

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXIV (24)

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1

TITOLO TESI

**Il caso del Maestro di Ozieri e
la cultura pittorica del Cinquecento in Sardegna**

Presentata da: **MARIA VITTORIA SPISSU**

Coordinatore Dottorato

MARINELLA PIGOZZI

Relatore

VERA FORTUNATI

Esame finale anno 2012

INDICE

I. Contesto storico e questioni di metodo.....	3
II. Fortuna critica.....	20
III. Fonti privilegiate: le incisioni.....	43
IV. Tematica privilegiata: il paesaggio.....	65
V. Schede:	
Retablo di N. S. di Loreto, Ozieri.....	93
Retablo di Sant'Elena, Benetutti.....	127
Retablo di Santa Croce, Sassari.....	164
Sacra Famiglia, Ploaghe.....	180
VI. Per un nuovo profilo critico dell'autore.....	185
VII. Bibliografia generale.....	198

I. CONTESTO STORICO E QUESTIONI DI METODO

Insularità resistenziale o Frontiera permeabile. La Sardegna e il Mediterraneo allargato¹

La Sardegna nella prima parte del Cinquecento risente di un rallentamento dei traffici, rispetto alla vitalità che ne aveva caratterizzato i porti durante la seconda metà del XV secolo. Viene perciò lambita e non investita dai movimenti mercantili. La Corona da cui dipende infatti è impegnata sul fronte degli investimenti verso Ponente, verso cioè un atlantismo che coinvolge nuove rotte, esplorazioni, traduzioni cartografiche che danno la misura dello slancio per la conoscenza e lo sfruttamento economico dei nuovi territori. La rappresentazione dell'Isola ripete perciò modelli di mappe del periodo precedente, mentre i possedimenti, specialmente quelli delle zone interne, sono a mala pena segnalati. Il profilo delle coste non è oggetto di nuove indagini. La marginalità non corrisponde ad una reale crisi o decadimento, bensì ad un ridimensionamento della percezione del Mediterraneo stesso, soppiantato dalle prospettive atlantiche.

La Corona di fatto non rende più florido il commercio da e per la Sardegna nei decenni che interessano l'attività del Maestro di Ozieri, ma si occupa di mantenere posizioni di controllo già attive. Durante l'Impero di Carlo V l'Isola come pure i regni di Aragona, Valencia², Mallorca³, Napoli, la Sicilia e il principato catalano, può beneficiare degli stessi privilegi commerciali e autonomie politiche entrate nella consuetudine di quei regni nel periodo aragonese. La dicotomia tra centro e periferia andrà smorzandosi se si pensa che il sovrano governava su uno scacchiere di possedimenti europei, tra cui anche le Fiandre⁴, senza aver imposto una struttura unitaria a livello amministrativo e politico⁵. Se si scrutano anzi le pratiche contrattualistiche nei lavori parlamentari si nota come i regni mantenessero ben salda la loro autonomia. Considerato inoltre che il sovrano aveva ricevuto un'educazione fiammingo-borgognona e che il suo governo fin dagli albori era "solidale" con la Corte di Bruxelles, difendendo gli interessi dei Paesi Bassi – regione strategica per tenere sotto scacco la Francia e osservare la situazione germanica –, non è difficile immaginare la dilagante attualità che la pittura fiamminga poté riscuotere nell'immaginario di corte come nella produzione pittorica devozionale⁶, giungendo negli sfondi del Maestro di Ozieri fin sull'altare della chiesa di Sant'Elena a

1 Wolf, G., *Fluid borders, hybrid objects: Mediterranean art histories 500-1500, questions of method and terminology*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence* (Comité International d'Histoire de l'Art, CIHA), a cura di J. Anderson, Carlton: The Miegunyah Press 2009, pp. 134-137.

2 Salvador, E., *Aproximación al tráfico marítimo entre la isla de Cerdeña y la ciudad de Valencia en el siglo XVI*, in *Il regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea ...*, pp. 770-787.

3 Cautera Bennasser, P., *El comercio de reino de Mallorca con Cerdeña a través de lo «guiatges»*, in *La Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XVIII), Il "regnum Sardiniae et Corsicae" nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona*, atti del congresso (Sassari-Alghero, 19-24.5.1990), Sassari: C. Delfino; Pisa: ETS 1993-98, vol. 2, tomo I, *Comunicazioni*, Sassari: C. Delfino 1995, pp. 278-290.

4 Yarza Luaces, J., *Flanders and the Kingdom of Aragon*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15.3.-23.6.2002), a cura di Till-Holger Borchert, Ghent; Amsterdam: Ludion, 2002, in specie pp. 129-133.

5 Galasso, G., *Carlo V fra Europa e Mediterraneo*, in *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, atti del convegno (Napoli, 11-13.1.2001), a cura di G. Galasso e A. Musi, Napoli, Società napoletana di Storia Patria 2001. Belenguer, E., *Aproximación a la historia de la Corona de Aragón*, in *La corona de Aragón: el poder y la imagen de la edad media a la edad moderna (siglos XII – XVIII)*, a cura di C. Morte García, F. B. Doménech, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior 2006, pp. 24-53.

6 Frechina, J. G., *La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas*, in *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes*, catalogo della mostra a cura di E. Mira e A. Delva, (Valencia, Museo de la Ciudad,

Benetutti nel remoto contado del Goceano in Sardegna.

L'artista dimostra di poter rispondere meglio del Maestro di Castelsardo, del Maestro di Sanluri o dei Cavaro a quella dimensione allargata mediterranea e soprattutto europea che coinvolge prospettive d'oltralpe, benché già nelle acque increspate della predella di Ardara si possano intravedere alcune analogie eyckiane⁷ e i riflessi delle acque ginevrine di Konrad Witz (in particolare del *San Cristoforo*, Basel, Kunstmuseum, inv. Inv. 646) nelle tavole ai lati del tabernacolo con *San Nicola di Bari* e *San Cosma*. Dove guardano i pittori cinquecenteschi attivi in Sardegna? Il Maestro di Castelsardo si aggiorna sui testi di Huguet e Bermejo, quindi con lo sguardo rivolto verso ovest, quello di Sanluri lascia trasparire curiose influenze pinturicchiesche e ferraresi, la Scuola di Stampace permette all'Isola di giungere ad un Rinascimento aggiornato fino ai testi raffaelleschi dei primi anni Dieci, mentre il Maestro di Ozieri può essere interpretato come una sorta di polidoresco, ma al di fuori del coro napoletano, con componenti culturali fiamminghe e assonanze germaniche. La Sardegna lungi dall'essere isolata, già nel Quattrocento⁸ poté costituire per alcuni artisti catalani e valenciani un approdo alternativo verso cui esportare le proprie opere o su cui investire installandovi la propria bottega, come fece Joan Barceló nel Capo di Sopra. La sua *Visitazione* nel Retablo ora alla Pinacoteca di Cagliari richiama l'analogo scomparto di Dirk Bouts (Madrid, Prado, inv. P01461). Tali analogie danno la dimensione dei contatti culturali⁹, della rete transfrontaliera che univa luoghi non più distanti quando inseriti in quei percorsi di attraversamento calpestati lungo le vie che conducevano alle adunanze culturali, come le fiere¹⁰, le mete dei pellegrinaggi, gli snodi della transumanza, "strade trasversali" e "scorciatoie terrestri" che univano il Mediterraneo all'Oceano. La «successione delle pianure liquide comunicanti» e il cabotaggio¹¹ permettevano una elevata prossimità tra comuni rivieraschi, porti sardeschi, isole, e possibili travasi di usanze marittime e naturalmente figurative, come il passaggio di testi cruciali per la storia delle idee. Su tali vie giunsero infatti entro i retabli gli approvvigionamenti di stampe tedesche e fiamminghe, come poi quelle italiane.

Oltre ai mercanti e ai pellegrini in viaggio si trovavano spessissimo "predicatori itineranti, che passavano

23.3.-30.6.2007), Valencia: Generalitat Valenciana 2007, I, p. 381-405.

7 Borchert, T.-H., *Van Eyck until Dürer: the Flemish primitives and Central Europe 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts, 29.10.2010-30.1.2011), Warnsfeld: Lannoo 2010.

8 Castelnuovo, E., *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano: Electa 1987, 2 voll., I, pp. 514-523.

9 Molina Figueras, J., *Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña (1470-1520)*, in *El arte en la corte de los Reyes Católicos, rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, a cura di Checa Cremades, F., García García, B. J., Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2005, pp. 115-144.

10 De Marchi, N., Van Miegroet, H. J., *Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva España*, in *Kunst voor de markt, 1500-1700*, a cura di R. Falkenburg, J. de Jong, (Nederlands kunsthistorisch jaarboek; 50.1999-2000), Zwolle: Waanders, 2000, pp. 80-111.

11 Braudel, F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino: Einaudi 1986, p. 100 (1ª ed.: *La Mediterranee et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Armand Colin 1949). "Questo cabotaggio permette un facile sfruttamento del carico. Moltiplica le occasioni di speculare, di giocare sulle differenze di prezzo. Ogni marinaio, dal mozzo al capitano, ha a bordo il suo lotto di merce. Inoltre, i mercanti, o i loro rappresentanti, viaggiano con i loro colli. Il periplo, che può essere di alcune settimane o di alcuni mesi, è una serie di vendite, di acquisti, di scambi di piazza in piazza, disposti in un circuito complicato. Nell'intervallo, il carico cambia sovente di natura. Si compera e si rivende avendo cura di passare per questa o quella piazza, Livorno, Genova o Venezia, dove è possibile scambiare spezie, cuoi o corallo contro monete sonanti. Soltanto le grandi navi specializzate, cariche di grano o di sale, hanno qualche somiglianza con le navi frettolose di oggi. Le altre sono quasi bazar ambulanti: gli scali sono altrettante occasioni per vendere, comperare, scambiare, senza contare gli altri piaceri della terraferma."

e passando seminavano; ma la messe mancò. Si trattò sempre di isolati, di meditativi, dai destini fuori serie: di uomini oscuri, come l'umbro Bartolomeo Bartoccio, mercante a Ginevra, arrestato durante uno dei suoi viaggi a Genova, consegnato all'Inquisizione romana e arso il 25 maggio 1569” (Braudel 1986, p. 810). O all'inverso, da Sud verso Nord, il percorso altrettanto “sospetto” dell'intellettuale sardo Sigismondo Arquer, laureatosi in diritto civile e penale a Pisa e in teologia a Siena, nel 1549 in viaggio dall'Isola a Pisa (forse Bologna) e poi “verso Alemagna” con il “passar de le Alpi in terre di Grisoni” fino a Zurigo dall'ebraista Konrad Pellikan. Egli entrerà in contatto con Bonifacio Amerbach – corrispondente di Erasmo, giurista, ritratto da Hans Holbein¹² – sarà ospite dell'umanista eterodosso torinese Celio Secondo Curione, poi studente di diritto a Tubinga. L'esule sardo Arquer intorno a quella comunità di ebraisti, nella tollerante Basilea, pubblicherà la sua *Sardiniae brevis historia et descriptio*, tempestivamente inclusa dal cosmografo luterano Sebastian Münster nella *Cosmographia universalis* stampata nel 1550. Diverrà poi avvocato fiscale del Regno di Sardegna incappando tragicamente nelle ostilità dei nobili feudali cagliaritari, in prima linea gli Aymerich, e poi dell'Inquisizione spagnola, anche a causa della sua amicizia con Gaspar de Centelles i de Montcada, barone di Pedralba, accusato di luteranesimo, morto sul rogo nel 1564, come lo sarà Sigismondo sette anni dopo.

Le vie d'acqua oltre che vie di fuga e di libertà intellettuale, veicolano continuità e consuetudini che orientano non solo la confidenza con un particolare approdo, ma condizionano aspetti della vita associativa. Alghero perciò già a fine Quattrocento risultava agganciata alle rotte catalane per questioni economiche, mentre Valencia – per ragioni legate ai contatti di corte – avrebbe avanzato un reiterato interesse politico per Cagliari¹³. Seguendo tali percorsi si posso segnare i punti di quel navigare sicuro tra gli approdi rivieraschi nel bacino mediterraneo. Per esempio un *ballenero* nel 1495 ha come tappe del percorso Denía – La Mata – Valencia – Mallorca – Cagliari – Palermo – Messina – Mallorca – Valencia; mentre una nave nel 1496 partendo da Valencia, tocca la stessa Denía – Mallorca – Cagliari e infine Civitavecchia. Operatori assicurativi e mercanti catalani erano installati ad Alghero, ma un fatto forse poco indagato è costituito dalla presenza di agenti che nei documenti contrattuali, amministrativi, fiscali sono segnalati come sardi e identificati in base alla loro professione. Tra il 1476 e il 1499 sono registrati a Valencia: 34 *mercaderes*, 3 *marinos*, 2 *caballeros*, 1 *eclesiástico*¹⁴ e benché non si tratti di una colonia che può godere dei privilegi di un'élite finanziaria locale, la presenza di sardi specializzati nei movimenti di merci ridimensiona l'idea di un

12 Dill, U., *Der Bart des Philosophen: Holbeins Amerbach-Porträt - neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms*, in *Hans Holbein der Jüngere*, Akten des Internationalen Symposiums (Basel, Kunstmuseum Basel, 26-28.6.1997) a cura di M. Senn, (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte; 55. 1998, 2/4), Basel: Schwabe 1999, pp. 245-262.

13 David, I. L., *Comercio y operadores económicos entre Valencia y Cerdeña durante el reinado de los Reyes Católico*, in *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma: Carocci editore 2004, pp. 33- 56, tav. 5 a pag. 46.

14 *Ibidem*, pp. pp. 37-39. Si riporta inoltre che “*algunos de los objetivos de estos transportes eran llevar sal ibicenca a Nápoles (entregada en ocasiones als duanés del senyor rey), lana ibérica a la península italiana, cereal de Sicilia a Valencia, pasajeros y productos alimenticios o manufacturados a la corte romana, y malvasía orientales a Inglaterra*”. “*Desde Cataluña fue importante el comercio de tejidos y de cereal, el transporte de coral, y la preferencia por la ciudad de Alghero a la hora de ejecutar las inversiones barcelonesas frente al reiterado interés valenciano por Cagliari*”. Si veda anche Iradiel Murugarren, P., *El comercio en el Mediterráneo entre 1490 y 1530*, in Belenguier Cebriá, E., *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, atti del convegno internazionale (Barcelona, 21-25 febbraio 2000), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlo V, 2001, pp. 85-116, in specie pp. 104-105.

monopolio di valenciani e catalani. Quest'ultimi si concentravano nella difesa delle prerogative legate alla pesca sulle coste sarde, avendo come rivali i soliti liguri e provenzali, alla lavorazione e al commercio del corallo, utilizzato non solo come ornamento ma (anche grezzo) come “mezzo di pagamento” (Del Treppo 1972, p. 73) nelle transazioni con l'Oriente.

Nonostante la natura delle risorse sfruttabili e la posizione di approdo marittimo l'Isola risente di una certa marginalità nell'economia dei profitti che contano¹⁵. L'insularità e l'isolamento sono per la *nació sardesca* una condizione ricorrente anche sul piano politico¹⁶. Se si scorrono infatti le cronache e i verbali – *capítols de cort* o *capitula curiarum* – dei Parlamenti Cabrera (1530) Cardona (1543) e Heredia (1553-54) balzerà all'occhio come i tre Stamenti secondo la dinamica pattista cercassero di conquistare quella agognata equiparazione tra il Parlamento sardo e le *Corts* catalane¹⁷. Carlo V, che mantenne inalterata una relativa autonomia dei Regni con una monarchia di tipo *estamental*, mostrava comunque una certa insofferenza per il procedere dei momenti parlamentari, per la «propensione contrattualistica» di tale istituzione legata a concessioni, richieste di esenzioni, lentezza nella raccolta del donativo, lunghezza dei capitoli, un cerimoniale che verrà a noia anche a Filippo II che attuerà gradualmente una politica di accentramento¹⁸. La richiesta di poter convocare il Parlamento ogni tre anni si scontrava con il programma della Corona di svuotare man mano la forza di tale convegno in cui i tre bracci accampavano tutta una serie di richieste in cambio del donativo¹⁹. In particolare il Capo di Sopra – la Reale Governazione del Capo di Sassari e di Logudoro – tentò a più riprese di vedere riconosciuta la sua autorevolezza e di svincolarsi dal «baronaggio» del Capo di Sotto. Erano mantenute all'interno della «confederazione di differenti realtà territoriali» «le prerogative periferiche», quindi l'Isola anche dal punto di vista legislativo era un'entità autonoma rispetto alla Corona e poteva mantenere l'ordinamento giuridico del periodo aragonese con i suoi privilegi. Il controllo dell'Isola avveniva per mezzo di figure-chiave dell'amministrazione pubblica: il viceré che presiede il Consiglio del Regno, monitorava e gestiva i movimenti finanziari, patrimoniali e fiscali, coadiuvato dal Reggente la Reale Cancelleria, dal Procuratore Reale, dall'Avvocato fiscale, dal Maestro razionale e poi dal 1560 anche dal Reggente la Reale Tesoreria, facenti parte del Consiglio del Reale Patrimonio. Altra figura di

15 Vidal, J. J. *Mallorca y Cerdena en tiempos de Felipe II, reinos de segundo orden?*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, (Agorà;10), atti del convegno (Cagliari, 5-7.11.1998), Cagliari: AM&D 1999, pp. 255-281.

16 Mattone, A., *La Sardegna e il mare: insularità e isolamento*, «Quaderni sardi di storia» 1980 (n. 1), pp. 19-42.

17 Mattone, A., *Centralismo monarchico e resistenze stamentarie: i Parlamenti sardi del XVI e del XVII secolo*, in *Acta Curiarum Regni Sardiniae: Istituzioni rappresentative nella Sardegna medioevale e moderna*, atti del seminario di studi (Cagliari 28-29.11.1984), Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna 1986, pp. 128-179; Sorgia, G., *Il Parlamento del viceré Fernandez de Heredia (1553-1554)*, Milano: A. Giuffrè 1963. *I parlamenti dei viceré Giovanni Dusay e Ferdinando Giron De Rebolledo, 1495, 1497, 1500, 1504-1511*, a cura di A. M. Oliva e O. Schena, (Acta curiarum Regni Sardiniae; 5), Cagliari: Consiglio regionale della Sardegna 1998.

18 Tore, G., *Feudalità, conflitti di giurisdizione e autoritarismo regio nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna ...*, 1999, pp. 305-326.

19 Mattone, A., *Le istituzioni e le forme di governo*, in *Storia dei sardi e della Sardegna*, a cura di M. Guidetti, 4 voll., (Di fronte e attraverso), Milano: Jaca book 1988-1990, III, *L'età moderna: dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, a cura di B. Anatra, A. Mattone, R. Turtas, 1989, pp. 217-252, in specie p. 222. Il Parlamento del *Regnum Sardiniae* era composto dai tre stati: “1) *braccio ecclesiastico*, che comprendeva le dignità e gli enti ecclesiastici o i loro procuratori; 2) *braccio militare*, di cui facevano parte non solo i feudatari, ma tutti i nobili e i cavalieri; 3) *braccio reale*, che comprendeva i rappresentanti delle sette città (Cagliari, Sassari, Alghero, Oristano, Iglesias, Bosa, Castello Aragonese), *universitates* privilegiate con questa concessione, giacché i cosiddetti feudi «reali» – villaggi, incontrade, territori dipendenti direttamente dalla Corona – erano rappresentati dal braccio militare.”

controllo da parte del potere centrale è il *visitador* del regno, inviato per dirimere questioni spinose che si manifestavano con accuse pubbliche e false esposte al Tribunale dell'Inquisizione per screditare alcune autorità. Così avvenne con lo scandalo suscitato dall'accusa di stregoneria mossa alla moglie del viceré Cardona, per cui venne nominato *visitador* del regno il vescovo di Alghero Pietro Vaguer (1543-48), il quale scoperchiò una rete di maldicenze generate da inimicizie politiche, e non da reali preoccupazioni di ordine morale. Non vi fu mai una virata lampante in senso assolutistico, ma la centralità della Castiglia divenne, tra Carlo V e Filippo II, materia del contendere per lo scontento dei *reinos*, primo fra tutti quello catalano. Il viceré era nell'Isola emanazione del potere centrale, suo rappresentante e delegato, concentrando su di sé l'ostilità della nobiltà isolana, che vedeva rintuzzate le sue richieste a fronte di un prelievo consistente, il quale andava a costituire il donativo, la somma che gli stamenti "offrivano" al sovrano, per finanziarne le imprese. Spettava d'altra parte solo al sovrano "la nomina dei funzionari, la vendita degli uffici, la concessione di titoli e di benefici, l'assenso all'alienazione ed al trasferimento dei beni feudali".

La Sardegna non potrebbe essere vanagloriosamente annoverata come una *île-carrefour*, in quanto i suoi territori non sono stati coinvolti sistematicamente in un ammodernamento e valorizzazione delle risorse produttive. Pisa, Genova, Marsiglia, Barcellona hanno conquistato e difeso "il monopolio commerciale delle risorse dell'Isola (metalli, sale, corallo, cuoio, formaggio, grano, tonno) attraverso l'occupazione di basi mercantili e militari"²⁰. Un accaparrarsi posizioni strategiche specialmente nelle città costiere e portuali, punti di approdo per il piccolo e medio cabotaggio. Oltre ai porti anche i territori dell'interno costituivano fonti di reddito per alcune famiglie di nobili catalani e valenciani, ragion per cui l'atlante dei feudi²¹ disegnava la ramificazione isolana dei loro possedimenti.

La forma dell'Isola che richiama vagamente un'impronta ("*a footprint*") nel mezzo del Mediterraneo conserva un popolo che con estrema diffidenza ha guardato al mare, pertanto non vi è traccia tra i proverbi sardi di *topoi* e storie legate ad esperienze di navigazione. Tale approccio arroccato, che ha condotto alla teorizzazione della «costante resistenziale», ha fatto sì che l'economia sarda trovasse tra Quattro e Cinquecento impulsi, occasioni e slanci forestieri solo all'interno della rete di contatti offerta e gestita dalle dominazioni mercantili. Se la Sardegna non è stata di fatto proiettata nei consistenti traffici atlantici, ha continuato comunque a svolgere un ruolo di riparo, rifornimento e raccolta di materie prime, nella diagonale che congiunge la costa iberica, le Baleari e la Sicilia. I frequenti trasporti marinari e le connessioni, attivate su un amalgama screziato di idee circolanti tra la sponda provenzale, catalana, valenciana, maiorchina e sarda, ha fatto sì che vi fosse una comunicazione – ricca di scali – di fatto mai interrotta, ma solo influenzata da brevi crisi economiche e conseguenti cali di movimentazioni mercantili nell'Europa mediterranea.

La Corona d'Aragona si impegnò per difendere la sua visione protezionistica, specialmente nel periodo di

20 Mattone, A., *Le coste. Il mare, la navigazione, il commercio*, in *Imago Sardiniae: cartografia storica di un'isola mediterranea: mostra delle antiche carte geografiche del Consiglio regionale della Sardegna*, catalogo della mostra a cura di C. Incani Carta, [et al.] (Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale, 10.04.-22.05.1994), Cagliari: Stef, 1994, pp. 97-121, in specie p. 107.

21 Pinna, Raimondo, *Atlante dei feudi in Sardegna: il periodo spagnolo, 1479-1700*, Cagliari: Condaghes 1999; Floris, F., S. Serra, *Storia della nobiltà in Sardegna: genealogia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari: Edizioni della torre 2007 (1ª ed.: Cagliari: Edizioni della Torre 1986).

più forte crisi economica, dal 1462 al 1478.²² Il *redreç de la mercaderia* implicava una grande consuetudine di contatti tra la sponda nord-occidentale dell'Isola e la costa catalana. Su tale fitta rete di frequentazioni commerciali era passato il travaso delle tecniche costruttive dei retabli come delle volte stellari gotiche con nervature, gemme pendule e peducci istoriati (Cagliari, chiesa della Purissima e chiesa di San Giacomo; Sassari, Duomo di San Nicola; chiesa di Santa Maria di Betlem). Ne derivarono una simile percezione estetica del manufatto artistico e familiari inflessioni di gusto, mentre si poteva sentire menzionare lo stesso artista tra la sponda sarda e quella barcellonese, come nei casi di Joan Barceló e del Maestro di Castelsardo. Scoraggiati i provenzali e i liguri, tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del XVI sec. *il navigare per le isole* avvicina la Sardegna e il *reino escondido* maiorchino, suscitando forti somiglianze tra il Maestro di Ardara e alcuni pittori attivi a Mallorca. Ciò non dovrebbe sorprendere in quanto anche nell'Isola si registrano presenze maiorchine sempre attive nell'ambiente mercantile²³. Spesso gli equipaggi delle imbarcazioni stanno ad indicare la proficua compresenza di mercanti e pescatori arruolati sulle navi per la rotta delle isole, dove si segnalano diverse nazionalità nelle agenzie doganali, tra gli imprenditori e in particolare a bordo: castigliani, catalani, valenciani, ancora provenzali e liguri, ma anche sardi. L'influenza dei catalani aveva creato intanto “un'infrastruttura commerciale di tipo coloniale”, “attraverso l'intesa con le oligarchie municipali, l'aristocrazia fondiaria e i commercianti locali”. Si verificava perciò la formazione di *companyies mercantils* miste e “succursali” di sedi gestite da catalani trasferitisi in Sardegna e filiali di imprese forestiere gestite sul posto da soci sardi²⁴. Vengono importati ad Alghero con una frequenza “che potrebbe configurarsi come una navigazione di linea” manufatti eterogenei e *qualsevols altres robes e mercaderies*. Estrapolare l'elenco dei carichi assicurati risulta interessante in quanto alcuni oggetti e materiali ritornano poi citati negli inventari delle visite pastorali, per esempio *draps frisos de diversos colors, un baló de teles e sayes, tonnels tonquina, un bancal, un bastiment de cortines*, mentre tra i vari panni compaiono anche *brodats e fustanys pelosos d'Alemanya*. Anche i retabli sono coinvolti in tali trasporti, per esempio nel 1462 un *retaule* viene acquistato a Barcellona dal mercante di Alghero Joan Jofre per la cattedrale di San Francesco di Alghero²⁵. Così nel 1452 lo stesso Bernat Martorell²⁶ riceve la commissione di un retablo destinato alla Sardegna da un certo Miquel Salou, anche se l'opera non venne mai eseguita da Martorell, che

22 Nelle Corts del 1481 veniva in questo senso approvato il capitol sul *redreç de la mercaderia*, per cui chi pescava nei mari di Sardegna e Corsiva doveva “prestare cauzione” alla città di Alghero, rappresentata dal *veguer*, dal console dei catalani e dal *conseller en cap*, inoltre i carichi di corallo devono necessariamente transitare per i territori dominati dalla Corona. Manconi, F., *Traffici commerciali e integrazione culturale nel Mediterraneo occidentale fra Quattro e Cinquecento*, «Studi Storici» 1995 (36, n. 4), pp. 1051-1073, in specie 1058.

23 Si veda per esempio Murgia, G., *La comunità maiorchina a Villamar in periodo spagnolo: catalani e maiorchini in Sardegna una presenza che risale al XIV secolo*, «Almanacco Gallurese» 2001 (9), pp. 258-264. Dello stesso autore si veda anche *Presenza corsara nel Mediterraneo occidentale e problemi di difesa nel Regno di Sardegna*, in *Contra muros y turcos (sec. XVI e XVII): politiche e sistemi di difesa degli stati della corona di Spagna in età moderna*, Cagliari: Edizioni Istituto di storia dell'Europa mediterranea-CNR 2008, pp. 155-195.

24 Manconi 1995, pp. 1060-1: “Esiste dunque un'integrazione fra capitale mercantile, lavoro salariato, piccola impresa che necessariamente prescinde dai conflitti fra Stati e potentati economici per il controllo dei banchi coralliferi”. Lo stesso segnala come prodotto importato in Sardegna i *draps negres de la terra*, “che provengono dalle città di Girona, Tortosa, Lleida e Tarragona e da un gran numero di paesi dell'entroterra catalano”. Non si tratta assolutamente di merce di pregio, anzi il prodotto trova sbocco nell'Isola (che non ha in genere una grande capacità di assorbimento) – come anche cuoi e ferro forgiato – proprio perché aveva perso valore nella Penisola Iberica.

25 Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Antoni Vilanova, *Seguretats marítimes 1436-1446*, 17 dicembre 1436.

26 Macías, G., Cornudella, R., *Bernat Martorell y la pintura catalana de su tiempo*, in *Cataluña 1400 El Gótico Internacional*, catalogo della mostra a cura di R. Cornudella, con la collaborazione di G. Macías e C. Favà, (Barcelona, MNAC, 29.3.-15.7.2012), Barcellona: TG Hostench 2012, pp. 55-63.

mori passando l'incarico al valenzano Miquel Nadal, che aveva rilevato la sua bottega. Ancora nel 1455 Francesc Oliver, *conseller en cap* del municipio di Cagliari e mercante è il committente del Retablo di San Bernardino da Siena eseguito da Thomàs e Figuera a Cagliari (Aru 1926, pp. 194-195). Si tratta comunque sempre di medio cabotaggio da cui sfocia la vitalità urbana di Alghero e Cagliari, a discapito del potere del baronaggio feudale delle zone interne. Ferdinando il Cattolico nel 1481 aveva addirittura previsto la confisca del feudo per quei baroni che avessero esportato dagli scali feudali grani la cui «estrazione» era riservata ai porti regi, sottraendo l'introito previsto dall'esazione dei diritti doganali spettanti alle casse fiscali reali.

La necessità di prendere le distanze da un “retrotterra ostile” – in cui sono compresi anche il Montecuto e il Goceano, feudi in cui ha operato il Maestro di Ozieri – costituisce uno dei motivi propulsori che hanno condotto alla normativa catalano-aragonese sull'approvvigionamento alimentare dei centri urbani – le piazzeforti di Cagliari e Alghero, le quali erano state popolate da coloni iberici. Il cuore dell'Isola risulta staccato da quei fili ben intrecciati che consentono comunicazioni, passaggi di mercanzie, viaggi frequenti, e che trovano approdo e partenze nei porti caricatori cerealicoli regi (Cagliari, Porto Torres, Alghero, Oristano) e nei porti caricatori feudali (Orosei)²⁷. I coloni godevano di franchigie sulle attività portuali grazie all'estensione del diritto municipale in vigore a Barcellona, mentre gli abitanti delle *villae* dell'interno erano soggetti al “sistema dell'*insierro* cerealicolo”, dovendo far fronte inoltre ad una viabilità interna molto problematica. Si capisce come i territori, che videro la comparsa del *Retablo di Sant'Elena* e del *Retablo della Madonna di Loreto*, si trovassero in una condizione di insularità vorticoso, in quanto le prammatiche e i privilegi previsti nel quadro della politica economica della Corona d'Aragona andavano a svantaggio dell'area rurale interna e a beneficio della realtà urbana e costiera.

Da tale affresco risulterebbe quindi un contesto fatto di strisce costiere dinamiche, aperte dai contatti mercantili e rinfrancate da benefici e franchigie, e zone interne assai poco abitate, arroccate in una secolare e storiografica «costante resistenziale»²⁸. L'emergenza dei retabli tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento non sembra seguire però la densità demografica. È possibile tracciare infatti una via dei retabli che si snoda proprio nelle zone interne. Partendo da Alghero con il cantiere di San Francesco e da Sassari, dove si trovava il *Retablo di Santa Croce* – oltre ad alcune non trascurabili biblioteche appartenenti agli ordini conventuali presso Santa Maria di Betlem, San Pietro in Silki e il Convento della Madonna di Valverde – , la *Via dei Retabli* poteva unire Castelsardo, con le opere dell'omonimo Maestro, a Tuili paese nel Capo di Sotto in cui è conservato il *Retablo di San Pietro* commissionato dai signori de Santa Cruz, con qualche lieve deviazione a metà percorso, verso Oristano, per il *Retablo del Santo Cristo* di Pietro Cavarò del

27 Argiolas, A., Mattone, A., *Ordinamenti portuali e territorio costiero di una comunità della Sardegna moderna: Terranova (Olbia) in Gallura nei secoli XV-XVIII*, in *Statuti portuali e normativa sulle esportazioni ...*, «Rivista di storia del diritto italiano», Roma: Fondazione Sergio Mochi Onory per la storia del diritto italiano 1977, (a. LXX, vol. 70), pp. 29-104, in specie pp. 55- 70. Tra i porti feudali quello di Bosa di proprietà fino al 1547 di Isabella Villamarino, sposa di Ferrante Sanseverino principe di Salerno, aveva guadagnato nel 1499 le «perrogatives e preheminesces que tenen les ciutats viles e ports reyal».

28 Lilliu, G., *La costante resistenziale sarda*, in «Studi sassaresi», III (1970-71), 1973, pp. 47-60. Lo studio sonda l'impatto antropologico delle conquiste coloniali, oltre a fornire una chiave di lettura della società sarda in relazione alle condizioni ambientali, per cui i forestieri sono portatori di una «cultura prevalente», mentre nelle zone interne e nei luoghi di montagna si troverebbe una «cultura alternativa popolare». (ried.: a cura di A. Mattone, (Bibliotheca sarda; 79), Nuoro: Ilisso Edizioni 2002, pp. 225-237.)

1533, già autore del Retablo di Villamar nel 1518. Dalle proteste contro lo stoccaggio coatto dei grani nei magazzini delle città regie portuali si evince che la viabilità dalle zone interne verso Cagliari e Sassari era assai difficoltosa, mentre se si segna la distribuzione dei retabli nel territorio si può notare che essi, per la maggior parte, erano collocati lungo quella che è tuttora l'arteria principale di collegamento tra il Nord e il Sud dell'Isola. Lungo tale *Via dei Retabli*, che avrà potuto costituire anche un buon percorso di pellegrinaggio e non solo di attraversamento per il trasporto delle merci, vi sono svincoli importanti, verso Olzai, posto su quel filone «popolare», già individuato da Raffaello Delogu (1945, pp. 5-21; 1952, pp. 57-66), che sfocerà nella Scuola di Stampace, procedendo parallelo alla corrente «lirica» che accomuna Joan Barceló, il Maestro di Ozieri e infine il Maestro di Perfugas.

Il *Retablo di Sant'Elena* e il *Retablo della Madonna di Loreto* dipinti dal Maestro di Ozieri vennero eseguiti e si trovano rispettivamente nel Goceano e nel Monteacuto. La posizione delle due zone rispetto alla piazzaforte costiera di riferimento (vale a dire Alghero) è marginale e decentrata, ma nel corso dei secoli essa è risultata piuttosto ambita. Il ruolo assunto da tali territori nelle secolari diatribe tra nobili locali e forestieri si rivela infatti cruciale nell'assetto politico, prima giudiciale e poi coloniale. Il castello di Burgos era una delle rocche oggetto del contendere. Esso presidiava la curatoria del Goceano, compresa fino al 1259 nel giudicato del Logudoro, retto da Adelasia de Lacon-Gunale, giudicessa della Corona de Logu e moglie di Enzo di Hohenstaufen. Il castello costituì in seguito l'avamposto per il controllo della propaggine di terre conquistate dal Giudicato di Arborea. Il Goceano era inteso infatti come una sorta di zona cuscinetto grazie alla quale gli Arborea si spingevano verso il Logudoro, mantenendo così salda una posizione predominante e autonoma, rispetto all'estensione del regime feudale imposto dai catalano-aragonesi. Il contado del Goceano quindi fu un territorio-appendice dell'illustre Giudicato, governato dai Capraia prima e dai Serra-Bas poi. La rocca risulta dagli anni Sessanta del XIII secolo assediata, espugnata, difesa strenuamente contro le mire del ramo sardo dei Doria e annessa con tutto il territorio del Goceano come «*ultra iudicatum*» nel Giudicato di Mariano II di Arborea appoggiato nella causa dai pisani.²⁹ I castelli del Goceano e del Monteacuto divennero «una vera e propria moneta di scambio», in quanto ricadevano vantaggiosamente in visioni strategiche e in piani militari, per cui anche i Doria ne rivendicavano i diritti. Al fine di inglobare nell'assetto feudale del *regnum* il territorio «*ultra iudicatum*» – in cui vigeva una struttura economica e amministrativa di natura giudiciale – il Goceano venne elevato a contea dal sovrano catalano-aragonese e quindi affidato come feudo a chi già ne deteneva il potere, vale a dire gli Arborea, divenuti perciò sudditi e vassalli della Corona. All'aprirsi del Quattrocento la contea del Goceano venne rivendicata da Guglielmo III visconte di Narbona, sostituito poi come reggente dall'erede Leonardo Cubello. In ultimo, all'inizio degli anni Venti, il sovrano concesse il feudo – con giurisdizione civile e criminale – a Berardino de Centelles, allora viceré e governatore generale del Regno. Il Goceano ritornò ai Cubello per concessione del sovrano, andando poi

29 Le contesa «contrapponeva ai castelli sardo-liguri di Bonvehi, Roccaforte, Capula, Ardara e Chiaramonte, quelli arborensi di Montiferro, Macomer, Burgos, Montezuighe, Olomene e Monteacuto». Il Giudicato di Arborea si estendeva nel Goceano, nella curatoria del Montiferro, Marghine, Costavalle, Dore-Orotelli, Monteacuto e Nughedu. Oliva, A., *Il Goceano punto nevralgico della storia sarda*, «Medioevo. Saggi e Rassegne» 1987 (n. 12), pp. 129- 152, in specie p. 134 e 136. Chiner Gimeno, J. J., *Los Estados en Cerdeña de la casa de Oliva durante el siglo XVI. Documentos en el Archivo del Reino de Valencia*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona (XIV-XVIII sec.)*, pp. 191-211.

nelle mani di Leonardo de Alagón per questioni dinastiche. Ma nel 1477 Giovanni II confiscò quei territori e inserì il feudo nel Patrimonio Regio, ponendo fine alla sequela di contese patrimoniali. La famiglia Centelles d'altra parte raggiunse comunque una predominanza nelle zone interne della parte settentrionale dell'Isola (Monteacuto, Marghine, Macomer), mentre Alfonso il Magnanimo nel 1449 annoverava i loro possedimenti come afferenti alla contea di Oliva, nella provincia valenciana di Gandía. I titoli del Marchesato di Oristano (di fatto si tratta dell'ex Giudicato di Arborea, ultimo regno giudicale sardo rimasto in piedi dopo la conquista dei catalano-aragonesi) e del Contado del Goceano vennero invece incamerati nel demanio; di seguito nel 1507 Ferdinando II il Cattolico decretò l'inalienabilità dei due feudi, legandoli quindi indissolubilmente alla Corona fino al 1720. Si trattò di territori governati a distanza, provvisti perciò da subito dell'Ufficio del Ricevitore, incarico che verteva sul controllo delle rendite feudali tra cui quella sull'esportazione dei grani.

