

Enrico Pusceddu

## UN DOCUMENTO CHIAVE PER LA RICOMPOSIZIONE DEL RETABLO DI SAN BERNARDINO DI CAGLIARI

Una delle opere meglio conosciute del panorama pittorico sardo del secondo Quattrocento è senza dubbio il retablo di san Bernardino (fig. 1). Il polittico, dipinto nel 1455 da Joan Figuera e Rafael Tomàs per essere collocato nella cappella centrale della controfacciata della chiesa di S. Francesco di Stampace, è da considerarsi un'opera chiave per la comprensione delle dinamiche della pittura tardogotica in Sardegna. Il Figuera e il Tomàs si trasferirono a Cagliari su specifica richiesta di Miquel Gros, guardiano del convento francescano. Il contratto d'allogazione datato 22 febbraio 1455 prevedeva, infatti, che i pittori dovessero risiedere nell'isola sino all'avvenuta consegna dell'opera.<sup>1</sup> Probabilmente la bottega dei due artisti catalani non fu la prima e tantomeno l'unica a lavorare stabilmente in Sardegna alla metà del Quattrocento, però, dal punto di vista dei riscontri documentari, essa è l'unica della cui presenza si ha certezza. Purtroppo, a causa della cronica mancanza di fonti, tutto ciò che le ruota attorno è a noi sconosciuto. Disponiamo solo di pochi indizi che ci consentono d'ipotizzare, ma non di certificare, quale fosse il panorama artistico sardo alla metà del xv secolo. Ragion per cui il retablo di san Bernardino, le figure e l'attività del Tomàs e del Figuera diventano per noi rappresentative di un'epoca che Renata Serra, giustamente, considera l'avvio della «pittura ispano-sarda».<sup>2</sup>

Il Tomàs, ad esempio, fu un pittore itinerante che si assicurò affari nei più importanti porti mediterranei e non disdegnò la collaborazione con altri artisti.

Sulla data della sua morte e sulla sua principale attività artistica in alcuni casi si sono sollevati dei dubbi, poiché in talune circostanze venne definito *pintor* e in altre *fuster*,<sup>3</sup> mentre ormai si può affermare che il «dilemma» si è risolto con la conferma dell'esistenza di due Rafael Tomàs che vissero all'incirca negli stessi anni.<sup>4</sup> Il primo, il *pintor*, è documentato

Matèria, núm. 9, 2015,  
ISSN 1579-2641, p. 39-60

Recepció: 2-3-2015  
Acceptació: 22-7-2015

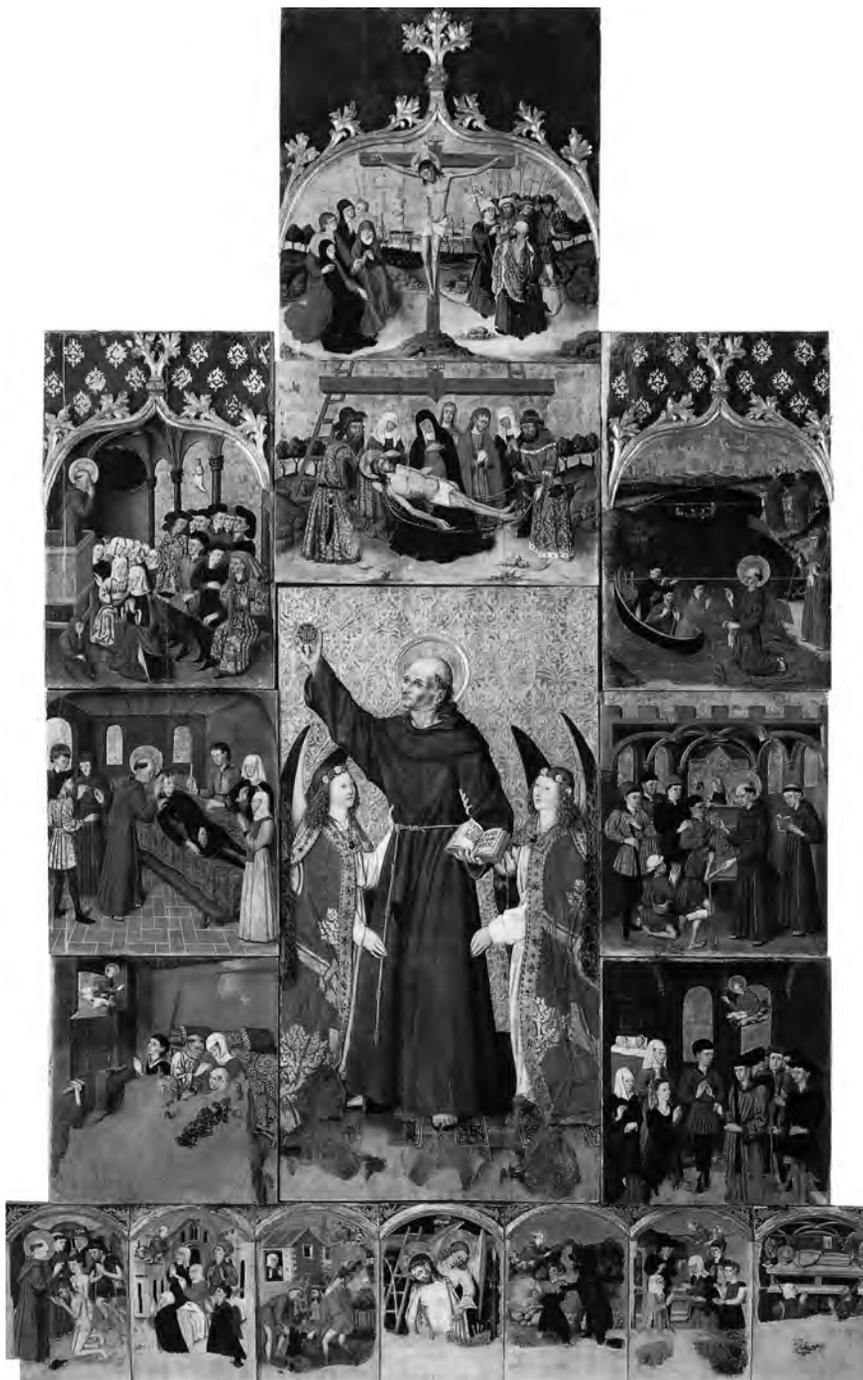
<sup>1</sup> Archivio di Stato di Cagliari, ANSC, b. 337, *Notaio G. Garau*, n. 2, c. 92rv, *orig. cart.* edito da Carlo ARU: «La pittura sarda nel Rinascimento. I documenti d'Archivio», *Archivio Storico Sardo*, XVI, 1926, p. 194-195. Cfr. *Cultura quattrocentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra, Cagliari 1985, p. 149-150, n. 1.

<sup>2</sup> Renata SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, schede a cura di Roberto CORONEO, Nuoro, 1990, p. 107.

<sup>3</sup> Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, VII, parte II, Cambridge, Mass., 1938 (vol. 14, 1930-1966), p. 315-332; C. R. POST, *A History...*, X, 1950, p. 379-380; Marcel DURLIAT, *Arts anciennes du Roussillon. Peinture*, Perpinyà, 1954, p. 116, 118, 225; Marcel DURLIAT: «L'ex-

position de Saint Jean le Vieux à Perpignan», *Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie*, 112, 1955, p. 103-108; Marcel DURLIAT: «La peinture à Perpignan autor de 1500», *Actes du 86° Congrès National des sociétés savantes: Montpellier 1961*, Parigi 1962, p. 339-350.

