, a sue spese, dei «dits personages». Se la differenza del compenso per il lavoro appare a favore di Antioco, c'è però da considerare che in quest'ultimo documento non si nomina mai un retablo ma esclusivamente «personages», termine solitamente usato per indicare statue lignee, che in questo caso dovevano, «com es acostumat», adornare la cappella delle Anime, nelle chiese sarde del tempo generalmente posta sotto il campanile. Data la richiesta presenza dei due ladroni, doveva trattarsi, più che di un gruppo del *Compianto*, dei personaggi di una *Deposizione* scultorea (intendendosi, forse, per profeti Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo)²⁵. Il documento,

recibe de mestre Iulia Sexi de la iglesia vuitanta lliures en por rata i principi de paga del retaule de la Conceptio que avia de fer en la iglesia de Sanct Gavi ab pacte que avia de fer lo acordi del esser quomodo del retaule lo qual dit mestre Miquel fara de fusta i pintura ala romana ab lo peu i tabernacle de dalt lo redi i alt desser fins en divuit palms simple quartorze palms xics ab la invocatio en mig de la Conceptio dals de logare en lo peu las imagens que voldra ben daurat i tam fara de azur lo qual dara fet i perfet per tot setembre proximo vinent y acabat lo sen aportaran y dit mestre Miquel lo ajudara aposar e lo preu dos centes trenta sinc lliures que levades les vuytanta lliures restan sento sinquanta cinc lliures las quals prometen satisfer i pagar dits mossen Orofa y mossen Ollano lo LXXVII lliures X [sueldos] quant sera feta la mitat dela obra y laltra mitat posat que sia lo retaule E por attendre y complir obligan ad invicem et vicisim ea una part alaltra persona i bens aguts i per y aver etc ab scriptura de ters etc renuntiantis y iurants etc testes sunt mestre Miquel Mallo y mossen Mateu Demurtas». Ringrazio Ida Farci per la segnalazione dell'atto e Angela Multinu e Adriana Gallistru per i suggerimenti nella trascrizione.

²⁵ Sul *Retablo di Guspi*, ancora da finire nel 1580, si veda Corda, 1987 docc. 2 e 5, pp. 91-92, 94-95; sul *Compianto* della chiesa di S. Anna, cfr. Aru, 1926 doc. 58, p. 202. Delogu, 1937 p. 14, interpretando male il documento parla di un compenso di centonove lire e cinque soldi. Dal primo dei due documenti

dunque, ci restituisce un finora insospettato Antio-
co Mainas scultore, cosa che trova conferma, come
vedremo, nel retablo commissionatogli per l'altare
maggiore della parrocchiale di Sanluri.

Prima di passare ad esaminare i problemi posti dall'i-
dentificazione di quest'opera nel *Retablo delle sette
Gioie* dell'attuale parrocchiale intitolata alla Madon-
na delle Grazie, bisogna osservare che nella ricostru-
zione delle rispettive personalità artistiche hanno
avuto un peso rilevante le presunte quotazioni più
alte delle opere di Michele rispetto a quelle di Antio-
co, in quanto segnali della maggiore considerazione
di cui godeva presso i suoi committenti sardi²⁶. Se
si accoglie questo criterio, che ha guidato la ricerca
storico-artistica e che ha indotto ad attribuire a Mi-
chele le opere di qualità formale più sostenuta ben-
ché prive di supporto documentale, c'è da chiedersi
se non sia da ripensare l'attribuzione ad Antioco dei
diversi elementi di retablo provenienti dalla cappella
di Nostra Signora di Montserrat a San Francesco di
Stampace, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari.
In particolare, la figura del Cristo risorto che si
libra sopra il sepolcro, nella predella (fig. 10), rivelava
una disinvoltura nella resa dello scorcio e una pa-
dronanza pittorica di molto superiori alle capacità
del Mainas quali risulterebbero dalle due figure del
Risorto sia nella predella del *Retablo di San Francesco*
di Iglesias sia in quella, dall'intitolazione della chiesa

pubblicati dal Corda riguardo al *Retablo di Guspini* il contratto del 1562 prevedeva la raffigurazione in alto del Crocifisso con i due ladroni; nello scomparto centrale l'Assunzione della Vergine; a sinistra: in alto la Natività, in basso S. Michele Arcangelo; a destra: in alto la *Salutacio* della Vergine (l'incontro alla porta aurea), in basso la Natività; nella predella, da sinistra, Adorazione dei Magi, Resurrezione, Maria, la Pietà, S. Giovanni Evangelista (nello sporto del ciborio), la Discesa dello Spirito Santo, Ascensione di Gesù. Per il retablo, che doveva essere alto venti palmi e largo sedici, il compenso previsto nel 1562 era di 170 lire cagliaresi. Nel 1580 Michele si impegna a finire il retablo per 175 lire (riceve in contanti 20 lire, e ha già ricevuto altri acconti), ma non sappiamo se l'abbia mai concluso. Secondo Locci, 1992 p. 99, i «resti del retablo», ancora nel 1912 nella chiesa di S. Nicolò (come annotato negli atti della visita pastorale del vescovo Emanuelli), sarebbero quelli conservati «nella cripta della sagrestia». Il retablo «dovette essere rimosso e sistemato nella cappella del Rosario» quando il rettore Antonio De Melas (1755-1759) fece costruire dal Pozzo la parte superiore dell'altar maggiore in marmi policromi. Secondo Pillittu, 2001 p. 209, invece, dell'opera commissionata a Michele Cavaro «non rimane nulla, perché non è possibile riferirgli la predella con *Scene della Passione e Santi* trasferita nella parrocchiale di S. Nicolò», ed effettivamente non sono questi i soggetti indicati nel documento.