Come si vedrà le tavole del Maestro di Ozieri denunciano un avvicinamento patetico e colloquiale al tema sacro, in specie nell'iterazione del motivo figurativo gotico del Crocifisso con le gambe piegate vistosamente ad angolo. *L'Invenzione della Vera Croce nel Retablo di Sant'Elena* contiene una scena radicata in quella modalità di accostamento al racconto sacro che si ritrova – con le dovute e personali declinazioni stilistiche – per esempio nel *Trasferimento del Volto Santo* affrescato nella Basilica di San Frediano a Lucca da Amico Aspertini o nelle scene a sanguigna ritratte da Polidoro nel soggiorno napoletano. Quanto a Polidoro egli ritrae le messe e le processioni nel loro svolgersi, cogliendo, come poi Mimmo Jodice, le attitudini mediterranee che caratterizzano la “religiosità imitativa”, con alcuni personaggi sagacemente traghettati poi nell'*Andata al Calvario* dei Catalani, dove, tra i crogioli pietistici, emergono piccole comparse di accentuata partecipazione emotiva; in Aspertini erano comparse grottesche e malinconiche³⁰, nel Maestro di Ozieri sarà l'incursione, come si vedrà, eccellente e tragicomica, realistica – si direbbe quasi bruegheliana – del “vociante con la vanga”, non meno disturbante dei cantori sguaiati di Amico.

Si tratta di scelte di registro che risemantizzano le caratterizzazioni drammatiche contenute in alcuni episodi dei cartoni raffaelleschi³¹, per i quali Nicole Dacos ha ipotizzato un intervento o un'influenza dell'espressivo Pedro Machuca nella *Guarigione del Paralitico* e nel *Sacrificio a Listra*³². La “religiosità imitativa” tradotta da Polidoro scaturiva in un momento nevralgico per il clima devozionale napoletano. La città è interessata dalla predicazione dei canonici agostiniani e dei francescani cappuccini, ospita il cenacolo di Juan de Valdés, che si riuniva nella chiesa di San Paolo Maggiore, la congrega dei Bianchi di Giustizia e il dibattito spirituale suscitato da Bernardino Ochino. In tali ambienti di cultura evangelica si assiste al “convergere comune sui temi della mistica, della pietà, del valore giustificativo della fede, dell'imitazione di

30 Riccòmini, E., *Antiraphael: tre contrasti circa la lingua italiana dell'arte*, e Fortunati, V., “Una pazzia...mescolata di tristizia”: il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari, in *Amico ...* 2008, pp. 45-51 e p. 53-59; Faietti, M., Nesselrath, A., “Bizar più che reverso di medaglia”: un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini, «Revue de l'art», 107.1995, pp. 44-88.

31 *Raphael: cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*, a cura di M. Evans, C. Browne e A. Nesselrath, con la collaborazione di M. Haydu e A. Roth, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 8.9.-17.10.2010), London: V&A Publishing 2010.

32 Pensa a Machuca, Dacos 1984, pp. 332-334, mentre Ravelli 1987, p. 55, nota 17, vi scorge la presenza di Polidoro, cfr. Marabottini 1968, pp. 215-221.

Cristo”, si riflette sulla lezione di San Paolo e di Sant'Agostino, mentre di tale fervore “erasmiano” è manifesto la *Disputa di Sant'Agostino con gli eretici* di Marco Cardisco, piena di libri e di discussioni sui libri³³. Ma anche qui occorre fare attenzione: è ugualmente difficile sostenere che negli Trenta e Quaranta l'evangelismo paolino, come le correnti protestanti, possano essere all'origine dalla vena espressiva di Polidoro, di Cardisco, come di Pietro Negroni poi. Si tratta infatti di movimenti sostanzialmente lontani dalla propensione per le immagini devozionali, se non persino iconoclasti. Perciò Abbate avverte nella tesi di Leone de Castris (in *Polidoro ... e in Forestieri e Regnicoli ...*) una forzatura interpretativa³⁴.

Il caso del Maestro di Ozieri, lo si anticipa, risulta piuttosto isolato in un contesto interno di suo già geograficamente piuttosto marginale, visto inoltre l'apparente disinteresse dei nobili per la sorte culturale dei territori di pertinenza, proprietari incuranti di una loro personale promozione sociale presso quelle comunità considerate utili esclusivamente per la raccolta a distanza delle rendite feudali. Si può scrutare, invece, tra le visite pastorali e le *relationes ad limina*, per ricostruire lo sfondo che vide il montaggio sugli altari dei retable del Maestro. Bisognerà muoversi con cautela, prima di risolvere il compito giocando subito la carta delle sortite alternative che attecchiscono meglio in periferia³⁵, e prima di andare in cerca di qualche mugnaio imbevuto di pensieri eterodossi, benché i luoghi – il Goceano e il Monteacuto in cui fu attivo negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta il Maestro di Ozieri – corrispondano assai bene a quei paesaggi geografici e umani di alterità. Da qui la patente di eccentrico potrebbe venire quasi naturale, se non fosse che prima andrà chiarito quale poté essere il centro di riferimento dell'antitesi espressa nella vallata di Benetutti, rinfrancata solo dalle acque termali di San Saturnino, che il canonico Giovanni Spano elogiò insieme alle tavole con le *Storie della Vera Croce* quali uniche meraviglie di un luogo assai insalubre. Lamentela questa non solo d'attualità quando scrive nel 1870 l'erudito sardo, ma che ritorna frequentissima come causa dell'assenza dei nobili possidenti valenciani, i Centelles, e all'origine dell'abbandono dei minori conventuali della chiesetta della Madonna di Loreto ad Ozieri nel 1528, collocazione originaria dell'omonimo retable del Maestro di Ozieri, oggi trasferito dalla Cattedrale al Museo di Arte Sacra del capoluogo del Monteacuto. La malaria che imperversava da maggio a ottobre sconsigliava di inviare i figli cadetti in quelle valli, come allo stesso tempo costringeva per esempio il vescovo di Ales Pietro Frago a prevedere un cospicuo compenso per un maestro di grammatica – vista la penuria di seminari – che garantisse una protratta attività di insegnamento per il clero, trovando il coraggio, ben remunerato, di quella lunga sosta tra i disagiati rischi

33 Naldi, R., *Parola e immagine nella “Disputa di sant'Agostino con gli eretici”*, in *Marco Cardisco ...* 2009, pp. 14-51.

34 “Le immagini rappresentavano certo per le confraternite laicali un pio strumento di edificazione religiosa, a volte sicuramente dai toni crudi e penitenziali. Ma da questo a immaginare l'equazione: eccentricità ed espressionismo più o meno caricato uguale spiritualità eterodossa, ce ne corre. Lasciando perdere il caso di Polidoro, che rappresenta piuttosto il dramma, la dolorosa contraddizione di chi vedeva erodersi, nei tragici contrasti religiosi del suo tempo, le illusioni legate al mito classico dell'antica Roma, che i pontificati di Giulio II e Leone X parevano avere risuscitato, c'è da osservare che sia Cardisco che Negroni non cambiano affatto il loro stile quando lavorano per confraternite dal taglio, vero o presunto, più spirituale e chiese o committenti dalla religiosità più tradizionale e «ortodossa». Abbate, F., *Il Cinquecento, Storia dell'Arte dell'Italia meridionale*, 5 voll., Roma: Donzelli 1997-2009, III, 2001, p. 82.

35 Castelnuovo, E., C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in AA. VV., *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Bollati e P. Fossati, 3 voll. Torino: Einaudi 1979-83, *Materiali e problemi: questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, 1979, I.1., pp. 285-352. L'impostazione risulta ancora attuale per affrontare lo studio di fenomeni di dissidenza che hanno come luogo di incubazione aree defilate, si veda quindi Nova, A., *Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino*, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di L. Camerlengo, E. Chini, (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 29.7.-29.10.2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2006, pp. 48-67.

dell'insalubrità.

La prospettiva eccentrica³⁶ è pur sempre valida anche in considerazione dell'annotazione di Giovanni Previtali che osservava come “modelli, sebbene noti e culturalmente egemoni, non avevano la capacità di esprimere le tendenze di fondo della realtà locale se non a patto di profonde modifiche; [...] è quindi il senso e la direzione di queste modifiche che dobbiamo soprattutto studiare se vogliamo veramente comprendere il valore e l'originalità dell'arte meridionale”. Ma il Maestro di Ozieri potrà trovare affini compagni di viaggio, fonti, analogie, se guardato attraverso una focale grandangolare che comprenda sì la pittura meridionale, ma soprattutto la dimensione dei traffici che, tappa dopo tappa, seguono i fili dei contatti economici e diplomatici dell'impero di Carlo V tra Europa del Nord e Mediterraneo, “*una realidad geofísica, climática, medioambiental, una cuenca marítima que ha sido durante siglos una encrucijada, un lugar de encuentro que ha atraído a pueblos y culturas diversas, inevitablemente destinadas a mestizarse*”³⁷. All'interno perciò di tale bacino poteva avvenire che sulla volta della Cattedrale di Valencia – l'autore è il reggiano Paolo da San Leocadio, pittore caro al cardinale Rodrigo Borgia e attivo non a caso anche nella Collegiata di Gandía – si librassero angeli le cui pieghe ondulatissime delle vesti richiamassero fortissimamente quelle miniate da Liberale da Verona³⁸. O che un'opera come la *Pietà*³⁹ di Úbeda dipinta da Sebastiano del Piombo nel 1533 su incarico di Ferrante Gonzaga per la chiesa di San Salvador a Úbeda, come dono per il potente consigliere imperiale Francisco de los Cobos, fornisse poi pronte soluzioni stilistiche per una schiera di pittori valenciani controriformati⁴⁰.

Dalle *relationes ad limina* la situazione in cui versava la chiesa sarda risulta preoccupante per più di un vescovo, in specie quelli giunti alla chiusura del Concilio, ancora più impressionati dallo scarto tra i dettami di rinnovamento e l'abbandono delle anime in cui versava l'isola. Piuttosto che focolai di misticismo si parla di pratiche sconvenienti, come i matrimoni dei curati con tanto di comunione dei beni, mentre la convivenza concubinaria non era poi un fatto sentito o vissuto come clandestino o stravagante: alla “moglie” del curato erano riconosciuti infatti alcuni onori dalla stessa comunità, venendo inoltre “scelta tra le aspiranti appartenenti alle famiglie più onorate del villaggio”⁴¹. Nelle *villae* era frequente “il ricorso alla divinazione,

36 Romano, G., *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'*, in *Cinquecento eccentrico: itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica*, («Ricerche di storia dell'arte»; 17.1982), Roma: La Nuova Italia Scientifica 1982, pp. 5-27; Zeri, F., *Eccentrici fiorentini: II*, «Bollettino d'arte» 47.1962, pp. 314-326; Idem, *Eccentrici fiorentini*, «Bollettino d'arte» 4.Ser. 47.1962, pp. 216-236; Pinelli, A., *L'«insorgenza» anticlassica*, in Idem, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi 2003, pp. 51-70 (1ª ed.: Torino: Einaudi 1993).

37 Natale, M., *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31.01-6.03.2011; Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19.05-2.09.2001), Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 19-45.

38 Virdis Limentani, C., *Il crogiuolo mediterraneo. I casi di Napoli e Valencia*, in *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova: Cleup 2011, pp. 66-85. Su Paolo da San Leocadio si veda anche Company, X., *Paolo da San Leocadio e gli angeli della cattedrale di Valencia*, «Taccuini d'arte», 3.2008(2009), pp. 9-28; Condorelli, A., *El “concierto de los angeles” la pintura de Paolo da San Leocadio en la Catedral de Valencia*, acta del Seminari d'Història de la Pintura (Lleida, 24-25.10.2005), Lleida 2009, pp. 5-24.

39 Baker-Bates, P., *Sebastiano del Piombo's Úbeda “Pietà”: between Italy and Spain*, in *Art, site and spectacle: studies in early modern visual culture*, a cura di D. R. Marshall, Victoria: The Fine Arts Network 2007, pp. 34-43.

40 Falomir, M., *Sebastiano e il “gusto spagnolo”*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann con R. Contini (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8.2.-18.5.2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28.6.-28.9.2008), Milano: Motta, 2008, p. 67-71.

41 Turtas, R., *La riforma tridentina nelle diocesi di Ampurias e Civita: dalle relazioni “ad limina” dei vescovi Giovanni Sanna,*

alle formule magiche e alle superstizioni diaboliche”, secondo quanto riferisce scandalizzato Francesco Sacchini, storico ufficiale dell'ordine dei Gesuiti nel 1620, riferendosi alla situazione della chiesa sarda prima dell'arrivo della Compagnia di Gesù, vale a dire nel 1559⁴². Il resoconto forse mirava a far risaltare l'azione necessaria e rimarchevole dei gesuiti, ma di fatto descriveva qualcosa di assai verosimile. Vi si diceva inoltre che in tutta la diocesi cagliaritano “non vi era forse un solo curato che capisse quel che leggeva”, i canonici non partecipavano al coro, “gli altri se ne stavano fuori dal regno o praticavano la mercatura ed erano comunque armati di privilegi e documenti falsi per intralciare l'azione riformatrice del vescovo”. Sacchini aggiunge che “quanto al resto, il curato non si distingueva dagli altri zappaterra del villaggio per il vestito, la tonsura, i costumi”. Quanto denunciato corrisponde purtroppo alla situazione che dovette affrontare Pietro Frago, vescovo della diocesi di Ales-Usellus-Terralba – e poi di Alghero dal 1566 al '72 – alla guida del sinodo inaugurato nel dicembre 1564. Per la prima volta non si approvarono i canoni a scatola chiusa, ma venne dedicato ampio spazio alla *dogmatum disputatio*. Il vescovo in occasione del sinodo dovette inoltre imparare la lingua sarda, per ovviare alle difficoltà di comunicazione con i fedeli e con gli stessi ecclesiastici presenti. L'impegno riformatore coinvolse i canonici e i *rectores*, spesso accusati di non risiedere nemmeno nelle parrocchie a loro affidate.

Così anche l'agostiniano Ludovico de Cotes, vescovo di Ampurias (1545-48), al suo arrivo rimase sconcertato nell'apprendere che l'ultima visita pastorale era stata compiuta ben 25 anni prima. Verificò poi di persona che i fedeli non si confessavano nemmeno una volta all'anno, non ricevevano l'eucarestia, non rispettavano il precetto pasquale e in molti non conoscevano neppure il *Credo*⁴³. Le chiese campestri erano infestate dai banditi che sfuggivano così ai ministri regi, mentre era in uso una pratica discutibile: il capitolo si arrogava i benefici parrocchiali, ma non si dedicava alla cura delle anime, nominando di contro un qualsiasi sostituto che si accontentasse di una paga ridotta, con grave danno per la pastorale. Tale abuso riguardava la maggior parte delle parrocchie e iniziò ad affievolirsi solo dopo il 1568, quando con una apposita bolla pontificia i vicari perpetui dovevano mantenere l'incarico, ricevere un decoroso sostegno, con l'obbligo che venissero scelti secondo requisiti morali e culturali.

Nella delimitazione di una possibile committenza per i retabli del Maestro di Ozieri si ha la sensazione che si tratti di opere “senza un movente”, considerato il panorama religioso così squinternato, in cui i curati designati stavano altrove mentre vigevano consuetudini che i vescovi riformatori – come Andrea Baccallar⁴⁴, vescovo di Alghero dal 1578 – avrebbero definito desolanti. Mancano all'apparenza i presupposti per la

Filippo de Marymon e Giacomo Passamar (1586-1622), in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari: Gallizzi 1988, pp. 234-259. Idem, *Alcuni inediti di Antonio Parragues de Castillejo arcivescovo di Cagliari*, «Archivio storico sardo» 1992 (XXXVII), pp. 181-197.

42 Turtas, R., *La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento della decisione*, «Biblioteca francescana sarda» 1999, pp. 205-216.

43 Sorgia, G., *Due lettere inedite sulle condizioni del clero e dei fedeli in Sardegna nella prima metà del secolo XVI*, «Archivio storico sardo» 1963, pp. 139-148. Ma si veda anche: Ruzzu, M., *La chiesa turritana dall'episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1566): vita religiosa, sinodi, istituzioni*, Sassari: Arti grafiche editoriali Chiarella 1974.

44 Nughes, A., *La diocesi di Alghero nel XVI secolo*, in *Alghero, la Catalogna, il Mediterraneo: storia di una città e di una minoranza catalana in Italia (XIV-XX sec.)*, atti del convegno (Alghero, 30.10-2.11.1985), a cura di A. Mattone e P. Sanna, Sassari: Gallizzi 1994, pp. 370-398; Idem, *El sinode del bisbe Baccallar: l'Alguer: Església i societat al segle XVI*, (Biblioteca filologica; 20), Barcelona: Institut d'estudis catalans 1991.

comparsa di opere di così stringente afflato devozionale, come la *Crocifissione* di Benetutti, benché, sondato lo scarso livello di preparazione teologica di coloro che si dedicavano alla cura delle anime, come pure la rustica ignoranza dei fedeli, quel testo figurativo – un vero e proprio *Andachtsbild* – poteva veramente fungere da sintesi e illustrazione dei misteri dolorosi – con la rappresentazione delle piccole scene della Passione – e allo stesso tempo essere modello iconico ispiratore di preghiera, in quanto il Cristo gotico-doloroso, la Madonna e il San Giovanni, costituivano una triade comportamentale patetica che bene poteva accordarsi con esigenze di comunicazione franca e colloquiale.

La diocesi di Alghero comprendeva negli anni in cui dovette essere attivo il Maestro di Ozieri le *villae* di Ozieri, Benetutti, Bortigali. Secondo la bolla *Aequum reputamus* di Giulio II del 26 novembre 1503 vennero soppresse le diocesi di Castro⁴⁵ e Bisarcio⁴⁶, annesse a quella di Ottana⁴⁷, la cui sede venne trasferita ad Alghero. La rivoluzione era motivata dal fatto che le *ecclesiae praedictae in locis desertis consistebant* e per giunta *seu illarum mensarum fructus, redditus et proventus adeo tenues erat*. Nonostante il provvedimento i capitoli di Castro e Bisarcio continuarono ad eleggere i propri vicari, sollevando più di una controversia fino agli anni Settanta, approfittando dell'assenza cronica dei vescovi eletti, che si facevano sostituire da procuratori. I vescovi di Alghero anche nella prima metà del Cinquecento rimanevano presso la curia romana, mostrando una certa insofferenza verso il trasferimento in Sardegna, come Pietro Frago, che si sentì nell'Isola «quasi deportato e relegato» e lamentava, a proposito del suo precedente incarico nella diocesi di Ales, la *intolerabilem nostrae huius ecclesiae cathedralis solitudinem*.

Quei luoghi delle zone interne non dovettero essere per vocazione refrattari alla cultura, ma imbottigliati in una situazione geografico-politica svantaggiata, per cui non vi risiedevano nemmeno i legittimi feudatari, come Bernardo Centelles⁴⁸, proprietario dal 1521 del feudo del Monteacuto⁴⁹ e conte di Gandía⁵⁰. I territori erano di fatto gestiti e controllati da procuratori, i Tola, appartenenti alla antica aristocrazia giudicale⁵¹, i quali spesso partecipavano anche ai lavori dello Stamento reale, firmando gli atti per conto dell'Incontrada del Monteacuto. Antonio Tola che sposa Margherita Zatrillas, figlia del governatore di Alghero, riceve nel 1518 il titolo di nobile. Legandosi al conte di Oliva, vale a dire ai Centelles valenciani, ottiene l'ufficio di *regidor*, grazie il quale può diffondere la sua influenza sull'Incontrada in cui era compresa la *villa* di Ozieri. Suo figlio, Giorgio Tola, venne nominato vicario reale del Monteacuto nel 1546, avviando il passaggio dell'Incontrada ai Borja, nuovi feudatari⁵². A sua volta Antonio Tola nel 1584 ricevette l'ufficio di *regidor* e «fu munifico benefattore di chiese e conventi della sua Ozieri».

45 La diocesi di Castro comprendeva: Oschiri, Berchidda, Monti, Alà, Buddusò, Orune, Osidda, Nule, Pattada, Bantine, Bidducara, Benetutti, Bultei, Anela, Bono.

46 Oltre alla stessa Bisarcio, Tula, Ardara, Buttule, Bidufe, Nughedu, Ozieri.

47 Nella diocesi di Ottana si trovavano: Sarule, Orani, Oniferi, Orotelli, Lolove, Nuoro, Macomer, Mulargia, Birore, Bortigali, Silanos, Ley, Bolotene, Borore, Dualqui, Noragugume, Illorai, Bortiochoro, Sporlatto, Il Borgo, Bottida.

48 Floris, F., *I Centelles signori di Monteacuto*, «Quaderni bolotanesi» 1988 (n. 14), pp. 359-366.

49 Bussa, I., *La documentació sobre els Estats sards d'Oliva*, «Cabells: revista d'investigació de l'Associació cultural Centelles i Riusech» 2009 (n. 6), pp. 9-81.

50 Sendra, J., *La città e il ducato di Gandía (Spagna)*, «Quaderni bolotanesi» 2003 (n. 29), pp. 111-138.

51 Floris, F., *Una famiglia del Monteacuto: i Tola*, «Quaderni bolotanesi» 1990 (n. 16), pp. 377-390.

52 Mur, A. J., *Cerdeña en el Archivo de la casa de Osuna*, «Archivio Storico Sardo» 1957 (XXV, fasc. 1-2), pp. 171-207, in specie pp. 184-185.

I Borja divennero nuovi feudatari grazie ad una fusione patrimoniale. Nel 1485 Pere Lluís de Borja, figlio del cardinale Rodrigo, poi papa col nome di Alessandro VI, pagava i debiti reali e acquistava la villa di Gandía. Francisco de Borja y Aragón nacque a Gandía nel 1510, Carlo V ne concertò il matrimonio con Leonor de Castro, dama di compagnia della regina Isabella di Portogallo. Dal 1539 al 1543 Francisco è viceré del Portogallo. Nel 1543 si trasferisce a Gandía per dedicarsi all'amministrazione dei suoi stati, portando a termine la Collegiata e ottenendo da Paolo III il privilegio di avere un abate mitrato. Nel 1550 Francisco entra nella Compagnia di Gesù. Carlos de Borja y Castro, suo figlio, ne eredita i titoli e sposa nel 1548 Magdalena, sorella di Pere Centelles, conte di Oliva. Si uniscono quindi con il matrimonio di Francisco Borja e Magdalena Centelles i possedimenti e i feudi delle casate dei Borja e degli Oliva⁵³, tra cui era compreso anche il Monteacuto in Sardegna.

Oltre al *regidor* dovettero esistere altre cariche che permettevano un governo a distanza del Monteacuto e quindi di Ozieri: nel 1538 Francisco Gilaberto de Centelles concesse a Bartolomé Solivera “*la oficialia, castellania y alcaidia de la encontrada*”, mentre del 1552 è la registrazione notarile della “*renuncia de la alcaidia del castillo de Monteagut hechia por mosén Juan Soliveras a favor de la casa de Oliva*”. Il *regidor*, a cui era demandata l'amministrazione dei terreni, si impegnava a dirimere sul luogo i disaccordi, riscuotere le rendite, estirpare scorribande e disordini, rappresentare l'autorità feudale. Tra le carte sulle entrate dei feudi sardi – Monteacuto, Anglona, Marghine – della contea di Oliva il *regidor* inviava ai Centelles anche documenti relativi alle vertenze civili e penali, contenute nel “*registre de literes de misericordia i maquicies de nova premmaticha*”, nel “*registru de sas litteras de misericordia*” e nel “*registru de sas maquicias*”. I registri erano allegati a corredo dell'elenco delle rendite, redatto dall'ufficiale o podestà, che aveva nel Monteacuto il ruolo di luogotenente e procuratore generale del conte Centelles di Oliva⁵⁴. Come «*estados*» della Casa di Oliva in Sardegna si intendono le “*encontradas, villas, castillos y baronias de Montagudo, de Anglona, de Marquine y Macomer, de Osillo y de Coquines*”⁵⁵. I Centelles concedevano o revocavano *oficialías* per il Monteacuto, conferivano *procuras* per essere sostituiti nei lavori dello Stamento reale. Tra gli incarichi insulari vi erano: *regidor y governor, thesorer, receptor, comptador*, mentre a livello locale vi erano gli *oficiales* o i *potestates*.

L'Isola, che doveva fronteggiare inoltre il pericolo di turchi e barbareschi, venne scelta come luogo di raduno per la flotta di Carlo V, che sbarcò a Cagliari nel 1535, in occasione della spedizione contro Tunisi. La permanenza fu piuttosto breve e non si conservano notizie dell'allestimento di apparati effimeri o di una vera e propria entrata trionfale. Si unirono alla spedizione alcuni esponenti delle famiglie nobili del Capo di Sotto: Salvatore Aymerich, Blasco de Alagón, Filippo de Cervellón. In occasione della sosta a Cagliari la cancelleria imperiale aveva individuato il percorso più sicuro e veloce per far giungere la posta

53 Camarena Mahiques, J., *La storia di Oliva (Spagna): i Borja e gli Osuna, da contea a città*, «Quaderni bolotanesi: appunti sulla storia, la geografia, le tradizioni, le arti, la lingua di Bolotana» 1999 (n. 25), pp. 245-260; Idem, *Alle origini della storia di Oliva (Spagna): il castello di Rebollet e i Carroz*, «Quaderni bolotanesi» 1997 (n. 23), pp. 207-234.

54 Bussa, I., *Conflittualità nella vita quotidiana dei villaggi del feudo sardo di Oliva nei primi decenni del 1500*, «Quaderni Bolotanesi» 2004 (n. 30), pp. 251-296.

55 Chimer Gimeno, J. J., *Los «estados» en Cerdeña de la casa de Oliva durante el siglo XVI. Documentos ene el Archivo del Reino de Valencia*, in *Il regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona ...*, pp. 291-304.

all'imperatore, per cui vennero allertati viceré e ambasciatori: dal momento della partenza da Barcellona per la Sardegna le informazioni e i documenti destinati a Carlo V avrebbero dovuto pervenire all'ambasciatore di Genova Figueroa, poi giungere al governatore della Corsica e di lì a Cagliari, luogo di ritrovo prescelto per l'intero corpo dell'*armada*⁵⁶. La seconda visita ebbe luogo durante il viaggio verso Algeri nell'autunno del 1541, quando la flotta imperiale e gli alleati sbarcarono nel porto di Alghero. Si trattò forse di un evento senza grande clamore, se il viceré Anton Folch de Cardona non riuscì a partecipare alla cerimonia, che fu più simbolica che fastosa: “*portaven lo pali los magnífichs mossèn Perot Castilla donzell conseller en cap, mossèn Angel Torralba conseller segon, y mossèn Johan Galeasso conseller quart, los nobles don Pedro de Ferrera, don Johan Mancha y lo magnífich mossèn Guerau de Cetrilla*”⁵⁷. A rappresentare il regno di Sardegna giunsero i nobili della fazione avversa al viceré in carica: Bernard Dessena, fratello del governatore di Sassari, l'*alcayt* di Cagliari Azor Çapata, Francisco Rebolledo *conseller en cap* di Sassari, Joan e Angel Manca. Il viceré Cardona dal 1534 aveva intrapreso una politica di controllo contro i privilegi della feudalità, provocando il costituirsi di un potente partito a lui ostile, guidato da Salvatore Aymerich. Il cavaliere catalano, signore di Mara, godeva dell'appoggio del vescovo di Alghero Pietro Vaguer, nominato nel 1542 visitatore del regno, al fine di risolvere le tensioni tra le fazioni che si contendevano il controllo politico del regno.

Purtroppo si deve subito rinunciare all'ipotesi che il Maestro di Ozieri possa essere stato in qualche modo coinvolto in cantieri o programmi celebrativi legati alle illustri venute di Carlo V, poiché, da quanto trascritto, risultò quasi estemporaneo l'addobbo – sobriissimo – sia a Cagliari sia a Alghero. Sono citano infatti solo drappi, panni e una passerella, ma non costruzioni né decori. Niente quindi a che vedere con le scenografie di architetture classiche, come il raffinato arco trionfale di Perino a Genova (Londra, Courtauld Institute of Art Gallery, inv. D.1984.AB.21), con scene cavalleresche e motivi allegorici, atti a celebrare l'adesione dei Doria alla politica egemonica dell'imperatore⁵⁸. O come i progetti più vivaci e scenografici di

56 “*para esperallas, surgi esta noche en la isla de Sant Pedro que està a vista de la Cerdeña y el jueves siguiente [10 giugno], diez del presente, siendo ya pasados todos los navios de la armada, con algunas de las galeras que tambien havian quedado con ellas vine a surgir en el golfo de Càller; adonde hallé surtas las naos de la dicha nuestra armada y assy mesmo las galeras, galeones, carracas, naos y otras fustas que el marqués del Gasto llevó de Génova con la infanteria alemana e italiana y las que estavan armadas y aderesçadas en Nápoles y Seçilia con la infanteria española que en ella havia çinco o seys dias que heran llegadas; [...]* Aquí se ha dado horden en lo que toca a las naos y gente que viene en ellas y en los bastimentos y he visitado a Càller que es la çabeca deste reyno y parto luego con ayuda de nuestro Señor para seguir mi viaje a Túnez y con su favor executar y hazer lo que viere más convenir contra el enemigo; la lettera scritta da Carlo V, si conserva presso l'Archivio General de Simancas. Si trova trascritta in Turtas, R., 10-14 giugno 1535: Carlo V visita Cagliari al comando del «mayor ejército que nunca se vido por lo mar», in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, Roma: Carocci 2001, p. 345.

57 La descrizione si può leggere nel resoconto di Joan Galeaso, *La memòria feta de tot lo que sa magestat ha fet en l'Alguer y del que se ha fet per sa vinguda*, scomparso dall'Archivio Storico di Alghero, citato in Manconi, F., *In viaggio per l'impresa di Algeri: le entrate reali di Carlo V ad Alghero e Maiorca*, in *Sardegna, Spagna ... nell'età di Carlo V*, 2001, pp. 361-362, nota 9 p. 367.

58 Stagno, L., *Sovrani spagnoli a Genova: entrate trionfali e "hospitaggi" in casa Doria*, in *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2002, pp. 72-87. Oltre all'irrinunciabile Chastel, A., *Les Fêtes de la Renaissance*, II, in *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, (Collection "Le chœur des muses"), atti del convegno (Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7.9.1957) Parigi: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1975, pp. 197-206 (1ª ed.: *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, II, Parigi 1960), si veda F. Cantatore in *Carlo V. Las Armas ...*, pp. 449-450; Madonna, M.L., *El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucion de las ciudades*, in *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcazar*, catalogo della mostra (Sevilla, 19.6-26.11 2000) Madrid: Sociedad estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 119-153.

Polidoro con divinità marine e tritoni (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 26451) per l'entrata a Messina del 1535⁵⁹. Non si trattò forse di una scelta di basso profilo, quanto probabilmente della mancanza di mezzi sufficienti per allestire i famigerati apparati, in cui veniva dispiegato il vocabolario imperiale e le invenzioni encomiastiche. Poco vale come scusante l'osservazione che a Cagliari e Alghero si trattò più di raduni militari che di visite ufficiali o di entrate trionfali come appunto quella di Messina, sul viaggio di ritorno, con un Carlo V ormai vittorioso. Si noti invece come, a prima vista, il *set* architettonico entro il quale è alloggiata la *Sant'Elena* nel Retablo di Benetutti del Maestro di Ozieri richiami in vero proprio la porzione mediana di un arco trionfale, precisamente un'edicola con piedritti aggettanti, elemento modulare indispensabile per l'erezione degli apparati effimeri e che rientrava con frequenza nel legittimante richiamo all'antico. I fogli con studi diversi di Polidoro sul tema dell'arco trionfale pullulano di tale motivo architettonico con colonne, mentre in Sardegna bisognerà aspettare a lungo prima di vedere costruita per davvero un'edicola così fatta, come sulla facciata della chiesa di Santa Caterina a Sassari (1579-1609)⁶⁰.

La conquista di Tunisi ebbe ampio risalto negli arazzi tessuti (1545-48) su disegno di Jan Vermeyen, che seguì e documentò la campagna militare dell'imperatore. I panni fiamminghi, come i cartoni, si dimostreranno uno dei veicoli potenziali per la costruzione del paesaggio del Maestro di Ozieri, specialmente nella *Crocifissione* del Goceano. La vallata con la visione di Gerusalemme potrà ricordare gli appunti di viaggio di Scorel in Terra Santa, come pure la medesima configurazione di Bernard van Orley⁶¹ nella *Crocifissione* – con Margherita d'Asburgo nelle vesti della Carità e Isabella d'Asburgo come Giustizia – conservata al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. La veduta di città nella *Crocifissione* del *Retablo di Sant'Elena* a Benetutti e il paesaggio patiniriano nell'*Invenzione della Vera Croce* emergono come anomalie e originalità del Maestro di Ozieri, rispetto alla produzione isolana e meridionale, dirottando l'analisi di quelle opere al largo rispetto alla relazione biunivoca tra periferia sarda e un possibile centro, che, in questo caso, potrebbe facilmente essere individuato in Napoli. Il luogo della congiuntura lombardo-meridionale era stato infatti già indicato dallo stesso Raffaello Delogu quale riferimento e interlocutore privilegiato per l'aggiornamento in senso italiano della scuola sarda, per cui con i Cavarò l'arte isolana avrebbe iniziato a “parlare italiano”. La veduta di città nel *Retablo di Sant'Elena* rimanda, come si vedrà nello specifico più avanti, invece ad esempi fiamminghi ed è introvabile, così come è orchestrata nel Goceano, tra i fondali di Polidoro, o dei comprimari spagnoli della maniera italiana, rimandando con maggiore naturalezza ad esempi oltremontani, come l'arazzo di Pieter Pannemaker I, su idea di Bernard van Orley, con la *Crocifissione* (1520, Washington, National Gallery of Art, Widener Collection, inv. 1942.9.448).

59 Leone de Castris, P., *Gli apparati trionfali per Carlo V e il rapporto di Polidoro con l'architettura, la scultura, l'incisione e le arti decorative*, in *Polidoro ...*, pp. 373-412.

60 Gaias, M. P., *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro: Ilisso 1996, pp. 187-194. Si confronti pure Segni Pulvirenti, F., Sari, A., *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso 1994.

61 Hendrikman, L., *Bernard van Orley and Romanism in the 1530s: technical investigation of the Crucifixion Triptych in the Church of Our Lady in Bruges*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno Nord/Sud: ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi (Padova, 25.-27.10.2007), a cura di A. De Floriani, M. C. Galassi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, (Biblioteca d'arte ; 21), pp. 107-115; Ainsworth, M. W., *Romanism as a catalyst for change in Bernard van Orley's workshop practices*, in *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, a cura di M. Faries, Turnhout: Brepols 2006, (Me fecit ; 4), pp. 99-118.

Nel ripercorrere l'onda di propagazione dell'influenza patiniriana nello sfondo della *Crocifissione* di Benetutti, nell'esaminare le somiglianze delle rocce goceanesi con certe concrezioni geologiche scoreliane nell'*Invenzione della Vera Croce*, nel comprendere il cortocircuito o paradosso per eccellenza causato dal simpatetico e ricorrente *déjà vu* germanico-svizzero – il quale è di memoria grünewaldiana e oltrepassa perciò quanto dovrebbe essere possibile concepire tramite l'uso delle sole stampe –, considerati tutti questi percorsi, per forza di cose, è stato necessario allargare gli orizzonti e leggere il Maestro di Ozieri in una scala mediterranea *allargata*, quindi in una dimensione europea, e soprattutto nella confluenza di uno sciabordio interregionale di frontiera. Solo questo respiro consente di capire come il pittore risenta della dialettica romanista propagandata dai viaggiatori fiamminghi, trovi una corrispondenza nelle declinazioni del «*rafaelismo de estampa*» iberico, come pure, ma solo in alcune isolate opere, fra le quali la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, richiami alcune eccentricità meridionali.

La visione di studio approntata per i retabli del Maestro di Ozieri tiene perciò in considerazione il contesto politico come pure questioni di geografia artistica, seguendo le rotte mediterranee⁶², e prospettando momenti di scambio e permeabilità che comprendano anche i paesi nordici, in quanto sarà proprio la lettura stilistica e iconografica delle opere a richiedere tale apertura verso il mondo germanico, svizzero e fiammingo⁶³.