<sup>4</sup> Enrico PUSCEDDU, *Intorno al Maestro di Castelsardo. Pale d'altare nella Sardegna del secondo Quattrocento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi «Federico II» di Napoli, 2011, p. 96-109.



1. J. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino, 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Configurazione attuale. Foto dell'autore.

in Sardegna già nel 1454 in compagnia dell'argentiere Leonardo Cani.<sup>5</sup> Nell'anno successivo è ormai nota la collaborazione del Tomàs nella realizzazione del retablo di san Bernardino mentre, nel 1456, l'artista si recò a Napoli,<sup>6</sup> città in cui nel 1457 costituì una società con i pittori napoletani Jacopo Barreta, Paolo Burriello e Francesco Pagano.<sup>7</sup> Non sappiamo quanto si trattenne a Napoli e su quali commissioni lavorò; le sue tracce si perdono fino al 1463, anno in cui ricomparve a Perpignano in compagnia di Guillem Martí.<sup>8</sup> In questa città i due artisti lavorarono insieme alla realizzazione del perduto retable de saint-Jacques e sette anni più tardi all'esecuzione della vetrata centrale del coro della chiesa di San Matteo.<sup>9</sup>

I documenti rinvenuti a Perpignano considerano Rafael Tomàs già defunto nel 1471, tanto che la vedova riscosse per suo conto il pagamento del saldo del citato retablo di san Giacomo.<sup>10</sup> Tredici anni dopo la morte del Tomàs già attivo a Perpignano, il Tomàs barcellonaese riceveva ancora pagamenti per la sua attività di falegname.<sup>11</sup> Per questo motivo si può scindere la figura del Rafael Tomàs *pintor*, dal Rafael Tomàs *fuster*, che con questo incarico emerge dai documenti catalani dal 1465 sino al 1484.<sup>12</sup>

Anche Joan Figuera fu un artista che decise di stanziare e aprir bottega in lontane regioni controllate dalla Corona. Le notizie documentarie su di lui, seppur scarse, sono fondamentali per la ricostruzione del suo vissuto. Sappiamo che il pittore nacque a Cervera (Barcellona) e dal 1455 si trasferì in Sardegna dove realizzò, oltre al retablo di san Bernardino e al retablo dei santi Pietro martire e Marco evangelista (fig. 2),<sup>13</sup> la *Predella di san Lucifero*, ora conservata nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari (fig. 3). Gli storici sono invece sostanzialmente concordi nell'escludere dal catalogo del Figuera il retablo di santa Maria di Matadars che più volte gli è stato attribuito (fig. 4),<sup>14</sup> così come la tavola di san Vincenzo e san Valerio in prigione (fig. 5), proveniente dal retablo di san Vincenzo di Sarrìa a Barcellona, la cui debole proposta attributiva risale al 1932.<sup>15</sup> Joan Figuera morì a Cagliari in una data sconosciuta compresa tra il 1477 e il 1479 e il retablo di san Bernardino rimane la sua opera più nota.<sup>16</sup>

Le origini della commissione del retablo dedicato al santo senese si devono ricercare nella bolla *Inter desiderabilia cordis nostri*, del 13 marzo 1453, con cui Nicolò V promosse la costruzione di un convento francescano osservante a Cagliari, o in altro luogo della sua diocesi o della Sardegna. L'intervento papale giunse in seguito alle pressanti richieste dell'arcivescovo e dei Consiglieri della città di Cagliari che, in una lettera a lui indirizzata, rilevavano «Cum in insula Sardinia nullus sit locus seu Conventus Ordinis Fratrum Minorium de Observantia».<sup>17</sup> La richiesta s'inseriva perfettamente nelle dispute di potere, spirituale ma soprattutto tempo-

<sup>5</sup> Lo stesso argentiere compare a Cagliari, nel 1458, al fianco di Joan Figuera, quale testimone alla stesura del testamento di Andreina Balaqueira. La presenza congiunta dell'argentiere con il Tomàs prima e con il Figuera poi potrebbe significare una possibile collaborazione dei tre artisti nella realizzazione degli incarichi evasi nell'isola. Archivio di Stato di Cagliari, *Notai di Cagliari, Atti sciolti*, b. 337, *Notaio G. Garau*, n. 3, c. 23r. Cagliari-Castello, 1454 dicembre 30; Cfr. Cecilia TASCIA: «Nuovi documenti sugli argentieri cagliaritari tardo-medioevali», *Archivio Storico Sardo*, XXXVII, 1992, p. 163-164. Il regesto del documento venne pubblicato anche in *Cultura...*, p. 166, sch. 40. In questo caso, però, venne equivocata la data dell'atto, considerato del 1455 anziché del 1454.

<sup>6</sup> 11 dicembre 1456, Cagliari - Archivio di Stato di Cagliari, ANSC, b. 1164, Notaio P. Steve, c. 14 v., *orig. cart.* edito da Gabriella OLLA REPETTO: «Contributi alla Storia della Pittura Sarda nel Rinascimento», *Commentari*, XV, 1-2, 1964, p. 127; per il citato regesto si veda *Cultura...*, p. 167, atto n. 42.

<sup>7</sup> Cfr. Marià CARBONELL I BUADES: «Sagreriana Parva», *Locvs amoenvs*, 9, 2007-2008, p. 76; Adele CONDORELLI: «El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio», *Revista borja. Revista de l'IIEB*, 2 (*Actes del II simposi interna-*

*cional sobre els borja 2008-09*), n. 2, p. 365.

<sup>8</sup> Sylvette ANGENARD, *La peinture des retables en Roussillon aux xve et xvie siècle: le diocèse d'Elne, d'Arnaud Gassières à Jaume Forner* (Tesi di dottorato), Università di Montpellier III, 1998, p. 70-71, 79-81; Françoise ROBIN: «Retables de bois sculpté à perpignan au xve siècle», *Materia*, 3, Barcellona, 2003, p. 169-171; *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcellona, 2005, p. 227.

<sup>9</sup> M. DURLIAT, *Arts...*, 255; Josep GUDIOL I RICART, Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona, 1986, p. 202.

<sup>10</sup> S. ANGENARD, *La peinture...*, p. 94.

<sup>11</sup> «Tomás Rafael. Maestro carpintero, "de la ciutat", barcelonès cuatrocentista. Falleció en 1484. Ejerció su cargo municipal durante veinte años. Fue sucedido por Juan Oliver.» Cfr. Josep FRANCESC RÁFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, III, Barcellona 1954, p. 1258, s.v. Tomás Rafael.

<sup>12</sup> Cfr. Archivio della Corona d'Aragona, *Reial Patrimoni*, 433, c. 33v; citato da Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva historia*, III, Barcellona, 1975, p. 61-62.