²⁶ Su questa linea, tracciata da Delogu, 1937 pp. 14-15, e seguita nei suoi fondamentali lavori da Serra, si orientano anche gli studiosi successivi.

iglesiente in cui si trovava fino al primo Novecen-
to, di Nostra Signora di Valverde (fig. 11)²⁷, che ne
traducono la più articolata impostazione spaziale in
una visione planare e ne danno un'interpretazione
banalizzata e popolaresca.

Che comunque i Cavaro e i Mainas fossero in stretto
rapporto è provato da un atto rogato dal notaio Ge-
rolamo Orda il 30 luglio 1571, dopo la scomparsa
di Antioco Mainas, in cui suo figlio Pietro e Michele
Cavaro, fanno il punto con il canonico cagliaritano
Giovanni Ferrer, prebendato di Sanluri e Villasor,
della situazione contabile relativa ai lavori, ancora da
concludere, avviati a Sanluri da Antioco, che aveva
già percepito alcuni acconti²⁸. La trascrizione più

²⁷ Secondo testimonianze orali raccolte da Branca, 1936 p 11, nel 1901 la predella sarebbe stata nella chiesa di Valverde ancora unita al retablo pittorico nella I cappella sinistra (aggiunta successivamente all'impianto della chiesa e già demolita nel 1936), ma non esistono documenti che provino che questa collocazione fosse originaria, e per altro i soggetti che vi sono rappresentati (da sinistra: S. Pietro, S. Gerolamo, Cristo risorto, S. Antonio abate, S. Paolo) non sono specifici di una chiesa francescana intitolata alla Madonna. Appare singolare che mentre ad Iglesias si conserva integro il retablo della chiesa di S. Francesco, attribuito come la predella di Valverde ad Antioco Mainas, non sia rimasto nulla del *Retablo di S. Antioco* di Michele Cavaro. Mettendo nel conto gli spostamenti nel tempo di interi retabli o di parti di retabli smembrati, non è da trascurare l'ipotesi che l'opera eseguita per la cattedrale sia stata trasferita nella chiesa di Valverde quando nel 1718 fu realizzato il grande *Retablo di S. Antioco*, i cui scomparti pittorici sono firmati da Scaleta. Un aspetto da prendere in considerazione è la particolare conclusione della decorazione lignea degli scomparti a centina a lobi a ferro di cavallo che copre la parte superiore della tavola dipinta, dello stesso tipo di cui resta traccia sulle tavole raffiguranti rispettivamente S. Chiara, ora al Museo Piloni, e l'*Arcangelo Raffaele e Tobiolo*, nel convento di Bonaria a Cagliari (entrambe di m. 0,65 x 0,47), considerate elementi della predella del *Retablo di Bonaria* da Serra, 1991 p. 212. Non può sfuggire che un richiamo a Santa Chiara era d'obbligo in un retablo commissionato per la cattedrale di Iglesias dedicata a questa Santa, molto meno per una chiesa mercedaria. Per l'attribuzione ad Antioco della predella di Valverde si veda Serra, 1980 p. 88.

²⁸ Secondo Aru, 1926 doc. 65, pp. 204-205, che fornisce solo il regesto del documento, nulla rimane di questo retablo. Pescarmona, 1984 p. 143, avanza l'ipotesi che nello scomparto con la *Madonna col Bambino e Santi*, trasferito nella parrocchiale di Sanluri dalla chiesa di San Martino («dove, in basso a destra, è una bella e rara, unica piuttosto, scena di pestilenzia vissuta nelle strade del paese»), si possa riconoscere uno scomparto del polittico iniziato da Antioco. Come ha già segnalato Mocci, 1985-86 pp. 32-33, 140, una relazione del 1599 documenta lo stanziamento di fondi per il restauro delle chiese rurali; in particolare per quella di S. Martino vengono stanziati fondi per l'acquisto di un retablo. Per altro, nell'inventario redatto il 13 marzo 1599 nel corso della visita pastorale dell'arc. Lasso Cedeño (ASDCA, Inventari 2, ff. 93r. e v.) nella parrocchiale intitolata ai SS. Cosma e Damiano risulta presente un retablo scultoreo («en la capella major son retaulo ben pintat de

che l'interpretazione del documento, dovuta a Lucia Mocci²⁹, offre informazioni preziose, non contenute nel regesto pubblicato dall'Aru, a cominciare dal fatto che il Ferrer agisce «per part dels obrers dela sglesia de sant Gromaxi y sant Cosme y sant Damia parrochia dela dita vila de sant Luri»: committenti, dunque, erano gli obrieri della chiesa dei santi Cromazio, Cosma e Damiano. Poiché un documento del 1569 messo in luce dalla stessa studiosa, un'istanza rivolta dal fuster cagliaritano Joanot Santoro all'arcivescovo di Cagliari Antonio Parragues de Castillejo per il saldo della somma ancora dovutagli per l'esecuzione di un retablo per la parrocchiale di Sanluri, ne attesta l'intitolazione ai soli SS. Cosma e Damiano³⁰, c'è da pensare che in quella fase vi fosse stato incluso, addirittura come primo titolare, anche San Cromazio, cui era dedicata l'antica parrocchiale, distrutta da un incendio³¹. I due pittori, e in precedenza Antio-