62 Bologna, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria 1977, per esempio pp. 79-80: in tale prospettiva è possibile distinguere in un pittore come Jorge Inglés “punti di contatto manifesti con Fouquet” e nel *Retablo di San Jerónimo* de la Mejorada, che si conserva al Museo di Valladolid, una “trama flandro-iberica” che richiama Colantonio; ma, ciò che per noi è più importante, il discorso sulla provenienza degli influssi si apre anche ad “una pronunciata tendenza alla chiarificazione aerea degli spazi e *dei lontani*, che per un verso fanno pensare ai paesaggi dell'ultimo Konrad Witz, per un altro alla tensione prospettico-limbourghiana dei paesaggi nell'ultima opera del Sassetta”. Insomma un rimescolio europeo, che toglie dall'imbarazzo quando di fronte al *Retablo di Ardara* in Sardegna viene in mente alla pari proprio lo stesso Witz, o quando nel *Retaule de Mare de Déu de la llet*, della chiesa di Canapost (Baix Empordà), ora al Museu Diocesà de Girona, si riconosce una forte analogia con la Madonna del *Dittico Melun* di Fouquet al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa. Se poi, già allora, Ferdinando Bologna studiava il legame Ferrara-Valencia-Napoli, non ci si può nemmeno stupire di individuare nel Maestro di Sanluri in Sardegna, oltre a qualche comparsa pinturicchiesca in un polvarolo, più di una analogia con cose ferraresi, che si direbbero mediate da Valencia.

63 Borchert, T.-H., *The mobility of Artist. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world ...*, pp. 33-45.

II. FORTUNA CRITICA

Il Maestro di Ozieri fa capolino negli studi di storia dell'arte all'aprirsi del Novecento. Raffaello Delogu⁶⁴ e Enrico Brunelli⁶⁵ sono i primi a citare l'anonimo autore di alcune tavole conservate a Sassari, nel Goceano e nel Monteacuto, scomparti che poi costituiranno la base intorno alla quale sarà aggregato l'intero *corpus*. Delogu e Brunelli si concentrano però maggiormente nel delineare la personalità altrettanto misteriosa del Maestro di Castelsardo – attivo tra gli anni Novanta del Quattrocento e l'inizio del secondo decennio del Cinquecento. Mettono ordine inoltre nella produzione della bottega cagliaritana di Stampace. Nel maggio del 1930 il Maestro di Ozieri balza invece fulmineamente fuori dagli studi di respiro locale. Alcuni suoi pezzi compaiono infatti in un breve e folgorante saggio di Hermann Voss, che, in quell'occasione, esprime considerazioni tuttora valide sul carattere della produzione artistica dei luoghi remoti e defilati rispetto ai centri culturali egemoni, anticipando le riflessioni su varianti e arrocchi periferici, a cui Castelnuovo e Ginzburg daranno ampio risalto in ambito italiano.

Nello stesso torno d'anni alcune singole tavole attribuite al Maestro di Ozieri vennero fuggacemente segnalate in brevi passi contenuti nelle guide dell'Isola. In tali testi, confezionati per un pubblico di amatori e viaggiatori, sono riportati preziosi appunti relativi alla collocazione dei singoli scomparti e qualche notizia circa la presenza di tavole ora scomparse o perdute. In tutte queste fonti, di tenore e intenti differenti, il *Retablo di Sant'Elena*, conservato a Benetutti nel Goceano e il *Retablo della Madonna di Loreto* nel Monteacuto raccolgono unanimi elogi, purtroppo generici. I due retable sono soprattutto indicati quali tappe e momenti irrinunciabili, per una conoscenza del territorio sardo, che passi attraverso la diffusione del fenomeno retablestico in ogni più sperduto paese.

Negli ultimi decenni si sono susseguiti più tentativi di dare un nome al Maestro di Ozieri. Essi però si sono rivelati da subito piuttosto capziosi, pretestuosi e perfino fantasiosi. Il primo di questi si può leggere nel catalogo dell'unica mostra monografica che risale al 1982. La proposta di identificazione ha coinvolto un certo sconosciuto pittore, di nome Andrea Sanna⁶⁶, il quale compare in un documento del 1584 tratto dall'Archivio Parrocchiale della chiesa di Sant'Angelo a Osidda e compreso nel *Libro de Osida (1549-1626), diversa amministrazione* (f. 4v. e seguenti) nel quale si cita un certo *mastru andria sanna de ottierj pintore*. L'identificazione poco convincente trova un seguito appassionato in altre pubblicazioni, con giornalistici botta e risposta. Il nome di Andrea Sanna però non può essere collegato ad alcun retable esistente, né messo in relazione con retable solitamente attribuiti al Maestro di Ozieri. Per giunta l'opera che gli veniva commissionata nel documento di Osidda non si è conservata, dunque è impossibile procedere agli

64 Delogu, R., *Il Maestro di Olzai e le origini della Scuola di Stampace*, «Studi sardi» 1945 (n. 6), pp. 5-21; Idem, *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, «Archivio storico sardo» 1941 (XXII, n.1-4), pp. 3-17; Idem, *Michele Cavarò: (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi sardi» 1937 (III, n. 1) 1937, pp. 5-92.

65 Sul Maestro di Castelsardo: Brunelli, E., *L'Ancona di Tuili*, «L'arte» 1920 (23), pp. 114-119; Idem, *Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham*, «L'arte» 1919 (21/22), pp. 232-242.

66 Amadu, F., *Rilievi d'arte, Individualizzazione del «Maestro di Ozieri»*, «Nuovo Bollettivo Bibliografico Sardo» 1960 (V, n. 25), pp. 3-4.

opportuni confronti stilistici. Un buco nell'acqua, che però ha sollevato nel tempo curiosità e ulteriori momenti di approfondimento. Questi hanno avuto il merito di spingere gli studiosi a frugare con rinnovato interesse negli archivi diocesani e parrocchiali.

Gli inventari delle visite pastorali cinquecentesche e di primo Seicento citano alcune delle opere coinvolte negli studi sul Maestro di Ozieri; tali primissime notizie saranno trattate come fonti primarie ad inizio delle relative schede di catalogo. Qui di seguito sarà invece passata in rassegna la fortuna critica del pittore, tra diari di viaggio e pubblicazioni sull'arte in Sardegna e nel Meridione, in particolare quelle degli anni Ottanta e Novanta, e brevi articoli, che hanno sondato per la prima volta le notizie archivistiche relative alle botteghe del Nord Sardegna, testi comparsi nell'ultimo decennio, oltre alle pochissime occasioni (solo tre) in cui il Maestro di Ozieri è stato coinvolto, in maniera quasi estemporanea però, in qualche esposizione. Si anticipa che tuttora restano valide le pubblicazioni di Renata Serra (1980; 1990), le più ampie sui retabli sardi, corredate da un vasto apparato illustrativo, che comprende nei due volumi primizie, emergenze notabili, pezzi appartenenti al filone popolare. Frammenti che sono stati indispensabili per capire il sostrato culturale, come il seguito riscosso da alcune opere forestiere, tavole da considerare innovative rispetto ai soliti retaggi figurativi.

Tra i diari di viaggi il più interessante risulta quello di Antoine Valery⁶⁷, il quale racconta di aver potuto ammirare il *Retablo della Madonna di Loreto* nella villa di Ozieri. Illustre viaggiatore nato nel 1789, Valery era Bibliotecario del Re nel palazzo di Versailles e al Trianon, scrisse in venti volumi i *Voyage Historiques Littéraires et Artistiques en Italie. Guide raisonné et complète du voyageur et de l'artiste*, includendo nel suo *Grand Tour* anche la visita della Corsica, dell'isola d'Elba e della Sardegna. Il passo ha quasi il sapore della scoperta speleologica, e d'altronde Valery, a sua insaputa, è anche il primo a segnalare il Retablo di Ozieri. Egli scrive che “in fondo alla chiesa rurale di N.S. di Loreto, buia, nella quale si celebra la Messa una sola volta all'anno, vi è un polittico di sette parti rappresentante la Vergine e il Bambino, un Cristo sulla Croce, un Ecce Homo, la Visita della Vergine a S. Elisabetta, e in basso i Quattro dottori della Chiesa occupati gravemente ad esaminare e a discutere la traslazione della santa casa, un quadro di quattro parti viventi, dalla tradizione del paese attribuito a Michelangelo, che, nonostante i guasti subiti e l'abbandono, sembra veramente degno d'un gran maestro. Alla vista, alla scoperta d'un tal capolavoro seppellito in mezzo ai monti, non ho potuto fare a meno d'ammirare ancora una volta questa feconda scuola italiana che, dopo aver decorato palazzi, tempi e gallerie, aveva diffuso le sue opere fin tra i pastori d'Ozieri”. Tralasciando l'improbabile attribuzione o meglio diceria in merito all'identità dell'autore del retablo, il passo è importante in quanto informa sulla originaria collocazione dell'opera: la chiesetta di Nostra Signora di Loreto, che sarà da considerarsi come la destinazione *ab antiquo* del retablo, dedicato alla *Traslazione della Santa Casa*.

67 Valery, A. C. P. (Antoine Claude Pasquin), *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne*, II, Paris: Librairie de L. Bourgeois-Maze 1837, pp. 330-331, (trad. it. R. Carta Raspi, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari: Edizioni della Fondazione il Nuraghe 1931; rist. anast. con saggio introduttivo di A. Romagnino, Cagliari: Edizioni Della Torre 1995, pp. 110-111).

L'omonimia non è casuale, ma rispecchia una coincidenza di dedicazione tra retablo e chiesa per la quale era stato predisposto. Quando poi Antoine Valery visitò Sassari, nella chiesa della Santissima Trinità vide il *Discendimento dalla Croce*⁶⁸, che attualmente si conserva presso il Museo di Arte Sacra di Ozieri. Giudicò l'opera il migliore quadro della città. La tavola in questione faceva parte dello smembrato *Retablo di Santa Croce*. Venne acquistata nel maggio 2000 dall'amministrazione comunale di Ozieri, presso la casa d'aste Finarte di Milano, dove si trovava con una attribuzione a Alonso Berruguete⁶⁹, dopo essere stata per quasi un secolo in una collezione milanese.

Il testo di Antoine Valery si legge con fluidità. Mentre si segue, da nord a sud, il percorso compiuto dal viaggiatore francese si raccolgono osservazioni di geografia culturale sulle emergenze artistiche e paesaggistiche. Giovanni Spano invece assembla nei suoi scritti infinite curiosità, che riflettono il suo approccio enciclopedico, che va dall'archeologia alle architetture, dalle arti minori alla linguistica, all'etnologia⁷⁰.

Spano ricorda come fosse “gran pregio” della chiesetta dedicata alla Vergine di Loreto “possedere una grande tavola che trovasi nell'altare maggiore con sette diversi scomparti di stile antico, il più bello”. Egli attribuisce l'opera a Giovanni Muru, che nel 1515 firmava la predella del *Retablo Maggiore di Ardara*, un retablo imponente posto sull'abside della chiesa di Santa Maria del Regno nella *villa* di Ardara⁷¹. Lo studioso e collezionista sardo Giovanni Spano si sofferma sulla tavola centrale della predella del Retablo di Ozieri, dove l'*Ecce Homo* è attorniato dai giudei, rettificando inoltre l'impressione registrata da Valery, secondo la quale i *Dottori* negli scomparti laterali della predella parrebbero intenti a discutere sulla *Traslazione della Santa Casa*. Egli quindi ricorda che era consuetudine nelle predelle dei retable sardi raffigurare i dottori della chiesa e i santi, aggiungendo ironicamente che “sarebbe stata poi maggiore la meraviglia di Valery se avesse saputo che questa feconda scuola era sarda, come sardi n'erano gli autori.”

La storia cinquecentesca della chiesetta di Loreto a Ozieri è importante per individuare i possibili committenti del retablo che lì si conservava e che senza dubbio dovette essere destinato a quella collocazione. Il canonico e letterato sardo Giovanni Spano⁴ riferisce che la chiesa ozierese di Nostra Signora di Loreto apparteneva all'ordine dei cappuccini. A proposito della venuta di tali frati nella *villa* di Ozieri,

68 Valery, *Viaggio in Sardegna ...*, p. 62.

69 Asta del 26-30 maggio 2000, n. 1107, lotto 26, scheda a cura di Angelica Poggi e Alessandro Galli.

70 Arru, M. G., Foddìs, M. G., *Cagliari: le chiese scomparse: spunti da una rilettura storico-archeologica della Guida della città e dintorni di Cagliari del canonico Giovanni Spano*, Ortacesus: Nuove grafiche Puddu 2010; Wolf, H. J., *Il vocabolario sardo geografico patronimico ed etimologico di Giovanni Spano*, «Quaderni bolotanesi: appunti sulla storia, la geografia, le tradizioni, le arti, la lingua di Bolotana» 2008 (n. 34), pp. 215-224; Pulina, P., Tola, S., *Il tesoro del canonico: vita, opere e virtù di Giovanni Spano, (1803-1878)*, Sassari: C. Delfino 2005; Paris, W., *La collezione Spano a Ploaghe*, presentazione di G. Lilliu, Sassari: Stampacolor 1999; Serra, R., Giovanni Spano “conoscitore d'arte”: validità e cadute, Sassari: Gallizzi 1980, pp. 48-72, Estratto da: «Studi Sardi» vol. XXV, a. 1978-80. Pira, M., *Giovanni Spano un antropologo della Sardegna*, «Quaderni sardi di storia» 1986 (n. 5), pp. 177-200.

71 Paris, W., *Il Retablo maggiore di Ardara*, Ozieri: Tip. Il Torchietto 1996, pp. 6-16.

un'iscrizione del 1598 posta nel convento di San Francesco ad Ozieri testimonia la presenza dei cappuccini nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, annessa al monastero e in costruzione dal 1593: “*Lauretanis patriae aedibus in quibus olim Minoritae Cappuccini S. F. diversabantur ob nimiam coeli gravitatem relictis Phil. Hiberiae, ind. et sardae gentis regnatore salubre hocce coenobium sub SS. MM. Cosmae et Damiani faustiss. auspiciis ex piorum elemosinis iidem FF. MM. Erexere MDXCIII*”⁷². Nei primi decenni del Cinquecento però, e già dal 1470, la chiesetta campestre dedicata alla Madonna di Loreto era stata di pertinenza dei frati minori conventuali. Nel 1528 l'ordine lasciava l'annesso convento per spostarsi in quello di San Francesco, più vicino al centro abitato. Il monastero all'inizio degli anni Novanta ospitava i frati cappuccini, che però vi risiedettero solo dal 1591 al 1593, per trasferirsi poi nel convento adiacente la chiesa cittadina dei Santi Cosma e Damiano⁷³.

Pacifico Guiso Pirella (1735) nella sua *Chronica Provinciae Sardiniae* (f. 60r) riferisce a proposito dei minori conventuali che “*con la noticia de la buena dicha, que tuvo esta Villa, pidiò luego la de Ocier otra fundacion de nuestra Observancia, y es la tercera en antiguidad de la mesma Provincia: por lo que habiendo passado a elle, el Beato Bernardino con su Vicario, les fuè ofrecida la possession de una antigua iglesia de Nuestra Señora de Loreto, donde primeramente fundaron*”⁷⁴. I frati minori conventuali dopo essersi presi carico della chiesetta campestre dedicata alla Madonna di Loreto, “*desempararon el puesto, después en el de 1528 por enfermizo*”. La chiesa non sarà comunque stata chiusa al culto in via definitiva, i frati avranno continuato a celebrarvi la messa, naturalmente non con la consuetudine e la frequenza di un tempo. In cambio di quella località campestre ritenuta insalubre per una permanenza intensiva e prolungata e *donde primeramente fundaron*, assunsero come nuova sede più conveniente “*el templo de San Cosme, que demolido por mui corto*”.

La chiesa di San Francesco, che divenne poi la sede principale dell'ordine dei minori conventuali nella villa di Ozieri, fu costruita “*con treze capillas, que hoi permanece*”. Secondo padre Guiso Pirella la chiesa venne consacrata nel 1570 dal vescovo di Alghero Antioco Nin (1572-77). Ma in quell'anno il vescovo di

72 Spano, G., *Tavola della chiesa di Loreto in Ozieri*, «Buletтино Archeologico Sardo» 1861 (a. VII n. 5, maggio), pp. 111-112; ; cfr. Vico, F., *Historia general de la Isla i Reino de Sardegna*, Barcellona 1639, P. VI, cap. XVI, foglio 54, n. 19 e Amadu, F., *Storia della Diocesi di Ozieri. Il periodo algherese (1503-1803)*, Sassari: Carlo Delfino Editore 2003, p. 39; A proposito della chiesetta di Nostra Signora di Loreto Francesco Amadu (1960, pp. 3-4) scrive: “In tale chiesa verso il 1470 erano venuti a stabilirsi i Frati Minori Osservanti di San Francesco, fondandovi un loro piccolo Convento. Tuttavia, al 1509 essi si erano già ritirati nella chiesa più grande di San Francesco, dentro il popolato. La chiesetta rimase d'allora in poi chiusa ed abbandonata fin verso il 1591. In quel periodo vennero infatti ad officiarla i Frati Minori Cappuccini, occupando il precedente Convento degli Osservanti, e ad essi il Vescovo di Alghero Andrea Bacallar destinava il Tempio, come ci consta dall'Editto della Fondazione dei Divini Uffici nella Chiesa di Santa Maria di Ozieri. Tuttavia i Cappuccini abbandonarono la Chiesa di Nostra Signora di Loreto appena un anno dopo che vi si erano stabiliti, a causa dell'insalubrità dell'aria, trasferendosi nella Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, sulla vetta di un colle, dalla parte opposta di Ozieri”. Si tratta di notizie simili, ma non esattamente coincidenti, con quanto segnalato più recentemente da Leonardo Pisanu.

73 da Santa Giusta, R., *I frati minori cappuccini in Sardegna: 1590-1946*, Milano: Edizioni Lux de cruce 1958, p. 41. Virdis, F., *I Cappuccini in Sardegna: i primi ad arrivare furono i minori conventuali, due secoli dopo intorno al 1453, arrivarono anche i frati minori osservanti, secondo ramo dell'ordine di San Francesco*, «Almanacco gallurese», 1999, pp. 291-299.

74 Pisanu, L., *I frati minori di Sardegna*, 3 voll., *I conventi maschili dal 1458 al 1610*, I, Cagliari: Edizioni della Torre 2002, pp. 69-72. Idem, *I Frati Minori di Sardegna nell'episcopato sardo nei secoli XIII-XV*, in *Studi in onore del Cardinale Mario Francesco Pompedda: prefetto del Supremo tribunale della Segnatura Apostolica*, a cura di T. Cabizzosu, Cagliari: Edizioni della Torre 2002, pp. 247-292; Zucca, U., *San Francesco e i francescani in Sardegna*, Oristano: Edizioni BFS 2001; Devilla, C.M., *I Frati Minori Claustri o Conventuali in Sardegna: compendiose memorie*, Sassari: Gallizzi 1942; Casu, A., *I frati minori in Sardegna*, Cagliari: Tip. San Giuseppe 1927. Masala, F., *Città e insediamenti francescani in Sardegna: note per una ricerca*, «Biblioteca francescana sarda» 1988 (n. 1-2), pp. 171-187.

Alghero era ancora Pietro Frago, che nel 1571 consacrava invece la ristrutturata e ampliata chiesa di Santa Maria, vale a dire l'odierna Cattedrale dell'Immacolata. Nella trascrizione settecentesca che padre Guiso Pirella compie della *cartula* estratta *ex Archivo ipsius conventus*, vale a dire proveniente dall'Archivio del Convento di San Francesco a Ozieri⁷⁵, egli riporta alcune notizie non sempre attendibili: è citato papa Gregorio XIII (1572-85) in luogo di Pio V (1566-1572), si data il Giubileo al 1570 e non correttamente al 1575, la chiesa di San Francesco si dice consacrata nel 1570 e non nel 1575. Quattro informazioni approssimative, compresa quella sul vescovo in carica, che creano una certa sfiducia nella fonte. Ragion per cui dietro quel sbrigativo “*desempararon el puesto, después en el de 1528 por enfermizo*”, si può ben intendere non un irrimediabile abbandono, ma un allontanamento dal solo convento. La chiesa attigua di Nostra Signora di Loreto poté continuare ad essere officiata anche tra il 1528 e l'arrivo dei cappuccini, divenendo luogo di destinazione di un retablo dedicato non a caso alla Madonna di Loreto. L'opera potrebbe con molta verosimiglianza essere stata dipinta negli anni Quaranta, in questo modo la sua esecuzione troverebbe una buona concordanza con le datazioni maggiormente documentabili relative al Retablo di Benetutti e al Retablo di Bortigali.

Si ricordi che il convento di San Francesco aveva come territori di sua pertinenza il Monteacuto, del quale è capoluogo Ozieri, l'Anglona, e il Goceano, nel quale si trova Benetutti. All'atto della fondazione, quindi nel 1575, partecipano i Magnifici Consiglieri del Comune di Ozieri: Michael Salveta, Franciscus de Larca, Joannes Prosperi, Petrus del Maestro, Salvator Prosperi, Joannes del Maestro; la comunità francescana, guidata da padre Paolo Panzoni, guardiano del Convento, Giuseppe de Roca, Governatore del Capo di Sopra, più alcuni preti lombardi e dell'Italia Settentrionale. Sono infatti presenti come testimoni: *canonicus* Guidizone, *magister* Ludovicus Longobardus, *presbiter* Damianus de Tavago, *pater frater* Raphael Santena, *pater frater* Antonius Soler, *Frater* Peregrinus Meloni, *frater* Joannes Messoni, *frater* Januarius Solinas. Padre Ludovico Pistis (1877) nelle *Memorie storiche* (p. 125 e 126) riferisce che la famiglia Prosperi di Ozieri fin dal 19 aprile 1561 aveva acquistato lo *ius Patronatus* e lo *ius funerandi* nell'Altare Maggiore della chiesa di San Francesco, ancora in costruzione, con decreto del Ministro Provinciale, padre Giovanni Manca. I diritti di Patronato e Sepoltura erano dovuti al fatto che la famiglia aveva contribuito all'edificazione dello stesso Altare Maggiore.

Un altro importante diario di viaggio è quello del piemontese Alberto della Marmora⁷⁶, il quale descrive

75 Dal 1691 il convento di San Francesco a Ozieri ospita il Collegio Missionario, istituzione autonoma dalla Provincia Turrutana, dipendente direttamente dal Ministro Generale dell'Ordine. La Provincia sarda nel 1581-83 era stata aggregata alla Spagna e declassata nel 1621 a semplice “Custodia” della Provincia di Catalogna. Nel 1768 l'arcivescovo Viancini ricongiunge il Collegio Missionario alla Provincia Turrutana, col titolo di Convento. Nel 1866 il Convento viene soppresso, mentre la chiesa di San Francesco sarà officiata dalla Confraternita di Santa Croce.

76 Generale del Regno di Sardegna, naturalista e cartografo. Assorgia, A., *La scienza come vocazione: Alberto Lamarmora*, in *Lo sviluppo delle ricerche geologiche e minerarie nella Sardegna dell'Ottocento: i contributi di Vargas, Keyser, Lamarmora, Pilla, Mameli, Giordano, Sella, Marchese e Lovisato*, Cagliari: C.U.E.C. 1999, pp. 95-121. Romagnino, A., *Avvocato di una regione derelitta: Alberto Lamarmora il piemontese che nutrì un profondo amore per l'isola*, «Almanacco di Cagliari» 1991 (n. 26); Brigaglia, M., *Alberto Lamarmora e la Sardegna*, in *Paolo Spriano: riflessioni sull'opera storiografica; Società cultura economia: aspetti di storia della Sardegna tra Settecento e Ottocento; Emilio Lussu: l'insurrezione della Sardegna e il Foreign Office*, (Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico, 32/34), Cagliari: EdiSar 1990, pp. 111-136.

la Sardegna di metà Ottocento con piglio giornalistico e intenti di divulgazione scientifica, non lasciandosi però attrarre dal fascino di quella miriade di “ritrovamenti”, che sono la vera specialità del canonico Giovanni Spano, curatore delle note. Lamarmora pubblica due raccolte di volumi: *Voyage en Sardaigne*⁷⁷ e *Itinerarie*⁷⁸. In nota si trova la segnalazione importante delle “bellissime tavole che gareggiano colle pitture raffaellesche”⁷⁹, viste dall'instancabile Spano nella chiesa parrocchiale di Sant'Elena Imperatrice presso Benetutti.

Lo stesso Spano (1870) non si lascia scappare l'occasione di ritornare sul “ritrovamento” e ne parla per proprio conto in una breve pubblicazione dedicata non a caso alla zona del Goceano⁸⁰, partendo da un “*escamotage* naturalistico”, le acque termali di San Saturnino nei pressi della *villa* di Benetutti, per il resto piuttosto desolata. Spano ipotizza che l'ancona fosse in origine composta di ben nove tavole. Immaginando la disposizione degli scompartimenti, suppone: “in quello di sopra, la Crocifissione, vi sarà stata ai lati l'Annunciazione. In quello di mezzo l'Invenzione della Croce, che è il protagonista della tavola, indi la Ricognizione della Croce, col miracolo della donna paralitica a destra, e la Trasmissione a sinistra, ed ai fianchi i Quattro Evangelisti; finalmente sarà venuto l'imbasamento con otto o dieci piccoli spartimenti, in cui erano rappresentati diversi Santi a mezzo busto.” Ciò che ora manca all'appello sono le tavole con la *Trasmissione della Vera Croce*, i *Quattro Evangelisti* (uno per scomparto?) e i pezzi della predella con i *Santi*. Dalla annotazione non si può dire con sicurezza se si tratti di una ricostruzione basata solo sulle tavole certe, vale a dire effettivamente visibili *in loco* a fine Ottocento, o se alcune parti, come appunto i Quattro Evangelisti o i Santi – di cui si dà con qualche elastica indecisione un numero variabile da otto a dieci – posti nella predella siano esclusivamente stati solo ipotizzati. Nel 1870 il Retablo infatti era smembrato e le tavole erano distribuite nelle diverse cappelle della chiesa. Spano afferma che la “storia di Sant'Elena è della prima metà del secolo XVI, del bel tempo della pittura sarda, cioè del Cavaro. L'artista dev'essere sardo, che si portò nel luogo per eseguir l'opera che si può dire unica.” Come si vede, già a queste date, nella letteratura critica era stato bene individuato il periodo storico più appropriato per l'attività del Maestro di Ozieri, risulterà perciò piuttosto singolare e sconcertante lo scivolamento verso gli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento.

Il canonico Spano in una delle sue tante ricognizioni nel territorio sardo dedica un passo anche a

77 della Marmora, A., *Voyage en Sardaigne ou Description statistique, physique et politique de cette ile, avec des recherches sur ses productions naturelles, et ses antiquités*. Paris, Turin: 1826. *Viaggio in Sardegna: atlanti; La geografia fisica e umana; Le antichità; Geologia*; a cura di M. Brigaglia, (*Viaggio nella memoria. Ristampe anastatiche della Sardegna; 25 Biblioteca illustrata sarda*), Nuoro: Archivio fotografico sardo 2004.

78 *Itinéraire de l'île de Sardaigne*, Turin, 1860. (*Itinerario dell'isola di Sardegna del conte Ferrero Alberto della Marmora*, trad. it. di G. Spano 1868); *Note, aggiunte e emendamenti all'itinerario dell'isola di Sardegna di Alberto Della Marmora*, a cura di M. Brigaglia, (*Viaggio nella memoria. Ristampe anastatiche della Sardegna; 22; Itinerario dell'isola di Sardegna, 3*), Nuoro: Archivio fotografico sardo 2001. *Itinerario dell'isola di Sardegna*, A. Della Marmora, (*Bibliotheca Sarda; 14*), Nuoro: Ilisso 1997.

79 Spano, G., *Emendamenti e aggiunte all'itinerario dell'Isola di Sardegna del Conte Alberto Della Marmora*, Cagliari 1874, p. 454, nota 2.

80 Spano, G., *Acque termali di San Saturnino presso Benetutti*, Cagliari 1870, p. 32- 40.

Bortigali, paese che si stende ai piedi dell'altopiano basaltico-trachitico di Campeda, presso il massiccio del Monte Santu Padre, in provincia di Nuoro. Tuttora si conservano nella chiesa di Santa Maria degli Angeli le tavole che vide lo studioso locale, appartenenti ad un retablo⁸¹, il quale venne sicuramente eseguito da un seguace molto vicino al Maestro di Ozieri. Spano riferisce che nella sacristia della chiesa di Bortigali si trovano “tre grandi tavole di scuola giottesca, una rappresenta l'Annunziata, la seconda l'Adorazione dei Magi, e la terza l'Assunzione. Quest'ultima è la più bella, e la più ben conservata. Le teste degli Apostoli sono le più espressive e di mano maestra”⁸². Nella parrocchiale della Vergine degli Angeli attualmente si conservano invece quattro elementi, omologhi per stile, formato e tematiche iconografiche. La quarta tavola esistente, che però Spano non vide o non annotò, è quella raffigurante la *Natività*.

A fine Ottocento, quando Francesco Corona⁸³ visita Bortigali nella chiesa di Santa Maria degli Angeli non vi è traccia della tavola con la *Natività*. Il viaggiatore scrive infatti nella sua *Guida storico-artistica* che nella parrocchiale “trovansi l'Assunzione, l'Annunziata e l'Adorazione dei Magi di scuola giottesca”. Nella stessa *Guida* è possibile trovare la segnalazione dell'avvenuto spostamento del *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, non più nella chiesetta dedicata alla Madonna di Loreto, dove lo vide Antoine Valery, ma nel 1896, già trasportato e conservato nella Cattedrale di Ozieri. Nell'aula capitolare – egli scrive – si trovano “sei quadri di scuola raffaellesca, tolti alla chiesa campestre della V. di Loreto, cioè Santa casa di Loreto, l'Annunziata, la Visitazione, Cristo in Croce, il Discendimento e i Quattro Dottori”⁸⁴. Nel 1866 il Capitolo della Cattedrale proponeva al Municipio di Ozieri di restaurare il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* e di portarlo via dalla sua originaria collocazione a causa dell'umidità che continuava a deteriorarlo. Si decise di affidare l'opera al pittore ozierese Salvatore Ghisaura per i restauri più urgenti e per poterne ricavare una copia da esporre, in sostituzione dell'originale, nella chiesetta campestre. Il tutto costò 800 lire.

Stranamente si parla di “sei quadri”, come se il Retablo di Ozieri fosse smontato. In realtà è tuttora l'unica opera conservata nella sua interezza, privata nel tempo solo della cornice originale. Vi è inoltre una anomalia in ciò che viene riportato nella Guida del 1896. Nel Retablo della Madonna di Loreto non è compreso un *Discendimento*, invece segnalato. Nella trascrizione o nel riconoscimento del soggetto iconografico deve essersi frapposto un equivoco o una svista. Probabilmente con “Discendimento” si è voluto indicare la tavola

81 Cau, G. G., *Il retablo di S. Maria degli Angeli di Bortigali (post 1550) del pittore Andrea Sanna detto il Maestro di Ozieri*, «Quaderni bolotanesi» 2004 (XXX, n. 30), pp. 297-332.

82 Spano, G., *Emendamenti e aggiunte ...*, p. 438. Lo studioso riferisce che nella medesima parrocchiale si conserva un calice d'argento sbalzato, del XVI sec., cesellato e traforato, con un'iscrizione che recita: “*Hoc opus fieri reliquit Nanno Pictor et Iohanna Pina sua uxor*”. Evidentemente si tratta dei donatori e committenti dello stesso calice. Egli riporta anche la dicitura incisa sull'architrave nella controfacciata della chiesa: A.D. 1584 S. Maria. L'anno andrà inteso come termine ultimo dei lavori di costruzione, in quanto il Retablo di Bortigali dovette senz'altro essere ultimato negli anni Cinquanta. È citato infatti nei documenti d'archivio relativi alle visite pastorali degli anni Quaranta, quando risulta già in esecuzione.

83 Corona, F., *Guida di Cagliari e suoi dintorni*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1894. Idem, *Guida storico, artistica, commerciale dell'isola di Sardegna: con carta geografica e 50 incisioni di vedute, monumenti, costumi, ecc.*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1896. Autore inoltre de *La Sardegna sotto l'aspetto storico e geografico* (1896) e del *Dizionario dei comuni della Sardegna* (1898).

84 Corona, F., *Guida storico, artistica ...*, p. 307, pp. 324- 325.

al centro nella predella tra le due coppie di Quattro Dottori, quella raffigurante quindi l' *Ecce Homo* o meglio il Cristo deriso. Il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* trasferito dalla sua collocazione originaria, venne sostituito nella chiesetta dedicata alla Madonna di Loreto da una copia eseguita nel 1870 dal pittore Salvatore Ghisaura (1823-1889)⁸⁵.

Dopo Giovanni Spano è lo storico dell'arte Enrico Brunelli nel 1906 a fornire nuove indicazioni su alcune tavole poi confluite nel *corpus* del Maestro di Ozieri. In un intervento relativo ad alcune opere conservate presso la Pinacoteca di Sassari, in nota egli ricorda che vi è “presso il pittore Enrico Murtula, una *Deposizione dalla croce* già appartenente alla chiesa della Trinità, ove ne resta una copia, interessante pittura raffaellesca derivata dalla celebre stampa di Marcantonio Raimondi”⁸⁶. Brunelli ricorda inoltre “l’ancona pregevole della cattedrale di Ozieri, falsamente attribuita al Muru. Quest’ultima è fra i rari saggi che siano in Sardegna d’arte raffaellesca, ed è chiara testimonianza che anche gli influssi di Raffaello giunsero in Sardegna per il tramite spagnolo”⁸⁷. Nella nota aggiunge che “l’opera è ancora di notevole interesse e di reale bellezza, malgrado i gravissimi restauri; e va attribuita alla metà circa del secolo XVI. In questa come in qualche altra pittura contemporanea (la *Deposizione* della chiesa della Trinità di Sassari) non è più quasi traccia di arcaismi e dominano decisamente gli influssi di Raffaello. E pur nulla è in Sardegna di più chiaramente spagnolo che tali interpretazioni raffaellesche, probabilmente di seconda mano. La *Deposizione* deriva dalla nota stampa di Marcantonio Raimondi”.

L’appellativo convenzionale di «Maestro di Ozieri» venne coniato proprio da Enrico Brunelli, che per primo aggiunse al *corpus* delle opere individuato da Voss il *Retablo di N. S. di Loreto* e il *Retablo di Sant'Elena*. Nel 1907 egli accostava inoltre al *Retablo di Ozieri*, le tavole superstiti del *Retablo di Santa Croce* di Sassari.

A proposito di questo ultimo retablo smembrato si trovano notizie utili nell' *Archivio pittorico*⁸⁸ di Enrico Costa (1841-1909). Egli riproduce i disegni di un *Discendimento* e di una *Crocifissione* (attribuite al Maestro di Ozieri), accompagnati dalla didascalia che spiega: “vuole lo Spano che questi due quadri appartenessero all’Ancona della Chiesa di Santa Croce, distrutta per ampliare il seminario. Gli altri quadri andarono dispersi.” Il *Discendimento* corrisponde alla tavola acquistata presso Finarte a Milano e ora al Museo di Arte Sacra di Ozieri. Nel volume dedicato alla città di *Sassari* Costa scrive che il *Discendimento* e la *Crocifissione* che si trovavano nella chiesa della Trinità, provenivano dalla chiesa antica di Santa Croce, demolita dall’Arcivescovo Carlo Tommaso Arnosio nel 1824, per allargare il seminario. Egli riferisce che si vuole la

85 Spano, G., *Emendamenti ...*, p. 529. Demelas, F. B., *Salvatore Ghisaura, un pittore ozierese che i sardi debbono ancora scoprire e conoscere*, «La Nuova Sardegna» 1964, n. 122, p. 3.

86 Brunelli, E., *La Madonna del grappolo d’uva nella Pinacoteca di Sassari*, «L’Arte» 1906 (IX), pp. 296- 298, nota 3.

87 Brunelli, E., *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, «L’Arte» 1907 (X), pp. 359- 371, nota 7.

88 Costa, E., *Archivio pittorico della città di Sassari diplomatico, araldico, epigrafico, monumentale, artistico-storico*, a cura di E. Espa, Sassari: Chiarella 1976, (facs. dei manoscritti conservati nella Biblioteca comunale di Sassari) pp. 201, 251.

chiesa eretta nel 1470, ma che lui ne trova menzione già nel 1448. “Vi era annesso un Ospedale, governato forse all’inizio dalla Confraternita di Santa Croce, poi dal Municipio, e nel 1598 dai frati di S. Giovanni di Dio. In questa chiesa aveva sede la Confraternita dei Disciplinati o del Gonfalone, poi passata alla chiesa dei Trinitari”⁸⁹.

Nel 1923 viene pubblicata la guida (“*useful handbook*”) della studiosa americana Georgiana Goddard King, intitolata *Sardinian Painting. The Painters of the Gold Backgrounds*, quinto di una serie di studi monografici editi dall’Università di Bryn Mawr⁹⁰. La guida si concentra sulla pittura sarda del Quattrocento e del primo Cinquecento. È perciò dedicata principalmente ai retabli, specialmente a quelli a fondo oro. La studiosa mette in risalto la particolare tipologia iconografica delle crocifissioni dipinte, nelle quali ompare il «Cristo gotico-doloroso»⁹¹, riconosciuto come una costante locale. Così descrive la *Crocifissione*, attribuita al Maestro di Ozieri, tavola che si conserva ora presso la Pinacoteca del Mus'a di Sassari: “La posa del Redentore, con le ginocchia sollevate quasi ad angolo retto e viste secondo una prospettiva fortemente angolata da sinistra, il Cristo indossa un perizoma piegato e rigirato sui fianchi, grande come una sottana. Detto tipo iconografico è caratteristico nella pittura sarda”.