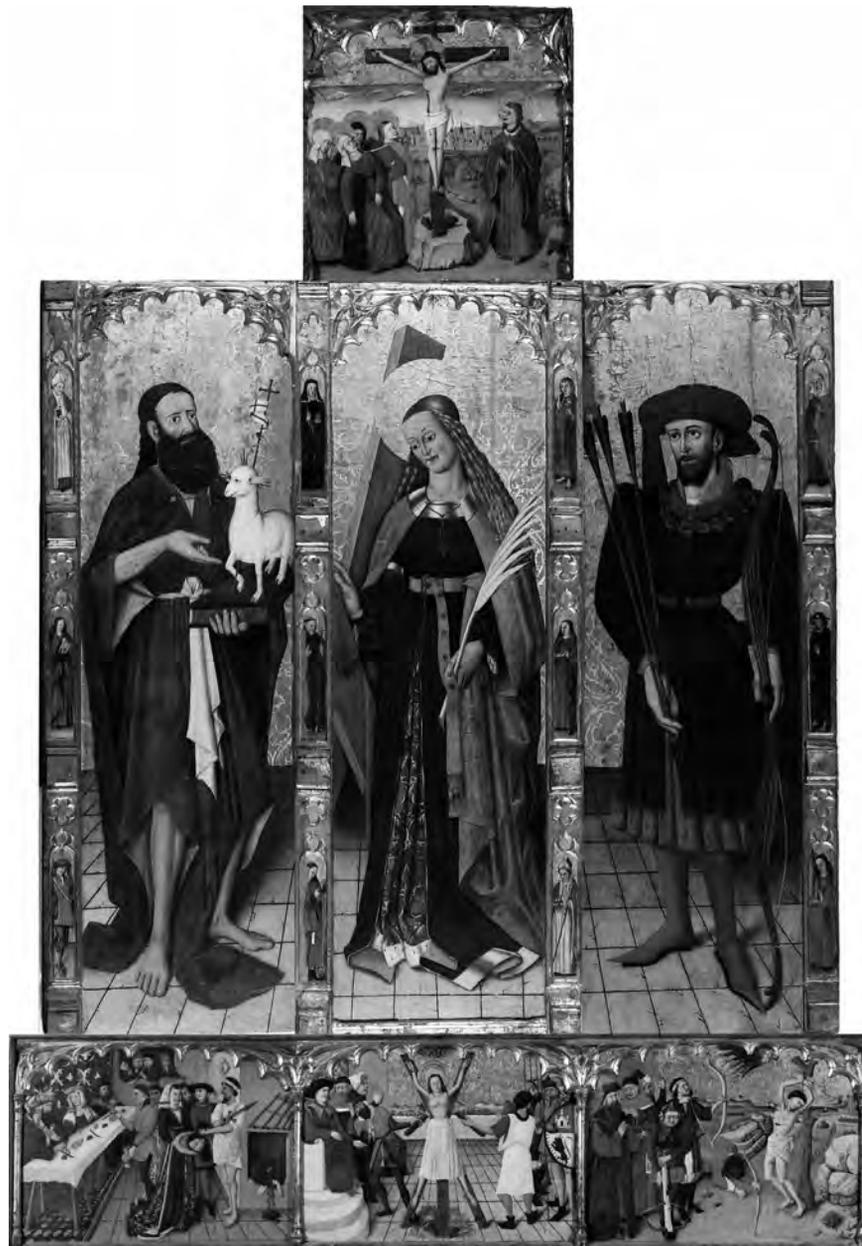
<sup>13</sup> Cfr. Enrico PUSCEDDU: «Il retablo di san Pietro martire e san Marco evangelista di Joan Figuera (1456-1477): un caso emblematico di pittura catala-



2. J. Figuera, Retablo dei santi Pietro martire e Marco evangelista, post 1456, collezione privata. Foto dell'autore su concessione della Onassis Library (MET), New York.



3. J. Figuera, Predella di san Lucifero, post 1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Foto dell'autore.



4. Anonimo, Retablo di san Giovanni battista, sant'Eulalia, san Sebastiano, seconda metà del xv sec., MNAC, Barcellona. Foto dell'autore su concessione del MNAC.

na *desplazada*», Rosa ALCÓY (ed.): *Art fugitiu: estudis d'art medieval desplaçat*, Barcellona, 2014, p. 225-256.

<sup>14</sup> J. F. RÁFOLS, *Diccionari...*, p. 1258, s.v. «Tomás Rafael»; R. SERRA, *Pittura...*, 101.

<sup>15</sup> Benjamin ROWLAND, *Jaume Huguet. A Study of Late Gothic Painting Catalonia*, Cambridge, Massachusetts, 1932.

<sup>16</sup> Archivio di Stato di Cagliari, ANSC, b. 51, *Notaio A. Barbens*, n. 11, c. 46, *orig. cart.* edito da G. OLLA REPETTO: «Contributi...», 123; *Cultura...*, p. 168, n. 45.

<sup>17</sup> Costantino DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, 1958, p. 80-81; per un approfondimento sull'insediamento dei francescani in Sardegna cfr. Leonardo PISANU, *I frati minori in Sardegna dal 1218 al 1639*, Sassari, 2000.

<sup>18</sup> Dionigi SCANO, *Codice Diplomatico delle Relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna, da Innocenzo III a Clemente XIII, anni 1198-1759*, Cagliari, 1941, p. XII-XVI, 123-125; Gabriella OLLA REPETTO: «La società cagliaritano nel '400», *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, retabli restaurati e documenti* (catalogo della mostra), Cagliari, 1985; Jaume AURELL I CARDONA: «Iconografia a les llars mercantils del segle xv: mentalitat, estètica i religiositat dels mercaders a Barcelona», *Anuario de estudios medievales*, 25, 1995, p. 295-331; Laura ZANINI: «Ordini mendicanti e città nella Sardegna medievale», *Storia dell'Urbanistica*, Palermo, 2004, p. 157-167.

<sup>19</sup> Per una visione complessiva della questione, e soprattutto sulle ripercussioni in ambito artistico, si veda Mario Alberto PAVONE, *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi, 1988, p. 15-32.

<sup>20</sup> Pensiamo ad esempio alle conseguenze socio-economiche causate dall'istituzione dei Monti di Pietà e dalle continue condanne all'usura. Cfr. M. A. PAVONE, *Iconologia...*; Giuliana ALBINI: «Il denaro e i poveri. L'istituzione dei Monti di Pietà alla fine del Quattrocento», *Carità e governo delle povertà (secoli XII-XV)*, Milano 2002, p. 327-337.

<sup>21</sup> Papa Callisto III con la bolla *Eximiae devotionis affectus* del 22 gennaio 1456 accolse le richieste dei Consiglieri di città e ripristinò la consuetudine



5. Anonimo, San Vincenzo e san Valerio in prigione, dal retablo di san Vincenzo di Sarrià, ca. 1450-1508, MNAC, Barcellona. Foto dell'autore su concessione del MNAC.

interiore ed esteriore all'Ordine,<sup>20</sup> favorì il clero secolare ed i poteri cittadini nell'opera di sgretolamento delle roccaforti conventuali,<sup>21</sup> sostenendo la presenza all'interno delle loro sedi dei rappresentanti dell'Osservanza e dei loro simboli, san Bernardino *in primis*.<sup>22</sup> Lentamente, e non senza duri scontri, i conventuali e il loro potere furono assorbiti dall'Osservanza, molto più vicina agli interessi di Chiesa e nobiltà e per questo da esse legittimata. Attraverso quest'ottica va letta la commissione del retablo di san Bernardino, destinato alla chiesa conventuale più importante dell'isola e commissionato nel 1455, a meno di due anni di distanza dalla citata bolla papale del 1453.<sup>23</sup>