*imagiens de bulto y particularment en la cochola y buit de mig una imaqie gran de Nostra Señora ab lo Jesuset y als costats las de sant Cosme y sant Damia») e, nell'altare di S. Lucia, oltre alla statua “vestita” della santa titolare, «un retaulo vell» di Sant'Anna. Per quanto abbreviate, queste indicazioni danno modo di capire che il *Retablo di S. Anna*, trovandosi in una cappella dedicata a S. Lucia, non era nella collocazione originaria, e che il retablo iniziato da Antioco, poi preso in carico da Michele e Peroto, era quello scultoreo che nel 1599 fungeva da altare maggiore. La situazione non è mutata nell'inventario del 1604, che comprende anche la visita alla chiesa di S. Pietro a Sanluri, dove il *Retablo di S. Eligio* si trovava prima del suo trasferimento alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Vale la pena di accennare anche alla questione irrisolta dei tempi di questo trasferimento, secondo Aldo Pillitu avvenuto a seguito di una vertenza tra il Capitolo cagliaritano e la confraternita dei fabbri ferrai e degli argentieri cagliaritani sulla proprietà della loro cappella nel duomo di Cagliari. Tale proposta, che mi pareva sostenibile per la presenza di Giovanni Ferrer, canonico prebendato di Sanluri e Villasor, va quindi rivista, quantomeno riguardo ai tempi di questo spostamento. Per quanto riguarda il Ferrer, in un documento del 1581 messo in luce dall'Aru, 1926 doc. 70, p. 207, a lui viene trasmessa l'istanza di Antioco Pira, pittore di Siliqua, che richiede il saldo del pagamento di un retablo da lui eseguito per la parrocchiale di Villamassargia, risulta vicario generale dell'Arcidiocesi cagliaritana. Non è escluso che si tratti di quel Joannes Ferrer Domicellus Sardus Calaritanus che fu rettore dell'università di Pisa negli anni 1614-15 (Cfr. De Gioannis, 1876 p. 193, citato in Aru, 1924 p. 21, nota 1).*

²⁹ Mocci, 1985-86 pp. 124-130.

³⁰ Mocci, 1985-86 pp. 119-120.

³¹ A conferma dell'esistenza in antico di una chiesa già parrocchiale intitolata a S. Cromazio ci soccorre un documento inedito reperito e trascritto da Alessandra Pasolini, che generosamente lo ha messo a mia disposizione, redatto a Sanluri dal notaio Antonio Castanyola nella chiesa di San Lorenzo in data 22 marzo 1563, conservato nell'Archivio del Capitolo Metropolitano di Cagliari (*Resoluciones Capitulares desde el año 1515 hasta el año 1571*, n. 1, f. 234v.), relativo alla consegna davanti all'altare maggiore delle chiavi della stessa chiesa e del fonte battesimale:

co Mainas, si impegnavano a «fer pintar y assentlar lo retaulo y imagens del altar mayor dela sglesia sobredita de sant Gromaxi de dita vila de sant Luri iuxta los contractes fects en poder de mossen Pere Sabater y de mossen Joan Banca notaris»; questo atto era preceduto da altri due finora non reperiti, rogati rispettivamente dal *quondam* Banca e dal Sabater. Che si trattasse di due diversi lavori risulta chiaramente dai conteggi degli acconti percepiti prima da Antioco poi da Michele Cavaro e Pietro Mainas, distintamente indicati: per il retablo dell'altare maggiore era previsto un pagamento complessivo di 700 scudi, equivalenti a 1820 lire in moneta cagliarese, per quello che doveva raffigurare i «set goigs y altres jmagiens» erano state concordate 244. Soprattutto il compenso previsto per il lavoro relativo all'altare maggiore appare altissimo, quasi triplicato persino rispetto a quelli accordati a Pietro Cavaro³², e può spiegarsi solo considerando diversi fattori che potrebbero aver concorso a far salire il totale: le grandi dimensioni del manufatto, la forte svalutazione della moneta verificatasi a partire dagli anni sessanta del regno di Filippo II³³, e la presenza di numerose statue. Il retablo maggiore, forse mai finito, nel 1599 era ancora nella parrocchiale ormai intitolata esclusivamente ai Santi Cosi-

«Successive vero dicto et eodem die in dicta villa de Sanctluri instantे et petente dicto domino Antonio Pitzolo procuratore dicti domini Joannis Ferrer, dictus dominus Jacobus Amat commissarius apostolicus sub solemnitatibus contentis et expresatis inpresurta possessione ecclesie Sancti Laurentii tradidit possessionem realem actualem et corporalem seu quasi dicto domino Joanni Ferrer licet assenti et pro eo et nomine dicto domino Antonio Pitzolo, procuratori suo de ecclesia parochialis Sancti Gromazii (o Gromarii) dicte ville de Santluri que ecclesia antiquitus esse solebat parrochia dicte ville et fortuita casu fuit combusta et dictus dominus procurator protestatus fuit simili quod non solum re sed animo et corpore dictam intendit accepisse et retinere possessionem per dicto eius principaliter et eius nomine presentibus ibidem protestibus supperius proxime nominatis ad premissa vocatis et speciali assumptis que fuerunt acta in civitate et castro Callaris et villa de Sanctluri diebus mense et anno ac presentibus testibus supra dictis». (Seguono le firme: rev. Antonio Pitzolo, procuratore del can. Giovanni Ferrer, il beneficiato Giacomo Amat, commissario apostolico, Antonio Serra majore dicte ville, e gli abitanti di Sanluri Giovanni Nicola Montoni, Benedetto Morgana, Andrea Colosto).

³² Per il *Retablo di S. Giacomo* a Cagliari il compenso concordato nel 1528 era di 700 lire, per quello di Nurri nel 1537 di 650 lire (cfr. Aru, 1924 p. 19).