Sulle analogie tra alcune di queste crocifissioni (Cannero, Stoccarda, Sassari) – simili come “*as one brother to another*” – si basa il breve saggio di Hermann Voss⁹², che individua “*the employment of this iconographic convention, long out of use, which we are inclined to regard as a provincial survival*” o “*retrogression*”. Egli non si sofferma a ragionare su una possibile dinamica sequenziale, in cui si ha un originale che funziona da prototipo, poi seguito da copie e citazioni, quasi contemporanee. Voss individua – nella produzione artistica dei luoghi remoti e solitari, quali le montagne o le isole (*off the beaten track*, “fuori dai sentieri battuti”) – la caratteristica compresenza di stilemi aggiornati (*advanced style, modern*) e motivi figurativi arcaizzanti (*silhouette of the fourteenth century*), come è il Cristo dipinto sulle cimase dei retabli sardi. Un aspetto importante e molto trascurato che si ricava dalla fulminante analisi di Voss è il carattere nordico della composizione di Stoccarda (già Wiesbaden, cm. 61 x 39) che si esplica nella resa delle figure del San Giovanni e di Maria, nel notturno dello sfondo e nel tono patetico della scena: “*Many details, such*

89 Costa, E., *Sassari*, Sassari: Gallizzi 1976-77 (ed. cons. Sassari: Gallizzi 1992, II, pp. 1194-1195, 1212, 1216, 1242-1243; 1^a ed. I, Sassari: Tip. Azuni 1885; II, Sassari: Gallizzi 1909).

90 Professore di storia dell'arte all'università di Bryn Mawr in Pennsylvania, con forti interessi per l'arte ispanica e gli itinerari di viaggi, pubblicò *The Way of Saint James* nel 1920; *A Brief Account of the Military Orders in Spain* nel 1921; *Pre-Romanesque Churches of Spain* nel 1924; *Mudéjar* del 1927; *Heart of Spain*, libro uscito postumo nel 1941. Goddard King, G., *Sardinian Painting. The Painters of the gold backgrounds*, Philadelphia: Longmans, Green and Co. 1923 (trad. it. di S. Lucamante, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, a cura di R. Coroneo (autore della prefazione, alle pp. 7-25), Nuoro: Ilisso 2000, pp. 23- 24, 177- 178, 207, nota 215, nota 275).

91 Franco Mata, A., *El crucifijo gótico doloroso de Villafalé (León) y los crucifijos patéticos castellanos del siglo XIV*, in *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. Bress-Bautier, F. Baron, P.-Y. Le Pogam, Dijon: Faton 2007, pp. 64-67; de Francovich, Géza, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*» 1938 (2), pp. 143-261. Despéramont, I., Poisson, O., *Der Dévôt-Christ von Perpignan : Beobachtungen anlässlich der Restaurierung von 1995 / Le Dévôt-Christ de Perpignan : observations faites à l'occasion de sa restauration en 1995*, in *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: die gotischen Crucifixi dolorosi*, a cura di U. Bergmann, (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut; 14), München: Siegl 2001, pp. 74-88.

92 Voss, H., *A Problem of Sardinian Painting*, «*The Burlington Magazine for Connoisseurs*» 1930 (LVI, n. 326), pp. 267-272.

as the type of Madonna, the hands with the long sensitive fingers, the blue-green tone of the background and, last, but not least, the passionately exalted character of the scene, spontaneously recall memories of Griinewald's representations of the Crucifixion”.

Tra le riflessioni degli storici dell'arte locali sullo sviluppo della pittura cinquecentesca in Sardegna è quella di Raffaello Delogu la più originale e approfondita. Secondo lo studioso all'inizio del XVI secolo la pittura isolana cerca di svincolarsi dal gusto spagnolo, adottando e mimando modelli italiani, derivanti comunque da aree, come quella campana, che gravitavano, almeno politicamente, nell'orbita di influenza iberica. Egli afferma comunque che, proprio in questa nuova fase, “l'arte da catalana si fa italiana”, mentre il termine “pittura sarda” diviene “da indicazione geografica regionale”, un’“indicazione qualificativa.”

Delogu distingue pertanto due filoni nello sviluppo della storia dell'arte in Sardegna nel XV e XVI sec. Il primo ha origine da Joan Barceló, autore del *Retablo della Visitazione* nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e attivo in Sardegna tra il 1488 e il 1516. Scrive: “da questo maestro di alta taglia, al quale si sarebbe tentati di attribuire anche lo stupendo gonfalone processionale della Cattedrale di Sassari, sembra sia rimasta suggestionata tutta la pittura della scuola sassarese del Cinquecento. Questa, più che lo stile o la maniera, pare ereditarne la finezza e una disposizione al lirismo, come potrebbe dedursi osservando quanto traspare sotto una grossolana ridipintura nella grande ancona di Perfugas o nell'ancona minore di Ardara o nella *Visitazione* della chiesa di S. Pietro di Sassari”⁹³. Delogu inoltre aggiunge che “in un certo senso ancora dal Barceló sembra dipendere il brillante «Maestro di Ozieri», che intorno alla metà del Cinquecento, mescolando con brio e sicurezza formule fiamminghe a spunti iconografici raffaelleschi, esegue le ancone della Madonna di Loreto della Cattedrale di Ozieri, di S. Elena della Parrocchiale di Benetutti, nonché le Crocifissioni, ora a Wiesbaden e nella Parrocchiale di Cànnero sul Lago Maggiore”. All'interno della corrente più propensa al “lirismo” andrà aggiunto il Retablo di Tula, “un'antica tavola con antica dipintura, a piè della quale leggonsi le seguenti abbreviazioni: “*Sede opa. D. Gmo.Pna Atm Focu An 1577.*

Il secondo filone, nella ricostruzione di Delogu, prende le mosse invece dal Maestro di Olzai, autore del *Retablo della peste*, e sfocia nella Scuola di Stampace, così chiamata dal nome del quartiere in cui teneva bottega Pietro Cavarò: “Egli assomma difatti nella sua sensibilità molte delle esperienze che si venivano ai suoi tempi compiendo nelle scuole delle opposte regioni del Mediterraneo occidentale, da quella barcellonese a quella napoletana, romana e bolognese, giungendo, nella tavola centrale dell'ancona di S. Francesco di Oristano, a trovare un punto di bilanciamento delle due culture con una risoluzione stilistica del tutto personale e lirica, come è dato vedere nella tarda Pietà della predella dell'ancona dei Consiglieri”.

93 Delogu, R., *Lineamenti di storia artistica*, in *Guida d'Italia. Touring Club Italiano*, Milano: Colombi 1952, pp. 57-66. Per il *Retablo di Ardara*, cfr. Spano, G., *Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI: tavole nella chiesa di Ardara*, «Buletтино Archeologico Sardo» 1859 (V, n. 10), pp. 143-151; Costa, E., *Un giorno ad Ardara. Impressioni e memorie storiche*, (Biblioteca Sarda; 9), Sassari: Dessi 1899, pp. 69-74.

Il *corpus* del Maestro di Ozieri viene implementato successivamente da Sabino Jusco⁹⁴, che vi aggiunge la *Sacra Famiglia* di Ploaghe e il *San Sebastiano*, tavola che nella guida del 1933 del Museo Sanna di Sassari e in quella del 1976 viene ancora assegnata però ad un anonimo sardo del XVI sec.⁹⁵

La lettura stilistica più aperta e ricca di suggerimenti sul Maestro di Ozieri si deve a Corrado Maltese⁹⁶, il quale ne scrive negli anni Sessanta. Egli mette in dialogo il pittore con l'altrettanto anonimo autore del *Retablo dei Beneficiati* nella Cattedrale di Cagliari, polittico che si presenta come il primo e unico compendio dei modi raffaelleschi in Sardegna, nel quale si riconoscono facilmente chiare citazioni michelangiolesche. L'autore viene per comodità definito un "manierista iberico-campano". Il Maestro di Ozieri secondo Maltese deriva dall'opera cagliaritano "la funzione, anzi l'approdo cromatico-planare della luce", che costruisce architetture e forme, oltre ad apprendere taluni aspetti della cultura pittorica napoletana della prima metà del Cinquecento. Si ritroverebbero perciò "la comune maniera di interpretare con toni disgregati i contrasti chiaroscurali, una comune tendenza a puntare su effetti luministici inconsueti".

Riguardo la scansione cronologica delle opere Maltese ritiene che la *Sacra Famiglia*⁹⁷ di Ploaghe debba essere considerata "tra le prime prove del Maestro, in quanto vi compare l'esperienza diretta dalla scuola dei Cavaro, nella fase più vivida, cioè tra il 1533 e il 1537", di ciò darebbe prova la figura del San Giuseppe che "s'incurva seguendo un arco appena scopertamente calligrafico alla maniera delle figure di Michele Cavaro e i suoi piedi lunghi, sottili e delicati ne completano il giro." Maltese pone l'accento sull'uso di fondali architettonici stereometrici dalle forme estremamente geometrizzate, e sulle luminescenze improvvise che forzano le forme naturalistiche. Egli trova questi effetti molto simili a quelli praticati da Beccafumi, Pontormo e Parmigianino, inoltre "i riflessi raffaelleschi e leonardeschi sono tanto vicini quanto lo sono nelle opere mature ad esempio di un Lorenzo Lotto, nel quale troviamo per altro analoghe soluzioni iconografiche e luministiche già intorno al 1520; ma trattandosi di un contesto isolano del quale abbiamo già dovuto constatare più volte fenomeni di imbalsamazione di modi e forme talvolta sorprendenti, una definizione più sicura dei tempi può essere data solo da eventuali confronti interni al contesto isolano".

Il *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, per il suo eclettismo aperto ai maestri d'oltralpe, si pone per Maltese alla fine della carriera del Maestro di Ozieri; preceduto dal *Retablo di S. Croce*, dal *Retablo di Sant' Elena* e dalla tavola con la *Sacra Famiglia*. La predella mostra riflessi pittorici veneti e sarebbe opera di collaboratori, mentre "il tempietto della Santa Casa è concepito nelle forme classiche puriste diffuse nel Meridione ispanizzato, ma le sue linee sono tracciate con un'approssimazione lirica, non curante della geometria ma piuttosto del simbolo, in coerenza con il volo fantastico del grande drappo dietro la Madonna." Egli per concludere afferma che l'esperienza pittorica del Maestro di Ozieri va intesa come "mediazione tra

94 Jusco, S., *Tra Pisa e Spagna*, in *Sardegna: Cagliari, l'Iglesiente, Oristano e il Campidano, Sarrabus, Gerrei, Sarcidano, Barbagia e Ogliastra, Nuoro e le Baronie, Olbia e la Gallura, Sassari e il Logudoro, Alghero e la Nurra*, redazione: A. Busignani, G. Cherubini et alii, Firenze: Sansoni 1963 (Tuttitalia; 11), pp. 236-238.

95 Taramelli, A., Lavagnino, E., *Il Regio Museo G. A. Sanna di Sassari*, Roma: La Libreria dello Stato 1933, pp. 22-23; cfr. E. Contu, M. L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia; 29), Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1976, p. 61.

96 Maltese, C., Serra, R., *Arte in Sardegna dal V al XVIII sec.*, Roma: De Luca 1962, pp. 25-28, 96-105, 196-197.

97 La tavola con la *Sacra Famiglia* citata da Spano nell'*Itinerario* di Alberto Della Marmora (1868, p. 574, nota 2) era detta appartenente all'antica cattedrale. Delogu (1952, p. 268) la ricorda invece attribuendola a Filippino Lippi.

le istanze classiciste, antropocentriche e l'istanza del movimento, dell'intuizione fantastica, dell'osservazione veristica incarnata dalla tradizione tardo-gotica fiamminga e catalana”⁹⁸.

Le mediazioni e i ritardi sono temi su cui ha molto riflettuto Renata Serra⁹⁹, la quale per prima ha individuato i debiti del Maestro di Ozieri con le stampe di Caraglio, Dürer e Raimondi. La studiosa ha proposto di collegare il *San Sebastiano* allo smembrato *Retablo di Santa Croce* a Sassari, di cui forse costituiva un polvarolo “per lo sproporzionato sviluppo del torso rispetto alle gambe, non certo dovuto ad imperizia del pittore, ma a calcolato correttivo delle deformazioni prospettiche; si può ritenere inoltre che la sua posizione lungo la fascia dei *guardapols* dovesse essere molto alta.” Per lo smembrato *Retablo di Sant'Elena* a Benetutti la studiosa ipotizza che la *Crocifissione* potesse costituire lo scomparto più alto, mentre il riquadro sottostante venisse occupato dalla tavola con *Sant'Elena*, che però, essendo meno larga della cimasa, sarà stata decorata sulle bande laterali da intagli dorati, come ad esempio quelle ai lati della nicchia nel *Retablo di Ardara*. Sulla scia di tale ricostruzione – che però non corrisponde a quanto descritto negli inventari delle visite pastorali della prima metà del Cinquecento – si dice che il Maestro di Ozieri abbia tenuto conto del *Retablo di Sant'Elena* dipinto da Pedro Fernández per il Duomo di Girona entro il 1521. Nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe individua la mediazione, il ruolo di filtro esercitato dalla pittura napoletana, che avrebbe saputo veicolare sia la componente ispanica sia gli “influssi manieristici toscani”, “lombardo-emiliano-veneti e soprattutto romani”.

In occasione della mostra monografica del 1982 si assiste nel medesimo catalogo ad una divaricazione interna tra gli studiosi in merito alla collocazione temporale delle opere del Maestro di Ozieri. Antonia D'Aniello¹⁰⁰ non concorda con l'idea di posticipare l'attività del Maestro di Ozieri agli anni Ottanta e Novanta, e prende dunque le distanze dalla pratica di coinvolgere anche il Maestro di Ozieri in un fenomeno di “imbalsamazione di modi e forme”. Vi riconosce l'influenza del leonardismo di Cesare da Sesto e della “congiuntura lombardo-partenopea”. Propone perciò una formazione avvenuta lontano dall'isola durante i primi due decenni del Cinquecento. Il Maestro di Ozieri si sarà poi trovato a fare i conti con “l'impossibilità a superare la tradizione tenace del retablo gotico-catalano, i compromessi fra dipingere con prestezza e la perizia filo-fiamminga di lontano sapore gotico”. Nella tavola con la *Sacra Famiglia* di Ploaghe (che si dice eseguita non oltre il 1525-26) il pittore esprimerebbe la sintassi compositiva elaborata da Raffaello e appresa attraverso Andrea Sabatini.

L'esecuzione del *Retablo della Madonna di Loreto* viene fissata agli anni Venti, in quanto viene assunto, come termine *ante quem* il 1528, anno in cui i frati minori conventuali lasciano il convento annesso alla

98 Maltese, C., Serra, R., *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, a cura di F. Barreca, Milano: Electa 1969, p. 177-404.

99 Serra, R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, con fotografie di M. Carrieri e P. Vandrach, Roma: Associazione fra le Casse di risparmio italiane 1980.

100 D'Aniello, A., *Il Maestro di Ozieri: cultura locale e maniera italiana in un pittore sardo del '500*, in *Il Maestro di Ozieri ...*, pp. 7-18.

chiesetta omonima. Sono messe in evidenza “suggerzioni lombarde: la particolare luminosità brillante che sembra irradiare dalle figure e dalle cose come per un lampo improvviso; l’attenzione per l’ambiente e il quotidiano in una direzione che definirei lottesca; la citazione da Dürer; l’accorato paesaggio; le architetture bramantinesche.” Il “paffutto e dinoccolato” Bambino sarebbe fortemente somigliante a quello di Cesare da Sesto *Polittico di San Rocco* ai Musei del Castello di Milano. Nel pannello mediano con la *Traslazione*, il tema dei quattro angeli con tromba che reggono un velo svolazzante, sarebbe “ripreso verosimilmente da Fra’ Bartolomeo”. La predella di Ozieri invece non sarebbe dipinta dal Maestro di Ozieri; vi si ravvisa inoltre nell’*Ecce Homo* il carattere fiammingo della composizione. La studiosa osserva inoltre: “Il paesaggio che fa da sfondo rientra nei modi leonardeschi di Cesare da Sesto, anche se il Maestro di Ozieri sembra indugiare maggiormente su un senso drammatico della natura, sconosciuto al lirismo dei toni del lombardo, rivelato nell’asprezza delle rupi e negli alberi spogli e stecchiti che ritorneranno altrove quasi a marca caratteristica del Maestro.”

Nella *Sant’Elena* del Retablo di Benetutti le due colonne “più che essere investite dalla luce, sembrano addirittura contenerla e irradiarla come fragili cilindri opalescenti, neutralizzando totalmente la loro natura di elementi architettonici con funzione statica a favore del recupero della pura decoratività”. Nella *Crocifissione* “la temporalità della storia viene risolta nella profondità dello spazio pittorico”. Per quanto riguarda il *Retablo di Sant’Elena* Antonia d’Aniello propone di datarlo tra il 1540 e il 1545. Ancora delle affinità sono ravvisate tra il *San Sebastiano* del Maestro di Ozieri e il *San Rocco* di Cesare da Sesto. Ulteriore elemento a conferma di tale influenza sarebbero le chiome dipinte, “una massa compatta dalla quale si separano come fili sottili piccoli ciuffi di capelli”, e le deformazioni muscolari.

Ribadisce la filiazione dallo Pseudo Bramantino anche Antonio Caleca (1983)¹⁰¹, secondo il quale il Maestro di Ozieri ha come riferimenti fondamentali la Spagna e Napoli, anche se parrebbe cospicuo l’influsso lombardo, evidente nei paradossi cromatici di ascendenza bramantiniana e negli spunti più aggiornati tratti da Cesare da Sesto e Polidoro da Caravaggio. Dovrebbe dunque essere stato attivo tra il terzo e il quarto decennio del secolo, così da spiegare le citazioni da Raffaello, le derivazioni iconografiche e stilistiche dalle stampe nordiche e certi arcaismi iconografici ispano-fiamminghi. Sono vicini al suo linguaggio il *Polittico dei Beneficiati* del Duomo cagliaritano e il *Polittico dei Consiglieri*¹⁰² nel Municipio dello stesso capoluogo: “opere in cui la colta loquela di Pietro Cavaro, pur nella frequenza di citazioni di altre fonti, ed in particolare da Michelangelo, compone un lirico, entusiasta, omaggio all’euritmia, all’armonia cromatica, alla ordinata libertà compositiva di Raffaello”.

101 Caleca, A., *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca, Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra a cura di D. Pescarmona, (Cagliari, Convento di San Domenico, 26.11.1983-20.12.1984; Cagliari, Cittadella dei Musei, 26.12.1983-20.1.1984), Cagliari 1985, pp. 31-39.

102 Serra, R., *Pittura e scultura ...*, pp. 205- 209, schede n. 94 e 95.

Daniele Pescarmona (1988)¹⁰³ pone l'accento sulla capillare commercializzazione e sull'impiego iconografico delle incisioni tedesche di Dürer e di Schongauer, alle quali si aggiunge la diffusione delle stampe di Raimondi. Egli afferma che nel Maestro di Ozieri “i prestiti immediati da Raffaello sono esclusivamente tipologici e per nulla incisivi, cosicché conviene limitare l'ipotetico soggiorno italiano del pittore alle sole province meridionali, i debiti verso il tardo raffaellismo trasfigurato del Machuca e di Polidoro o verso i suggerimenti risalenti ad idee di Cesare da Sesto risultano più fondati, ma come li poteva intendere un oltremontano inquieto ed eccentrico, tedeschizzante alla Grünewald, alla Cranach, alla Luca di Leida, e alla Patenier, negli accostamenti dei colori liquidi scelti fra le possibilità più accese e cangianti, nel volgere falcato delle pieghe, nei fondi paesistici illuminati da visionari bagliori”. Pescarmona segue le tesi passate in merito ad un soggiorno del Maestro di Ozieri nella provincia catalana e napoletana “avendo appreso dallo Pseudo-Bramantino¹⁰⁴ e messo a frutto nello scomposto e frammentario *Polittico di Sant'Elena* a Benetutti, oltre che le inconfondibili deformazioni espressive dei volti alla lombarda ed il gesticolare dell'azione, gli essenziali accenni degli scorci prospettici.” Secondo Pescarmona il Maestro di Ozieri è stato attivo negli anni Trenta, vale a dire nell'ultimo periodo di attività di Pietro Cavaro, dopo l'esecuzione del *Retablo dei Beneficiati* della Cattedrale di Cagliari, che Previtali voleva eseguito da un valido “comprimario spagnuolo della maniera italiana”, e Pescarmona ritiene realizzato subito dopo il Sacco di Roma del 1527.

Caterina Limentani Viridis (1989)¹⁰⁵ mette in evidenza le somiglianze con le tavole di Grünewald conservate a Karlsruhe e già a Tauberbischofsheim. Proprio le analogie compositive e stilistiche con i pannelli tedeschi datati 1524, dovrebbero scoraggiare datazioni troppo precoci. Per la prima volta viene inoltre delineato un nuovo profilo non solo artistico, ma anche biografico, che riesce finalmente a spiegare la singolarità del Maestro di Ozieri nel panorama sardo, come anche gli influssi forestieri, tra cui quelli tedeschi, che travalicano quanto deducibile dall'attinenza alle sole incisioni. Pertanto nel saggio si legge: “è invece possibile che il Retablo di Ozieri sia l'ultima opera, e non la prima, di un artista provinciale e allogato in provincia, ad esempio di un religioso che abbia girato per i vari conventi e chiese d'Europa, giungendo a questa sorta di *finis terrae* con un bagaglio tutt'altro che trascurabile di cultura visiva, da quella delle stampe nordiche e del manierismo a quella napoletana con qualche, ma credo trascurabile, indizio di formazione iberica”.

Renata Serra e Roberto Coroneo (1990)¹⁰⁶ ribadiscono per il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* una

103 Pescarmona, D., *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa 1988, II, pp. 527-534.

104 Come si sarà già colto, il riferimento a Pedro Fernández è divenuto un “chiodo fisso”, un *must* a cui nessuno studioso si sente di rinunciare, nonostante tutti i confronti possibili depongano per l'assenza di coincidenze, fatta eccezione per quella davvero debolissima di aver dedicato entrambi un Retablo alla Storia della Vera Croce, con esiti comunque assai differenti.

105 Limentani Viridis, C., *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico sardo» 1989 (XXXVI), pp. 129-152.

106 Serra, R., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, prefazione di C. Maltese; schede e apparati R. Coroneo, Nuoro: Ilisso 1990, pp. 234- 253.

collocazione tra il 1591 e il 1593, quando i Cappuccini si trasferirono nell'ex convento francescano di Ozieri, abbandonato nel 1528. Il *Retablo di Santa Croce* dovrebbe risalire dunque al 1596, quando venne eretta la nuova chiesa della confraternita sassarese di Santa Croce. La sequenza cronologica delle opere sarebbe pertanto la seguente: il *Crocifisso* del Museo Mus'a di Sassari, la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, la *Crocifissione* di Wiesbaden (ora a Stoccarda), ma che Serra dice “non più rintracciabile e che conosciamo tramite una fotografia”. “Seguono il *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, il *Retablo di Santa Croce* e il *Retablo di Sant’Elena* di Benetutti”. Tra gli influssi prevarrebbe il consueto riferimento alla pittura iberico-meridionale, in particolare per il *Compianto* sullo sfondo dell'ultima *Crocifissione* si rimanda ai “modi compendiari” di Polidoro. Serra accenna al *Retablo di San Giorgio* di Perfugas, attribuito ad un pittore contemporaneo del Maestro di Ozieri, ma dalla formazione isolana, “forse attardato sui modi di Giovanni Muru e del pittore del *Retablo minore di Ardara*. Si forma dunque la consapevolezza che intorno al Maestro di Ozieri si sia creato un piccolo seguito di imitatori, che eseguono il sopracitato *Retablo* di Perfugas, quello di Bortigali, e poi di Tula nel 1577¹⁰⁷.

Marco Magnani¹⁰⁸ ricorda Barcellona, Napoli e Palermo, quali poli di attrazione tra Quattro e Cinquecento per la Sardegna. Aggiunge che “sull’operoso fermento della classe mercantile sardo-aragonese, che nel suo vigoroso sforzo di auto-rappresentazione aveva alimentato il sorgere di una vivace attività artistica, cala progressivamente nel Cinquecento la plumbea cappa dell’immobilismo accentratore della monarchia spagnola, mentre col declino mercantile del Mediterraneo si va chiudendo la morsa di una crisi economica senza ritorno. Gli effetti di tutto ciò si coglieranno a pieno, in campo figurativo, solo nella seconda metà del secolo. La maggiore novità che si delinea nella pittura sarda all’alba del Cinquecento è l’allargarsi dei riferimenti dal Levante spagnolo a Napoli e all’Italia.”

In occasione della mostra del 1992 vennero assegnati al Maestro di Ozieri quattro pannelli superstiti dello smembrato *retablo* della parrocchiale di Bortigali, ritenuti “tra le prime opere per gli scorci luminosi, il senso nordico del paesaggio, le architetture semplificate con gusto quasi metafisico, che trova precedenti in Dürer, Mabuse, Pedro Fernández.” Si sottolinea la sintassi manieristica, raggiunta nell’“impianto spaziale squassato da slittamenti e dislocazioni di piani, cui s’accompagna ritmicamente l’allungamento e la deformazione delle figure, sino a quella anatomicamente inverosimile dell’angelo nell’*Annunciazione*, certo sua e non di un aiuto, come rivela il cangiamento del panneggio e l’inequivocabile disegno delle estremità (il viso, come quello della Vergine, è stato posteriormente ritoccato)”. L’*Assunzione* è di “qualità più corsiva”.

Secondo Magnani non bisognerebbe posticipare agli anni Novanta l’opera del Maestro di Ozieri in quanto in tale periodo la pittura sarda è “impregnata dal tono devozionale controriformato di professionisti campani e toscani, un contesto alieno al linguaggio del Maestro”. Se egli davvero ha lavorato nell’ultimo decennio del secolo, il ritardo “presupporrebbe necessariamente una scelta precisa e cosciente di arcaismo”, che sarebbe

107 Paris, W., *Il Crocifisso gotico doloroso di Ozieri*, Sassari: Stampacolor 1991, pp. 22- 28.

108 Magnani, M., *Pittura del Cinquecento nel nord Sardegna: restauri, scoperte, problemi*, in *Pittura del ‘500 nel nord Sardegna scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Sassari 16-31 dicembre 1992), Nuoro: Ilisso 1992, pp. 11-23.

tutta da spiegare. Osserva inoltre: “sembra alquanto improbabile che [i cappuccini] abbiano pensato di adornare una chiesa dalla quale si proponevano di fuggire in gran fretta, tant’è vero che costruiscono il nuovo convento in appena tre anni. Altrettanto poco verisimile sembra l’ipotesi che il retablo sia stato ordinato nel 1528 dai precedenti occupanti, i Minori Osservanti, poco prima di andarsene per identici motivi. È da supporre invece che la chiesa abbia continuato ad essere officiata pur nell’assenza dei frati, per tutto il periodo tra il 1528 e il 1591, e che il retablo vi sia stato collocato in quell’intervallo”, sicuramente nella prima metà del secolo.

Francesco Amadu¹⁰⁹ nel ripercorrere la storia della diocesi di Ozieri durante il periodo algherese, afferma che “dopo l’abbandono dei francescani, la chiesa di Loreto continuò ad essere officiata”, infatti venivano concesse alla chiesa delle indulgenze in data 11 febbraio 1588. Tale affermazione arriva a sostegno dell’ipotesi che la chiesa non rimase veramente chiusa tra il 1528 e il 1591, ma continuasse a raccogliere censi, offerte, indulgenze.

La foggia degli abiti femminili (osservabili nell’ *Invenzione della Croce del Retablo di Sant’Elena a Benetutti*) secondo Magnani “riporta non alla severa moda d’intonazione spagnola diffusa in Europa alla fine del secolo ma a quella primo cinquecentesca dai colori chiari, dagli scollati quadrati e dalle maniche accoltellate, seguita in area tedesca. Nessun pittore per quanto ritardato, amerebbe vestire i propri personaggi alla moda di cinquant’anni prima.” I riferimenti indicati si attestano tutti nei primi trent’anni del Cinquecento: egli “mostra tangenze col raffaellismo diffuso in Italia meridionale da Andrea da Salerno, il leonardismo mediato da Cesare da Sesto, il primo ambiente manierista nelle sue propaggini spagnole, soprattutto Pedro Fernández, il tutto innestato su un innegabile fondo di cultura nordica. Questo si rivela in brani di eccentrica ed acuta narratività, nella naturalezza con cui vengono rielaborate iconografie tedesche, ma soprattutto in un espressionismo a tratti drammatico, che sembra attestare una conoscenza diretta di fonti come Dürer, Grünewald, Altdorfer, Luca di Leida”.

Nel catalogo della mostra del 1992 si aggiunge: “dunque è verosimile che il Maestro di Ozieri fosse giunto nell’Isola con l’autore – o gli autori – del retablo cagliaritano [dei Beneficiati], forte come quelli di variegata esperienze compiute in Italia e nel continente spagnolo, ma anche a differenza di essi nel nord Europa; e che avesse poi deciso di stabilirvisi, spostandosi verso il Capo di Sopra”. Si spiegherebbero con questa soluzione i ricordi tosco-romani, le citazioni michelangiolesche e raffaellesche all’inizio più forti.

Un altro termine per circoscrivere l’opera del Maestro di Ozieri è il 1577, data di realizzazione del *Retablo di Nostra Signora di Coros*, a Tula, esposto per la prima volta alla mostra del 1992, dopo il restauro. Si tratta più che altro “dello strascico, di un’eco, piuttosto che di una ripresa dell’eredità”. Lo testimonia anche la citazione simultanea di un artista più antico: il pittore di Tula riprende il Maestro di Castelsardo

109 Amadu, F., *Storia della Diocesi di Ozieri. Il periodo algherese (1503-1803)*, (Diocesi di Ozieri; 2), Sassari: C. Delfino 2003, p. 36, 38- 39, 80- 81.

nella *Trinità*, mentre gli angeli in veste sbracciata, il Crocifisso, le architetture semplificate, le gamme cromatiche, l'imitazione del manieristico vaso con mascheroni dell' *Annunciazione*, testimoniano che egli ha visto e copiato in parte le opere del Maestro di Ozieri. Alla mostra del 1992 è stato presentato inoltre il *Retablo Minore di Ardara*. Si tratta è vero, come nel caso di Tula, di un'opera minore, ma significativa in quanto tra le diverse "stratificazioni culturali" si trovano richiami all'"arcaismo delle aureole poligonali – alla catalana –, agli *estofados*, allo sfondo mattonato dei polvaroli con i santi, notiamo che il *Discendimento dalla Croce* rimanda al Raimondi, la *Deposizione* alla Pala Baglioni, la *Flagellazione* forse a quella di Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio; è interessante soprattutto il manto verde oro della Madonna, la veste rosa, il Bambino contorto e deformato, i dettagli del paesaggio dal cromatismo verde-azzurro, che fanno pensare subito al Maestro di Ozieri. Si pone inoltre l'accento sull'uso delle stampe da parte del pittore del *Retablo Minore di Ardara*, che gli permette di "compendiare il lessico del nord Europa con quanto giungeva dalla Penisola italiana, mediato dalla cultura dei dominatori e dal gergo della bottega dei Cavaro".

Nel catalogo della mostra Wally Paris¹¹⁰ distingue nel Maestro di Ozieri "l'apprendimento non fortuito di taluni aspetti del microcosmo figurativo di Holbein il Giovane e della cultura fiamminga", riscontrabile negli "impianti architettonici di sapore rinascimentale, derivati dal fare italiano di Holbein", inseriti all'interno di un'"organizzazione spaziale raffaellesca". Aggiunge che "qualche concordanza si scorgerebbe inoltre tra la foggia dell'abito di Venere nel *Venere e Amore*, o di Laide di Corinto, del medesimo artista tedesco, e quello dell'esile fanciulla che garbatamente regge il manto di S. Elena nella *Invenzione della Vera Croce*." Le acconciature di questo pannello ricorderebbero quelle delle figure femminili di Raffaello (*Madonna del Prato* o del Belvedere, Vienna, Kunsthistorisches Museum; *Sappho*, ritratta di profilo nel Parnaso nella Stanza della Segnatura in Vaticano), mentre per quanto riguarda la cortina del letto annodata secondo la maniera fiamminga della fine del XV secolo, che compare nelle *Annunciazioni* di Ozieri e Bortigali, "è difficile pensare che venga riproposta con fedeltà quasi un secolo più tardi". Paris scrive¹¹¹ inoltre che nel *Miracolo di San Pantaleo* della parrocchiale di Martis, dipinto da Andrea Lusso e datato 1593, la scena è "serrata, ritmata soltanto dal gesto delle diverse mani volte ad indicare l'eccezionalità dell'evento; queste ultime richiamano quelle tratteggiate dal Maestro di Ozieri nella *Prova della Vera Croce*" di Benetutti. Nel *Retablo di San Giorgio di Perfugas*¹¹², nota che "nell'intavolazione delle scene principali, l'opera mostra

110 Paris, W., *Dal Maestro di Castelsardo a Baccio Gorini: un periodo straordinario per la pittura della Sardegna settentrionale, in Pittura del '500 nel nord Sardegna scoperte e restauri ...*, pp. 25-29. Idem, *Le vicende del restauro sugli elementi del retablo di Bortigali, attribuito al maestro d'Ozieri*, «Civiltà del mare» 1998.

111 Paris, W., *Gallura-Anglona: un itinerario artistico. Dove andare cosa vedere*, «Almanacco Gallurese» 1992, I, pp. 54-57.

112 Paris, W., *Il Retablo di San Giorgio di Perfugas*, Sassari: Stampacolor 1998, pp. 11-20; il testo è identico in Idem, *Il Retablo di San Giorgio*, «Almanacco Gallurese» 1995-96 (IV, n. 4), pp. 170-175. La *Natività* è affine alla tavola del *Retablo di Bortigali*, mentre "la ricostruzione ambientale, ossia il fondo della scena, riconduce alla stampa di Marcantonio Raimondi, conosciuta di prima mano dal nostro pittore; si veda il disegno dell'architettura con un avancorpo, oltre al motivo della scala esterna che disegna, nella parte inferiore, una porzione di arco. A ciò si aggiunga il terreno fessurato dal quale affiora la sua natura rocciosa." "Nella Presentazione al tempio riemerge il dato architettonico del soffitto a lacunari e quello delle colonne di sostegno dello stesso, rielaborati dall' *Annunciazione* del citato retablo di Ozieri; questi elementi costruttivi segnano il ritmo metrico dello spazio, rivelandosi una mediazione funzionale alla scena." Le ampie cortine damascate poste dietro i santi, come Agostino e Gerolamo, riconducono ai tendaggi del Maestro di Ozieri.

soprattutto il linguaggio rinascimentale discendente dal Maestro di Ozieri.” Tanto che Raffaello Delogu nel 1967 ritenne che potesse esserne l’autore. L’*Annunciazione* assomiglia molto a quella nel *Retablo della Madonna di Loreto*: “non solo l’angelo ne è esemplato, ma la Vergine e lo stesso leggio, nonché la cortina del letto di derivazione nord europea. Se nel pittore di Perflugas si nota una sensibilità che si espande al di là del dato fenomenico, nel Maestro di Ozieri si riverbera un’aderenza più netta al dato ottico. Nella *Annunciazione* di Perflugas viene meno la ricerca della profondità spaziale del vano, ravvisabile invece più compiutamente nelle ortogonali prospettiche del corridoio retrostante nella analoga scena di Ozieri”. “Nella strutturazione dell’impianto prospettico della scena, con una maggiore articolazione della quinta e del fondo, si ravvisano superiori coincidenze nella tavola analoga del Retablo di Bortigali.” Nella *Visitazione* di Perflugas si ritrova la stessa orchestrazione scenografica del Maestro: “a sinistra, la quinta architettonica scorciata evidenzia la figura di Gioacchino mentre lascia l’uscio per correre incontro a Maria; nel fondo si riprospetta il paesaggio e a destra compare l’albero davanti al quale due donne egualmente commentano l’incontro tra le due future madri”¹¹³.

Federico Zeri¹¹⁴ nel 1992 intervenendo brevemente sulla questione afferma che le opere di Ozieri e Benetutti, la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, il *San Sebastiano* e la *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Sassari sono state realizzate “fra il secondo e il terzo quarto del Cinquecento, fra il 1540 e il ’65 circa.”

Tra il dicembre del 1993 e il gennaio del '94 si tiene a New York, presso The Gallery of Science and Art, la mostra intitolata *Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Century*. Aldo Sari¹¹⁵ nell'intervento sul catalogo afferma che la proposta di datare le opere del Maestro di Ozieri ai primi decenni del secolo “sembra contraddetta, oltre che dalla non incidenza dell’opera del Maestro sui pittori sardi della prima parte del Cinquecento – orientati, invece, verso un neo-fiamminghismo di stampo iberico addolcito da istanze italiane –, dalla sua palmare adesione ad un formulario architettonico di carattere tardo-manieristico. Più verosimile risulta la sua collocazione tra l’ottavo e l’ultimo decennio del XVI secolo”. Secondo Sari il Maestro avrebbe soggiornato a Cagliari, dove poté studiare il *Polittico dei Beneficiati*, “che pareva riunire gli ambiti della sua cultura nell’espressionismo della *Crocifissione* – filtrato attraverso Michelangelo e il fiamminghismo – e nel raffaellismo delle tavole sottostanti”.