Tale chiave di lettura ci consente di capire anche perché nell'atto di allogazione del retablo, congiuntamente al guardiano del convento Miquel Gros, sia presente il Consigliere di città Francesc Oliver.<sup>24</sup> Allo stesso modo ci permette di comprendere come mai sia stata posta così tanta

rale, che coinvolsero l'Ordine francescano nella seconda metà del xv secolo. Le divisioni interne tra conventuali e osservanti si concretizzarono, in tutta l'Europa, nella contesa sul controllo delle gerarchie e dei beni dell'Ordine. Partecipare alla disputa significava, per il clero secolare e il potere laico, appoggiare le posizioni degli osservanti, capeggiati da san Bernardino, allo scopo d'intaccare l'enorme potere economico, immobiliare e temporale detenuto fino allora dai conventuali. Questi erano presenti a Cagliari nell'imponente convento di S. Francesco di Stampace, strettamente legato agli interessi economici della borghesia mercantile sardo-catalana, a sua volta osteggiata dal potere cittadino di prelati e Consiglieri di città.<sup>18</sup> La disputa fu combattuta su piani molto ampi.<sup>19</sup> Ci fu un costante logorio delle posizioni conventuali attraverso ripetute e continue prese di posizione papali a vantaggio degli osservanti. Tale fermento religioso,

attenzione nella scelta delle scene della vita e soprattutto dei miracoli del santo che, nella seconda metà del xv secolo, divenne iconograficamente antagonista a san Francesco.<sup>25</sup> Il polittico cagliaritano rappresenta uno dei più articolati esempi d'iconografia bernardiniana del Quattrocento mediterraneo e può legittimamente considerarsi l'emblema della piena e aggiornata partecipazione della Sardegna ai contemporanei circuiti artistici internazionali.<sup>26</sup>

Il retablo riprende la canonica suddivisione delle tavole che accolgono, nel riquadro centrale, la figura del francescano in piedi tra due angeli e ai suoi lati gli scomparti con la descrizione dei suoi miracoli, scene che vanno a occupare anche le tavolette della predella (fig. 1).

Oltre alle rappresentazioni figurative di supporto al tema principale, il polittico accoglie alcune pitture di «prassi». Nella porzione centrale della predella vi è la Pietà, nota consuetudine dei retabli sardo-iberici e, tra gli scomparti centrali, altre due tavole, una Crocifissione di Cristo (fig. 6) e il suo Compianto ai piedi della croce (fig. 7).

Recenti acquisizioni documentarie pongono in discussione la suddetta configurazione e consentono di tracciare un nuovo assetto compositivo per

che tutti i frati cittadini fossero d'origine catalano-aragonese. Cfr. D. SCANO, *Codice...*, 14-15, 123, doc. 160; C. DEVILLA, *I frati...*, 94-95.

<sup>22</sup> M. A. PAVONE, *Iconologia...*, 135-140.

<sup>23</sup> Bolla che avrebbe trovato reale efficacia solo nel 1464 con la costruzione del primo convento osservante a Oristano. Cfr. C. DEVILLA, *I frati...*, 81.

<sup>24</sup> Sul contratto del retablo di san Bernardino cfr. C. ARU: «La pittura...», 194-195; *Cultura...*, p. 148-150; Filippo MELIS, *I pittori catalani in Sardegna* (Comunicazione presentata all'VIII Convegno AISC, Napoli 2005), Napoli, 2005, p. 9-10; Enrico PUSCEDDU, *Retabli quattrocenteschi e metodi di studio. Il caso del Retablo di san Bernardino*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Cagliari, 2006, *passim*.

<sup>25</sup> M. A. PAVONE, *Iconologia...*, 33-163.

<sup>26</sup> Mario Alberto PAVONE: «L'iconografia bernardiniana dal 1444 al XVI secolo», *Enciclopedia bernardiniana*, II, L'Aquila, 1981, p. 32-43.



6. Anonimo, Crocifissione, metà xv sec., Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Già attribuito a J. Figuera e R. Tomàs. Foto dell'autore.

<sup>27</sup> E. PUSCEDDU, *Retabli...*, p. 109-172; Enrico PUSCEDDU: «Il Retablo di san Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano», Rosa ALCÓY (ed.): *Imatges Indiscretes I. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcellona, 2011, p. 147-162.

<sup>28</sup> In particolare il compianto prof. Roberto Coroneo suggerì, vista la convincente esclusione del *Compianto*, di approfondire le ricerche e considerare l'eventualità che anche la tavola della *Crocifissione* potesse essere estranea al retablo.

<sup>29</sup> Enrico PUSCEDDU, *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Tesi di Dottorato, Università di Barcellona, 2014, p. 122-136 (<http://hdl.handle.net/10803/133451>).

<sup>30</sup> Giovanni SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, 1861, p. 173.

<sup>31</sup> In alcuni registri varia il numero delle tavolette dei profeti, restituite per intero al retablo solo nella seconda metà del Novecento.



7. Anonimo, *Compianto*, metà xv sec., Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Già attribuito a J. Figuera e R. Tomàs. Foto dell'autore.

gli scomparti del retablo cagliaritano, partendo dal presupposto che già nel 2006, e ancora nel 2011, proposi di escludere il solo scomparto del *Compianto* dal computo delle tavole componenti il polittico.<sup>27</sup> A sostegno di tale proposta portai numerose argomentazioni di natura stilistico-formale che, sinora, paiono confermate o perlomeno non contrastate dalla successiva bibliografia scientifica.<sup>28</sup>

Nel 2014, in occasione dei lavori per la mia seconda tesi dottorale, in gran parte dedicata alla figura del maestro di Castelsardo, mi occupai nuovamente del retablo di san Bernardino e da quegli studi prenderò spunto per illustrare l'ulteriore progresso delle ricerche.<sup>29</sup>

La vicenda è presto riassunta. Nel 1861 il canonico Giovanni Spano vide il polittico ancora custodito nel sito originario e pubblicò la prima descrizione dell'opera.<sup>30</sup> Tra il 1871 e il 1875 una parte del tetto della chiesa di S. Francesco di Stampace crollò; poco tempo dopo l'edificio venne abbattuto e parte delle opere che vi erano custodite furono smontate e trasferite nei depositi del Museo Regio di Cagliari. Tra queste il retablo di san Bernardino. Nel 1912 Carlo Aru lo ricompose attingendo dalle numerose tavole, provenienti da diversi retabli, conservate nel deposito del Museo. Da allora in poi la conformazione del polittico, composto da 25 tavole dipinte ed esposto nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, non è più cambiata.<sup>31</sup>

Nel 2012, alla ricerca di nuovi elementi che mi consentissero di verificare la reale configurazione del retablo mi recai nell'Archivio Centrale

dello Stato di Roma in cui ancora si conservano i registri delle opere tratte in salvo dal crollo del S. Francesco di Stampace.<sup>32</sup> Dallo spoglio dei documenti romani sono emersi gli elenchi delle opere provenienti dal complesso conventuale e consegnate a fine Ottocento all'Università di Cagliari al fine di porre le basi per la creazione della collezione della nuova Pinacoteca Regia.

Dalla lettura dei registri, spesso estremamente sintetici, si percepiscono le difficoltà affrontate dagli studiosi dell'epoca nel ricostruire un patrimonio pittorico scomposto in mille parti e senza punti di riferimento se non le poche note lasciate dal canonico Giovanni Spano nella sua incompleta *Guida della città e dintorni di Cagliari*. I retabli giunsero nei depositi statali scomposti, incompleti e privi di un'organica e sistematica descrizione delle loro condizioni e della loro composizione strutturale. Durante la rimozione dalle pareti del complesso francescano le tavole vennero smontate dalle loro cornici e frettolosamente immagazzinate. Solo una parte di esse giunse nei musei, le restanti presero diverse vie, alcune tavole furono vendute, altre furono rubate, altre ancora lasciate deperire perché in condizioni considerate irrecuperabili.<sup>33</sup> Per ciò che riguarda gli scomparti del retablo di san Bernardino questi compaiono nel secondo blocco di consegne: il primo è l'inventario approvato dal Ministero con decreto del 3 marzo 1873, mentre il secondo, che a noi interessa, riguarda l'atto di consegna che fu sottoscritto il 2 settembre 1876 dal Rettore dell'Università e dal Senatore Giovanni Spano. In questo documento la maggior parte delle tavole spaiate del retablo sono tutte indicate con un solo numero, il n. 8.