³³ Per la scarsità della moneta in circolazione, la Zecca di Cagliari fu autorizzata a procedere a una coniazione tra la fine del 1562 e i primi mesi del 1563. Il valore nominale delle monete di nuovo conio doveva essere corrispondente a quello della moneta sarda precedentemente in circolazione: di fatto il loro basso titolo non corrispondeva al valore fissato e per di più, anche a ragione delle tosature, il loro peso era variabile, con gravi conseguenze negli scambi. Sull'argomento cfr. Birocchi, 1952 pp. 147-156, Piras, 1993 pp. 35-36.

mo e Damiano e presentava tre nicchie con le statue della Madonna col Bambino, al centro, e dei due santi medici, ai lati. Nella stessa data nell'altare di Santa Lucia è inventariato un altro retablo dedicato a Sant'Anna e definito «*vell*»³⁴. La Mocci, pur con qualche perplessità dovuta all'aggettivo “vecchio” in riferimento a un'opera all'epoca relativamente recente, propone l'identificazione del retablo dell'altar maggiore, commissionato al Mainas ed ereditato dal figlio Pietro e da Michele Cavaro, con quello delle *Sette gioie di Maria* (l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Resurrezione, l'Ascensione, la Pentecoste, l'Assunzione), che ritiene tornato nella parrocchiale (attualmente intitolata alla Madonna delle Grazie) dopo un passaggio nella chiesa di Sant'Anna a Sanluri (fig. 12). Esclusa la partecipazione attiva di Michele, si è dunque dapprima proposta l'attribuzione alla bottega di Antioco, poi avanzata quella di Pietro Mainas, coadiuvato da due collaboratori. C'è da osservare che si tratta di un'opera priva di qualunque riferimento ai due santi medici, che invece dovevano essere previsti nel retablo maggiore di una chiesa a loro intitolata, mutilata nello scomparto in basso al centro, e che, a giudicare dalle parti pittoriche residue, prevedeva un trono su cui probabilmente stava la Madonna col Bambino o, forse, il gruppo della Sant'Anna Metterza. Comunque la cifra pittorica di questo popolare retablo è assolutamente diversa sia da quella di Antioco sia da quella di Michele³⁵. Per di più lo stemma su cui è tracciata un'iscrizione che individua i committenti nel canonico Giovanni Pellis e nel fratello Antioco, mai nominati nel documento del 1571, rende impossibile il riconoscimento di questo retablo, concluso nel 1576, quello delle “*Sette Gioie*” affidato Peroto Mainas e Michele Cavaro il cui tema iconografico riconduce al retablo commissionato nel

³⁴ È la stessa Mocci, 1985-86 p. 35 a riportare l'iscrizione epigrafica già pubblicata da Colli Vignarelli, 1965 p. 44, da cui risulta che il retablo dell'altare maggiore della parrocchiale fu trasferito nel 1699 nella chiesa di S. Stefano a Sanluri, dove si trova ancora. Le statue nelle tre nicchie non sono, però, quelle previste dal documento. Per altro, nell'inventario redatto il 13 marzo 1599 nel corso della visita pastorale dell'arc. Lasso Cedeño (ASDCA, Inventari 2, ff. 93r. e v.) nella parrocchiale intitolata ai SS. Cosma e Damiano risultano presenti il citato retablo scultoreo nell'altare maggiore e, nell'altare di S. Lucia, oltre alla statua “vestita” della santa titolare, «*un retaule vell*» di Sant'Anna. Cfr. nota 27.

³⁵ Serra, 1990 p. 223 con scheda di Coroneo, p. 232; Siddi, che vi individua tre mani diverse, tende ad escludere quella di Michele mentre pensa a Pietro Mainas per la mano più dotata, cui riferisce anche il *Trittico della Visitazione* di Sorradile, del 1595 (in Siddi, 1992 pp. 182-184).

1567 dagli obrieri di Mara per l'altar maggiore della parrocchiale a Michele Cavaro, che indirettamente ci riporta a quello di Quartu Sant'Elena.

Riguardo a Michele Cavaro giustamente la Serra osserva che, nonostante la ricca documentazione archivistica messa in luce dall'Aru, dal Delogu, dalla Olla Repetto e dal Corda, che ne illuminano le vicende biografiche e la lunga attività dal 1538 fino alla morte nel 1584, la sua personalità artistica risulta tuttora contraddittoria e quanto mai enigmatica. Senza mettere nel conto i lavori per i quali si ipotizza una sua collaborazione con Pietro, gli vengono concordemente assegnati alcuni elementi superstiti del *Retablo di Bonaria*, il cosiddetto *Trittico della Consolazione* e lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della parrocchiale di Pirri³⁶, opere tra le più importanti e innovative nel panorama artistico sardo. In quelle documentate, come il *Retablo della Madonna della Neve*, già nell'omonima cappella in San Francesco di Stampace, oggi ridotto ai frammenti conservati alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari, e il *Retablo di Sant'Antonio* della parrocchiale di Maracalagonis, che Michele è incaricato di ridipingere rispettivamente nel 1568 e nel 1567, la qualità non eccelsa della pittura viene giustificata in parte con il fatto che si trattava di ridipinture e soprattutto con l'intervento sostanziale della bottega. Eppure il compenso previsto per il *Retablo di Nostra Signora della Neve* era di ben 100 scudi (circa 260 lire)³⁷. Allo stesso modo, come si è detto, viene spiegata la modesta qualità del *Retablo di Sant'Antonio* a Maracalagonis, che pure Michele si era impegnato a ridipingere gratis.

È dunque legittimo dubitare che le opere più belle che si attribuiscono a Michele siano davvero sue, tanto più se si accetta la sua paternità, anche indiretta, del Retablo di Maracalagonis. Quanto al *Retablo* detto di *Sant'Elia*, l'ostacolo più serio che si frappone all'identificazione dei dipinti sulle porte e sui polvaroli con i resti del Retablo di Quartu che Michele doveva tenere a modello per il Retablo maggiore di Maracalagonis è, a mio avviso, la lunga tradizione che ne indica la sede originaria nella chiesetta di *Sant'Elia*.