Maria Cali¹¹⁶ ritiene che il Maestro di Ozieri, attivo nella seconda metà del secolo, abbia soggiornato nel sud Italia dove avrebbe appreso il raffaellismo di Machuca, di Polidoro da Caravaggio e di Roviale

113 Il gesto di Elisabetta secondo Paris lascerebbe intravedere una qualche familiarità con la *Visitazione* di Raffaello del 1519 (Madrid, Prado, inv. P00300). La segnalazione non è da trascurare, in quanto questo dipinto ha una provenienza meridionale, commissionato dal protonotario apostolico Branconio per L’Aquila, era ben noto nel contesto napoletano.

114 Zeri, F., *Ecco tutti i tesori dell’arte sarda*, «La Nuova Sardegna», intervista di M. Magnani, 14 luglio 1992.

115 Sari, A., *Pittura e scultura*, in *Retabli: Sardinia, sacred art of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cagliari: M & T Sardegna 1993, pp. 74-75; cfr. Paris, W., *Retabli: Sardinia, sacred art*, in *Retabli: Sardinia, sacred art*, schede 17-21, pp. 110-117.

116 Cali, M., *La Sardegna*, in *Storia dell’arte in Italia. La pittura del Cinquecento*, Torino: UTET 2000, pp. 658-663.

spagnuolo, che convive nei suoi dipinti con la cultura nordica tedesca di Grünewald e Cranach.

Luigi Agus¹¹⁷ ha individuato la *Deposizione dalla Croce* presso Finarte, riconoscendovi l'originale, da cui il Murtola trasse la copia ora nella chiesa della Trinità a Sassari, e un tempo tavola facente parte dello smembrato *Retablo di Santa Croce*. Egli è l'unico a pensare che il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* sia stato dipinto per la chiesa di Santa Maria di Betlem¹¹⁸ a Sassari e poi nel 1591 portato ad Ozieri dai Cappuccini. Lo studioso esclude che il Maestro di Ozieri possa essere Andrea Sanna. Enrico Costa infatti ricorda che il 30 luglio 1561, quando a Sassari era consigliere capo Don Gerolamo de Castelvly, venne istituito nella città l'ordinamento dei pittori che vietava “a chiunque non fosse esaminato, di aprire bottega od eseguire qualsiasi genere di pittura, sotto pena di 50 ducati di multa.” Secondo tale norma è per Agus improponibile che un pittore isolato come Andrea Sanna, documentato sempre in Ozieri, avesse potuto ricevere la commissione per il *Retablo di Santa Croce*, destinato ad una tra le più importanti confraternite della città. La *Deposizione dalla Croce* ora presso il Museo di Arte Sacra di Ozieri, costituiva secondo Luigi Agus, lo scomparto centrale del *Retablo di Santa Croce*, al quale appartengono la *Crocifissione* di Cánnero e il *San Sebastiano* del Museo Mus'a di Sassari. Nel catalogo della casa d'aste Finarte di Milano, la *Deposizione* veniva accostata “alle opere tarde di Alonso Berruguete collocabili verso il 1540, dopo il rientro dell'artista dal soggiorno italiano, come il *Retablo del Colegio de los Irlandeses* a Salamanca”.

Agus afferma che nella *Deposizione* “per quanto riguarda gli aspetti chiaroscurali e cromatici, può essere prospettata una vicinanza con l'opera di Machuca di pari tema”, aggiunge che “del resto l'influsso evidente dei fiamminghi come Grünewald [?] nell'opera del Maestro di Ozieri pone questo artefice proprio accanto a Berruguete, Pedro Machuca, Ferrante Llanos e Pedro de Campaña, i quali coniugano mirabilmente, come il Nostro, il manierismo italiano con quello fiammingo”.

La formazione del Maestro di Ozieri si svolse a Firenze, secondo Agus, a fianco di Berruguete e Machuca, dal 1504 al 1517, poi “partendo da Gaeta o Napoli, giunse probabilmente nell'Isola portando con sé incisioni e disegni; poté così avviare la collaborazione con la prolifica bottega di Pietro Cavaro a Stampace nell'ambito della quale completò il capolavoro destinato alla cattedrale cittadina”. Vi sarebbero perciò delle affinità tra i paesaggi del Maestro di Ozieri e quelli del Maestro dei Paesaggi Kress. Egli ipotizza dei viaggi a Roma attorno o successivamente al 1512, una volta ultimata la volta della Sistina. Il Maestro di Ozieri secondo questa ricostruzione si recò anche a Napoli dove conobbe Pietro Cavaro e Pedro Fernández, e nella penisola iberica assieme a Berruguete e a Machuca, avendo già collaborato con quest'ultimo al

117 Agus, L., *Ozieri. Acquisizioni sull'opera del Maestro di Ozieri. Luigi Agus, collaboratore dell'Almanacco racconta la scoperta del “Discendimento dalla Croce”, Un colpo da maestro*, «Almanacco Gallurese» 2001-2002 (n. 9), pp. 237- 240. (Il testo è uguale a quello che appare all'interno del libro di Paris, W., *La Parrocchiale di Sant'Elena Imperatrice e i retabli del Maestro di Ozieri*, Bono: G.A.L. Goceano 2002, pp. 121-159).

118 A suffragare la tesi ingegnosa dovrebbe giungere un'annotazione di Enrico Costa, che nel suo *Archivio Pittorico della città di Sassari* (1976, p. 201) descrive e riproduce uno stendardo processionale con la Madonna di Loreto, conservato presso la cappella della Madonna «della rosa» di proprietà di Donna Violante Rajanello; l'ultima menzione di questa cappella è in un testamento del 1567.” Alla luce di questa indicazione il Retablo di Ozieri risalirebbe alla metà del XVI secolo: sicuramente prima del 1567 “visto che con tutta evidenza, lo stendardo della Rajanello dipende necessariamente dall'iconografia del dipinto ozierese”.

completamento delle Logge dipinte da Raffaello. Agus si spinge fino a proporre un coinvolgimento del Maestro di Ozieri nella realizzazione della quinta volticella dipinta da Giovanni da Udine e Giulio Romano, in particolare nella figura posta a sinistra di Isacco nella scena con l'*Apparizione di Dio ad Isacco* e nella figura a sinistra che entra nella stanza con la *Benedizione di Giacobbe*, quest'ultima attribuita da tutta la critica concordemente a Pedro Machuca; ancora vi sarebbe la mano del Maestro di Ozieri nelle figure femminili che attorniano *Mosè salvato dalle acque del Nilo*, nell'ottava volticella, in realtà affrescate da Giulio Romano.

Aldo Sari¹¹⁹ ritorna sulle affinità compositive e cromatiche che legano il *Retablo di San Giorgio* di Perfugas al Maestro di Ozieri, in particolare al *Retablo di Nostra Signora di Loreto*. Come accade nel *Retablo di Bortigali*, non tutta la produzione figurativa del Maestro di Ozieri viene presa a modello. A Bortigali, Perfugas e Tula – *villae* nelle quali si conservano retable attribuiti all'ambito del Maestro di Ozieri, alla sua scuola, o a lui dubitativamente attribuiti – è sempre il Retablo dedicato alla Madonna di Loreto a essere in qualche modo studiato e imitato. All'evidenza, la famigerata chiesetta campestre non dovette essere dimenticata o chiusa tra quel 1528 e il 1591, ma dobbiamo pensare che, in virtù anche della unicità della sua dedizione alla Vergine Lauretana, sia stata meta di pellegrinaggio e di celebrazioni molto sentite anche dalla comunità limitrofe.

Secondo Wally Paris¹²⁰ studiando le opere del Maestro di Ozieri può essere delineata la società del suo tempo, il sentimento religioso che animava l'Isola colpita dalle incursioni barbaresche, da carestie e pestilenze ricorrenti; dominata dalla colonizzazione spagnola e da una cultura dove la fede cattolica controriformistica stentò ad attecchire su una religiosità che “era soprattutto residuo di un sotterraneo animismo lontano dal sapere teologico”. Dunque i retable avevano una funzione didattica e per la loro struttura e posizione dietro l'altare divenivano “l'espansione della mensa mistica del sacrificio divino.” La scelta del tema iconografico della Storia della Vera Croce per il *Retablo di Sant'Elena* a Benetutti potrebbe essere connessa alla guerra corsaro-barbaresca che imperversò nel Mediterraneo, generando nei sardi la paura collettiva dell'assedio degli infedeli. La santa è vestita con un abito da monaca, da pellegrina, ha un'espressione severa, accentuata dalla gamma cromatica dei vellutati toni dei grigi, che fanno pensare, secondo Paris, all'elaborazione monocroma nell'*Altare Heller* della chiesa domenicana di Francoforte, nel quale Grünewald raffigurò il San Lorenzo e il San Ciriaco con la principessa. Nell'episodio abbozzato nel secondo piano della tavola con la *Crocifissione* nel *Retablo di Sant'Elena*, Paris pensa al *Compianto sul Cristo morto* di Dürer (Monaco, Alte Pinakothek) e alla *Deposizione* conservata nella chiesa di Maria SS. di Monteoliveto o di Multedo a Genova. Cita inoltre la *Deposizione* (B. XII.43.22) di Ugo da Carpi e la Pala d'altare dipinta da Jacopino del Conte, tra il 1538 e il 1541, per San Giovanni Decollato a Roma.

119 Sari, A., *San Giorgio di Perfugas: arte e storia*, a cura di M. Maxia e A. Sari, (Chiese e arte sacra in Sardegna), Sestu: Zonza, 2001.

120 Paris, W., *La parrocchiale di S. Elena imperatrice ...*, pp. 5-59.

Secondo Gian Gabriele Cau¹²¹ nelle tavole del Maestro di Ozieri sono rappresentati vari “soggetti che derivano, evocano, rimandano all’Isola, da far presumere come ipotesi più probabile una sua origine sarda, piuttosto che una patria elettiva”¹²². A proposito dell’*Ecce Homo*¹²³ (2003) sulla predella del *Retablo di Nostra Signora di Loreto* evidenzia la somiglianza con analoghe scene – personaggi a mezzo busto su fondo scuro – che si ritrovano in Mantegna, Bellini e Giorgione e nella pittura veneta del Quattrocento. A proposito della tavola con *San Sebastiano*¹²⁴ – solitamente ritenuta polvarolo di uno smembrato *Retablo di Santa Croce*, di cui dovevano far parte la *Deposizione* già Finarte e la *Crocifissione* di Cannero – ipotizza che potesse appartenere ad un retablo dedicato invece a *San Sebastiano*, insieme alla tavola con la *Crocifissione* ora a Stoccarda. Non esiste alcuna traccia documentale che attesti l’esistenza di questo retablo, ma il Cau pensa che si trovasse nella cappella di San Sebastiano a Sassari¹²⁵. Il *Retablo di San Sebastiano* dovrebbe

- 121 Cau, G.G., *I manieristi toscani: Pietro Giovanni e Ambrogio Calvano: due generazioni di pittori senesi nella Sassari del Cinquecento*, 2005, pp. 53-60. Idem, *Il retablo di San Maria degli Angeli di Bortigali, post 1550, del pittore Andrea Sanna detto Il maestro di Ozieri*, «Bolotana: Passato e Presente» 2004, pp. 298-333, (Estr. da: «Quaderni bolotanesi» 2004, n. 30); Idem, *Il retablo di S. Elena di Benetutti, 1585, del pittore Andrea Sanna detto il Maestro di Ozieri*, «Bolotana: Passato e presente» 2003, pp. 198-244, (Estr. da: «Quaderni bolotanesi» 2003, n. 29); Idem, *Così ho scoperto il nome del Maestro: Ozieri, l’immagine cartografica della Sardegna e dell’Italia nel cinquecento nelle opere del Maestro d’Ozieri*, «Almanacco gallurese» 2001, pp. 245-256. *Allegoria nel retablo di Sant’Elena imperatrice a Benetutti*, «Sardegna antica: culture mediterranee: rivista semestrale di archeologia, etnologia, storia» 2002 (n. 22), pp. 35-38.
- 122 Tali elementi sarebbero: “la tegola in funzione di braciere, con relativa cenere e brace ardente, nello scomparto della *Natività del Retablo di Santa Maria degli Angeli di Bortigali*”, ripreso anche nella tavola dell’*Adorazione dei Magi del Retablo di Nostra Signora di Coros* di Tula, datato 1577. Nello sfondo paesaggistico delle tavole di Bortigali sarebbero raffigurati i ruderi di un nuraghe, nello scomparto con l’*Assunzione di Maria* è identificabile il nuraghe Tintirriolos e tale “ipotesi è supportata dalla certa identificazione in quel paesaggio montuoso del Monte Santo Padre, il monte che domina l’abitato di Bortigali, con l’inconfondibile cresta basaltica, che delimita quella sorta di rampa naturale che conduce alla sommità.” Nella *Visitazione del Retablo di Nostra Signora di Loreto* vi sarebbero oltre alla raffigurazione di un nuraghe, quella della veduta dei colli ozieresi di Monserrato, così come nella tavola di Santa Cecilia, del *Retablo dei Consiglieri* vi sarebbe appena abbozzato il castello cagliaritano di San Michele. Tali riconoscimenti confermano “la realizzazione in loco dell’opera stessa o, quantomeno, di un bozzetto su un taccuino.” Vi sarebbe inoltre l’originale trasposizione di una carta geografica della Sardegna nella *Deposizione dalla croce*: la scala del personaggio che abbraccia pietosamente il corpo del Cristo poggia su una lastra, le cui sagome ricalcano il perimetro della Sardegna, simile a quella rappresentata su un’incisione in legno di Camocio, pubblicata nella carta n. 77 della raccolta *Isole famose, porti e terre marittime sottoposte alla Ser. Ma Sig. ria di Venezia ad altri Principi Christiani et al Sig. or Turco, nuovamente poste in luce in Venetia alla Libreria del Segno di San Marco (apresso Gio Franc. O Camocio 1571)*. E se ciò non bastasse, le due travi della scala cadono, come il compasso di un navigatore, una su *Caliari*, (Cagliari) l’altra su *Scieri*, (Ozieri), emblematicamente rimarcando un legame di derivazione e stabilendo un ponte ideale tra i luoghi nei quali è attestata la formazione e l’attività del manierista sardo.”
- 123 Cau, G.G., *La predella del retablo di Nostra Signora di Loreto*, «Voce del Logudoro» 23 marzo 2003 (n. 11), p. 5.
- 124 Cau, G.G., *Il retablo di S. Sebastiano di Sassari*, «Voce del Logudoro» 16 novembre 2003 (n. 36), p. 3. (cfr. Vico, F., *Historia general de la Isla y Reino de Sardeña*, Barcellona 1639, vol. II, parte VI, cap. LXXV, f. 67 recto; Costa, E., *Sassari ...* ed. cons. Rist. 1992, II, p. 1237; Fara, G. F., *In Sardiniae Chorographia* [1580], ried. a cura di E. Cadoni, I, Sassari 1992, p. 166).
- 125 Nel 1594 infatti fra Giulio Pisiguion da Cremona riceve dal Comune la concessione della cappella *extra muros* di San Sebastiano, posta all’ingresso di Porta Castello. Ottenuto il beneplacito dell’arcivescovo turritano Alfonso de Lorca, i domenicani si insediarono l’8 dicembre 1596. La cappella, che era stata loro donata, era piccola, ma le offerte dei fedeli, come riferisce Francesco Vico nel 1639, furono sufficienti “*para engrandecer aquella Iglesia*”, e in seguito anche per edificare un secondo convento dentro le mura, presso l’attuale chiesa del Rosario, nel quale i domenicani si trasferirono nel 1633. La chiesa originaria di San Sebastiano venne poi abbattuta. Enrico Costa riferisce che da “questa chiesa vennero tolti i quadri, le campane, e altri oggetti”, quindi venne probabilmente smembrato il *Retablo di San Sebastiano* – di cui però non esiste traccia documentale – in seguito alla sconsecrazione del 1769, quando l’arcivescovo Giulio Cesare Viancini propose l’unificazione dei due conventi gestiti dai domenicani. Nel 1580 Giovanni Francesco Fara non cita direttamente la chiesa di San Sebastiano, ma la considera nel novero di quelle quindici *sacella* (cappelle) fuori le mura, in contrapposizione al termine *templum* riservato alle chiese più considerevoli. Il retablo dunque doveva essere di dimensioni ridotte visto il presbiterio modesto. Nella ricostruzione di Cau nel *Retablo di San Sebastiano* era sicuramente raffigurata la cofondatrice dell’ordine domenicano, la Madonna del Rosario, mentre il *San Sebastiano* doveva occupare lo scomparto a destra. Le misure contenute della tavola (cm. 81,4 x 34, 5) hanno indotto gli storici dell’arte a pensare che si trattasse di un elemento dei *guardapols* del *Retablo di Santa Croce*, mentre Cau pensa che il *Retablo di San Sebastiano*, “fosse strutturato secondo un diffuso schema architettonico tardogotico, quasi obbligato, che prevede un doppio trittico con tavole sfalsate di differenti dimensioni.” La tavola con *San Sebastiano* è meno larga di cm 5, rispetto alla *Crocifissione* di Stoccarda (cm. 61 x 39), dunque non poteva essere collocata direttamente sotto il *cimal*. La tavola con il santo titolare della chiesa veniva allora collocata in basso a sinistra, lo

essere stato realizzato dopo l'8 dicembre 1596, data in cui i domenicani si trasferirono nella cappella dedicata al santo martire, e sicuramente prima del 27 giugno 1598. In questa data la confraternita del Rosario lasciò la cappella dedicata alla Madonna del Rosario nel Duomo, per recarsi nella ristrutturata cappella della chiesa di San Sebastiano, in esecuzione di una bolla pontificia di Gregorio XIII del 1575.

Cau (2003) dedica uno studio specifico al *Retablo di Sant'Elena* di Benetutti¹²⁶. Nelle note storiche ricorda che l'opera nel 1676, poiché mostrava segni di un cedimento strutturale, venne affidata a Juan Pinna e suo figlio, i quali “*nos hizieron los calaxes dela Sacristia y acomodaron el quadro del Altar mayor que se estava cayendo*”. Questo fu il primo antico restauro che venne pagato quaranta lire e mezza da Miquela Carta Farina. Il polittico venne sostituito sull'altare maggiore nel 1771-72 da un nuovo retablo ligneo, smembrato e gli scomparti singolarmente disposti nelle varie cappelle della parrocchiale, come riferisce il canonico Spano nel 1870. Nel 1853, in occasione dei lavori di ristrutturazione della chiesa parrocchiale di Sant'Elena, i quadri vennero rimossi per il loro stato di degrado, mentre il 29 maggio Gavino Pischedda, vicario capitolare di Ozieri, con un decreto autorizzava la vendita delle tavole e di un sacrario a Giuseppe Dau, a condizione che questi fornisse alla parrocchia tre nuovi quadri con cornici dorate e pagasse 1500 franchi in contanti. Per fortuna l'intendenza generale di Nuoro e il consiglio comunale di Benetutti, adducendo lo «stato di non necessità» in cui versava la chiesa, bloccarono l'alienazione delle tavole. Il canonico Spano inoltre riporta la notizia di un inglese che tentò l'acquisto offrendo la somma di diecimila lire. Egli ipotizza che le quattro tavole oggi nella sagrestia della parrocchiale facessero parte di un retablo a doppio trittico, fornito di predella e polvaroli. L'ordine di lettura delle tavole sarebbe stato circolare orario a partire dal trittico inferiore, mentre la predella è concepita del tutto simile a quella del *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, con i quattro Padri della Chiesa e il *Cristo deriso*, un soggetto calzante con le *Storie della Passione* e la *Storia della Vera Croce*.

Cau (2003) trova delle somiglianze tra la Madonna della *Crocifissione* di Benetutti e quella di Hans Memling nella *Crocifissione* conservata a Vicenza a Palazzo Chiericati. Purtroppo le somiglianze descritte tra la *Crocifissione* del Maestro di Ozieri e la tavola di Memling fanno ipotizzare allo studioso un improbabile viaggio a Venezia, dove si trovava già nel Cinquecento una copia della tavola del *Trittico di Vicenza*. Egli nota inoltre che le tavole di Benetutti sono tendenzialmente quadrate, come quelle centrali dei trittici fiamminghi, mentre nei retable gotici sardo-catalani gli elementi sono generalmente verticalizzanti. Il

confermerebbe la postura del viso rivolto verso destra come nella *Sant'Elena in trono* di Benetutti. Inoltre la tavola è maggiormente deteriorata nel bordo sinistro, cioè nella zona esterna meno protetta e più esposta agli urti e all'usura. “Nello stesso trittico inferiore, a sinistra della Vergine, dovette essere l'immagine di un altro santo a figura intera, forse dello stesso S. Domenico fondatore dell'ordine. Nel trittico superiore forse erano raffigurati alcuni episodi della vita della Vergine, Cau pensa magari ad una *Annunciazione*, articolata su due tavole, con a sinistra la figura dell'Angelo e a destra quella dell'Annunciata. La struttura del Retablo di San Sebastiano doveva essere assai slanciata, e questo fa supporre che non fosse dotato della predella, come il *Retablo di N. S. di Coros* a Tula, che è fornito solo di un semplice polvarolo decorato da candelabre e grottesche. Le misure complessive del retablo dovevano essere, sulla base di tale ricostruzione, di cm. 170 x 143 circa, in via del tutto ipotetica. “Un retablo modesto, dunque, ma che recuperava un minimo di imponenza per la collocazione al di sopra del tabernacolo che, in base ai nuovi canoni tridentini, sarebbe stato sulla mensa.”

126 Cau, G.G., *Il retablo di Sant'Elena di Benetutti (1585) del pittore Andrea Sanna detto il Maestro di Ozieri*, «Quaderni Bolotanesi» 2003 (XXIX, n. 2), pp. 197-244.

paesaggio è caratterizzato da immagini ispirate ai luoghi di committenza: nel profilo della rocca alle spalle di Gerusalemme vi sarebbe raffigurata l'altura presso Burgos con il suo castello, mentre le architetture cittadine rimanderebbero alle cattedrali romaniche locali. "E ancora, in alcune delle torri le nordiche coperture a cono sono sostituite da una garitta di guardia sul modello di molte torri costiere della Sardegna; mentre l'ultima alla destra riecheggia l'architettura apicale della *Grande Torre di Babele* (1563) di Pieter Bruegel". Secondo lo studioso il Maestro di Ozieri avrebbe scelto come tema la *Festa degli Azzimi*, perché nell'anno 1585 la Pasqua ebraica coincideva con la nostra Domenica delle Palme, che cadeva il 14 aprile, giorno in cui a suo avviso sarebbe stato consacrato il Retablo di Benetutti.

Nell'ordine di tutta una serie di riferimenti (casuali) sono chiamati in causa: per la tavola con *Sant'Elena* un dipinto murale di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, una *Madonna col Bambino in trono*, affresco strappato e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; per l'*Invenzione della Vera Croce* lo schema, secondo il quale il gruppo maschile si dispone sulla sinistra e quello femminile sulla destra, sarebbe riconducibile alla *Resurrezione di Lazzaro* di Palma il Vecchio (1524-26), conservata agli Uffizi. Il Maestro di Ozieri durante la parentesi veneziana ipotizzata da Cau negli anni successivi al 1563-64, avrebbe visto gli affreschi con la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Conversione della Maddalena* (vedi la copia di Pedro de Campaña, 1564-70, Londra, The National Gallery, inv. 1241), eseguiti da Federico Zuccari nella cappella Grimani della chiesa di San Francesco della Vigna, in seguito avrebbe da questi tratto spunto per la tavola della *Prova della Vera Croce* a Benetutti.

Nel 2002 in occasione della mostra *Arte in disparte*¹²⁷ organizzata dalla Soprintendenza archeologica di Sassari viene esposto un dipinto con l'*Andata al Calvario* (cm. 110 x 76), palesemente ispirato al cosiddetto *Spasimo di Sicilia* di Raffaello. Nel catalogo è così commentato: "la scena è resa con una semplificazione del disegno e delle forme e con accenti marcatamente espressionistici di matrice nordica. L'accostamento, di gusto manieristico, dai toni squillanti delle vesti dei personaggi a quelli freddi e lividi del paesaggio sullo sfondo, così come alcune fisionomie, nonché il ricorrente inserto nello sfondo paesaggistico di una città turrata, rimandano all'area culturale del cosiddetto Maestro di Ozieri, attivo in Sardegna alla metà del Cinquecento". "La tavola potrebbe essere stata acquistata dal Sanna in Sardegna e provenire da uno smembrato retablo con scene della Passione": il sopracitato *Retablo di Santa Croce*.

127 *Arte in disparte: dipinti della collezione Giovanni Antonio Sanna dai depositi del Museo*, a cura di P. Olivo, Sassari: Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza per i beni archeologici per le province di Sassari e Nuoro 2002, pp. 86-87.

III. FONTI PRIVILEGIATE: LE INCISIONI

L'aspetto che più avvicina il Maestro di Ozieri alla produzione figurativa isolana è il ricorso alle stampe. Dal punto di vista pittorico e stilistico infatti egli sembra, nel suo microcosmo tra Goceano e Monteacuto, riavvolgere il nastro della storia della pittura degli ultimi decenni attingendo molte suggestioni da contesti extra-isolani, dimostrando inoltre di non riallacciarsi a quanto prodotto dalla Scuola di Stampace. Vale a dire che, per molti versi, egli appare come un pittore forestiero, benché non proprio isolato. Le sue tavole infatti lasciarono un'eco evidente in retabli successivi, a Bortigali (*post* 1549), Perfugas (*post* 1569) e Tula (1577). Ebbero quindi un ruolo sostitutivo rispetto alle stesse stampe, in quanto il prodotto appariva già confezionato, copiabile e soprattutto nuovo. È vero che, come Pietro Cavaro – si pensi al *Retablo della Madonna dei Sette Dolori* –, il Maestro di Ozieri utilizza motivi figurativi düreriani, ma questi vengono introdotti con intuizioni compositive estranee ai pedissequi prestiti totali del cagliaritano. Nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe egli cita inoltre la nota stampa di Raimondi con la *Madonna dalla gamba lunga*, rielaborando dalle fondamenta la fonte e orchestrando una messa in scena scenografica. Occorrerà quindi fare un passo indietro e cercare di verificare quali stampe venivano privilegiate nel contesto isolano e come venivano usate. Paragonare inoltre le modalità di assimilazione nei retabli di invenzioni grafiche con quanto dipinto sulla costa iberica, notando se vi sia stata una continuità di approcci. I confronti dovranno dimostrare l'eventuale prossimità del Maestro di Ozieri con il fenomeno del romanismo o cosiddetto *rafaelismo de estampa*. I risultati potranno essere confrontati nello specifico delle schede con il curioso e consapevole rimescolio delle carte, per cui nella medesima tavola si potranno trovare all'origine motivi linguisticamente dissimili: düreriani, raffaelleschi e michelangioleschi. La compresenza di riferimenti eterogenei risulterà in realtà un fatto spontaneo e non infrequente nelle pratiche laboratoriali sarde e catalane. Bisognerà quindi capire se, nel caso del Maestro di Ozieri, ciò abbia portato a effetti di lampante eclettismo o se le fonti siano state studiate esclusivamente per raccogliere valori compositivi ed espressivi. Altro fenomeno che viene alla luce nello studio dei retabli sardi e catalani è lo scarto stridente tra l'adozione di una stampa aggiornata e la sua traduzione all'interno di stilemi autoctoni.

Non si è potuta misurare la portata dell'arrivo delle stampe in Sardegna attraverso il controllo degli indici dei carichi delle navi in arrivo nell'Isola tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento. I disegni e le stampe approdavano in luoghi distanti da quello di emissione-edizione e costituivano materiale preservato e trasportato con la sollecitudine riservata agli strumenti del mestiere d'artista. Si può stare certi che i fogli leggeri venissero messi al riparo nel bagaglio da viaggio, non venendo dichiarati o inventariati, come lo erano invece i pacchi commerciali destinati all'esportazione e soprattutto alla vendita: quelli contenenti cuoio e formaggio per esempio, i carichi di materiali preziosi, come il corallo, al centro di dazi, privilegi e assicurazioni, o di largo consumo, come il sale e il grano. Spesso si hanno riscontri sull'entità e la qualità delle opere grafiche conosciute in un territorio, quando queste si impigliano in pratiche notarili, passando in eredità agli allievi del maestro, qualora siano contese o citate in atti processuali e in lettere

private – nelle quali per esempio si raccomanda un artista affinché possa essergli concessa la visione di un celebre cartone¹²⁸ –, quando ancora ne viene tramandata nota negli inventari di raccolte nobiliari o quando le xilografie sono impresse in libri conventuali. La temperatura dell'adesione al ricco mondo delle stampe e la loro circolazione in Sardegna si è ricavata controllando come e in quali occasioni gli artisti abbiano adottato nei retabli sardi composizioni e modi visti per la prima volta sulle incisioni. È difficile immaginare che alcuni artisti sardi maneggiassero originali düreriani: potrebbe essere più plausibile invece la diffusione di copie e derivazioni dagli illustri prototipi tramite più passaggi di mani. Guardare esclusivamente all'effetto sui retabli di quella circolazione che dovette essere abbastanza capillare, una vera risorsa, un antidoto contro l'isolamento, non è una scelta di comodo o una limitazione. È una necessità, quasi l'unica via possibile, in quanto motivata dall'assenza di collezioni di incisioni, dalla mancanza drammatica di studi sul collezionismo in Sardegna non solo di stampe ma anche di tavole. Le uniche fievole tracce di quelle fonti grafiche, in specie nordiche, si trovano in alcuni libri a stampa di primissimo Cinquecento, casi davvero rari in cui qualcosa si è conservato, come la *Biblia cum concordantiis veteris et novi testamenti et sacrorum canonum*, stampata a Lione nel 1518 da Jacques Sacon per l'editore Anton Koberger nel 1518, contenente incisioni di Erhard Schön e un frontespizio di Hans Springinklee. La Bibbia proviene dal convento di Santa Maria di Valverde a Sassari e si conserva ora presso la Biblioteca Universitaria (ANTICO 2 021 C 017).

IL MAESTRO DI CASTELSARDO E LE PRIME COMPARSE DÜRERIANE (POST 1511)

Il Maestro di Castelsardo si rivolge alla feconda orbita culturale della grafica nordica – tedesca, fiamminga e olandese – in consonanza con quanto praticato sul versante spagnolo. Nella *Crocifissione* di Tallano, in deposito al Musée Fesch di Ajaccio, egli riprende dalla *Crocifissione* di Schongauer (B. VI.126.23) la Madonna e il San Giovanni che sorregge il libro,¹²⁹ mentre altri motivi figurativi ricordano altrettanti esempi, possibilmente visti nelle incisioni dello stesso autore, come la posizione delle gambe del Cristo (B. VI.126.24) e il paesaggio con promontori rocciosi e sfondo turrato (B. VI.126.25). Ulteriore episodio in cui il Maestro fa proprio un modello grafico illustre è nel *San Michele Arcangelo*¹³⁰ di Tuili. Più guizzante e malinconico del placido precedente eseguito per Castelsardo, il *San Michele* di Tuili si ispira con sicurezza al modello inciso da Schongauer (1469-74, B. VI.145.58), da cui riprende l'efficace impugnatura della lancia. Anche il *San Michele*¹³¹ di Miguel Ximénez ha come base la stessa incisione, da cui trae però una traduzione puntuale ma senza scossoni. Il confronto permette di notare la *verve* impressa invece dal Maestro di Castelsardo a Tuili, che si riflette anche nell'accavallarsi delle onde del manto dell'Arcangelo. Ciò

128 Bambach, C., *The purchases of cartoon paper for Leonardo's "Battle of Anghiari" and Michelangelo's "Battle of Cascina"*, «I Tatti studies», 8.1999(2000), pp. 105-133.

129 Mereu, S., *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi sardi» 1999 (32), pp. 367-384, che propone inoltre come fonte per il punto di vista decentrato il riferimento alla *Decollazione di San Giovanni Battista* e all'*Incoronazione di spine* di van Meckenem.

130 Viridis 1989, p. 141; 2001, p. 372. Risalendo ai precedenti (Viridis 1989, p. 141; 2001, p. 372) si nota la caratterizzante tipologia flandro-iberica: Bermejo (Collezione Ludlow, 1474), il Maestro di Zafra (Madrid, Prado), Paolo da San Leocadio (Orihuela, 1485 circa), Juan de Flandes (Salamanca, Cattedrale), esempi da ricondurre al *San Michele* di Albrecht van Ouwaeter (Granada, Capilla Real, 1440-45).

131 (1475-85, Prado, inv. P06895). Appartenente al *Retablo de la Piedad, San Miguel y Santa Catalina* de la Iglesia de Santa Maria de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Il pittore si ispira a Schongauer anche per la *Santa Catalina* dello stesso Retablo tratta dalla *Santa Barbara* dell'incisore tedesco.

che manca nella sostenuta tavola aragonese è infatti il tenere in uguale considerazione la fonte grafica renana e l'esempio del veemente *San Michele* di Bartolomé Bermejo, dipinto per la chiesa di San Miguel a Tous (1468, Londra, National Gallery). È possibile inoltre riflettere sull'interferenza di un complementare riferimento, oltre a quello già segnalato di Schongauer. L'eleganza metallica del guerriero, agile e mosso, con scudo adunco, potrebbe derivare dal *San Michele* del Maestro ES, probabilmente mediato attraverso la successiva copia incisa da Israhel van Meckenem (1470-1480, Lehrs IX.304.378.II; BM inv. 1845,0809.130).

La *Madonna in trono* dello stesso Retablo di Tuili, morena e smagrita rispetto alle precedenti, pare potersi assimilare alla *Sant'Anna* in trono del Maestro I.A.M. di Zwolle (1470-95, B. VI.99.15), di cui ricalca le simili fughe prospettiche del seggio e del pavimento piastrellato, come l'ovale allungato del volto, che nella tavola si inclina in controparte, scolpito nei volumi facciali con vigore chiaroscurale. Sono stati individuati (Mereu 2008, pp. 372-3) per la *Predica di San Francesco* confronti pertinenti con l'*Ultima Cena* e il *Cristo a Emmaus* del Maestro I.A.M. di Zwolle, in particolare per i tre personaggi in primo piano seduti di spalle sugli sgabelli: il primo con la guancia schiacciata sul palmo della mano, il secondo con cappuccio sulla schiena, bloccato dopo aver effettuato una ossuta torsione del busto, anche se nell'incisione non compare lo stesso iperrealismo dei muscoli tirati e tesi del collo; il terzo con cappuccio sul capo e il cascame di pieghe del mantello a sinistra. I prelievi di isolate figure proseguono con la coppia in alto, nella stessa tavola con la *Predica di San Francesco* nel Retablo della Porziuncola, uno con cuffia e l'altro con un floscio copricapo, subito alla destra del pulpito, estrapolata visibilmente dal *Giudizio di Salomone* dello stesso Maestro I.A.M. di Zwolle.