Un decisivo passo avanti per risolvere il nostro mistero si compie grazie a due documenti del 1879 (Docc. 1-2). Il 16 luglio di quell'anno, infatti, il Regio Commissario alla conservazione dei Monumenti antichi scrisse al Rettore dell'Università di Cagliari comunicandogli la compilazione, da parte del Ministero, di un catalogo particolareggiato dei quadri antichi pronti per essere consegnati all'Università; inoltre, viste le terribili condizioni in cui versavano le opere, propose che il pittore-restauratore Raffaele Ciuffo ponesse mano a un lavoro di restauro che potesse "fermare nel più breve tempo possibile il giornaliero deperimento cagionato dal tarlo" (doc. 2).

Tutte le tavole provenienti dall'antica catalogazione di consegna allo Spano, vale a dire tutti gli scomparti già siglati con il numero 8, corrispondono agli attuali scomparti del retablo, tanto nella descrizione quanto nelle misure,<sup>34</sup> ad esclusione delle tavole del *Compianto* e della *Crocifissione* (doc. 2).

Grazie alla presa in carico delle opere da parte del restauratore e soprattutto grazie alle sue descrizioni delle singole tavole possiamo ricostruire l'originaria costituzione del polittico.

<sup>32</sup> «Restauro di alcuni dipinti eseguito dal restauratore Raffaele Ciuffo». Contiene l'elenco dei dipinti appartenenti alla Pinacoteca della Regia Università 1873-1880, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AABBA, Musei Gallerie Pinacoteche, 1° Versamento - BUSTA 186, fascicolo 25.2; «Quadri consegnati dall'Università e restaurati da Ciuffo Raffaele. Restauri ad alcuni dipinti, 1879-1880»: consegna dei quadri che formavano la galleria dell'Università. Pagamenti al restauratore Ciuffo. Contiene catalogo descrittivo dei quadri consegnati, 1879-1889, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AABBA, Musei Gallerie Pinacoteche, 1° Versamento - BUSTA 186, Fascicolo 25.3.

<sup>33</sup> Si vedano le tavole del retablo dell'Annunciazione di Joan Mates, giunto ai depositi della Regia Università ancora con gli scomparti raffiguranti un presunto san Brunone e un san Rogerio, poi perduti perché considerati irrimediabilmente compromessi dai tarli e dall'umidità, cfr. Enrico PUSCEDDU: «Viaggi mediterranei della pittura. Aspetti e caratteristiche del gotico internazionale in Sardegna», Rosa ALCOY (ed.): *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcellona, UB, EMAC, 2012, p. 25-47.

<sup>34</sup> Con piccole varianti di pochi centimetri in alcune tavole.

<sup>35</sup> In linea con il numero indicato dallo Spano nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari*: «La gran tavola a dieci spartimenti della cappella di mezzo», cfr. G. SPANO, *Guida...*, 173.

Le tavole che si descrivono facevano parte di grandi assiti divisi a più spartimenti i quali decoravano le cappelle della chiesa. Ora detti assiti sono smontati per cui le diverse pitture che li componevano vengono a formare tanti quadri separati. Pur tuttavia nell'interesse dell'unità di stile, di tempo e di soggetto ho cercato, per quanto possibile, di descriverli nell'ordine in cui in origine erano divisi (doc. 1).

Il retablo di san Bernardino venne quindi descritto come un retablo originariamente composto da 10 scomparti,<sup>35</sup> con la predella che venne considerata un unico scomparto, un blocco unico. Delle dieci tavole, nove corrispondono agli scomparti ora esposti a Cagliari, ovvero, la tavola centrale con san Bernardino tra gli angeli, più i miracoli del santo nelle tavole laterali e la predella, ad esclusione, ancora una volta, del Compianto e di una Crocifissione già all'epoca considerata parte di un altro retablo:

n. 20/52 Crocifissione. Dimensione m. 1,50 × 0,65. Cristo Crocifisso fra le Marie che sostengono la divina Madre addolorata, ed un gruppo di armigeri. Questo dipinto è in buono stato di conservazione ed è opera degna di essere gelosamente custodita per il suo pregio artistico. Dubito però che questa tavola fosse parte del descritto assito (doc. 1).



8. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino (dettaglio polvarolo), 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Foto dell'autore.

Appare subito evidente che la tavola della Crocifissione catalogata dal Ciuffo, seppur simile nella descrizione iconografica che accomuna gran parte delle crocifissioni inserite nei retable catalani dell'epoca, misurando 150 × 95 cm, sia di molto differente dai 100,4 × 91,5 cm della Crocifissione attualmente inserita nel retablo. In entrambi i documenti del 16 luglio 1879 la tavola della Crocifissione viene descritta con le medesime misure (150 × 95 cm), lasciando supporre che in realtà il restauratore descrisse un'altra Crocifissione non meglio identificata, ma sicuramente differente dall'attuale.

Dal punto di vista prettamente iconografico rimarrebbe plausibile l'ipotesi che la Crocifissione descritta dal Ciuffo nel 1879 (doc. 1), seppur presumibilmente dipinta da mano differente, potesse appartenere all'impianto originario del retablo ma, allo stato attuale degli studi, non troviamo nessuna tavola, tra quelle conservate nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e provenienti dal S. Francesco di Stampace, che risponda a tali requisiti dimensionali. Inoltre, considerate le misure degli altri Calvari inseriti nei retable collocati nelle identiche cappelle della controfacciata, retablo dell'Annunciazione (tavola della Crocifissione ora mutila, 51 × 105,5), retablo di san Bernardino (Crocifissione 100,4 × 91,5) o retablo del Presepe (Crocifissione 111,5 × 87,5) si potrebbe supporre che tale Calvario con i suoi 150 cm di altezza in realtà potesse appartenere a un retablo molto più grande di quelli appena citati.

Pertanto, non avendo traccia certa di quale misteriosa Crocifissione venne vista e descritta dal Ciuffo, possiamo solo rilevare che l'opera, degna di essere gelosamente custodita per il suo pregio artistico (tanto da non considerarla «parte del descritto assito» di san Bernardino), diviene un'ulteriore e indiretta conferma che la mano capace di dipingere quell'opera non poteva essere la stessa che dipinse la tavola della Crocifissione ora inserita nel retablo. Per dimostrarlo è sufficiente comparare un qualsiasi dettaglio di quest'ultima con un altro desunto dalle tavole dedicate al santo francescano (figg. 9-13).<sup>36</sup>

Per quanto riguarda il Compianto, nei due registri del 1879 non vi è traccia di tavole che si avvicinino alle medesime misure di quella ora esposta in Pinacoteca (63,5 × 93,5 cm). Scorrendo i registri, si trovano, in tre differenti casi, tavole che possano essergli in qualche modo accostate nella loro intestazione iconografica. Si tratta di un «Discendimento», ragionevolmente compatibile con le misure della Pietà inserita al centro della predella (doc. 2, cat. 74 – 53 × 40); di un altro «Discendimento» di forma pressoché quadrata (doc. 2, cat. 54 – 68 × 65 cm), non descritto nei suoi contenuti ma di misure totalmente differenti rispetto all'attuale Compianto; infine, di una «Deposizione» inserita in chiusura di catalogo:

<sup>36</sup> È palese l'inferiore resa artistica delle attuali tavole della Crocifissione e del Compianto al cospetto delle altre tavole così come evidenziato in ultima istanza dalle indagini diagnostiche condotte nel 2003. Cfr. Caterina LIMENTANI VIRDIS (ed.), *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna*, Padova, 2007.