³⁶ Serra, 1990 pp. 205-215; Pescarmona, 1984 pp. 140-143.

³⁷ Vedi Aru, 1926 docc. 31-32, pp. 179-181; Corda, 1987 p. 34. Del *Retablo di N. S. della Neve* restano tre elementi che dopo il restauro hanno rivelato la presenza di due diversi strati pittorici: l'Annunciazione si sovrappone alla precedente Adorazione dei Magi, la Natività all'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi alla Pentecoste. Dovremmo giudicare Michele dallo strato pittorico sovrastante, tuttavia attribuito alla bottega (Delogu, Serra). Per l'idea che ci si è fatti di Michele, la parte meno convincente risulta a mio parere l'Adorazione.

Donata ai Vittorini nel 1089 dal giudice di Cagliari, già in abbandono nel 1444, fu riattata nel Cinquecento dai Carmelitani³⁸; i frati, giunti in Sardegna nel 1506 dalla Catalogna per propagarvi la loro regola, ebbero tanto successo nella loro missione che nel 1593 «i fondativi conventi formavano una viceria che lunga pezza rimase retta da un superiore colla qualificazione di vicario generale»³⁹. Non sappiamo quando sia iniziato il loro soggiorno nel convento di Sant’Elia, ma è certo che nel 1591 erano già insediati a Cagliari nel convento *extra muros*; i quella data l’annessa chiesa, intitolata alla Vergine del Carmelo, in costruzione intorno al 1580⁴⁰, era ancora da completare e si stava provvedendo a dotarla di polittici di gusto moderno, di cui quello destinato all’altare maggiore doveva essere dedicato alla Madonna di quella invocazione⁴¹. Mi sembra improbabile che, al momento di lasciare una sede scomoda e per di più soggetta alle incursioni barbaresche, data anche la scarsità delle risorse da impegnare nella costruzione della nuova chiesa e nel suo arredo, abbiano abbandonato il retablo di cui si presume fossero stati i committenti nella chiesa di Sant’Elia, che nel 1617, semidistrutta, fu ricostruita a spese dei parrocchiani di Quartu⁴². Si può avanzare l’ipotesi che l’intitolazione a “*S. Elias Martir Calaritanus Anacoreta*”, già nel 1720 abbandonata a favore del santo profeta, risalisse proprio a quel momento, caratterizzato dalla ricerca dei “corpi santi” e dall’invenzione del-

³⁸ Farci, 1988 pp. 187-189.

³⁹ Martini, 1840 pp. 230-231.

⁴⁰ Cfr. Serra, schede 112-113, 114 e 115 in Maltese, 1962 p. 212.

⁴¹ Gallistru, 2000 n. 26, pp. 117-118, pubblica il contratto di vendita della cappella maggiore dedicata alla Madonna del Carmelo a Michele Portugues, barone di Posada, redatto nel convento di Cagliari il 29 ottobre 1591. In cambio del patronato e dello *jus sepieliendi* (a suo piacimento) il Portugues doveva provvedere a realizzarne il pavimento senza danneggiare gli stalli del coro, il recinto presbiteriale in legno o in ferro e a «facere de novo unum retabulum sub invocatione virginis Mariae carmelitanensis bonum honestum et dictae capellae qualitatibus condescens». La Gallistru propone l’identificazione di questo retablo con il polittico di *S. Alberto* di Francesco Pinna, molto probabilmente oggetto di una vertenza tra il pittore algherese e il Portugues conclusasi nel 1606. Esistevano anche due cappelle laterali, una delle quali dedicata alla Concezione di Maria. Devo alla generosità di Angela Multinu la segnalazione di un altro documento relativo alla concessione a Pietro Sanctus nel 1592 della cappella della Concezione, situata sul lato destro dell’altar maggiore, ancora da completare e da dotare di arredi; in particolare un nuovo retablo, presumibilmente quello firmato e datato 1593 da Girolamo Imparato, doveva sostituire la già esistente immagine (statua?) della Madonna. Cfr. Scano Naitza, 2009 pp. 387-413.

⁴² Farci, 1988 p. 188.

le reliquie dei martiri cagliaritani nel contesto della contesa tra gli arcivescovi di Cagliari e Sassari per il primato di Sardegna e Corsica.

In ogni modo, mentre mi pare inoppugnabile l’identificazione proposta dalla Farci della statuetta del santo profeta, oggi conservata nel museo parrocchiale di Sant’Elena, con quella indicata nel *Libro Mayor* del 1720, messa in salvo nel 1717 dai cocchieri di Cagliari che la portarono via dalla chiesa di Sant’Elia devastata dagli Spagnoli e trasferita nel 1761 dalla parrocchiale quartese alla chiesetta del Buoncammino⁴³, a negare la tradizione della stessa provenienza per i resti del retablo ora sulla parete di fondo della cappella del Santissimo Sacramento della parrocchiale, oltre alle grandi dimensioni del manufatto originario, sta il fatto che nessun retablo o resti di esso risultano annotati nell’inventario del 1720⁴⁴. Credo che ad accreditare questa tradizione possa aver contribuito il ritrovamento nella chiesa del Buon Cammino della statuetta di Sant’Elia e della porzione di polvarolo in cui il profeta Elia affianca l’Eterno benedicente; d’altra parte la raffigurazione dei Profeti nei polvaroli dei retabli sardi è già attestata nel 1455 per il *Retablo di San Bernardino* di Raphael Tomas e Joan Figuera, e soprattutto Profeti e Sibille erano previsti nel *Retablo di San Giacomo* commissionato nel 1528 a Pietro Cavaro per la chiesa parrocchiale dell’appendice cagliaritana di Villanova, che tra l’altro prevedeva, sopra lo scomparto mediano alto con la Crocifissione, le immagini di Dio Padre affiancato dai profeti Mosè, a sinistra, ed Elia, nel polvarolo a destra⁴⁵, esattamente come in quello di Quartu. Davvero unica, invece, nel contesto sardo è la presenza nell’altra sezione di polvarolo di Platone, assimilato ai profeti dal pensiero neoplatonico nella Firenze del Quattrocento. Questa presenza, forse non più accettabile in un’opera sacra, all’indomani della conclusione del Concilio di Trento e ai dettati sopra le immagini sacre di Carlo Borromeo, potrebbe essere, insieme alle condizioni di deterioramento del retablo, già esistente nel 1571, una delle ragioni dell’allontanamento di quanto ne rimaneva.