Nei casi di rimandi, calchi, rielaborazioni più o meno sottili generate dall'uso di stampe nell'elaborazione delle tavole dei retable emergono personalità artistiche che operano in modi distanti, a volte con un approccio pedissequo e fin troppo deferente, altre volte capita di scorgere invece sovrapposizioni di *altri* riferimenti culturali e grafici, piccoli *pastiches* da decifrare. In altre occasioni si intravede come il pittore, presa la griglia compositiva di partenza, poi infonda e aggiunga stilemi personali, in consonanza con quanto percepibile nel contesto locale in cui opera, sulla base delle prescrizioni dei committenti o assecondando consuetudini figurative di un pubblico devoto. O ancora, nei casi più controversi, ricordando esempi di fulgidi forestieri appresi altrove, aggiornando in maniera duplice il proprio linguaggio, sul fronte grafico e soprattutto su quello stilistico, avendo importato e reso possibile il connubio, la confluenza di più ventate artistiche, come avviene nel *San Michele Arcangelo* del Maestro di Castelsardo a Tuili. Caso fortunato a parte è costituito dal riconoscimento di un personaggio specifico e inconfondibile, che compare dapprima in una stampa e poi senza cambiarsi d'abito, né posa, né espressione, viene ravvisato in una tavola, conducendo tale passaggio ad una datazione più sicura del dipinto stesso. Un ritrovamento di tale genere si ha nel *Sant Vicenç a les graelles* del Maestro di Castelsardo (Barcellona, MNAC, inv. 024136-000). Il personaggio sulla destra abbigliato di rosso, facilmente individuabile per l'aspetto massiccio – guance e mento pingui – con il braccio alzato in un gesto declamatorio è la copia del modello taurino costituito dall'identico uomo che

compare tra gli astanti nella xilografia di Dürer con l'*Ecce Homo* (B. VII.117.9), tratta dalla *Grande Passione* (1497-1500), che compare nella rinnovata edizione del 1511. Per sgombrare il campo da ogni dubbio, valga la coincidenza della stola attorcigliata su se stessa, che ricade ampiamente sul petto del personaggio e il risvolto puntuale della manica sul polso della mano sollevata. Nella stessa tavola con il *Sant Vincenç a les graelles* l'uomo elegantemente vestito con un mantello rosato cangiante ricoperto da un'ampia bordura candida di ermellino richiama quello regale dalla lunga barba alla guida del seguito persiano nel *Martirio dei Diecimila* (B. VII.140.117), eseguita da Dürer nel 1496-'97. L'assunzione di tali inequivocabili personaggi düreriani trapiantati nella tavola catalana indicano che il Maestro di Castelsardo aggiornò con il *Retablo di Sarrià* la gamma dei suoi riferimenti grafici. Egli infatti prima di tale rinomata commissione barcellonese aveva attinto i suoi modelli figurativi dal versante Schongauer-van Meckenem. Le date offerte dalle edizioni delle xilografie düreriane da cui scaturiscono le citazioni pongono le tre tavole di Barcellona dedicate a Sant Vincenç in una fase matura dell'attività del Maestro, dopo il contatto quindi con i circoli huguetiani e dopo il suo soggiorno in Sardegna. Il *Sant Vincente en la parrilla* trova perciò una più sensata e tracciabile datazione negli anni Dieci del Cinquecento.¹³²

Più tardi il Maestro di Sanluri nella *Prova dinnanzi a Clotario* del *Retablo di Sant'Eligio* si rifà al modello düreriano con il *Cristo tra i dottori nel Tempio* (B. VII.132.91), silografia del 1503 tratta dalla *Vita della Vergine*, probabilmente attraverso la copia (1505-15) di Marcantonio Raimondi (B. XIV.406.635).¹³³ Ne riprende il gruppo in ultimo piano con l'atticcato personaggio sullo scranno, la scatola architettonica con la colonna a sinistra e l'oculo ritagliato nella parete frontale. Sempre sulla predella nel primo episodio con i *Sogni profetici della madre*, l'inquadratura della scena con il letto in prospettiva è ripresa questa volta dalla *Morte della Vergine* (1510, B. VII.132.93) di Dürer, e non più da Schongauer. Così nel *Retablo di Ardara* l'*Annunciazione* potrebbe derivare dalla scena düreriana della *Vita della Vergine* o da quella contenuta nel ciclo della *Piccola Passione*.¹³⁴

ARDARA: PRIMI AFFIORAMENTI DI IDEE GRAFICHE NORDICHE IN UN RETABLO SARDO (POST 1515)

Si assiste con il Maestro di Ardara al primo caso di impiego massiccio e disinvolto di stampe nordiche in un retablo di dimensioni ragguardevoli. Purtroppo accade che tanto nobile è la fonte tanto grossolana è l'operazione di incastro a forza entro un impianto roboante e macchinoso, benché poi lo stile del Maestro di Ardara si riveli piuttosto attraente come prova di una collaborazione di provenienza maiorchina. Il Maestro di Ardara adotta l'incisione con la *Morte della Vergine* (B. VI.134.33) di Martin Schongauer. L'appropriazione risulta assai straniante e maldestra, in quanto nel citare l'illustre fonte, il Maestro di Ardara prende in prestito l'idea compositiva, ma, a livello stilistico, attua uno sbandamento in senso popolare del *beau Martin*¹³⁵. L'incisore si contraddistingue per il nervosismo gotico, le eleganze cortesi, gli arcigni e agili

132 Bosch i Ballbona, J., *Autor desconegut anomenat Mestre de Castelsardo*, in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Barcellona, MNAC, 27.07-30.11.2011), Barcelona - Olimpiada Cultural, Museu Nacional d'Art de Catalunya: Lunweg 1992, pp. 328-331.

133 Fara, G. M., *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, cit., pp. 293, 307, 320. Serra 1990, pp. 136, 277.

134 Fara, G. M., *Albrecht Dürer: originali, ...*, pp. 299-300; Serra 1980, p. 59; Coroneo, scheda 67, in Serra 1990.

135 Anzelewsky, F., *Schongauer in Spanien?*, Minott, C. *Narrative in the art of Martin Schongauer*, Hutchinson, J. C., *Schongauer*

personaggi maschili, le figure femminili addolcite e snelle, avvolte in pieghe accartocciate e sibilanti, un artista in cui la *gravitas* della scena sacra è spesso tradotta in passi irruenti, dove, per esempio, la raffigurazione del San Michele – figura topica nella produzione sardo-catalana – ha spesso puntualità e incisività tonanti. Succede invece che nella traduzione del Maestro di Ardara tutto subisca un arresto e venga recepito con una cadenza e una modalità che per ora si diranno «*grossières*». Il caso non andrebbe incautamente archiviato come travisamento di una fonte alta (il *beau Martin*) inserita dentro un incastro artigianale e ingenuo. Nella cattedrale di Nostra Signora del Regno – già cappella palatina dei Giudici di Torres, che avevano il loro castello nelle immediate adiacenze – il proposito di elevare un retablo a completa copertura della parete absidale, dovette essere un'impresa nel suo piccolo ambiziosa, con sicuri intenti di promozione sociale per quello che dovette essere il committente dell'intero retablo: Joan Cataçolo¹³⁶, documentato nel 1489 come canonico e vicario della cattedrale di S. Pietro di Sorres e nel 1503 come arciprete di S. Antioco di Bisarcio, prebenda che dipendeva dal capitolo di Ardara. Se l'iscrizione dipinta sulla tavola nel tabernacolo con l'*Ecce Homo* consente di recuperare l'indicazione dell'autore Giovanni Muru e la data di esecuzione, 1515, tutta la restante parte del retablo deve spettare ad altro artista, che si distingue senza dubbio da quanto dipinto nel *bancal*: laddove Muru riduce ai minimi termini, il Maestro di Ardara che lo sovrasta mette in mostra marchingegni gestuali un po' goffi, mentre le volumetrie risultano piuttosto tozze. Notevoli sono le analogie tra il modo «*grossier*» del Maestro di Ardara e due autori attivi a Burgos, Alonso de Sedano¹³⁷ – presente anche a Palma de Mallorca – e il Maestro de San Nicolás¹³⁸ (attivo tra il 1465 e gli anni Novanta). Si possono infatti con profitto mettere in dialogo gli scomparti di Ardara con le tavole dedicate alla vita di San Giovanni Evangelista nel Museo de Bellas Artes de Bilbao, in particolare per la simile morfologia anatomica si veda la *Predica dell'apostolo* (inv. 69/221) del Maestro de San Nicolás.

Dall'incisione di Schongauer il Maestro di Ardara deduce le spartizioni dei ruoli e le collocazioni dei commedianti, tra cui i due apostoli che nella tavola appaiono di spalle, mentre sostengono con rude apprensione un paio di occhialletti da lettura, probabilmente resi celebri dalla comparsa nella *Piedad del canónigo Desplá* di Bartolomé Bermejo (1490, Museo catedralicio de Barcelona). Gli stessi apostoli ai piedi del letto della Vergine che in Schongauer stavano sulla scena con un credibile piglio, nel *Retablo di Ardara* divengono personaggi vagamente caricaturali. Non volendo limitare la lettura della tavola a traduzione grottesca di un noto modello, si può notare l'omissione del ripiegamento vertiginosamente ondulato e

copies and forgeries in the graphic arts, Le beau Martin: études et mises au point, atti del convegno (Colmar, Musée d'Unterlinden, 30.9.-2.10.1991) a cura di A. Châtelet, Colmar 1994, pp. 51-62, 97-102, 115-126.

136 Johanne (Joan, Juanne) de Cataçolo (Cataçolu, Catagolu, Catazolu), *Il Registro di San Pietro di Sorres*, introduzione storica di R. Turtas, edizione critica a cura di S. S. Piras e G. Dessì, Cagliari: CUEC 2003, trascrizione del ms. conservato presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, (Testi e documenti), pp. 15-16, 72-73, 150-151. L'iscrizione da cui si ricava il nome del vicario così recita: «*en l'an(y) 1515 hoc opus fecit fieri mosen ioan cataholo a(rc)ipreste et donu bainiu valedu et donu valentinu detori et mastru bainiu maroniu et donu pedrusu madius obres*», mentre il nome dell'autore si ricava nella predella dove si legge: «*ioanes muru me pinsit*».

137 Limentani Viridis, C., *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna ...*, pp. 147-156, in specie pp. 152- 156. Fois, F., *Martí Torner pittore dai molti nomi*, «Anuario de estudios medievales» 1983 (13), pp. 423-551.

138 Silva Maroto, P., *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social 1990, t. I, pp. 246-302; Sabater, T., *La pintura Mallorquina del siglo XV*, Palma: Universitat de les Illes Balears - Consell de Mallorca 2002, pp. 337-345; Silva Maroto, P., in *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, cit., pp. 362-365.

increspato dei panneggi e dei lenzuoli presenti nella stampa, sostituito da una più familiare distesa di *estofado de oro*. La resa degli astanti agglutinati in gruppi mette in evidenza i volti incartapecoriti e le espressioni compassate, abissalmente lontane da quelle argute degli apostoli renani.

Quel che si è inframmezzato tra l'incisione e la stampa è dunque un codice di convenzioni stilistiche autoctono che va a colmare il tempo trascorso da quel 1470 dell'incisione al 1515, anno riportato sulla predella di Ardara e da considerarsi come attribuibile anche alle restanti parti del retablo, se non addirittura, e convenientemente, da prendere come un termine *post quem*. Più che allo stesso Schongauer, il Maestro di Ardara può essere ricorso alla versione in controparte della *Morte della Vergine* di Israhel van Meckenem¹³⁹(1480-90, B. VI.223.50), autore ben assimilato nel bagaglio inventivo degli iberici. Nel riadattarla pare inoltre aver avuto presente un'altra versione del medesimo tema, che van Meckenem ha tradotto da un disegno perduto di Hans Holbein il vecchio (B. VI.217.40), in cui la Vergine è rappresentata visibilmente anziana, con il volto contratto e un velo che le ricade monacale sulle spalle. Con l'interferenza di questa seconda versione si spiegherebbe l'aggiunta del personaggio inginocchiato accanto al candelabro in primo piano, che ad Ardara dovrà rappresentare un committente o un donatore, perché abbigliato con un abito di foggia più moderna rispetto ai restanti apostoli. Tale figura aggiuntiva non compare nell'originale di Schongauer né nelle sue copie, come quella del boemo Wenzel von Olmütz del 1481 o quella di van Meckenem citata prima. Il Maestro di Ardara inoltre resta talmente suggestionato dal motivo figurativo degli occhialetti da lettura, da dipingerli una seconda volta nel medesimo retablo, mettendoli in mano anche al San Giuseppe nell'*Adorazione dei Magi*. L'iterazione degli occhialetti può essere annoverata tra i casi sardi, non inconsueti, di ripetizione incongruente di un motivo figurativo isolato, deliberatamente ripreso fuori luogo. Nella *Dormitio Virginis* il Maestro di Ardara tralascia invece un elemento caratteristico dell'originale di Schongauer, come quella sorta di fagotto sospeso a mezza aria e ottenuto dalle cortine del letto ripiegate e arrotolate. Si tratta di un elemento ricorrente nella rappresentazione fiamminga delle camere da letto – presente con grande frequenza nelle scene con la Morte della Vergine così come nell'Annunciazione – e interpretato dagli studi come forma simbolica dell'Incarnazione.¹⁴⁰ Tralasciando tale elemento distintivo della stampa il Maestro di Ardara introduce il più moderno letto a baldacchino, evitando la foggia fiamminga quattrocentesca del drappo appeso su dei fili tesi ancorati alle pareti della camera, come si può vedere bene nell'*Annunciazione* di Dieric Bouts al Getty Museum di Los Angeles (inv. 85.PA.24). L'omissione evidenzia l'intento di attualizzare la fonte, o meglio piegarla ad una visione quotidiana e divulgativa, e una propensione del Maestro di Ardara alla realizzazione di adattamenti in chiave popolare e realistica dei fatti rappresentati, così come avviene nella *Nascita della Vergine*, in cui una servetta nera sbuca dalla tenda e l'ambiente viene riscaldato dal caratteristico braciere con le rotelle, già visto per esempio nella *Prova del fuoco* di Dirk Bouts

139 Cerrolaza Villaverde, E., *Una estampa de Israhel van Meckenem y su influencia sobre una escena de Christo ante Pilatos del Museo Lázaro Galdiano*, «Goya», 1989/90 (211/216), pp. 271-274; Heim, D., *La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israhel van Meckenem*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 2005, (71), pp. 65-87.

140 Koslow, S., *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's "Columba Annunciation"*, «Artibus et Historiae», 1986, (vol. 7, n. 13), pp. 9-33.

(1471-73, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1448)¹⁴¹.

Mettendo a confronto l'esito scaturito dalla maniera impastata di Ardara con un caso castigliano di poco antecedente è possibile notare come il seppur goffo Maestro attivo in Sardegna renda e divulghi l'idea grafica nordica in maniera più originale, quanto poi discorde sul piano stilistico. Avviene infatti che il castigliano Maestro de la Sisle segua l'identico modello schongaueriano¹⁴² nel *Tránsito de la Virgen* (Madrid, Prado, inv. P01259) e lo faccia con un tentativo talmente impostato su una frequenza mimetica che la tavola suona incredibilmente note stilistiche estranee rispetto alle fattezze delle altre tavole, che ugualmente appartengono al *Retablo della Vergine*, proveniente dal Monasterio de los jerónimos de Santa María de la Sisle, vicino Toledo. Le restanti tavole dimostrano infatti, come ci si può attendere, di essere in sintonia con la scuola di Ávila. Il Maestro de la Sisle invece nel *Tránsito de la Virgen* aderisce all'idea compositiva della fonte grafica, rinunciando ad adattamenti personali e imitando come può peculiarità stilistiche dell'incisore di Colmar, da qui l'ingannevole e sorprendente alone germanico della tavola, tradito dalla conversione della sottile tensione e del segno argentino in una sorda contrizione. Dal confronto tra il Maestro di Ardara e il Maestro de la Sisle si capisce come il secondo si prodighi in un accostamento simbiotico e fittizio in luogo della versione in effetti alternativa della tavola sarda.

In ambito iberico risultano essere fonti ricorrenti, oltre alle incisioni di Schongauer, quelle eseguite da Israhel van Meckenem,¹⁴³ dal Monogrammista FVB – in particolare viene citato il suo *San Michele Arcangelo* – e dal Maestro I.A.M. di Zwolle,¹⁴⁴ autore della stampa da cui è tratta la *Crocifissione* attribuita a Pere Terrens e Alonso de Sedano al Museu Diocesà de Mallorca.¹⁴⁵ La tavola si discosta dal modello per l'aggiunta della Maddalena ai piedi della Croce, l'obliterazione della mordace scena minore in secondo piano con i soldati che si contendono la tunica su cui vengono fatti ricadere i dadi, e per l'esclusione dei due ladroni. Le *Storie della Passione* di van Meckenem inoltre sono per la prima volta e tempestivamente riprese da Martín de Soria nel 1485 in alcune scene della predella del *Retablo de Pallaruelo de Monegros* a Huesca.¹⁴⁶ Le stampe del Maestro I.A.M. von Zwolle divengono fonti maggiormente conosciute e diffuse in zone come Mallorca, mentre il Maestro FVB e van Meckenen sono assai noti nel sevillano. Aragona, Navarra e Castiglia risultano essere le aree più interessate dall'influenza delle stampe, rispetto alla costa

141 *The Flemish primitives*, (Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; 2), Bruxelles: Brepols, 1996-2009, *The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*, a cura di Stroo, C., Syfer-D'Olne, P., Dubois, A., Slachmuylders, Roel, II, 1999, pp. 56-104; Ainsworth, M. W., *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*, catalogo della mostra (Anversa, Rubenshuis, 14.6.-18.8.2002), a cura di F. Koreny, con la collaborazione di E. Pokorny, G. Zeman, («Master Drawings» 2003, Vol 41, no 3), pp. 305-316, in specie pp. 311-313. Per la ricezione di Bouts nel contesto spagnolo si veda per esempio, Martens, D., *Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts*, «Goya», 262.1998, pp. 2-12.

142 La stampa di Schongauer è alla base di varie riprese in ambito iberico, per cui vedi Silva Maroto 1998, p. 283, nota 49; Galilea Antón 2003, pp. 88-91.

143 *Israhel van Meckenem: Kupferstiche des späten Mittelalters aus Westfalen*, catalogo della mostra (Schmallenberg-Grafschaft, Museum Kloster Grafschaft, 2.6.-13.8.2000), a cura di Plassmann, O., Paderborn: Bonifatius, 2000.

144 Silva Maroto, P., *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca*, «Archivo español de arte» 1988 (61), pp. 271-289; Galilea Anton, A., *Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca*, in Ruiz i Quesada, F. (a cura di), *Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26.2.-11.5.2003), Barcelona: MNAC, 2003, pp. 87-97.

145 Silva 1988, p. 276;

146 Silva 1988, p. 289; Galilea Antón 2003, p. 95, che però (erroneamente) indica come riferimento per la *Cattura*, la *Flagellazione* e l'episodio sulla predella con *Gesù davanti a Pilato* non van Meckenen ma Schongauer, per cui comunque vale la conclusione che la ripresa è «*síntoma de su inquietud profesional por estar al tanto de los modelos contemporáneos*».

catalana e a Valencia, nella quale deve avere svolto un tangibile ruolo di contenimento la diffusione del Rinascimento italiano, distogliendo gli artisti dall'impiegare sistematicamente le stampe nordiche. Mentre d'altra parte fattore decisivo per un capillare successo si è dimostrata l'attività di stampatori editori e librai stranieri stabilitisi nella penisola, come anche i frequenti contatti economici con mercanti e viaggiatori provenienti dal Nord Europa, per cui vale l'esempio di Saragozza, città in cui si era installata la colonia commerciale sveva di Ravensburg. Laboratori tipografici che trattavano stampe straniere erano attivi a Huesca, Saragozza, Burgos, Segovia, Siviglia, Palma de Mallorca, ma pure, ad un livello di certo non trascurabile, a Barcellona e Valencia.¹⁴⁷

IL PALINSESTO DEL MAESTRO DI PERFUGAS. ESCURSIONI DI AGGIORNAMENTO DA DÜRER A CORT.

Risulta singolare l'escursione temporale e il compendio dei riferimenti messi insieme nel *Retablo di San Giorgio* di Perfugas. Nell'impianto delle scene è possibile riconoscere l'ormai consolidato e sicuro rimando a Dürer nell'*Annunciazione* (B. VII.132.83, 1503), nella *Presentazione di Gesù al tempio* (B. VII.132.88), verosimilmente ripresa dalla versione raimondiana (B. XIV.406.631) e nella *Visitazione* (B. VII.132.84). Non sono rilevanti le piccole dimenticanze in tali trasposizioni, mentre è importante segnalare che l'adozione del riferimento nordico avviene in un momento in cui il ricorso alle stampe düreriane è divenuto – anche nell'Isola – una pratica assestata. Dal primo decennio e fino agli anni Cinquanta tali composizioni erano state assorbite e incamerate nel linguaggio figurativo, con qualche stortura o deviazione rispetto all'originale. È invece nella lavorazione di altre tavole del medesimo Retablo che il Maestro di Perfugas dimostra di essere al corrente di alcune novità grafiche, che con qualche abilità inserisce tempestivamente non appena ne viene a conoscenza. Egli infatti ritaglia episodi grafici da stampe da poco disponibili, nuove, fornendone una riconoscibile trasposizione pittorica. Tale operazione avviene con una certa scaltrezza, se non proprio con subitanea reattività, rispetto alla messa in circolazione di quelle stampe da cui tali elementi dovettero essere tratti.

La mancanza endemica di collezioni di incisioni¹⁴⁸ o notizie circa la presenza di una qualche raccolta di materiale grafico nella Sardegna del Cinquecento¹⁴⁹ conduce di fronte ad un vicolo cieco, a meno che non si scelga l'ipotesi più probabile, vale a dire la soluzione dinamica e permeabile dei viaggi di ricognizione o aggiornamento. Non vi era infatti una circolazione interna di stampe nell'ambito di una cultura alta, ma i fogli conosciuti, studiati e usati dovevano essere stati condotti dagli stessi artisti nell'Isola. Acquistati o

147 Silva 1988, p. 288; Galilea Antón 2003, p. 87: a Saragozza era documentato Nicolás Spindler (originario di Zwickau in Sassonia) nel 1475, Juan Planck (di Halle) tra il '76 e '79, i fratelli Hurus (di Costanza). Specialmente Pablo, che coltivò un sodalizio con l'umanista aragonese Martín de Ampíes, importava blocchi incisi in Germania, tra i quali le matrici di legno con i disegni originali di Erhard Reuwich apparsi in precedenza nelle edizioni stampate a Magonza per i tipi di Peter Schöffer.

148 Si veda al contrario quella sceltissima studiata da McDonald, M. P., *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville*, London: British Museum Press, 2004.

149 *Itinera sarda: percorsi tra i libri del Quattro e Cinquecento in Sardegna*, a cura di Petrella, G., (Ricerche storiche; 8), Cagliari: CUEC, 2004; Olivari, T., *Libri e lettura nella Sassari del Cinquecento*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di Santoro, M., Roma: Bulzoni, 1992, pp. 844-859; Barbieri, E., *Arcangelo Bellit e i suoi libri: per la storia di una biblioteca sarda del Cinquecento*, «Bibliotheca: rivista di studi bibliografici» 2006, (n. 1), pp. 29-43; Balsamo, L., *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Firenze: Leo Olschki, 1968; *Vestigia vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo. Fonti d'archivio: testimonianze ed ipotesi*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei musei, 13.4.-31.5.1984), Cagliari, EDES, 1984.

copiati verosimilmente in luoghi dove più abitualmente si maneggiavano tali prodotti. E dove il Maestro di Castelsardo, il Maestro di Sanluri e quello di Perfugas potevano, come era consuetudine negli spostamenti fuori dall'isola, recarsi, vale a dire la costa catalana e valenciana. Ma anche non si trascurino Genova, Roma, Napoli. Altra soluzione può essere offerta dall'arrivo di stampe avvenuta attraverso gli spostamenti dei frati predicatori, dei mercanti, o il passaggio di cartolai ambulanti¹⁵⁰, in possesso di ristampe economiche di originali piuttosto costosi, o di copie di stampe illustri riprodotte entro libri di piccolo formato, che più facilmente potevano essere piazzati in una area periferica, nella quale non erano ancora attive tipografie locali, né editori, prima dell'impresa quasi avveniristica ma comunque giunta con colossale ritardo nel 1566 di Nicolò Canelles¹⁵¹. In alcuni casi inoltre, come nel Maestro di Ardara, la manipolazione dell'incisione è talmente improntata "ad uso quotidiano" che non è un azzardo prospettare il ricorso alla stampa popolare, in cui si conservava solo l'impianto compositivo della scena originale, ma non le qualità sottili del segno.

Nella maggior parte dei retabli sardi cinquecenteschi ad essere citate sono incisioni licenziate assai presto, in qualche caso però non occorre attendere a lungo prima della riconversione pittorica.

Nel *Retablo di San Giorgio* del Maestro di Perfugas si possono infatti riconoscere citazioni piuttosto nuove. Egli introduce – mentre la macchina d'altare è forse già in corso d'opera – alcuni ritagli derivanti da incisioni assai recenti di Cornelis Cort¹⁵². Dalla *Resurrezione* del 1569 viene estrapolato con grande fedeltà il Cristo risorto, nuovissimo per il pubblico sardo, con la sua raffinata agilità. Dall' *Adorazione* del 1565, sempre di Cort, è copiato il pastore a destra, che, nella *Natività* di Perfugas, compare nelle vesti di un San Giuseppe¹⁵³. Il *Retablo di San Giorgio* contiene inoltre manifesti richiami alla maniera moderna romana, in quanto la Santa Elisabetta della *Sacra Famiglia* riprende la Sibilla Tiburtina, affrescata da Raffaello nella Cappella Chigi in Santa Maria della Pace (1511-12). Il Maestro di Perfugas dovette pertanto venire in possesso di una qualche copia del relativo bulino di Giovanni Antonio da Brescia con *Due Sibille e un angelo*, riprese in controparte (1520-25, B. XV.48.5, come *Dialectic and Logic*)¹⁵⁴. Nella *Crocifissione* del *Retablo di San Giorgio* inoltre il ladrone a sinistra, con il ginocchio sollevato, il volto di profilo, raffigurato mentre si rivolge verso Cristo – che gli ha annunciato il Regno dei Cieli –, si presenta come una citazione diretta dell'identico personaggio divulgato dall'acquaforte di Battista Franco con la *Crocifissione* (1530-60, B. XVI.123.12, BM inv. W,9.37). Proprio tale incisione introduce nel repertorio figurativo del Maestro di Perfugas delle proporzioni fortificate, non più timidamente rinascimentali, ma dalla volumetria che, in alcuni

150 Melograni, A., *The illuminated manuscripts as a commodity: production, consumption and the "cartolaio"'s role in fifteenth-century Italy*, in *The material Renaissance*, a cura di M. O'Malley, E. Welch, Manchester: Manchester University Press 2007 (Studies in design), pp. 197-221; Viti, P., *Le forme del pensiero della cultura: letterati, accademici, eruditi; cartolai, tipografi, librai; anatomisti, scienziati, naturalisti; guaritori, fisici, medici; astrologi, astronomi, architetti: santuari, reliquie, miracoli*, in *Toscana granducale*, a cura di L. Sebregondi e R. M. Zaccaria, Roma: Editalia - Edizioni d'Italia, 1996, pp. 109-192.

151 Spano, G., *Notizie storiche documentate intorno a Nicolò Canelles della città d'Iglesias primo introduttore dell'arte tipografica in Sardegna*, Cagliari: Tip. Arcivescovile 1866. Balsamo, L., *La stampa in Sardegna ...*, pp. 50-65.

152 Borea, E., *Roma 1565-1578: intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, atti del convegno (Bruxelles, 24.-25.2.1995), a cura di N. Dacos, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1999, («Bollettino d'arte»; 100.1997(1999): Supplemento), pp. 215-230.

153 Ringrazio molto Joan Bosch di avermi messa al corrente di questa sua osservazione.

154 *Raphael Invenit* 1985, p. 147; Hind, A.M., *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint 1978, (ripr. facs. dell'ed.: London, 1938-1948), V, 29, p. 46. In particolare della Sibilla Tiburtina esiste un disegno all'Albertina di Vienna (Bd. V, 181); Joannides, P., *The drawings of Raphael: with a complete catalogue*, Oxford: Phaidon 1983, p. 21, 208, cat. 303.

passaggi, diviene ampia e piena, prova evidente dell'apporto di nuove soluzioni figurative e del ruolo di mediazione svolto dalla stampa. Attraverso infatti delle scelte mirate il Maestro di Perfugas si immette, in particolare per la resa delle masse, nel filone di ricezione del linguaggio michelangiotesco, che Battista Franco aveva saputo rielaborare nelle sue incisioni.¹⁵⁵

Nel *Retablo di San Giorgio* viene dispiegato e riproposto un compendio di omologhi figurativi tratti da celebri modelli, tra i quali è da notare come, per le Storie della Vergine, il ricorso alle invenzioni di Dürer sia divenuto primario. Nell'intraprendere invece un rinnovamento del proprio linguaggio in direzione di un ricercato dinamismo – nel Cristo risorto e nel buon ladrone – l'autore individua come riferimenti, che meglio si prestano all'intento, alcuni motivi tratti da Cornelis Cort e da Battista Franco. Mentre i primi richiami, quelli düreriani, si muovono su un terreno sicuro e non apportano modifiche al testo di partenza ma anzi la scena viene ricopiata per intero, i personaggi tratti da Cornelis Cort e Battista Franco risultano dei ritagli di singole figure, come se il Maestro di Perfugas avesse deciso all'ultimo di non avventurarsi nella resa pittorica di figure e valori compositivi di cui non avrebbe saputo, riproponendo l'intera scena, gestire peso e spazialità.

La modalità di ripresa delle incisioni düreriane da parte del Maestro di Perfugas è vicina a quella sperimentata da Pere de Fontaines nell'*Epifania* del Retablo de Sant Feliu (1515-18, Museu d'Art, Girona, inv. MD 317), trasposizione evidente e abbreviata del noto modello di Schongauer con l'*Adorazione dei Magi* (1470-75). L'equivalenza dell'operazione si evidenzia nella pratica del calco non solo di gesti e posture, ma anche nella accentuata somiglianza della fisionomia del volto della Vergine. Formulato sulla base della struttura facciale femminile studiata sul modello renano, il viso della Madonna appare altresì del tutto dissimile dal tipo flandro-iberico rappresentato bene dalla *Sant'Úrsula* di Joan de Borgonya (1520-23).

Notare il travaso di tali affusolati e sottili lineamenti fisionomici – come si trattasse di un'impronta lasciata dall'incisione stessa: ritornerà utile quando si dovrà chiarire lo scivoloso carattere «neo-correggesco» attribuito dalla letteratura storico-critica ai volti delle compagne di Sant'Elena nel *Ritrovamento della Vera Croce* del Maestro di Ozieri. Quella qualità addolcita dei profili nel Retablo di Benetutti potrebbe di fatto essere la conseguenza e la spia di una lunga affinità con i modi di rendere i volti femminili studiati dall'autore nella grafica tedesca. Si tratterà in particolare per il Maestro di Ozieri di un'eredità di marca renana, derivante da uno studio appassionato di testi, quali per esempio il foglio di ambito schongaueriano (BM SL,5236.165), con due file di fanciulle aggraziatissime, che sono del tutto simili alle compagne di Sant'Elena nel Retablo di Benetutti. Il confronto dovrebbe accantonare l'ipotesi di una supposta influenza della maniera emiliana, che in verità risulta di non facile praticabilità sulle vie che interessano i retabli cinquecenteschi sardi. Si tenga inoltre in considerazione che il forte ricordo dei volti infantili di Schongauer

155 Biferali, F., Firpo, M., *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa: Edizioni della Normale 2007, pp. 157-8. Sul buon ladrone copiato poi nel Retablo di Perfugas esiste uno studio preparatorio al Metropolitan Museum (1972.118.8) e un disegno al Louvre (inv. 10147, Recto); Varick Lauder, A., *Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco*, in Ames-Lewis, F., Joannides, P., *Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 93-113; Saccomani, E., *Tre studi preparatori per incisioni di Battista Franco e qualche appunto sulle sue fonti figurative*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli: Paparo Edizioni 2001, pp. 249-261; van der Sman, G. J., *Il percorso stilistico di Battista Franco incisore: elementi per una ricostruzione*, «Arte documento» 1995 (n. 8), pp. 101-114.

si avverte anche nelle stesse incisioni düreriane e, proprio questo aspetto, inteso e abbracciato da emuli e allievi, come Hans Süß von Kulmbach¹⁵⁶ o Hans Leonhard Schäußelein¹⁵⁷, sarà ancora di più amplificato.

LA COMPARSA DEL ROMANISMO CATALANO IN SARDEGNA

A Perfugas come anche nella predella del *Retablo dei Consiglieri* (Cagliari, palazzo municipale) si affacciano calchi lampanti tratti dalla serie degli apostoli di Marcantonio Raimondi (1520) nata dalla traduzione dei disegni raffaeleschi per la Sala dei Palafrenieri (1517) in Vaticano. È il caso del *Sant'Andrea* del *Retablo di San Giorgio*, condotto sulla base della versione di Marco da Ravenna (B. XIV.80.81), che pone in controparte il modello raimondiano (B. XIV.75.66). Si tratta di una fonte, quella raimondiana, assai assodata, che genera qui una prassi citazionistica, quasi di ripetizione mimetica. Con una dimestichezza collaudata anche il portoghese Pere Nunyes¹⁵⁸, attivo in Catalogna e Aragona, (1513-1556) raccoglie più di uno spunto dalla grafica di matrice raffaellesca. Si può correttamente ritenere che, almeno per i primi decenni del Cinquecento, gli artisti attivi in Sardegna vadano ad acquistare le mercanzie grafiche direttamente a Barcellona, dove, come si vedrà, venivano ricalcate con diligenza e più alacramente le incisioni romane, di quanto non si facesse nel meridione italiano, dove invece nuova linfa veniva già apportata dal vivo dalla discesa polidoresca.

Nei *guardapols*, i polvaroli, del *Retaule Major del Santuari del Miracle de Riner* (comarca del Solsonès), Pere Nunyes configura il *Sant Tomàs* come un montaggio, una “fusione di parti”, estrapolate dai raimondiani *San Giacomo Maggiore* (1517-1527, Bartsch XIV.80.82) e *San Matteo* (B. XIV.75.71). Per il *San Sebastiano* nel medesimo *Retablo del Miracle* egli segue inoltre la regia di postura, attitudine del volto e proporzioni impiegate dal Maestro della Morte (B. XV, 193, 14). Tali richiami assicurano un avvenuto aggiornamento delle fonti, permettendo in maniera evidente di plasmare volumetrie e panneggi, scolpiti o dipinti, che trovano ora ispirazione e forma con il “*rafaelismo de estampa*”. Il romanismo importato e derivato dalle incisioni informa inoltre le opere di Damià Forment¹⁵⁹ in Aragona e di Juan de Soreda¹⁶⁰ in Castiglia (1520-28).

Il «romanisme català» è un fenomeno artistico nel quale l'uso disinvolto delle stampe segna una sorta di maturità, che assume, a volte, anche i tratti dell'adesione convenzionale. Sono ritagliati e imitati singoli motivi figurativi, mentre difficilmente in tale operazione si sentono o passano, oltre il setaccio culturale, i

156 Butts, B., *Albrecht Dürer or Hans Kulmbach?: two designs for triptychs in the Albertina*, «Master drawings», 23/24.1985/86, pp. 517-526; Eadem, *The drawings of Hans Süß von Kulmbach*, «Master drawings», 44.2006,2, pp. 127-212.

157 Koreny, F., *Albrecht Dürer oder Hans Schäußelein?: eine Neubewertung des "Benediktmeisters" / Albrecht Dürer o Hans Schäußelein?: The 'Benedict Master' re-considered*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 56/57.2002/03(2004), pp. 144-161. Ainsworth, M. W., *Schäußelein as painter and graphic artist in 'The Visitation'*, «Metropolitan Museum journal», 22.1987, pp. 135-140.

158 «*Al Miracle, la narració se sosté sobre un únic recurs compositiu, l'organització de les figures en atapeïdes rotllanes centrades en les figures pern de Crist o de la Verge; gairebé no hi ha cap rastre dels «moderns» – realment «moderns», és a dir, innovadors – decorats classicitzants que emmarquen força episodis a la resta dels seus retaules, [...] ni tampoc de la seva inusual i ja subratllada sensibilitat paisatgística, tan constatable, en canvi, a la predella de Capella, al cicle dels argenters o als fons de la majoria d'escenes del retaule de Jaume de Requesens*». Bosch, J., «LOCVS AMENVS» 2002-2003 (6), in specie p. 249, e 253-4.

159 Morte García, C., *Damián Forment: escultor del Renacimiento*, Zaragoza: Caja Inmaculada 2009.

160 Ávila, A., *Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas*, «Archivo español de arte» 1979 (52, n. 208), pp. 405-424.

valori stilistici veicolati dai fogli stampati. Quando le invenzioni raffaellesche tradotte da Marcantonio, Agostino Veneziano (1516-1517), Marco Dente e Giovanni Antonio da Brescia (1520-1525)¹⁶¹ vengono captate e immesse nel sistema espressivo iberico, ne scaturiscono diversi focolai di «renaixentismes dialectals». Qualcosa di simile si poteva già cogliere nei trapianti delle storie düreriane: colte le congiunzioni tra le linee principali, vale a dire la trama, sfuggiva o veniva tralasciata la tensione drammatica che le animava¹⁶². Perciò Garriga parla di «rafaelisme d'estampa», un fenomeno di apprendimento “per corrispondenza”, che produce spesso una versione “*dessubstanciada i esvaïda, que conservava només un cert aire de la manera del mestre urbinès*”. È possibile riconoscere una sorta di parentela con il modello raffaellesco, benché si tratti di somiglianze epidermiche che si individuano in gesti e pose, di solito assunte in quanto manipolabili nell'economia di una destinazione devozionale e scevra da qualsiasi intellettualismo iconografico. Il meccanismo della *cover* non è vitalizzato da reazioni al canone retorico e forestiero, ma adottato per la sua novità, non contestato, e applicato senza iniziative di fronda.

La tavola si configura perciò come un “*receptacle d'imatges diferents i juxtaposades*”¹⁶³. Dalla *Deposizione* di Raimondi si ottengono una serie di esercitazioni sul tema che restano di fatto assai fedeli alla matrice-guida¹⁶⁴. Gli autori tenderanno a “*emmagatzemar, estudiar i combinar sense conflicte informacions gràfiques rafaelesques i dürerianes*”, che saranno inclini a «romanitzar». Così il *Retablo di Perfugas* si pone, con i retaggi düreriani, l'affacciarsi dei santi raimondiani e la circoscritta prodezza di portare alla ribalta, in un ampio palinsesto, apporti disparati e all'apparenza incongruenti, come una efficace *résumé* delle fonti grafiche in circolazione tra le botteghe sarde negli anni Quaranta e Cinquanta. Si osservi che in ambito catalano il momento di approvvigionamento in direzione düreriana può essere ravvisato tra il primo decennio del Cinquecento e fino agli anni Quaranta, mentre l'influenza raffaellesca è individuabile dal 1520 circa e fino alla metà del secolo. Si tratta di una scansione di massima, orientativa, in quanto spesso motivi e prestiti düreriani defluiscono all'interno di stilemi italianizzanti, con interpolazioni e accostamenti che raramente sono percepiti come dissonanti. Nella maggior parte dei casi infatti queste misture sono normalizzate e integrate all'interno di un omogeneo programma devozionale¹⁶⁵. Nel clima del tardo-manierismo internazionale subentrano poi nella provincia catalana le stampe di Cornelis Cort, un passaggio quasi obbligato a cui come si è visto giunge in simultanea anche il Maestro di Perfugas.