9. Anonimo, Crocifissione (dettaglio), metà xv secolo, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Già attribuito a J. Figuera e R. Tomàs. Foto dell'autore.

Ibis Tavola. La Deposizione. Opera di pregio già appartenente ad un assito del chiostro di San Francesco ed eseguita dalla stessa mano che eseguì la Crocefissione n. 20 v. cat. Gen.le (doc. 1).



10. Anonimo, Compianto (dettaglio), metà xv sec., Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Già attribuito a J. Figuera e R. Tomàs. Foto dell'autore.

Ossia, eseguita dalla stessa mano che eseguì la grande Crocifissione innanzi descritta. Di questa Deposizione di pregio non sono indicate le misure; il restauratore la assegnò al chiostro e non alle cappelle sotto la tribuna da cui proviene il retablo di san Bernardino. È quindi chiaro che le due tavole della stessa mano indicate come Crocifissione e Deposizione,



11. J. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino (dettaglio tavola centrale), 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Foto dell'autore.

<sup>37</sup> G. SPANO, *Guida...*, 186.

descritte nei documenti che per primi catalogarono le opere rimosse dalla chiesa di San Francesco di Stampace, non possono considerarsi le stesse parti ora inserite nel polittico di san Bernardino. È invece plausibile l'ipotesi che le veda entrambe provenienti da sconosciuti (o non meglio identificati) retabli presenti nel chiostro del convento francescano, ma non descritti dal canonico Spano nella sua *Guida* del 1861:

Anche nelle altre pareti del chiostro vi sono alcuni dipinti da osservare, e sebbene non siano del merito di quelli già descritti, pure non sono da disprezzare.<sup>37</sup>

Per scoprire quando comparvero, per la prima volta nei documenti, le tavole della Crocifissione e del Compianto ora inserite nel retablo, dobbiamo risalire al 2006, anno in cui rinvenni negli archivi della Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Cagliari il carteggio intercorso nei primi del Novecento tra Carlo Aru, allora ispettore presso la Soprintendenza sarda, e il restauratore Venceslao Bigoni che, nel 1910, fu incaricato dal Ministero di visionare e restaurare le più importanti opere pittoriche conservate nelle chiese sarde o depositate nel Museo Regio di Cagliari. Nel marzo del 1911 il restauratore inviò all'Aru una dettagliata relazione sullo stato delle tavole del Museo Regio. Tra queste è compreso il retablo di san Bernardino, ancora scomposto, per cui risulta che tutte le tavole del polittico, ancora una volta ad esclusione degli scomparti di Crocifissione e Compianto,



12. J. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino (dettaglio predella), 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Foto dell'autore.



13. J. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino (dettaglio scomparto laterale), 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Foto dell'autore.

<sup>38</sup> *Perizia del Bigoni sulle condizioni dei retabli depositati nel Regio Museo*, Anno 1911, Archivio Documenti Soprintendenza ai B.A.A.A.S. di Cagliari, Museo Regio di Cagliari, Faldone dal 1889 al 1971, edito in E. PUSCEDDU, *Intorno...*, p. 96-109.

<sup>39</sup> «Almeno sedici tra i frammenti della Pinacoteca appartenevano certamente all'ancona descritta, che non saprei dire però se sia giunta a noi integralmente. Né è facile comprendere se le tavole esposte che esprimono episodi di San Bernardino spettassero a questa ancona sola, ovvero a due ancone distinte: tutte in ogni modo, per le affinità dello stile, potrebbero credersi di un unico autore.» Cfr. Enrico BRUNELLI: «Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna», *L'Arte*, X, 1907, p. 362, nota 5.

<sup>40</sup> *Lettera in cui si chiede il restauro del Retablo di san Bernardino*, Carlo Aru, 27 dicembre 1912, Archivio documenti della Soprintendenza B.A.A.A.S., Cagliari, Museo Regio di Cagliari, Faldone dal 1889 al 1971, edito in E. PUSCEDDU, *Retabli...*, p. 119-120.

<sup>41</sup> *Lettera di Venceslao Bigoni a Carlo Aru*, 12 febbraio 1915, Archivio documenti della Soprintendenza B.A.A.A.S., Cagliari, Museo Regio di Cagliari, Faldone dal 1889 al 1971, edito in E. PUSCEDDU, *Retabli...*, p. 120-121.

<sup>42</sup> *Lettera di Carlo Aru al Soprintendente di Cagliari*, 12 febbraio 1915, Archivio docu-

furono registrate secondo una sequenza numerica progressiva, a cui successivamente si aggiunsero altri due profeti del presunto polvarolo (fig. 8) ed una tavoletta della predella. È proprio nella relazione sulle opere sarde visionate nel 1911 dal Bigoni che compaiono per la prima volta le tavole che possiamo riconoscere nella Crocifissione e nel Compianto attualmente inserite nel retablo.

Anche in questo inventario di opere, però, le due tavole (unite tra loro e con misura complessiva di 170 × 95 cm) non seguono l'ordine numerico, ormai noto, degli altri scomparti del retablo di san Bernardino ma semmai quello alfabetico dedicato all'elenco delle tavole spaiate e di dubbia provenienza.

A - Cristo in croce, Maria, Giovanni e le pie donne in gruppo stanno a destra della croce, a sinistra sono uniti in altro gruppo i giudei. Altra tavola che vi sta sotto vi è raffigurata la deposizione dalla croce.<sup>38</sup>

Pertanto, ancora nel 1911, furono considerate dal Bigoni non appartenenti al retablo, così come fece lo stesso Enrico Brunelli pochi anni prima,<sup>39</sup> anche perché, è importante sottolinearlo, la perizia delle opere descritte dal Bigoni è composta da un elenco di tavole provenienti da diversi siti sardi e non esclusivamente dal S. Francesco di Stampace.

Giunti al 1912, apprendiamo da una lettera scritta da Carlo Aru al Soprintendente di Cagliari, che lo studioso ha ormai ricomposto il retablo di san Bernardino, inserendovi anche la Crocifissione e il Compianto.<sup>40</sup> Vista la nuova composizione (N. 13 Tavola centrale; N. 14-19 Tavole degli scomparti laterali; N. 62-68 Tavolette della predella; N. 21-29 Tavolette con figure di profeti; A. Tavole della Deposizione e Crocifissione) Carlo Aru reclama un restauro immediato «dell'ancona di Santo Bernardino».<sup>41</sup>