È comunque impensabile che a Michele Cavaro fosse imposto come modello un retablo dipinto da Antioco Mainas, mentre non doveva essere inconsueto

⁴³ Probabilmente il tetto della chiesetta, di cui non rimanevano in piedi che le pareti, era stata colpita dalle cannonate degli Spagnoli durante il tentativo del cardinale Alberoni di riconquistare la Sardegna alla corona.

⁴⁴ Cfr. Farci, 2005 p. 209.

⁴⁵ Cfr. Aru, 1926 doc. 36, pp. 184-186.

che un artista fosse chiamato a ripetere una propria opera, com'è ampiamente documentato per retabli commissionati nei primi trent'anni del Seicento. La qualità pittorica piuttosto alta dei due apostoli, e in particolare del *San Paolo*, ma anche degli altri elementi pittorici, farebbe pensare ad un suo intervento diretto, senza escludere l'intervento di aiuti, forse lo stesso Antioco Mainas. Quanto alle figure di Abramo e Isacco, pur imparentate con quelle dello scomparto con la Crocifissione per il Retablo maggiore di Maracalagonis, sono decisamente più classicistiche di quelle maresi, che risultano più aneddotiche, mosse e gustosamente popolaresche: qualità che, in negativo o in positivo, si attribuiscono ad Antioco Mainas.

Bibliografia

- Agus, L. *L'arte sarda del primo Cinquecento. Pietro Raxis il Vecchio e la sua discendenza tra Sardegna e Andalusia*. In corso di pubblicazione.
- Aru, C. 1924. La pittura sarda nel Rinascimento. Le origini – Lorenzo Cavaro, I. *Archivio Storico Sardo XV*.
- Aru, C. 1926. La pittura sarda nel Rinascimento. *Archivio Storico Sardo XVI*.
- Cocco, F. 1975. *Quadri del pittore manierista sardo Andrea Lusso*. Cagliari: Editrice sarda Fossataro.
- Birocchi, E. 1952. *Zecche e monete della Sardegna nei periodi di dominazione Aragonese-spagnola*, Cagliari: Tipografia C.E.L.
- Branca, R. 1936. *La predella di Valverde. Pittura del sec. XVI in Sardegna*. Iglesias: F.lli Sanna Rumaneddu.
- Colli Vignarelli, F. 1965. *Sanluri. Terra 'e lori*. Cagliari.
- Corda, M. 1987. *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. I documenti d'archivio*, Cagliari: Cuec.
- Delogu, M. 1937. Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna). *Studi Sardi III*.
- De Gioannis, G. 1876. Antichi rettori sardi dell'Università di Pisa. *Stella di Sardegna III*.
- Di Tucci, R. 1924. Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna. *Archivio Storico Napoletano XLIX*.
- Farci, I. 1988. *Quartu S. Elena. Arte religiosa dal Medioevo al Novecento*. Cagliari: Stef.
- Farci, I. 2007. *Guida alla basilica di Sant'Elena*. S.l.: s.n.
- Gallistru, A. 2000. Il pittore Francesco Pinna e la società sarda tra Cinque- Seicento: la pala di Mogoro, il retablo di S. Biagio del convento di S. Domenico e altri inediti. *Bollettino Bibliografico Sardo* vol. 17 n. 26.
- Locci, E. 1992. *Guspini. Storia civile e religiosa di un popolo*. Oristano: S'Alvure.
- Maltese, C. 1962. *Arte in Sardegna dal V al XVIII*. Roma: De Luca.
- Martini, P. 1840. *Storia Ecclesiastica di Sardegna*, II. Cagliari: Stamperia Reale.
- Mocci, L. 1985-86. *Temi iconografici del retablo tardo gotico in Sardegna. Un esempio di rilevamento: l'ancona di S. Anna a Sanluri*. Tesi di laurea, relatore R. Serra, Università di Cagliari.
- Pescarmona, D. 1984. Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra. In *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Cagliari: Soprintendenza ai Beni ambientali architettonici artistici e storici.
- Pillittu, A. 2001. *Diocesi di Ales-Terralba*. Sestu: Zonza.
- Piras, E. 1993. Le monete. In Manconi, F. ed., *La società sarda in età spagnola*, II. Quart: Musumeci.
- Olla Repetto, G. 1964. Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento. *Commentari XV*, I-II.
- Rossi Vitelli, L. 1878. *Monografia Storico-statica del Comune di Quarto Sant'Elena*. Cagliari: Tipografia del commercio. (Edizione consultata: Ristampa anastatica, 1995. Cagliari: GIA).
- Salis, M. 2005-06. *Scultura lignea della diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*. Tesi di laurea, relatore M.G. Scano, Università di Cagliari.
- Scano, M.G. 1991. *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro: Ilisso.
- Scano, M.G. 2006. La pintura del Gòtic tardà a Sardenya. In *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. Darreres manifestacions III*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.
- Scano, M.G. 2009. Nuovi documenti per una rilettura del Polittico della Concezione di Girolamo Imparato. *Studi Sardi* 34.
- Serra, R. 1968. Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna pittore sardo della maniera tarda. *Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*.
- Serra, R. 1980. *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*. Roma: Associazione fra le Casse di risparmio italiane.
- Serra, R. 1990. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del Cinquecento*. Nuoro: Ilisso.
- Siddi, L. 1992. Retabli dei Consiglieri. In *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*. Genova: Sagep.
- Spano, G. 1859. Andrea Lusso, pittore sardo del sec. XVI, tela nella Villa di Martis. *Bullettino Archeologico Sardo* V.
- Spano, G. 1874. *Emendamenti ed aggiunte all'Itinerario dell'Isola di Sardegna del conte Alberto della Marmora pel Comm. Giovanni Spano Senatore del Regno*. Cagliari: Tip. di A. Alagna.
- Tasca, C. 1993. Retabli tardogotici della Sardegna: esempi di scritture epigrafiche e nuovi documenti. In D'Arienzo, L. ed., *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed età moderna. Studi storici in onore di Alberto Boscolo*, I, *La Sardegna*. Roma: Bulzoni.
- Zucca, U. 2002. S. Maria di Uta da insediamento francescano (1376 ca) a luogo eremitico (1569). *Biblioteca Francescana Sarda*, X.