161 Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma: Edizioni Quasar 1985, pp. 9-18. Contribuiscono alla diffusione delle stampe anche il Maestro del Dado, Jacopo Caraglio, Nicolas Beatrizet e Giorgio Ghisi. Landau, D., Parshall, P., *The Renaissance print: 1470-1550*, New Haven: Yale Univ. Press, 1994, pp. xxx

162 Kantor, J., *Dürer's passions*, Cambridge: Harvard University Art Museum 2000. Hass, A., *Two devotional manuals by Albrecht Dürer: the "Small passion" and the "Engraved passion"; iconography, context and spirituality*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 63.2000, pp. 169-230.

163 Garriga, J., con la collaborazione di Carbonell, M., *L'època del Renaixement. S. XVI, (Història de l'art català, IV)*, Barcelona: Ed. 62, 1986, pp. 140-143.

164 Ávila 1990, pp. 686-687: Pere Nunyes (Pala dei Requesens, chiesa dei Santi Giusto e Pastore, Barcellona 1528-30), Damián Forment (*Deposizione e Crocifissione*, cattedrale di Huesca 1520-34), Juan de Bustamante (Pala della chiesa parrocchiale di Huarte - Navarra 1532-42); *Santo Sepolcro*, Pala di Sant'Andrea, chiesa parrocchiale di Zizur Mayor - Navarra 1538), Juan Fernández Rodríguez (*Deposizione, Pala di San Lorenzo, cattedrale di Saragozza* 1537); Portela, F., *Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI*, «Archivo español de arte» 1982 (LV, 217), pp. 80-83.

165 Bosch Ballbona, J., *La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne*, in Duhem, S., *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Campus de La Harpe: Presses Universitaires de Rennes 2009, pp. 167-189.

Il raffronto tra la manipolazione delle stampe in ambito iberico – in particolare modo nelle zone costiere valenciane, catalane, maiorchine, potenzialmente più prossime anche dal punto di vista artistico – e l'uso di tali riferimenti nelle botteghe sarde è utile per chiarire l'esistenza di parallele modalità d'uso e riconoscere allo stesso tempo alcune originalità nel trattamento delle fonti. Si evidenziano i casi in cui l'assorbimento delle peculiarità dell'incisione investe a tal punto l'immaginario dell'artista che la sua versione dipinta dimostra di aver captato, non solo sollecitazioni compositive – ritagli e prestiti suturati insieme –, ma di essere influenzata, anche se occasionalmente, dai valori stilistici propri della stampa. Il retablo perciò presenterà una momentanea osmosi con idee forestiere, ma solo in alcuni scomparti. Di tale approccio risentono quelle tavole catalane che suonano tedeschizzanti, come prodotti ibridi.

Si tratta di episodi interessanti in quanto possono essere scelti come termini di paragone. Anche nel Maestro di Ozieri infatti alcune tavole si connotano in senso oltremontano. Ma sorge il dubbio che non tutti gli aspetti nordici, in particolare quelli che riguardano anche la veste pittorica, siano da ascrivere ad una analoga interpolazione mimetica delle stampe düreriane. Specialmente nella tavola di *Sant'Elena del Retablo di Benetutti* l'incisione tedesca all'origine non è palesata, ma racchiusa nella imprevista convivenza con ricordi raffaelleschi, appresi tramite Raimondi, e con una insospettabile idea sistina. Si può esplorare allora in parallelo il caso di Pere Mates¹⁶⁶, riconosciuto come «verdadero discípulo», tanto che “*es muy difícil de primer intento advertir la relación con el modelo*”. L'elaborazione della tavola con la *Santa Magdalena escoltant la predica de Crist*¹⁶⁷ (1526, Museu d'Art de Girona) cela una sottile assimilazione di alcuni valori compositivi düreriani, dedotti dal *Martirio di San Giovanni Evangelista*, contenuto nella serie dell'*Apocalisse*. Pere Mates trae i personaggi che si accalcano dietro al parapetto, quelli con i profili arcigni e il piglio alterato. Il riferimento non è deliberatamente dissimulato ma comunque celato, leggibile in filigrana perché ben interpretato.

IL MAESTRO DI OZIERI TRA CONTINUITÀ COMPOSITE E ANOMALE ECCEZIONI

Nella prima metà del Cinquecento il diffondersi in ambito italiano di sfondi turrati – ma anche tronchi, erbe, picchi rocciosi – derivanti da modelli nordici, si può accostare alla fortuna dei paesaggi tedeschi, che compaiono a più riprese negli sfondi della grafica nord-italiana. Così, nei primi decenni del Cinquecento, Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia (Zoan Andrea), Benedetto Montagna, Giovanni Battista

166 Angulo Iñiguez, D., *Durero y los pintores catalanes del siglo XVI*, «Archivo Español de Arte» 1944 (17, n. 65), pp. 327-330. Come approccio diametralmente opposto in un'accezione servile è segnalato il Retablo di Balaguer dove è ripetuta più di una scena dalle *Storie della Passione* düreriane ma emendate per precauzione dai “*tipos excesivamente grotescos*”.

167 Post, C.R., *The Catalan School in the Early Renaissance*, in *A History of Spanish Painting*, volume XII, part I, Cambridge (Mass.), 1958 [New York, 1970]. “The school of the St. Felix Master”, *The Catalan Monogrammist (Pedro Mates?)*, p. 123. Sutrà, J., *Tumas, pintor renacentista*, «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», 1937 (XLVII, n. 507), p. 176; n. 510, pp. 245-252; Id., *Contribución al estudio de la obra de un pintor renacentista*, «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses», 1956-1957 (11), pp. 83-107. Alarcia, M.A., scheda cat. 10, in *De Flandres a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: El bisbat de Girona* 1998, pp. 96-97 e Garriga, J. “Pere Mates” pp. 205-207, nota 25. Garriga, J., *La geometria espacial de Pere Mates*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins» 1994 (XXXIII), pp. 527-562; Id., *L'Epoca del Renaixement. El segle XVI*, [Historia de l'Art Català, IV], Barcelona, 1986, p. 75-77. Si segnalano come derivazioni dalla medesima stampa düreriana la *Predicació de Sant Feliu* de Joan de Borgonya e la *Predicació de Sant Pere* nel Retablo de Sant Pere de Montagut dello stesso Mates, entrambe al Museu d'Art de Girona; Bosch Ballbona, J., *Tres pintures d'un retaule de sant Joan Baptista (1536) Pere Mates*, «MD'A butlletí informatiu del Museu d'Art de Girona Girona», Generalitat de Catalunya 2011, pp. 18-20, che lo definisce per la sua attitudine a riprendere le invenzioni düreriane «un aprenent atent, receptiu, enginyós i eclèctic».

Palumba (Maestro *I. B.* con l'uccello), Agostino de' Musi e lo stesso Marcantonio Raimondi¹⁶⁸ sono gli autori di riproduzioni integrali o citazioni selezionate dai paesaggi düreriani – all'insegna del «nordicismo» – che documentano il diffuso apprezzamento per le invenzioni nordiche in generale. In particolare Marcantonio assimila e sviluppa originalmente alcune caratteristiche tecniche di marca düreriana, che con finalità imprenditoriali individua come innovative¹⁶⁹. La ripresa delle storie di Dürer da parte di Marcantonio, un vero caso editoriale, diviene 'falsificazione'¹⁷⁰ dell'originale, tanto che lo stesso incisore tedesco – nella lettera del 1506 scritta da Venezia all'amico Pirckheimer – pare invocare la possibilità di impugnare una qualche rivendicazione dei suoi diritti d'autore, per far fronte o meglio trarre il debito vantaggio dalla circolazione delle copie (nello stesso verso) eseguite a bulino delle sue xilografie (17 su 20 tavole) con la *Vita della Vergine*¹⁷¹. Le copie raimondiane – a cui si aggiunge intorno al 1515 anche la serie della *Piccola Passione* (Faietti - Oberhuber 1988, p. 153) – delle stampe düreriane svolgono un ruolo determinante di mediazione tra la cultura tedesca e quella della maniera moderna italiana, specialmente in città di confine, di passaggio e di incontro, come potevano esserlo Venezia o Bologna, piazze di saperi universitari e di danari mercantili¹⁷².

Anche il Maestro di Ozieri si dimostra in più momenti al corrente dell'opera grafica di Raimondi. La sua conoscenza delle stampe di Marcantonio non dovette essere infatti limitata solo ad alcuni pezzi. La preliminare digressione sul Dürer divulgato in versione raimondiana aveva il compito di introdurre l'ipotesi che anche, in Sardegna, le scene düreriane circolassero, non in originale, ma sotto forma di multipli popolari, derivati dalle copie dell'incisore bolognese. Allo stesso tempo le diverse analogie che richiamano palesemente le Logge Vaticane e la Volta Sistina – in particolare nel *Retablo dei Beneficiati* della cattedrale di Cagliari – dovettero giungere attraverso i disegni e gli studi eseguiti dai raffaelleschi, come attraverso la stampa di traduzione. Tale materiale grafico potrebbe essere stato importato nel Capo di Sotto dalla costa campana, in quanto a Napoli quelle stesse invenzioni furono divulgate e promosse dagli stessi Polidoro e Machuca, che ne erano direttamente a conoscenza. Ma il viaggio, in direzione inversa, dal meridione a Roma, lo fecero anche Sabatini e Cardisco poi. D'altronde, lo stesso autore del *Retablo dei Beneficiati* non avrà fatto parte della Scuola di Stampace, se non proprio per il tempo necessario all'esecuzione del polittico.

168 Rinaldi, S., *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer: alle origini della "stampa di riproduzione"?*, «Opera Nomina Historiae», 1.2009, pp. 263-306; Pon, L., *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: copying and the Italian Renaissance print*, New Haven: Yale University Press 2004, pp. xxx. Faietti, M., *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta: bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, Roma: De Luca Editori d'Arte 2006, (Lineamenti di storia delle tecniche; 2), pp. 58-66.

169 Aldovini, L., *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV – XVI)*, atti del convegno a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press 2010, pp. 133-146.

170 Gillis, E., *D'après Albrecht Dürer: de la copie au faux*, «Nouvelles de l'estampe» 2000 (nn. 173-174), pp. 84-94.

171 Faietti, M., (scheda su) Marcantonio Raimondi, *L'Adorazione dei Magi* (copia da Albrecht Dürer), in Faietti, M., Oberhuber, K., *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale Bologna, 6.3.-24.4.1988), Bologna: Nuova Alfa Ed. 1988, pp. 150-154. Fara, G. M., *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, «Prospettiva» 1997 (85), pp. 91-96.

172 Erano veneziani gli editori Domenico e Nicolò del Gesù, committenti delle copie a bulino di Raimondi tratte dalle xilografie düreriane. Nella «Venezia Teutonica» il ciclo dell'*Apocalisse* venne riprodotto nelle xilografie del secondo volume edito nel 1516 dell'*Apocalypsis Iesu Christi* di Alexandro Paganini. Roeck, B., *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., pp. 44-55. Mentre a Bologna Dürer intendeva recarsi nel 1506 – quando era Sindaco della Nazione tedesca l'umanista Christoph Scheurl – per imparare l'arte segreta della prospettiva, dopo aver già bussato alla porta del reticente Jacopo de' Barbari, al quale chiedeva lumi sul canone delle proporzioni: Fadda, E., *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, in *Crocevia e capitale ...*, pp. 119-132.

L'autore sarà perciò da ricercare nel *parterre* definito genericamente “campano-iberico”, senza per questo però dover scomodare i grandi comprimari colti sulla via di ritorno allo scadere del secondo decennio. Egli stesso però deve aver in qualche modo fatto scuola, conducendo con sé e forse distribuendo un circoscritto bagaglio grafico, che poi si vede riemergere nel *Retablo dei Consiglieri* (Cagliari, Palazzo Comunale), nella *Deposizione* ora al Museo Diocesano di Ozieri, nella *Salita al Calvario* in deposito al Mus'a di Sassari e nella stessa *Sacra Famiglia* di Ploaghe del Maestro di Ozieri.

Oltre ai cicli cristologici, alcuni dei quali ripubblicati in volume dallo stesso Dürer nel 1511 – *l'Apocalisse di San Giovanni*, la *Grande Passione*, la *Vita della Vergine*, la *Piccola Passione* – in ambito italiano sono altamente apprezzati i bulini incisi su rame, specialmente quelli in cui si possono scorgere « le prospettive, li casamenti, li lontani e li paesi» che fanno da sfondo alle figure poste sempre nel primo piano¹⁷³. Si possono rilevare il modo di confrontarsi con il repertorio delle stampe ed evidenziare alcuni caratteri stilistici propri del Maestro di Ozieri, isolando le sue omissioni e sostituzioni.

Nell'attuare il prelievo della struttura compositiva egli altera nella *Visitazione* l'ambientazione naturalistica, realizzandola a macchia in luogo dell'analisi tagliente e descrittiva del modello nordico (B. VII.132.84 Dürer; B. XIV.406.628 Raimondi). Estrapola inoltre dal lessico düreriano elementi tipici come gli alti e nodosi tronchi che scandiscono *l'Invenzione della Vera Croce*, la *Crocifissione* del Goceano, il *San Sebastiano*, la *Visitazione* e la *Crocifissione* di Ozieri. Tronchi rinsecchiti che divengono una sua cifra stilistica. Il Maestro di Ozieri riprende anche «le capanne a uso di ville tedesche bellissime», come scrive Vasari¹⁷⁴ a proposito dei casolari nell'incisione con il *Figliol prodigo* (1496, B. VII.49.28). Da simili capanne incise discende infatti la casupola sulla sponda dirupata a sinistra nel *Rinvenimento della Vera Croce*, che si conserva nella chiesa parrocchiale di Sant'Elena a Benetutti.

Nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe l'originario scorcio di emersioni archeologiche contenuto nella stampa di Marcantonio con la *Madonna della gamba lunga* (B. XIV.65.57; e Marco da Ravenna, B. XIV.66.58) viene sostituito da un fondale realizzato lì squadrandolo lì molando i volumi architettonici¹⁷⁵. Il Maestro di Ozieri si distacca dalle implicazioni antiquarie della stampa¹⁷⁶, de-storicizzando la scena rispetto al clima culturale che l'ha prodotta. Qualcosa di simile – ma in senso inverso – avviene nello sfondo dell'affresco con *l'Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* nelle Logge Vaticane, dove l'idea del paesaggio deriva da quello

173 Fara (2007, pp. 3- 38, in specie pp. 17-18) segnala tra gli altri, la grande fortuna del *Figliol prodigo*, Adamo ed Eva, la *Madonna della Pera*, la *Madonna della scimmia*, Il *Satiro* e la *ninfa*, la *Sacra Famiglia della libellula*, il *Sant'Eustachio*, Il *mostro marino*, *San Gerolamo penitente*, *l'Ercole*; alcuni ebbero grande fortuna e varie copie, per cui si ricorda come «loro parti siano state indifferentemente riusate in contesti, tecniche e tempi diversi. Spesso sono le tecniche riconosciute come innovative a venire adottate, come la resa delle nuvole con linee parallele, come nella *Madonna della Scimmia*, soluzione adottata da Giulio Campagnola e Marcantonio Raimondi.

174 Kingston, S. G., *Vasari and Northern prints: an examination of Giorgio Vasari's comments on, and use of, woodcuts and engravings by Martin Schongauer, Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, Ontario: Queen's University 1992. Evans, M., *Dürer and Italy revisited: the German connection*, relazione scritta della conferenza tenuta il 21.3.2003 in occasione della mostra *Albrecht Dürer and his Legacy*, Londra: The Trustees of the British Museum 2004.

175 Ávila, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, con un prologo di J. Yarza Luaces, Barcelona: Anthropos 1993.

176 *Raphael inventit*, p. 207, XXXVIII, p. 744; Landau, D., Parshall, P., *The Renaissance print: 1470-1550*, New Haven: Yale Univ. Press 1994, pp. 136-137; Oberhuber, K. (a cura di), Gnann, A., *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 20.3.-30.5.1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23.6.-5.9.1999), Milano: Electa 1999, pp. 146-147, nn. 86 (Dente, 1516-18), 87 (Raimondi 1520-22).

nordico e tagliente che emerge nel *Mostro marino* (1498, B. VII.84.71) di Dürer. Nell'affresco però la vista naturalistica viene accordata sui più gentili profili collinari romani. Nel riadattamento sono stati perciò sistematicamente rimossi i castelli medievali e turrati. È dunque solo l'inquadratura dello sfondo ad essere stata presa in prestito. In entrambi i casi si trae dalla stampa l'idea compositiva, ma l'autore nel dipingere l'insieme avvicina lo sfondo al suo orizzonte culturale (e geografico), ad un sistema familiare di percezione estetica. Nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe il Maestro di Ozieri rinuncia a *romanizzare* la scena, nel riquadro delle Logge invece si evita la possibile *nordicizzazione* dello sfondo. Tali sostituzioni sono il frutto di una sintomatica modalità di riformulare l'immagine a partire da una fonte grafica, per cui l'autore oblitera gli elementi che non corrispondono al suo bagaglio percettivo, al gusto del committente o alle sue consuetudini visive: nel primo caso, per il Maestro di Ozieri, sono le rovine che compaiono sullo sfondo di Raimondi ad essere trascurate o meglio trasformate, nel secondo caso sono i profili aguzzi, le falesie rocciose, i tetti spioventi dell'incisione di Dürer a sparire nell'affresco delle Logge di Tommaso Vincidor.

Il Maestro di Ozieri nella sostituzione dichiara la sua lontananza dal mondo delle rovine con le loro sfumature erudite o sentimentali, svelando una propensione per la *mise en abîme* scenografica. La trasformazione dello sfondo nella *Sacra Famiglia* del Maestro conduce al montaggio di un fondale assai inverosimile, che pare portare alle estreme conseguenze un aspetto, che però risulta già implicito nella stampa di partenza. È possibile distinguere infatti nella *Madonna della gamba lunga* i germi di tale allontanamento dal reale. Si controllino perciò: la sommatoria di parallelepipedi che fuoriescono dalla parete, la colonna mozzata posta incongruamente sul parapetto, la scala che, nella versione di Marco da Ravenna, diviene elemento quasi privo di funzionalità, non conducendo ad alcuna via d'accesso all'edificio, tutte le aperture sulla parete risultano quasi pretestuose. Di fatto il proscenio che compare nelle due stampe contiene *in nuce* quella semplificazione formale attuata dal Maestro di Ozieri, che non indugia inoltre sulle crepe della struttura o sugli affioramenti vegetali, che sbucano dalla sommità della costruzione. Le quinte raimondiane come forse ancora di più l'ambiente architettonico improbabile di Marco da Ravenna, risultano suscettibili ad essere potenzialmente riformulati secondo una geometria dei solidi cubizzante, dando vita quindi ad una architettura fittizia, piuttosto che ideale, come vorrebbe la sperimentazione astrattiva bramantiniana¹⁷⁷. L'effetto finale è un *fondale allusivo* e non uno spazio architettonico in cui, con una certa idiosincrasia per l'approssimazione, si infila una *veduta illusionistica*, come nei mirabolanti sotto in su della *Natività* di Bramantino alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (1483-85) e del *Riposo durante la Fuga in Egitto* di Pedro Fernández (1500, Hartford, Connecticut, Trinity College, Collezione Samuel H. Kress, inv. K 1763).

Il cammeo del personaggio che solleva la tenda è indizio di un'ulteriore citazione ugualmente manipolata, mentre il San Giuseppe diverge dal carattere della medesima figura presente nell'incisione di Marcantonio. Il San Giuseppe di Ploaghe non guarda verso la Madonna con un atteggiamento grave e con una fisionomia del tutto simile a quelle raffaellesche ai tempi del cartone con la *Predica di San Paolo ad Atene*, ma, con piglio

177 Marani, P. C., *Di Bramantino e da Bramantino: un'altra versione della Pietà Artaria già nella Collezione Reale dei Savoia*, «Artibus et historiae» 28.2007,56, pp. 155-164; Robertson, C., *Bramantino: prospectivo melanese depictore*, in *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano: Cisalpino 1993, (Biblioteca dell'Archivio Storico Lombardo: 2), pp. 377-384.

repentino e nervoso, dirige lo sguardo al di fuori del palcoscenico visivo, di fatto suggerito dalla piattaforma lapidea, su cui è disposta la *Sacra Famiglia* del Maestro di Ozieri. La figura, piena di «terribilità», si discosta dall'ideale retorico raffaellesco e, significativamente, dimostra l'incursione di un tratto espressivo michelangiolesco. Tale accentuazione caratteriale introduce un coesistente richiamo ai personaggi sistini, per esempio alla figura di *Achim* nella lunetta con *Achim e Eliud*, affrescata accanto al pennacchio angolare con *Giuditta e Oloferne* e di fianco alla *Sibilla Delfica*. L'intera composizione della *Sacra Famiglia* di Ploaghe risulta perciò più in sintonia con i gruppi sistini degli *Antenati di Cristo*¹⁷⁸, che non alla Sacra Famiglia incisa da Raimondi. Il Maestro di Ozieri in vero pare riprendere anche la soluzione michelangiolesca di rendere l'architettura dipinta come un fatto potente, di sintesi¹⁷⁹, si vedano per esempio gli ambienti architettonici dipinti nel pennacchio con *Giuditta e Oloferne* e in quello con la *Punizione di Aman*. Il San Giuseppe di Ploaghe ricorda per di più la figura di *Obed* sulla Vela tra la Sibilla Libica e il Profeta Daniele, così come sarà tradotto nella stampa di Adamo Scultori, dove, con occhi veementi, sembra “bucare” il bulino (B. XV, 426.92).¹⁸⁰

ASPETTI DEL RAFAELISMO DE ESTAMPA IN SARDEGNA

Il *rafaelismo de estampa* segnalato in diversi casi nella produzione sarda e catalana risente a volte di una *simbiosis, a veces catastrófica, entre las «noticias» italianas de toda índole, las del norte (también a través de obras originales y estampas), y el espíritu arcaizante-goticista que se opera en el mismo XVI*¹⁸¹. Quella che è chiamata la “capacità differenziatrice” è spesso uno spostamento e montaggio combinatorio di motivi figurativi estrapolati dalle stampe. Un caso spesso sottolineato è quello di Juan Soreda, emblematico per la formazione di un linguaggio eclettico, generato da ripetuti prestiti da Raffaello, non proprio mascherati, come avviene per esempio nella *Pala di Santa Liberata* (cattedrale di Sigüenza, Guadalajara, 1526-28).¹⁸² Di

178 Posèq, A. W.G., *On mirror copying of the Sistine vault and mannerist invenzioni*, «Artibus et historiae» 23.2002 (45), pp. 117-138; Pon, L., *A note on the Ancestors of Christ in the Sistine Chapel*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1998-99 (61), pp. 254-258; Pappas, A., *Observations on the ancestor cycle of the Sistine Chapel ceiling*, «Source» 11.1991 (2), pp. 27-31.

179 Brothers, C., *Figura e architettura nei disegni di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra a cura di C. Elam, Venezia: Marsilio 2006, pp. 80-93 (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17.9.-20.12.2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15.12.2006-19.3.2007); Robertson, C., *Riflessioni sulle architetture dipinte della Cappella Sistina*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, pp. 155-157.

180 Massari, S., *Incisori mantovani del '500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi: dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe e della Calcografia nazionale*, Roma: De Luca 1980, p. 74, n. 126 (anni Settanta); Morello, G., *La Sistina tra copie ed incisioni*, in *Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, cat. della mostra (Città del Vaticano: 25.3.-30.6.1990), Roma: Palombi 1990, pp. 135-139, p. 224 n. 132; Moltedo, A., *Gli affreschi sistini di Michelangelo nelle stampe antiche*, in *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, Roma: Palombi 1991, pp. 31-39, p. 93, n. 19/66 (anni Quaranta-Cinquanta); Morello, G., *La Fortuna degli affreschi sistini di Michelangelo nelle incisioni del Cinquecento*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina; documentazione e interpretazioni*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, marzo 1990), vol. 3, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, pp. 245-251. Morello, G., *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*, in Buranelli, F., De Strobel, A. M., Gentili, G. (a cura di), *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2003, pp. 61-65.

181 Ávila Padrón, A., *Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas*, «Archivo Español de Arte» (LVII, 225), 1984, pp. 58-88, in specie p. 65; Id., *L'influenza di Raffaello nella cultura spagnola del Cinquecento attraverso le stampe*, in Fagiolo, M., Madonna, M. L., *Raffaello e l'Europa*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato, 1990, pp. 677-699; Id., *A propósito de un “Descendimiento” del Maestro de Becerril y su modelo gráfico*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» 1989 (55), pp. 385-391.

182 Copia nel carnefice di Santa Liberata una delle guardie dello *Spasimo di Sicilia* (Salita al Calvario) di Agostino Veneziano, come Correa de Vivar a Toledo (1558), Vicente Macip e Jerónimo Cosida nella *Pala della Passione* (1578). Ettlínger, H. S., *Raphael's Lo Spasimo: its historical and iconographic background*, «Source» 1982 (1.4), pp. 13-15.

Agostino Veneziano è la stampa con il *Castigo di Elima* (1516, B. XIV.48.43) tratto dal cartone raffaellesco, che ispira (Ávila 1990: 688) invece in maniera ingegnosa la tavola con *Sant'Elena tra i giudici* nel Retablo di Girona (1519-21, Tesor de la Catedral). Pedro Fernández trasforma il proconsole raffaellesco nella figura monumentale di Sant'Elena, racchiusa in un movimento energico e un poco trattenuto. La composizione della scena risulta compressa, non si può parlare di citazione o *remake*, in quanto il referente risulta ben integrato e non oscurato nella resa compositiva dell'episodio.

Si configurano di fatto alcuni percorsi paralleli tra la penisola iberica e la produzione sarda, nella quale si può notare come l'opzione italianizzante sia scattata proprio simultaneamente alla diffusione del *rafaelismo de estampa* nella provincia catalana.

Nell'Isola si affacciano pertanto apparizioni raffaellesche inequivocabili nella *Pala dei Consiglieri* a Cagliari (Palazzo Civico). Nel pannello destro vi compare una Santa Cecilia, che porta marcato nel volto e nella posa la sua derivazione da una stampa, come è stato in genere segnalato. Si tratta di un tipo femminile di quelli facilmente individuabili, come derivanti da prototipi raffaelleschi, romani, magniloquenti, incarnazione dello «stile classico», qui traghettato in un polittico costruito su simili addizioni. Nello specifico la *Santa Cecilia* del polittico cagliaritano non è mutuata dalla «divulgazione» e «normalizzazione» raimondiana (Bartsch XIV.101.116), di cui all'origine è un'idea grafica raffaellesca, come testimoniato dal disegno di Giovan Francesco Penni al Petit Palais. È invece la ripresa della Maria Maddalena nella «traduzione» datata 1531 (B. XV.130.74), che Giulio Bonasone trae dal celebre prototipo della *Pala di Santa Cecilia* dipinta da Raffaello per Bologna¹⁸³. Tale convergenza introduce nell'Isola la versione convenzionale dei modelli romani. Nel caso della *Pala dei Consiglieri* la Maria Maddalena di Bonasone è stata presa di peso e ricalcata senza tentennamenti. L'autore, che dovrebbe essere molto vicino a quello “iberico-campano” del *Polittico dei Beneficiati*, ha scaltramente capito che il valore dell'operazione consisteva già tutto nel portare alla ribalta un prodotto di marca aggiornata e raffaellesca in un ambito, quello della Scuola di Stampace, dove spesso e volentieri si verificava l'eterno ritorno della «dimensione cromatico-planare». La *Santa Cecilia* nella *Pala dei Consiglieri* dovette essere una comparsa perentoria che assunse subito un carattere istituzionale e paradigmatico. A cui guardare certo, ma poi non facilmente riproducibile, come è evidente per esempio nella *Madonna della Consolazione* attribuita a Michele Cavaro, che si conserva alla Pinacoteca di Cagliari.

Nei retabli sardi si configura pertanto una «cultura di immagine» e una civiltà figurativa plasmata sulla stampa di traduzione, a cui gli artisti aderiscono nel quadro complessivo di un allineamento aggiornato delle composizioni di soggetto devozionale. Alcune impronte risultano più che riconoscibili, come si trattasse di una temperie in cui il mimo è la chiave risolutiva per lo scatto in avanti. Non è perciò passato inosservato un altro personaggio all'insegna del già visto. Il Buon Ladrone nella cimasa con la *Crocifissione* del *Polittico dei Beneficiati* a Cagliari è stato infatti tempestivamente riconosciuto come una copia dell'affresco

183 Faietti, M. *Disegni derivazioni e stampe dalla Santa Cecilia* in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna: Edizioni ALFA 1983, pp. 345-364.

michelangiotesco con la *Punizione di Aman*¹⁸⁴ (1511-12) nella Cappella Sistina, mentre nella cimasa del *Polittico dei Consiglieri* compare una inequivocabile copia della raffaellesca *Visione di Ezechiele*.

Già Corrado Maltese notava l'acquisita domestichezza con materiali grafici anche disparati, ma pur sempre non rari, scrivendo di Francesco Pinna – pittore modesto di un Cinquecento più che maturo – “che desume i suoi motivi compositivi e iconografici dalle stampe più diffuse e accreditate, che riproducevano opere di Michelangelo, degli Zuccari, di Raffaello e forse anche di Parmigianino”¹⁸⁵.

Prova della varietà di impronte grafiche disponibili nel contesto isolano, grazie alla maniera moderna riprodotta e divenuta portatile, è l'*Annunciazione* contenuta nel *Retablo della Madonna di Loreto* del Maestro di Ozieri. La scena, per la figura della Madonna e dell'Angelo Annunciante, si ispira all'incisione di Jacopo Caraglio (B. XV.67.3) raffigurante un perduto dipinto di Tiziano¹⁸⁶, mentre tutta la successione di ambienti architettonici è mutuata da soluzioni di interni studiati su più esempi düreriani.

Ma se da una parte si trovano tracce sicure di un raffaellismo captato per diffrazione, è possibile seguire ben delineati i contorni di un michelangiotesco embrionale, non turgido, ma mite e un po' scomposto. Il *San Sebastiano* dipinto dal Maestro di Ozieri ricorda per l'inclinazione del volto, i lineamenti risentiti, il profilo segaligno e la forma assunta dalle fosse orbitali, a causa dell'espressione contrita dello sguardo, il *San Sebastiano* di Dürer (1501, B. VII.72.56). Se simile risulta anche l'idea del torso – fatta eccezione poi per il braccio suplice che si distacca dal busto – la restante parte del corpo denuncia un timido michelangiotesco delle forme, unico nella pittura sarda. Valga in tal senso, per la composizione della membratura atticiata, il confronto con il *Cristo alla colonna*, disegno di Michelangelo conservato al British Museum (inv. 1895,0915.813).¹⁸⁷

Se nel vicino ambito iberico le derivazioni da invenzioni grafiche si tramutano in figure di *replicanti*, nel Maestro di Ozieri i personaggi lasciano intuire delle parentele sempre condotte su variazioni rispetto all'originale, ravvisabili nella composizione finale delle posture. Si esamini pertanto l'*intruso* che compare nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe. Il personaggio, intento a sollevare la tenda, si dichiara come potenziale variazione di uno o più *Ignudi* della Sistina. Da ciò la paradossale mutuazione: nella tavola egli si dimostra una lillipuziana comparsa, qui decorosamente vestita, ripresa in una impegnativa posizione assai simile a quelle studiate da Michelangelo in *Studi di nudi e di cornicione per la Sistina* (Firenze, Casa Buonarroti, 75

184 Previtali, G., *Recensione a L. Kalby, 'Classicismo e maniera nell'officina meridionale'*, «Prospettiva» 1976 (4), pp. 51-54. Bambach, C., *A note on Michelangelo's Cartoon for the Sistine Ceiling: Haman*, «Art Bulletin» 1983 (65, 4), pp. 661-665; Barnes, B., *Michelangelo in print: reproductions as response in the sixteenth century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 43-44.

185 Maltese, C., *Episodi di una civiltà ...*, pp. 177-404, in specie p. 328.

186 Mancini, M., *Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta*, «Venezia Cinquecento», 2008 (XVIII, n. 36), pp. 121-158, in specie p.123-4, 154 nota 21 e 22.

187 Pouncey, P., Gere, J.A., *Italian Drawings in the BM, Raphael and his Circle*, London 1962, n. 276, pp. 163-5; Freedberg, S.J., *Drawings for Sebastiano or Drawings by Sebastiano?: A Problem Reconsidered*, «The Art Bulletin» 1963 (XLV), pp. 253-258; Gere, J.A., Turner, N., *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (Londra, BM, Department of Prints and Drawings, 6.2.-27.4.1975), Londra: British Museum Publications Ltd., n. 38, p. 43; de Tolnay, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara: De Agostini 1975, I, no. 74; Gere & Turner, *Drawings by Michelangelo from the BM*, catalogo della mostra (NY, Pierpont Morgan Library, 24.4.-28.7.1979) New York 1979, n. 8, pp. 44-5; Hirst, M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford: Clarendon Press 1981, p. 61, fig. 80; Turner, *The Study of Italian Drawings: The Contribution of Philip Pouncey*, Londra: British Museum Press 1994, n. 26, p. 25; Chapman, H., *Michelangelo drawings: closer to the master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 6.10.2005-8.1.2006; Londra, BM, 23.3.-25.6.2006), Londra: British Museum Press 2005, n. 33, pp. 147-8.

F).¹⁸⁸

Nello stesso gruppo di personaggi costruiti su un modello di memoria michelangiotesca è da annoverare, nella tavola con la *Prova della Vera Croce* appartenente al *Retablo di Sant'Elena* di Benetutti, la mastodontica figura del miracolato seduto per terra, colto di spalle, dalle membra schiacciate da deformanti sproporzionamenti. In altri termini l'uomo pare affetto da un 'titanismo' inteso più per *simbiosi* degenerativa, che per effettivo controllo del disegno muscolare. Ma tant'è che tale personaggio si dimostra analogo a quello visto di schiena nella *Resurrezione dei Morti* della Cappella Sistina. Della figura maschile a cui si fa riferimento si conserva lo *Studio per un risorto del Giudizio Universale* (BM, 1886,0513.5)¹⁸⁹.

A sostegno del riconoscimento di una derivazione di stampo michelangiotesco, è possibile associare la figura mastodontica dipinta nella *Prova della Vera Croce*, alla stampa di Battista Franco (B. XVI.130.35), in cui il *San Giovanni Battista nel deserto* ricorda fortemente il *Risorto* del Giudizio sistino. Questo riferimento è qui segnalato come il più sicuro responsabile della abnorme muscolatura del lontano discendente di Benetutti. Nell'incisione di Battista Franco si ritrovano i pezzi mancanti che il Maestro di Ozieri aggiunge nel comporre la figura dell'uomo risorto nella *Prova*. Ricava dunque: l'idea della visione di spalle del Risorto sistino, del palmo della mano destra piantato sul terreno, la spalla corrispondente in tensione e quasi fatta ruotare di traverso, la gamba sinistra vigorosamente piegata ad abbozzare o suggerire il tentativo imminente dell'uomo di alzarsi, nell'atto di risorgere. In Battista Franco si trovano delineate quelle membra e quei gesti che, a partire dall'invenzione sistina, consentono di contestualizzare l'uomo come risorto nella tavola con il *Miracolo della Vera Croce*, che rappresenta appunto un uomo nel momento in cui resuscita.

Mentre nel *Retablo dei Beneficiati* di Cagliari – dipinto da un maestro iberico-campano – la citazione della *Punizione di Aman* nella cimasa si distingue per la riconoscibilità immediata del referente sistino, nella tavola con la *Prova della Vera Croce* di Benetutti, così come nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe del Maestro di Ozieri, il prototipo della maniera italiana viene fatto decantare e metabolizzato. La tavola di Benetutti si dimostra però una costruzione rizomatica, in cui si assiste ad una congerie di rimandi infilati l'uno sull'altro, svariati per provenienza e dall'effetto sconclusionato. A livello compositivo la *Prova della Vera Croce* appare un accumulo, si tratta infatti di un montaggio, un *tour de force* di rimandi pescati o ricordati con una certa fatica. Vi compaiono allo stesso tempo ben tre componenti: dureriana, raffaellesca, michelangiotesca: una compresenza che è spesso una costante topica del romanismo catalano e di una acculturazione sommaria.

188 Tolnay I, 145 recto; Hirst, M., *Michel-Ange, dessinateur*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée National du Louvre, 9.5.-31.7.1989; Washington, DC, National Gallery of Art, 9.10.-11.12.1988), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1989, n. 11, p. 32. Un confronto ugualmente valido può essere istituito con *Studio per due nudi della Sistina* (Firenze, Casa Buonarroti, 33 F).

189 Wilde, J., *Italian Drawings in the BM, Michelangelo and his Studio*, London: British Museum Publications 1953, n. 63, p. 102; de Tolnay, C., *Michelangelo. V: The Final Period*, Princeton: Princeton University Press 1960, nn.185-6, pp. 190-1; Barocchi, P., *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze: Leo S. Olschki 1962, I, n. 283 (Firenze, Casa Buonarroti, 27F), pp. 323-4; Hartt, F., *The Drawings of Michelangelo*, Londra: Thames and Hudson 1971, nn. 390-1; Gere & Turner, *Drawings by Michelangelo*, cit., n.137, p. 121; de Tolnay, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara: De Agostini 1978, III, n. 360; Joannides, P., *Michelangelo and his Influence, Drawings from Windsor Castle*, cat. della mostra (Washington, DC, National Gallery of Art, 27.10.1996-5.1.1997; Fort Worth, Tex., Kimbell Art Museum, London : Lund Humphries, 1996, n. 55 (de Tolnay 351); Chapman, *Michelangelo drawings: closer to the master*, cit. n. 86, p. 246; Van Cleave, C., *Master Drawings of the Italian Renaissance*, Londra: The British Museum Press 2007, pp. 124 e 128.