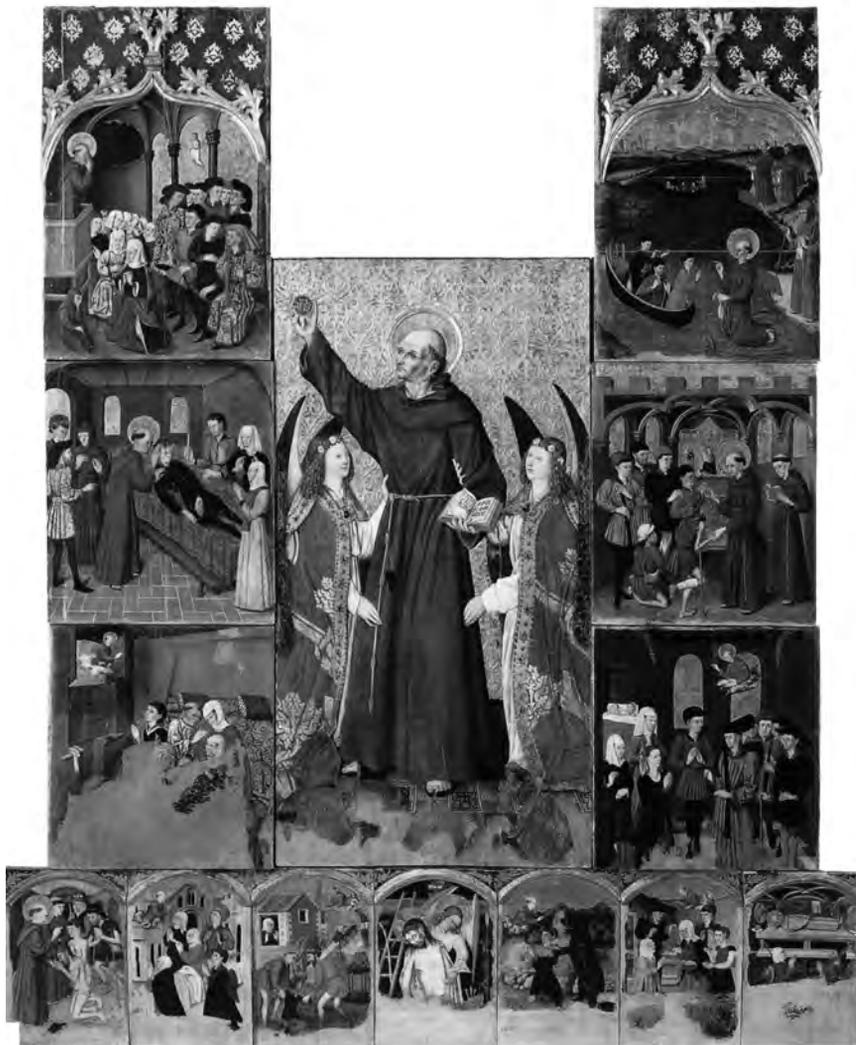
Nel 1915, dopo varie vicissitudini, si trasferirono le tavole del retablo a Genova e si avviarono i lavori di restauro.<sup>42</sup> L'anno successivo il dipinto così ricomposto venne esposto a Cagliari. Nel 1920 fu ancora Carlo Aru a rintracciare e pubblicare una serie di atti notarili,<sup>43</sup> circa una ventina in tutto, in cui scoprì l'identità dei due autori del retablo e tracciò una prima, concreta e attendibile, collocazione storico-artistica dell'opera nel panorama della pittura sardo-catalana quattrocentesca. Dal 1920 in poi la configurazione del retablo non sarà più messa in discussione.

In conclusione possiamo affermare che le argomentazioni a favore dell'esclusione delle due tavole della Crocifissione e del Compianto dall'impianto originario sono principalmente tre.

La prima, di natura stilistico-formale, è già stata abbondantemente trattata negli studi precedenti e si riassume nell'incongruità iconografica

data dalla presenza della tavola del Compianto in aggiunta allo scomparto della Crocifissione nelle tavole mediane del retablo.

La seconda, anch'essa già discussa negli anni scorsi, evidenziava che il retablo, completo delle tavole di Crocifissione e Compianto presenti nell'attuale configurazione del polittico, non poteva fisicamente collocarsi sull'altare all'interno della cappella sotto la tribuna del S. Francesco di Stampace per evidenti limiti di altezza.<sup>44</sup>



14. J. Figuera, R. Tomàs, Retablo di san Bernardino, privo degli scomparti di Crocifissione e Compianto, 1455-1456, Pinacoteca Nazionale, Cagliari. Elaborazione grafica dell'autore.

menti della Soprintendenza B.A.A.A.S., Cagliari, Museo Regio di Cagliari, Faldone dal 1889 al 1971, edito in E. PUSCEDDU, *Retabli...*, p. 121-122.

<sup>43</sup> Carlo ARU: «Raffaele Thomàs e Giovanni Figuera pittori Catalani», *L'Arte*, XXIII, 1920, p. 136-150.

<sup>44</sup> E. PUSCEDDU, *Retabli...*, p. 152-172; E. PUSCEDDU: «Il Retablo...», p. 147-162.

La terza, infine, è oggi data dai registri romani in cui emerge chiaramente che i due scomparti fanno storia a sé rispetto agli altri nove dedicati alla vita e ai miracoli di san Bernardino, non essendo presenti, infatti, nel 1879 nei registri delle opere smontate dalla chiesa francescana, ma emergendo dalle carte solo nel 1911 all'interno di un più ampio catalogo di opere sarde bisognose di restauro.

Pertanto, non potendo più soprassedere sulle tante incongruenze emerse dai documenti riguardo alle sole tavole della Crocifissione e del Compianto, incongruenze che mai interessano tutte le altre tavole del retablo descritte fin dal 1879 con i medesimi contenuti e misure, propongo che i due scomparti in discorso siano da escludersi dal polittico ritenendo plausibile sostenere che la Crocifissione e il Compianto, attualmente inserite nel retablo di san Bernardino, non siano le stesse descritte nei registri romani e provengano semmai da un ignoto polittico della Sardegna quattrocentesca o dalle stesse cappelle del chiostro francescano.

Alla luce di queste considerazioni, è quindi lecito proporre che l'assetto strutturale più corretto per una rigorosa restituzione del retablo di san Bernardino, nella veste del 1456, non sia quello attuato dall'Aru nel 1912, e sinora accettato, ma quello del retablo, purtroppo incompleto, ma sicuramente privo delle attuali tavole della Crocifissione e del Compianto a esso estranee (fig. 14).

Enrico Pusceddu  
pusceddu.enrico@yahoo.es

## UN DOCUMENTO CHIAVE PER LA RICOMPOSIZIONE DEL RETABLO DI SAN BERNARDINO DI CAGLIARI

Il retablo di san Bernardino, dipinto nel 1455 dai pittori catalani Joan Figuera e Rafael Tomàs, è da considerarsi un'opera chiave per la comprensione delle dinamiche della pittura tardogotica in Sardegna. Negli ultimi anni le novità più interessanti, giunte dagli studi dedicati al retablo, riguardano le discussioni sulla reale appartenenza al polittico di alcune tavole probabilmente estranee all'impianto originario. L'attuale restituzione compositiva dell'opera, esposta presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari, riprende lo schema indicato da Carlo Aru nei primi anni del Novecento e ancora oggi accoglie, oltre alle tavole con la narrazione della vita e dei miracoli del santo francescano, anche due tavole dedicate alla *Crocifissione* di Cristo e al suo *Compianto* ai piedi della croce. Recenti acquisizioni documentarie ribaltano la suddetta configurazione e tracciano, invece, un nuovo assetto compositivo per le tavole del retablo cagliaritano.

Parole chiave: Retablo, Joan Figuera, Cagliari, arte gotica.