Fig. 1 a-b. Polvaroli del Retablo di S. Elia, Quartu S. Elena (Archivio Ilisso)

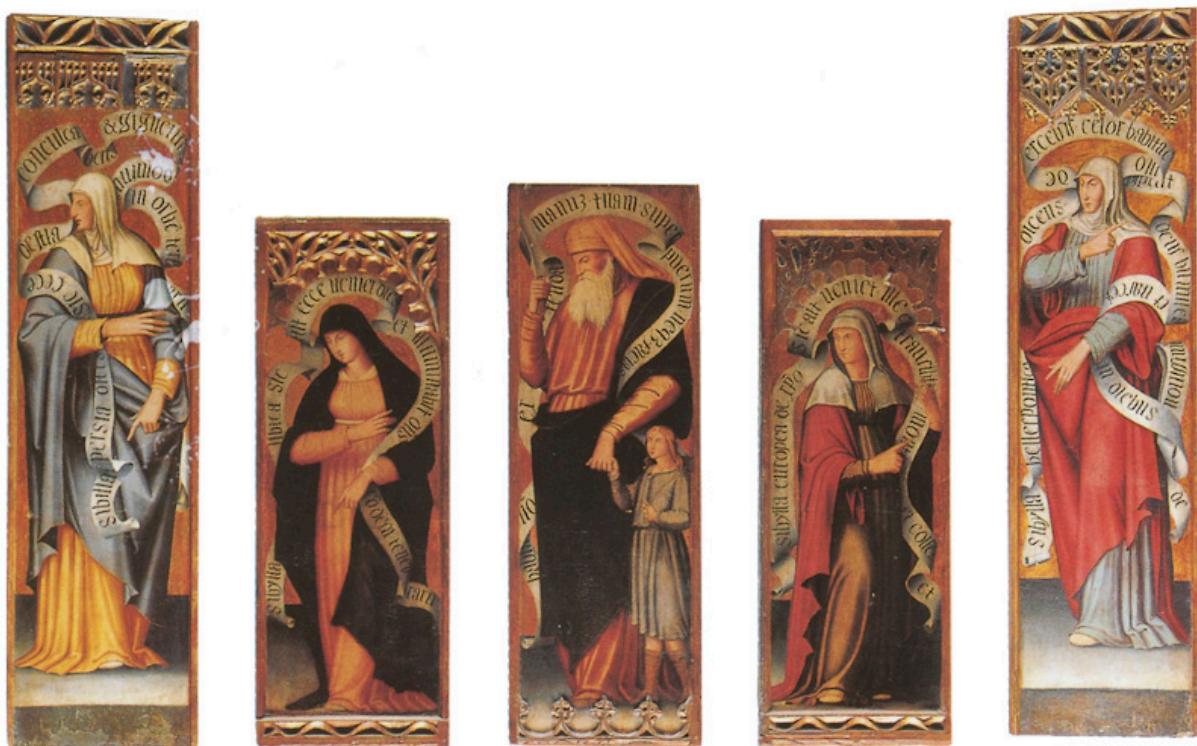


Fig. 2 a-e. Polvaroli del Retablo di S. Elia: Sibilla Persica, Libica, Mosè e Isacco Sibilla Europea, Ellespontica, Quartu S. Elena (Archivio Ilisso)



Fig. 3 a-b. S. Pietro e S. Paolo, Retablo di S. Elia, Quartu S. Elena (Archivio Ilisso).



Fig. 4. Retablo di Uta, S. Paolo (Archivio Ilisso).

Fig. 5. Retablo di Uta, Madonna col Bambino (Archivio Ilisso).



Fig. 6. Antioco Mainas, Retablo dei Consiglieri di Oristano, 1564-1565 (Archivio Ilisso).



Fig. 7. Retablo di S. Antonio Abate, Maracalagonis (Archivio Ilisso).