## A KEY DOCUMENT FOR REASSEMBLING THE ALTARPIECE OF SAN BERNARDINO OF CAGLIARI

The *retablo* of San Bernardino, painted in 1455 by Catalan painters Joan Figuera and Rafael Tomas, is considered a key work for understanding the dynamics of late Gothic painting in Sardinia. In recent years, the most interesting news coming from studies dedicated to the *retablo*, concerns discussions on the real affiliation to the *polittico* of some panels probably unrelated to the original layout. The current composition of the work, that which is displayed at the Pinacoteca Nazionale in Cagliari, follows the pattern described by Carlo Aru in the early twentieth century, and still today, in addition to the panels narrating the life and miracles of the Franciscan saint, it includes two panels dedicated to the Crucifixion of Christ and his Lamentation at the foot of the cross. The acquisition of recent documents, overturn this previous pattern and draws a new structure for the panels of the *retablo* of Cagliari.

Keywords: altarpiece, Joan Figuera, Cagliari, Gothic art.

## DOCUMENTO N. 1

16 luglio 1879, Roma

Il restauratore *Raffaele Ciuffo* incaricato di restaurare il retablo di San Bernardino, dipinto da Joan Figuera e Rafael Tomàs, descrive le condizioni del retablo.

Quadri provenienti dalla crollata chiesa di San Francesco d'Assisi nel quartiere di Stampace.

Le tavole che si descrivono facevano parte di grandi assiti divisi a più spartimenti i quali decoravano le cappelle della chiesa. Ora detti assiti sono smontati per cui le diverse pitture che li componevano vengono a formare tanti quadri separati. Pur tuttavia nell'interesse dell'unità di stile, di tempo e di soggetto ho cercato, per quanto possibile, di descriverli nell'ordine in cui in origine erano divisi.

(I numeri indicati nella 1<sup>a</sup> colonna rappresentano il n. d'ordine della presente classificazione, quelli della 2<sup>a</sup> colonna il n. d'ordine tenuto nel catalogo di consegna della segreteria Universitaria)

. . . . .

### III Assito

Questo assito era composto di dieci spartimenti

19 – 48 Grande tavola della dimensione di 1.89 × 0.95. S. Bernardino sostenuto da due esili e lunghi angeli adorni con manti con fregi dorati. La pittura è su fondo d'oro e sembra fatto all'encausto. Però è da notare che mentre per consueto i fondi si ornano con fregi e fiorami piani imposti mediante piccoli punzoni di avorio, in questo quadro invece gli ornamenti del fondo sono in rilievo. Tale modo di decorazioni non è comune per quanto io mi sappia nell'antica scuola pisana del XII e XIII secolo.

14 – 49 Tavola. Dimensione m. 0,80 × 0,65. Miracolo di San Bernardino. Risana un uomo carico di ferite.

15/19 – 50, 51, 53, 55, 56 N. cinque quadri rappresentanti miracoli di S. Bernardino. Dimensione m. 0,80 × 0,65.

20/52 Tavola. Dimensione m. 1,50 × 0,65. Crocifissione. Cristo Crocifisso fra le Marie che sostengono la divina Madre addolorata, ed un gruppo di armigeri. Questo dipinto è in buono stato di conservazione ed è opera degna di essere gelosamente custodita per il suo pregio artistico. Dubito però che questa tavola fosse parte del descritto assito.

21/29 – 59/67 Nove piccole tavole rappresentanti mezzi busti di profeti con moti scritti su bende svolazzanti. Dimensione m. 0,30 × 0, 20.

. . . . .

62/67 – 74/79 Basamento di assito appartenente alle cappelle interne del chiostro. Di detto basamento rimangono 6 spartimenti rappresentanti miracoli di San Bernardino, ed uno con la mezza figura di un Nazareno.

Elenco dei quadri non compresi nel Catalogo generale di consegna.

Ibis Tavola. La Deposizione. Opera di pregio già appartenente ad un assito del chiostro di San Francesco ed eseguita dalla stessa mano che eseguì la Crocefissione n. 20 v. cat. Gen.le.

ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AABBA, Musei Gallerie Pinacoteche. 1° Versamento - BUSTA 186, fascicolo 25.3, 16 luglio 1879. Ed. in E. PUSCEDDU, *Joan...*, p. 392-394.

## DOCUMENTO N. 2

16 luglio 1879, Roma

Il documento contiene l'elenco dei dipinti appartenenti alla Pinacoteca della Regia Università di Cagliari negli anni 1873-1880. In particolare si descrivono le tavole spaiate del retablo di san Bernardino, dipinto da Joan Figuera e Rafael Tomàs del cui restauro fu incaricato Raffaele Ciuffo, redattore dell'elenco.

Cat. 48. Della dimensione di metri 1.85 per 0.95 rappresenta S. Bernardino sostenuto da due angeli, su fondo d'oro – (n. 8 dell'atto di consegna che fu fatto al Senatore Spano dal Rettore nel 2 settembre 1876).

Anche questo è dello stesso pregio del precedente. Guasto e mancante in qualche parte della bellissima incorniciatura – Richiede restauro.

Cat. 49. Della dimensione di metri 0.80 per 0.65 rappresenta un miracolo di S. Bernardino, su fondo d'oro - n. 8

Cat. 50. Della dimensione di metri 0.80 per 0.65 rappresenta un altro miracolo dello stesso santo - n. 8

Cat. 51. Della dimensione di metri 0.80 per 0.65 rappresenta altro miracolo del medesimo santo - n. 8

Cat. 52. Della dimensione di metri 1.50 per 0.95 rappresenta la Crocefissione - n. 8

Cat. 53. Della dimensione di metri 1.05 per 0.65 rappresenta altro miracolo di S. Bernardino - n. 8

Cat. 54. Della dimensione di metri 0.68 per 0.65 rappresenta il Discendimento - n. 8

Cat. 55. Della dimensione di metri 0.80 per 0.65 rappresenta un altro miracolo del suddetto santo - n. 8

Cat. 56. Della dimensione di metri 0.80 per 0.65 rappresenta lo stesso oggetto del precedente - n. 8

Questi otto dipinti non sono della stessa mano di quello indicato al n. 48, ma anche essi hanno qualche pregio – Guasti in più parti e privi di cornice – Richiedono restauro.

Cat. 59. Tavoletta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - (n. 8 dell'atto di consegna che fu fatto al Senatore Spano dal Rettore nel 2 settembre 1876).

- Cat. 60. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 61. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 62. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 63. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 64. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 65. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 66. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8
- Cat. 67. Tavoleta della dimensione di centimetri 30 per 20 rappresenta un profeta - n. 8

Questi nove piccoli dipinti sono di antico stile pisano, di gran pregio. È d'ammirarsi la vivacità e finezza dei colori e dorature, nonché l'espressione viva delle figure. In qualche parte guasti e uno intieramente bruciato. Conservano la cornice dorata. Anche questi richiedono restauro.

- .....
- Cat. 74 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta il Discendimento – n. 8
- Cat. 75 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta vita e miracoli di S. Bernardino – n. 8
- Cat. 76 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta lo stesso soggetto – n. 8
- Cat. 77 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta lo stesso soggetto – n. 8
- Cat. 78 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta lo stesso soggetto – n. 8
- Cat. 79 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta lo stesso soggetto – n. 8
- Cat. 80 – Tavoleta della dimensione di centimetri 53 per 40 rappresenta lo stesso soggetto – n. 8

Basamento d'antico altare diviso in 7 quadri. La pittura oltre a rimontare al secolo XIV è interessante relativamente ai costumi di quei tempi i quali vedonsi ritratti fedelmente e sebbene ridotti in pessimo stato, richiedono restauro.

.....

ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AABBA, Musei Gallerie Pinacoteche, 1° Versamento – Busta 186f. fascicolo 25-2 del 16 luglio 1879. Ed. in E. PUSCEDDU, *Joan...*, p. 394-396.