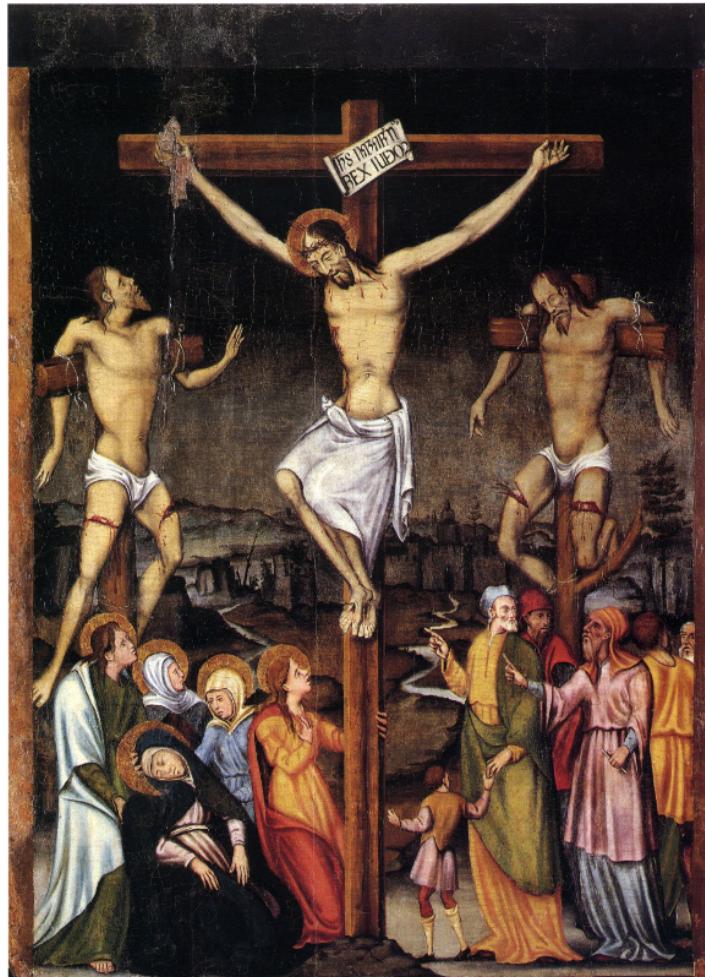


Fig. 8. Retablo di S. Antonio Abate, Crocefissione, Maracalagonis (Archivio Ilisso).



Fig. 9. Retablo di S. Antonio Abate, particolare, Maracalagonis (Archivio Ilisso)



Fig. 10. Retablo di S. Maria di Montserrat, Pinacoteca Nazionale, Cagliari (Archivio Ilisso).

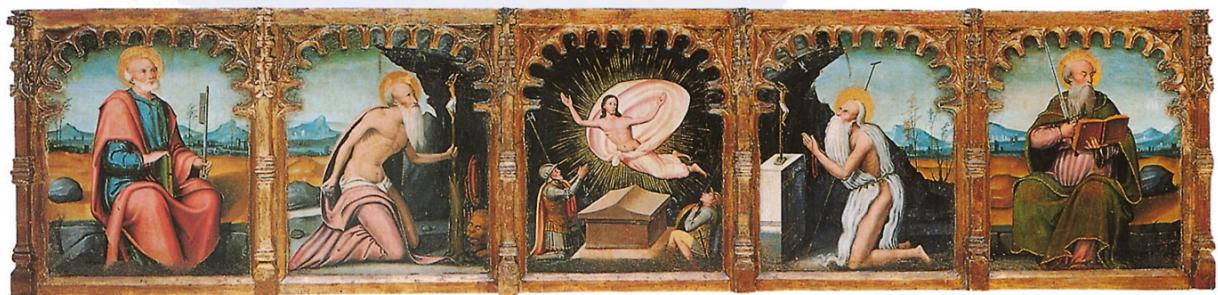


Fig. 11 - Predella di Nostra Signora di Valverde (Archivio Ilisso).

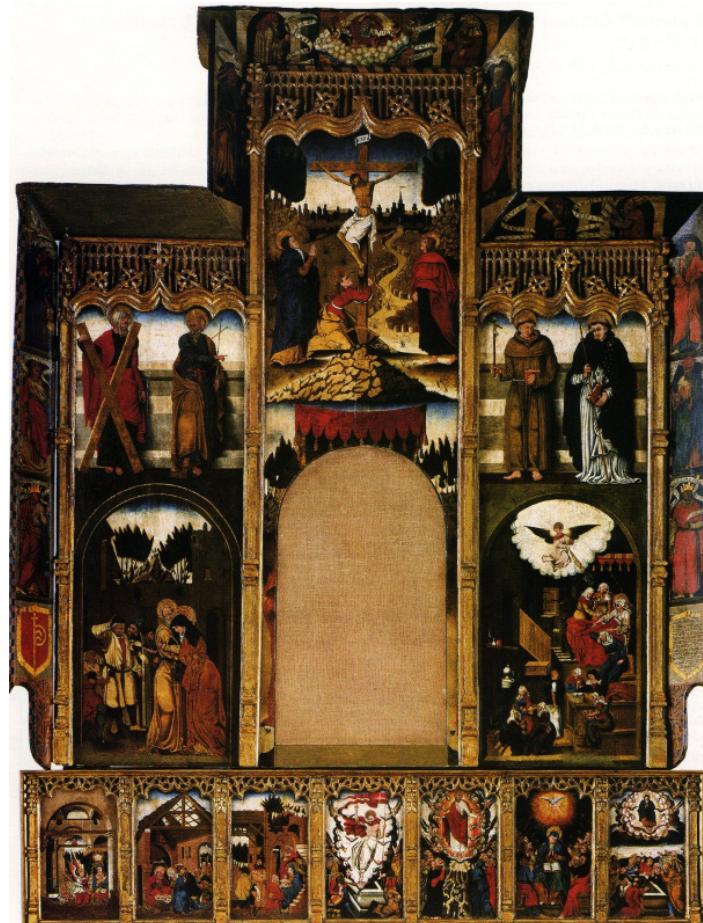


Fig. 12 - Retablo di S. Anna, 1571-1576, Sanluri (Archivio Ilisso)