Così la figura femminile abbigliata con una lunga veste rossa – e un copricapo con diadema in corrispondenza della scriminatura dei capelli – nella *Prova della Vera Croce* potrà derivare da un prototipo raffaellesco, considerata la somiglianza con la Madonna nell'incisione di Agostino Veneziano con la *Vergine, Gesù, San Giovannino e due angeli* (B. XIV.56.51), di cui probabilmente il Maestro di Ozieri terrà a mente il suggerimento della tenda di sbieco che potrà inserire nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe. La *Sant'Elena* in ginocchio sulla destra tradisce la conoscenza di una stampa che appartiene inconfondibilmente allo stesso ambito raimondiano, vale a dire il *Cristo tra la Vergine e San Giovanni, San Paolo e Santa Caterina d'Alessandria* (B. XIV.113, nota anche come '*I Cinque Santi*'). Il Maestro di Ozieri mutua dalla Santa Caterina di Raimondi la posa didascalicamente devozionale, in ginocchio, di tre quarti, variando specularmente la posizione delle braccia e l'orientamento del capo.

Concorre a documentare la notorietà del repertorio di santi raimondiani anche il *San Bartolomeo* del *Retablo dei Beneficiati*, uno dei primi episodi saldamente 'moderni', letteralmente messo in piedi utilizzando il *San Tommaso* (B. XIV.75.72) di Marcantonio, copiato dai piedi fino alla vita. Dalla stampa deriva il carattere ferrigno dello sguardo e l'inclinazione del volto, ripreso in controparte, come compare nel medesimo *San Tommaso* di Marco Dente (B. XIV.81.87). La posizione delle braccia – una sostiene il libro, l'altra la spada – deriva invece dal *San Paolo*, ancora una volta di Raimondi.

Di fronte a riprese così aderenti, di stretta osservanza raffaellesca, potrebbe passare inosservato il riferimento, in sordina e nelle retrovie, a cui rimanda il personaggio di profilo, con il volto affilato e piuttosto scorciato, e dalle mani caratterizzate da falangi lunghissime, dipinto nella *Prova della Vera Croce* del *Retablo di Sant'Elena*. Il volto in questione rivela forti similitudini con quello dell'uomo appoggiato ad uno stipite di legno nella xilografia düreriana con *Uomini al bagno* (B. VII.144.128). Così la mano nervosa e aristocraticamente allungata dell'uomo sulla xilografia diviene l'unica nella tavola di Ozieri ad essere intesa come ramificazione lunghissima di falangi. Ne viene trasposta con fedeltà l'impronta facciale e l'espressione del volto un poco reclinato. Si assiste però, come nel caso della citazione dal risorto sistino, di una poco convincente simbiosi degenerativa a partire da un testo grafico eccellente.

Occorre qui ricordare come i cicli a carattere biografico-narrativo di Dürer, a queste date, vale a dire tra gli anni Quaranta e Cinquanta, siano stati ormai ben assorbiti nell'immaginario figurativo e nei cartamodelli compositivi, perdendo la valenza quasi polemica di un tempo, quando, in mano a Pontormo per esempio, divenivano un'alternativa espressiva valida, un sintomo di una eterodossia e di una frizione culturale. Ora invece sono dirottati in una prospettiva di comunicazione iconica controriformata, che li rilegge e li riusa.

Tassello importante nell'indagine sulle fonti grafiche adottate in Sardegna è la *Sant'Elena in trono* del Maestro di Ozieri. Non per la provenienza del referente, che bene si accorda con i riferimenti fin qui enunciati. La Santa richiama infatti la *Madonna con il Bambino* (B. XIV.52.46) di Marcantonio Raimondi, riprendendo in controparte la posizione delle gambe. Simile è la forma e l'inclinazione del volto, come, con qualche impercettibile spostamento, l'attitudine delle braccia: lì intente a sostenere il Bambino e un libricino, qui con una variazione speculare i chiodi a destra e la Vera Croce a sinistra. Il Maestro di Ozieri coglie l'idea

della quinta di stoffa immediatamente dietro il seggio, annoda ugualmente due lembi alle estremità superiori del drappo, benché nella Sant'Elena il ricadere molle delle pieghe lasci intuire una nicchia retrostante. L'individuazione della stampa all'origine di tale composizione soddisfa l'incognita intorno all'idea figurativa solo in parte, benché confermi la confidenza con le traduzioni raimondiane, rinsaldata sotto l'ombrello transfrontaliero del *rafaelismo de estampa*.

I tasselli combaciano finché non si bada ad una interessante anomalia. Nei casi che si possono annoverare come esemplificativi dell'adunata che converge sul «romanismo», il modello della stampa, dal momento in cui viene assunto, produce due possibili esiti, con naturali commistioni e sconfinamenti.

Secondo il primo esito la tavola può mimare stilisticamente l'ambito da cui proviene la fonte grafica, con dei travestimenti per simbiosi che possono anche durare il tempo di una singola composizione. Molto spesso in Sardegna nel periodo analizzato si assiste a qualcosa del genere. Pare infatti che la maniera moderna venga introdotta e appresa tramite le stampe raimondiane, che permettono di emendare o mettere da parte per un attimo certi retaggi da proto-classicismo o certi goticismi, ancora attivi in Pietro e Michele Cavarò.

Nel secondo esito l'opera guarda all'invenzione compositiva contenuta nella stampa (in maniera palmare o frammentaria, con un approccio compilativo o ingegnoso, nel manipolare e convertire pose e gesti), ma la messa in scena e la dimensione stilistica indicano che, l'adozione del materiale grafico 'forestiero', non ha interrotto la manifestazione da parte del pittore dell'appartenenza ad una propria o locale scuola pittorica (sia essa d'origine o di formazione). Vale a dire che si prende a prestito un contenuto compositivo *altro*, e lo si esprime o comunica stilisticamente nella propria lingua. Da tali contatti scaturiscono solitamente opere all'insegna del raffaellismo catalanizzato o del romanismo fiammingo.

La *Sant'Elena* di Benetutti, invece, nel relazionarsi con la stampa reagisce in modo anomalo. La tavola è improntata sull'idea grafica della *Madonna con il Bambino* di Raimondi, ma si osserva un cortocircuito stilistico: la *Sant'Elena* non prende i valori stilistici dell'incisione – è libera dunque dalla cortina del *rafaelismo de estampa* –, non rimanda però nemmeno alla cultura pittorica sarda. È estranea inoltre anche ai prodotti meridionali della «congiuntura iberico-lombarda», molto influenzati anche sul piano stilistico dall'arrivo di modelli raffaelleschi direttamente a Napoli, quale per esempio la *Madonna del Pesce*. Accade infatti nella *Sant'Elena* del Maestro di Ozieri che, in aggiunta al modello raimondiano, se ne sovrappone uno düreriano e, almeno per la posizione delle gambe “scampanate”, si riprenda ancora una volta un'idea sistina. Si tratta dunque più che di una “acculturazione sommaria” di una cultura piuttosto composita, dove all'evidenza la tavola risulterà stilisticamente più affine all'incisione düreriana che alla stampa di Marcantonio. Di qui l'anomalia.

IV. TEMATICA PRIVILEGIATA: IL PAESAGGIO

Visioni del paesaggio come Sacro Monte e veduta di città come Gerusalemme

L'ISOLA-SFONDO

Lo sfondo di alcuni dipinti attribuiti al Maestro di Ozieri si sviluppa in paesaggi che non ricordano le vedute possibili sul territorio sardo, né quelle visibili nei dipinti del Cinquecento in Sardegna. Derivano verosimilmente da collezioni di ricordi e viaggi intrapresi oltre i confini isolani. La *Crocifissione* che appartiene al *Ciclo della Vera Croce* dedicato a Sant'Elena e conservata nella chiesa parrocchiale di Benetutti ospita al di là del primo piano, ribalta per tre uniche figure, un paesaggio così profondo e aperto che si immagina ottenuto da un alto punto di vista, colto in una posizione da vedetta e raccordato – come giustapposizione ben congegnata di visuali sfalsate – a quello frontale e paratattico in cui viene rappresentata la Crocifissione.

Risultano paragoni incongruenti quelli che si possono tentare con gli scenari naturali di Pietro e Michele Cavaro, punteggiati di fronde ombrelliformi timide e di piccoli sassi descritti come tozzi di pane che sembrano l'unico elemento con caratteristiche fisiche di concretezza in una landa peraltro ordinata e ben composta. Nel *Compianto sul Cristo Morto* (Cagliari, Pinacoteca Nazionale, post 1520?) appartenente al *Retablo dei Sette Dolori* Pietro Cavaro riprende la xilografia di Dürer con il *Compianto* tratto dalla *Grande Passione* (1498-99, edita nel 1511), piuttosto che il *Compianto* della *Passione incisa* (1507, pubblicata nel 1513). Molto meglio è possibile seguire le rielaborazioni dal modello nelle pose delle figure coinvolte a sorreggere il corpo del Cristo disteso, nelle comparse dolenti e specialmente nella simile scansione degli spazi nello scenario naturale. La stampa viene tradotta in controparte, liberando la composizione dagli intricati e forse per Pietro inquietanti artigli dei rami e dei tronchi nodosi. Egli dispone pertanto a partire da sinistra una parete di terra smussata in luogo della roccia tagliente di Dürer, in lontananza dà più spazio ad una veduta rasserenata di torrette con adiacente corso d'acqua, per concludere con un appoggio collinare per le tre croci vuote. Luoghi ben delineati, per una natura che nulla sospetta della tragedia sacra che si sta svolgendo accanto al sepolcro.

La necessità di pensare ad itinerari, viaggi e percorsi extra-isolani per il Maestro di Ozieri è data dall'originalità marezzata del suo stile, in cui trovano un'equilibrata co-esistenza eredità autoctone e conoscenze d'oltremare, mentre i temi iconografici sono coniugati con una indole devozionale controriformata, espressa in modi accostanti e lirici. Egli si trova isolato in un micro-cosmo geografico e personale, in zone remote e interne come il Goceano e il Monteacuto. Benché alcune sue opere diventino presto note e copiate con un tenore dimesso a Tula e in una versione più che sincera a Bortigali – tanto da far pensare ad un retablo autografo – , la sua attività di cui poco sappiamo dovette svolgersi in maniera defilata senza il corredo di una bottega operosa come fu quella di Stampace a Cagliari. Ciò avveniva in un piccolo continente lambito e appena smosso da traffici e contatti peninsulari. Un contesto periferico quindi, dove, nonostante i movimenti commerciali e marittimi, le beghe politiche con la Corona, le discendenze familiari

di origine iberica e le colonie di mercanti catalani e genovesi, non si poteva effettivamente sentirsi coinvolti da protagonisti nel vitale crocevia di innovazioni e apporti su scala europea e mediterranea, ma si assisteva ad un susseguirsi di piccoli spiragli, ripetute resistenze, aggiornamenti all'orizzonte e puntuali ripiegamenti sul già noto.

Il «ritardo culturale», a lungo *leitmotiv* automatico nelle deduzioni di alcuni studiosi, ha costituito un'ottica *passepartout* da cui guardare la storia dell'arte in Sardegna. Esso si manifesta nei momenti in cui istanze nuove vengono accolte come un'eco o tralasciate. Omesse e mal digerite per un tempo incredibilmente lungo, esse trovano solo in casi sporadici un mordente capace di farle attecchire in un territorio dove la «dimensione cromatico-planare», pare vincere, come ha sottolineato Corrado Maltese, sulla forma simbolica della prospettiva rinascimentale. Nel caso del Maestro di Ozieri il «ritardo culturale» isolano ha significato la possibilità di inserirsi in un contesto privo di dogmatici concorrenti, abituato ad ospitare artisti catalani e valenzani, che giunti nell'Isola, prendevano presto confidenza con l'ambiente sociale, decidendo presto di avviare una propria bottega, come fece con floridi esiti Joan Barceló. Il *delay* (che sarebbe più corretto chiamare diversità geografico-culturale) corrisponde ad una decantazione di lunga durata per le novità stilistiche che non si affacciano mai in maniera prorompente sul panorama sardo. Bisogna registrare anche la mancanza di quegli eventi deflagranti come in altri contesti sono stati l'invio o la comparsa di paradigmatiche e innovative opere come per esempio la *Santa Cecilia* di Raffaello a Bologna (San Giovanni in Monte, ora Pinacoteca), il *Polittico Averoldi* di Tiziano a Brescia (Santi Nazaro e Celso), o ancora la *Madonna del Pesce* di Raffaello nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore e adesso conservata al Prado. Un ruolo probabilmente analogo deve aver avuto in tono minore la redazione del *Polittico dei Beneficiati* per il Duomo di Cagliari, una sorta di *unicum* per l'apporto di stilemi eterogenei rispetto al tessuto figurativo sardo, visibilmente prodotto estraneo alle botteghe stampacine. Sappiamo che nel corso del Cinquecento luoghi appartati, al riparo da pressioni normative e univoche emanate dal centro, hanno registrato la creazione di linguaggi alternativi, inaspettati ed efficaci. Frutto di un'incubazione di stilemi a volte eterodossi che aderiscono al sentire dei luoghi. Quando periferico vuol dire eccentrico si incontrano forme dissonanti e partecipative rispetto a ciò che si verifica nel centro da cui si prendono le distanze. Il micro-paradosso di geografia artistica nasce quindi dall'isolamento permeabile che dimostrano figure come quella del Maestro di Ozieri. Egli trova approdo e vive in un'Isola che ha costituito un tassello marginale per quanto rilevante nelle rotte mediterranee tra le reggenze di Carlo V e Filippo II, tra momenti di crisi e “dimenticanze” da parte del potere centrale. La Sardegna è certamente compresa nel «Mediterraneo allargato» perché nella sua storia dell'arte compaiono quelle analogie stilistiche che permettono proiezioni e agganci di respiro europeo. Affinità elettive che parlano di intese comuni e traguardi paralleli, che collegano, a volte con qualche scarto temporale, luoghi assai distanti al di là delle solite coste, facendo pensare a contatti e infiltrazioni ancora più capillari e intense di quanto sia stato possibile documentare finora, un passarsi quindi il testimone di modi e idee che accomuna poli e circuiti-satelliti lontani solo geograficamente. Nei casi più enigmatici si potrà forse concludere che si tratti di somiglianze nate da raggiungimenti o invenzioni in parallelo, dove per esempio non è sufficiente il ricorso alle stampe per spiegare similitudini

riscontrabili anche nei valori pittorici e nelle scelte cromatiche. Non tutto si dimostrerà spiegabile tramite la diffusione e la circolazione delle linee compositive incise, veicolo sicuro spesso per ancorare similitudini e parentele, così come i paesaggi del Maestro di Ozieri non si riescono a risolvere esclusivamente attraverso prove e citazioni grafiche da Albrecht Dürer e Marcantonio Raimondi.

GUARDARE OLTRE / GUARDARE VERSO:

ipotesi sull'affacciarsi dei primi due compagni maggiori e congiunture romane

Il guardare del Maestro di Ozieri oltre i confini isolani si può seguire come una fuga in avanti rispetto a quanto accadeva nel territorio isolano. I suoi spostamenti inoltre avranno costituito esperienze assai simili e in consonanza con alcuni percorsi artistici di poco precedenti: i viaggi noti e documentati di Jan van Scorel e Polidoro da Caravaggio, autori che il Maestro di Ozieri ricorda per taluni aspetti in maniera non accidentale. Per restare nell'orbita di dominante spagnola il suo percorso di formazione potrà aver avuto il carattere rapsodico e concentrato degli spostamenti «girovaghi, eccentrici, ponentini» dell'ex Pseudo-Bramantino e di Pedro Machuca, che non di rado compaiono nella bibliografia sul nostro pittore.

È possibile cogliere una chiave di lettura per entrare nei paesaggi del Maestro di Ozieri nell'illuminante saggio dedicato da Meijer¹⁹⁰ nel '74 a Scorel e Polidoro, entrambi ugualmente attivi a Roma. Essi dimostrano anche nelle opere eseguite negli anni successivi, il primo ad Haarlem, il secondo a Napoli, similitudini che investono l'organizzazione degli spazi e contigue intuizioni paesaggistiche, che si riversano con grande evidenza anche nel loro corpus grafico. Sottolineata da Meijer, tale percettibile osmosi è la stessa che pare riemergere spontanea nei paesaggi del Maestro di Ozieri dipinti negli anni Quaranta e Cinquanta come rimembranza in un clima però da “arte senza tempo”. Senza quindi più il baluginio dispersivo e spesso sulfureo di certe visioni paesaggistiche dei due, Scorel e Polidoro, ma con un saldo mettere insieme i volumi naturali e con un avanzare dei piani sicuro e calpestabile.

Sulla scia dei rimandi e delle somiglianze tra Scorel e Polidoro si innesta la costruzione spaziale della *Crocifissione* (fig. 1) del Goceano. La tavola ospita sul fondale una panoramica delle mura cittadine di un agglomerato urbano dipinto con un grigio lattescente e immerso nella foschia notturna. Si direbbe subito una Gerusalemme. Per quanto essa appaia con le tonalità scelte una visione fantasmatica agli occhi dei due viandanti in cammino alle porte della città, viene di fatto scandita in torrioni e muraglie, secondo una versatilità delineante a metà tra volontà topografica e modalità di intendere il paesaggio in chiave “pre-romantica”, benché non vi compaia nessuna concessione all'accumulo di monumenti o al crucciarsi sulle rovine antiche, tipici atteggiamenti di alcuni fiamminghi di cui si dirà, non proprio fuori luogo nell'elaborazione del paesaggio goceanese.

Dalla conca dove si distende la vallata con la città di bastioni e palazzi fino alle quinte sulla destra con anfratti boschivi, contraltare della via lungo la quale verso sinistra procede il corteo in prossimità del fiume valicabile grazie ad un ponticello ad ampie arcate, si misura il respiro di una dimensione paesaggistica a

190 Meijer, B.W., *An unknown Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio and a note on Jan van Scorel's in Italy*, «Paragone. Arte» 1974 (25) n. 291, pp. 62-73.

prossima a quella maniera di intendere «i paesi e macchie d'alberi e sassi» espressa da Polidoro da Caravaggio negli anni Venti. Il ponte tra le due esperienze artistiche si concretizza guardando nello specifico due disegni polidoreschi: il primo alla Kunsthalle di Amburgo, il *Paesaggio con la Resurrezione di Lazzaro* (inv. 21446), di cui si segnala la quinta silvestre a destra e il secondo al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il *Paesaggio con edifici, rovine e uomo addormentato* (inv. 498 P), in cui compare la medesima città sullo sfondo, rialzata da sfrangiate lumeggiature a biacca verso la quale ci si può inoltrare lungo vie e percorsi ugualmente ansati. Affiancando i due disegni si giunge a ricostruire in sostanza l'impianto spaziale della vallata dipinta dal Maestro di Ozieri caratterizzata dalla conca mediana che si apre a sinistra e da una parete boschiva sulla destra.

Dal disegno di Amburgo pare discendere l'idea di defilare l'episodio sacro ambientandolo su una altana naturale al di qua delle pareti scoscese della collina, mentre lo sguardo può calarsi a strapiombo nella vallata abitata da un paesaggio edificato. Nel disegno di Firenze la zona di appoggio per la figura umana è ugualmente decentrata mentre l'occhio raggiunge lo sfondo naturalistico grazie ad una apertura grandangolare. Non si tratta mai di paesaggi affollati, come per esempio nella *Crocifissione* di Jan Provost al Groeninge Museum di Bruges, contenente una lucida ricostruzione urbanistica sullo sfondo o con incalzanti stuoli di personaggi chiassosi come quelli affrescati da Pordenone nel Duomo di Cremona, che si agitano occupando per intero i primissimi piani. I riferimenti del Maestro di Ozieri vanno invece a composizioni di vedute sgombre, in cui la messa a fuoco pare selettiva, con aree, specialmente quelle naturalistiche, dalla resa sintetica, quasi sommaria e evocativa, mai analitica né lenticolare, con punti di interesse in zone animate da piccoli episodi che si svolgono in «luoghi deputati». L'occhio pertanto coglie le tappe del racconto individuando il procedere dell'azione nei piccoli assembramenti di figure ben isolati nel paesaggio.

Un piccolo prelievo linguistico dei valori aggettivali (nei gruppi nominali) utilizzati da Bert Meijer per l'analisi della tecnica e dello stile di Polidoro risulta utile in quanto tali termini calzano con la descrizione delle qualità che caratterizzano il dipinto goceanese del Maestro di Ozieri. Il tema delle emergenze architettoniche poste in una ambientazione naturalistica è trattato da Polidoro con «a realism which is strikingly unclassical in its absence of Raphaellesque harmony», a cui si aggiunge una temperatura emotiva generata dalla fascinazione per i ritrovamenti archeologici e dalla riconoscibilità penetrante e nostalgica delle vestigia romane; allontanandosi qui Polidoro da inverosimili modelli quali la *Visione di San Bernardo* dipinta da Peruzzi nel giardino adiacente San Silvestro in Quirinale dove era un paesaggio in cui si distinguevano «prominent large figures and simply *closedoff* foreground». Il Maestro di Ozieri, come Polidoro, orchestra le figure come comparse dalle proporzioni minimali, che agiscono e si muovono in una *narratio continua*. Anche Turner (1961, pp. 275-287) notava la sproporzione di scala considerevole tra il respiro monumentale del paesaggio in San Silvestro al Quirinale e i piccoli raggruppamenti di figure, così intinti nell'ambientazione da parere secondari o accessori rispetto all'afflato lirico, al *mood* della natura, per cui i piccoli episodi della vita di Santa Caterina da Siena e di Santa Maria Maddalena paiono fornire solo l'occasione attesa per dare vita ad un paesaggio *pure*.

L'unica anomalia che in verità allontana il Maestro di Ozieri da Polidoro è il trattamento delle superfici, che nel secondo ispira un'atmosfera quasi caliginosa, in cui paiono galleggiare gli elementi: dal cielo, alle acque, alle colline, tutto pare colto in un omogeneo e rarefatto confondersi, attenuarsi, tanto che il passaggio dei piani si impregna e risente della suadente screziatura tonale espressa nelle *nuances* di grigio-verde. Da una parte una similitudine quindi, la maniera di intendere e costruire il paesaggio dilatato, dall'altra uno scoglio in cui ci si incaglia presto: Polidoro predilige una cromia svaporante e calda. L'effetto di levità si coglie non solo nell'affresco ma anche nella produzione grafica filamentosa, come pure, considerando un ulteriore supporto, nelle sue pale d'altare. Si prenda per esempio il dibattuto paesaggio dell' *Andata al Calvario*, con la sua tenuta luminosa, le terre di cui è cosparsa tutta la costruzione dei piani di appoggio per i personaggi un po' sguaiati e accorati. Una modalità di trattamento pittorico del paesaggio che non si ritrova nel Maestro di Ozieri, che applica un freddo e vivido sintetismo per comporre i campi. Ne consegue che la natura non si riveli come lussureggiante – per cui Turner parla di *sensuousness* in Polidoro – e frondosa,¹⁹¹ ma sia d'altra parte rappresentata da tronchi isolati, spezzati, lontani dalle ombre in cui poter trovare refrigerio e riparo, così come possiamo vederle per esempio nel piccolo episodio con il *Matrimonio Mistico di Santa Caterina* nella chiesa romana di San Silvestro; quelli del Maestro di Ozieri al contrario paiono alberi di poco conforto, alti e riottosi, a cui certo non ci si può aggrappare con slancio come fanno gli astanti sui rami protesi e ospitali dell'*Andata al Calvario* di Polidoro.

Nel costruire la profondità del paesaggio Polidoro utilizza un digradare scaglionato in senso spesso parallelo al piano del dipinto, con appoggi invisibili e rischiarati di grigio, mentre il Maestro di Ozieri contorna la scena principale di quinte che si chiudono obliquamente verso una conca nella media distanza per riaprirsi nel più profondo lontano. In Polidoro il procedimento è mitigato e un po' dissimulato dai valori tonali. Per giungere ad una certa naturalezza egli stempera la distanza dilatandola infinitamente tanto che alcune masse paiono mancare di solidità, come ingoiate ed erose. Sono suggerite in forma di vapore o di liquido luminoso, un effetto che nell'affresco ricorda le qualità evanescenti delle sue *grisailles*. Il Maestro di Ozieri non riprende mai tali valori cromatici, ma sembra al corrente del modo di comporre le masse dell'ambientazione naturale. Seminando piccoli episodi dislocati su alture o snodi di passaggio si ottengono dei capisaldi di attraversamento o di sosta indispensabili perché il paesaggio possa essere percepito come insieme di luoghi deputati alla meditazione. La narrazione del percorso sacro, quello inerente le Storie della Passione, avviene nei piccoli episodi posizionati però come i grani di un rosario. (forse immagini dei particolari con le scene minori della Crocifissione)

Tale costruzione del paesaggio segna un'innovazione rispetto al cantiere delle Logge Vaticane, da cui discende una parte delle fonti compositive del Maestro di Ozieri. In quel caso l'orizzonte risultava sempre visibile e individuabile, delineato con ragionevole certezza, benché i profili azzurrini volessero mantenere l'illusività amalgamante della distanza. Nei riquadri è affrescata quasi unicamente una natura rigogliosa, le ambientazioni sono lacustri e placide, richiamano una campagna georgica, con inserti di vegetazione

191 P. «has succeeded in creating that mixture of sun-drenched foliage and deep shadow found only in the roof of the forest (Turner 1961: 276) [...] Farther to the left a luxuriant tree emerges from the shadows into the full light of the sun».

spontanea, come si distingue nella *Costruzione dell'Arca*, attribuito a Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni, o nell'*Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* di Tommaso Vincidor.

Assunta la similitudine strutturale ciò che non compare nel Maestro di Ozieri è l'intonazione nostalgica delle rovine rinvenibili nel paesaggio con riferimenti eruditi alla grandiosità lontana dell'antico. Egli non si immette nella corrente dell'impegno cronachistico di Heemskerck, né nell'inclinazione alla vedute «rovinose» di Polidoro. Sembra infatti più interessato agli aspetti naturalistici del paesaggio e non al dispiegamento della curiosità archeologica, così come è evidente nei *römischen Skizzenbücher*¹⁹² di Heemskerck, e in Herman Posthumus. Il primo a Roma dal 1532 riempie album di sculture in specie quelle di Andrea della Valle e di scorci con una Roma antica, come quelli in particolare del Palatino. Quando le vedute sono riprese dall'alto del Campidoglio o del Laterano, o si tratta di vedute della città 'da lontano', colta da Villa Madama o dall'Aventino, il disegno si espande su due fogli affiancati. Quella che nella Crocifissione di Ozieri è una visione univoca della Città, allusiva ma semplificata, in Heemskerck, per esempio nel *Ratto di Elena* di Baltimora, diventa un'*ouverture* moltiplicatrice di monumenti, riadattamenti fantasiosi di pezzi architettonici, la veduta è tempestata di ogni *souvenir* dall'antico trovando sollievo solo nella marina a destra e nelle quinte montuose spumeggianti più che in Scorel. Nel Maestro di Ozieri la relazione tra paesaggio e figure pare essere più bilanciata, simile a quella illustrata nella Bibbia delle Logge, ma con una visione nordica ripresa dall'alto, non però combaciante con l'approccio di Heemskerck, dove compaiono dei forti salti di scala, quando si passa dalle proporzioni miniaturistiche a quella incombente di un capitello rinvenuto nei pressi del Colosseo o a quella di un piede colossale.

Come per l'autore dell'*Andata al Calvario* (1533), destinata alla chiesa dei Catalani a Messina, la frequentazione delle stampe tedesche e i possibili raffronti con i dipinti di Patinir non bastano a spiegarne la concezione del paesaggio, così nel caso del Maestro di Ozieri bisogna guardare altrove per capire le fonti da cui discende il suo modo di rendere il paesaggio, con una natura selvatica, condensata spesso in relitti boschivi rinsecchiti ma robusti, fatta di concrezioni rocciose che si sfaldano, dalla forma geologicamente imprevedibile, ricca di cavità, archi naturali e agglomerati friabili che paiono fatti di ghiaccio e calce, per la loro parvenza azzurrina e grigio chiaro. Altra particolarità rara che vedremo riconduce la riflessione agli sfondi di Scorel.¹⁹³

RAFFRONTI PIÙ RAVVICINATI attraverso i fori sulle rocce

L'anticipazione di alcune conclusioni non deve esimere dal dare conto ora dei raffronti necessari. Nella tavola con il *Rinvenimento della Santa Croce* emerge una morfologia di rocce particolare: stalattiti dalla conformazione germogliante che si sviluppano in cucuzzoli e in vere e proprie cavità presentandosi all'orizzonte come inaspettati e solitari oculi lavorati dagli agenti atmosferici. Il paesaggio dalla parvenza friabile pare soggetto a smottamenti e ricco di curiose cavità, che in verità mancano nella produzione

192 Filippi, E., *Maarten van Heemskerck: inventio urbis*, Milano: Berenice 1990. Dacos 2004.

193 *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France - Villa Medici, 20.11.1972-31.1.1973, Roma: De Luca, 1972).

polidoresca, venata da altri interessi, da reliquie archeologiche e porticati peruzziati: come quelli nel *Paesaggio con architetture classiche*¹⁹⁴ al Louvre (inv. RF 61 *recto*) e a volte appoggiati sulla sommità di un'unica falesia, che funziona da *repoussoir* come nello stesso affresco con le Storie di Santa Caterina in San Silvestro al Quirinale. Nello specifico la perforazione della roccia a mo' di oculo che caratterizza il paesaggio ghiacciato nel *Rinvenimento della Santa Croce*, ben visibile nella tavola in alto sulla destra, deve essere ricondotta alle surreali concrezioni presenti nei dipinti di Scorel. Lo stesso "oculo" in posizione identica si ritrova infatti con lineamenti del tutto simili nel paesaggio roccioso con la *overhanging cliff* dell'*Adorazione dei Magi*¹⁹⁵ conservata presso l'Art Institute di Chicago. Il dipinto su tavola di abete dovette appartenere alla famiglia Kuen von Belasy, nobili austriaci della contea del Tirolo.¹⁹⁶ Scorel quindi eseguì l'*Adorazione* sicuramente sulla via verso l'Italia, quando, dopo aver attraversato la Germania da Colonia a Spira, a Strasburgo, lungo il Reno, toccando Basilea e Norimberga (dove incontrò Dürer), si fermò in Carinzia – *actually a long easterly detour from the normal route to Venice* – dove dipinse il *Trittico della Parentela della Vergine* (1519 c.) per la chiesa parrocchiale di St. Martin di Obervellach. La perforazione della roccia a mo' di oculo, che pare un indizio isolato, in realtà rivela la conoscenza di una cifra stilistica scoreliana diffusa e riconoscibile nella serie di cavità e rocce bitorzolute dei suoi dipinti che dalla metà degli anni Trenta assumono fisionomie sempre più estrose e dalle tinte tenui. Anche nell'insieme il panorama geologico con le sue peculiari caratteristiche è una affidabile riedizione degli sfondi calcarei tipici della produzione di Scorel. Il Maestro di Ozieri nei profili nevosi, irregolari e rarefatti, come nelle architetture quasi dissimulate nel paesaggio, dipinge una nuova visione delle morfologie gentili e porose di matrice scoreliana. Una visione efficace anche se cauta, in quanto priva dei picchi bizzosi e stravaganti del suo modello di origine. Nel *Ritrovamento della Vera Croce* la zona a sinistra dove compare sul pendio un po' dirupato un cascinale può rimandare al disegno di Polidoro *Paesaggio con cascinali* (inv. AE 1267) conservato al Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Potrebbe inoltre trattarsi di una versione ridotta ai minimi termini della parete di caschine che costituiscono la veduta urbana nell'incisione düreriana del 1496 con *Il Figliol prodigo*. Ma la casupola dipinta dal Maestro di Ozieri pare altresì una citazione di una «Bauernhütte» estrapolata da un paesaggio di Patinir e ri-ammodernata. Nella scelte cromatiche invece egli si richiama senza indugio ad un autentico azzurro alla «maniera tedesca», come si ha nello sfondo ghiacciato del *Compianto sul Cristo morto* di Albrecht Dürer (1500-03) all'Alte Pinakothek di Monaco, dai lineamenti taglienti e incisi in un cristallino azzurro chiaro.

194 Dacos in *Roma quanta fuit...*, ed. 2004, p. 121, 125 nota 44 come Lambert Sustris. Meijer su «Paragone», 1974, n. 291, p. 69 nota 1. Marabottini 1969, I, p. 99, 147, 186, 320 n. 85, come Polidoro, vicino agli affreschi per San Silvestro al Quirinale, verso 1525-1526; Ravelli 1978, n. 101; De Castris 2001, p. 303 note 2, 347, 353 note 20, 488 n. 241, lo avvicina allo sfondo del Monte Calvario dipinto a Messina entro il 1534 per la chiesa dell'Annunziata dei Catalani; Cordellier 2007, n. 38.

195 Venne pubblicata come opera di Jacob Cornelisz van Oostanen, maestro di Scorel ad Amsterdam (Steinbart 1929, p. 257, fig. 48). Hoogewerff, G. J., *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, vol. 3, The Hague 1939, pp. 119–20; Friedländer, M. J., in *Early Netherlandish Painting*, vol. 12, Brussels e Leiden, ed. 1975, pp. 59, 116, n. 256, pl. 143, (I ed. 1935, pp. 110, 195, no. 256, pl. 52); Faries, M., Wolff, M., *Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel*, «The Burlington Magazine» 1996 (138), pp. 728-731, 733, fig. 13; Faries, M., *Technical Studies in Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, in Faries, M., Spronk, R., (a cura di), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations, Perspectives*, Cambridge, Mass., e Turnhout 2003, p. 16.

196 Il loro stemma venne asportato come altre successive aggiunte araldiche – lo stemma del vescovado di Wiener Neustadt e quello dei Fuchs von Fuchsberg – visibili solo su fotografie scattate prima della pulitura del 1939.

MEMORIE PATINIRIANE E INTRINSECAMENTE FIAMMINGHE:

filiere e topos sulla via per Gerusalemme

Ancora alle spalle della città identificabile con Gerusalemme vediamo un alternarsi di zone cupe, notturne, altre rischiarate, un susseguirsi immaginifico di costoloni rocciosi e rilievi. Il dipinto non si ferma sulla soglia della veduta urbana che ne occupa lo sfondo, ma si inoltra a sinistra in un paesaggio apparentemente infinito e percorso da sconquassi meteorologici che non impediscono però allo sguardo di scorgere infinite profondità. Qualcosa che riporta alla memoria il paesaggio universale (*Weltlandschaft*)¹⁹⁷ di Patinir. Infatti avviene che diverse aree nel paesaggio del Maestro di Ozieri richiamino altrettante visioni fiamminghe. Nel caso del *Rinvenimento della Santa Croce* si distinguono sul fondale alcuni profili urbani con minuscole fessure sulle pareti, arroccati e quasi mimetizzati nella tinta azzurra del paesaggio. Essi rimandano agli edifici che paiono quasi scavati nella roccia sul fondale del *Battesimo di Cristo* (1515) nella Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG_981).

La visione di Gerusalemme nella *Crocifissione* di Benetutti appare come una “ri-attualizzazione alla fiamminga” della città presente nella *Fuga in Egitto* attribuito alla bottega del Maestro del 1518 alla National Gallery di Londra (inv. NG1084). Ancora più stringente è il confronto a livello compositivo con lo sfondo della *Crocifissione*¹⁹⁸ (1530 c.) conservata presso il Detroit Institute of Arts Museum un tempo attribuita a Jan van Scorel e ora a Maerten Heemskerck.¹⁹⁹ Subito oltre l'altana con la Madonna e San Giovanni, adagiata sul fondale si trova una veduta urbana impiastricciata di calce sotto un cielo tinto di blu cobalto. La Gerusalemme del Goceano è costruita secondo un'attitudine, propria del paesaggio fiammingo, a rendere e far intendere la città santa. Si tratta di alcuni esempi di ambito non esattamente coincidente ma che si possono approssimare l'uno all'altro per la simile realizzazione dello scenario urbano nella conca di una vallata e per la ripresa di tale *topos* riconoscibile, tramandato e ripreso più volte. Un caso antesignano è la veduta di Gerusalemme nel piccolo *Trittico con la Crocifissione* dello Pseudo Jan Wellens de Cock (Amsterdam, Rijksmuseum, 1520-30, inv. SK-A-1598). Altri esempi si trovano nella *Crocifissione* di Pieter Coecke van Aelst (Varsavia, Muzeum Narodowe, 1530 c., inv. M.Ob.590), in *Prima della Crocifissione* di Bernard van Orley (Edimburgo, Scottish National Gallery, 1530 c., inv. NG 995) o ancora nel Monte Calvario del *Trittico Kanis* (Nijmegen, Museum Commanderie van Sint Jan, 1526 c., inv. 1975.03.27). Le opere a cui si fa riferimento benché nelle specificità dissimili stilisticamente rispettano un *topos* di rappresentazione dello sfondo urbano per le Storie della Passione a cui aderisce anche il Maestro di Ozieri. A riguardo Gibson segnala che “in Leiden, the Flemish landscape style attracted chiefly two artists, Lucas van

197 Zinke 1977.

198 Utrecht 1955, p. 38, cat. 17.

199 Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. 12, Leiden: Sijthoff 1935, p. 139, fig. 66; Id., «Pantheon» 1935 (vol.15, n. 4, Aprile), p. 150 e ripr. p. 142 (come Jan van Scorel); *Jan van Scorel and his Circle*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 3 agosto - 30 ottobre 1955) Utrecht 1955, p. 38, cat. 17, pl. 7; Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 12, Leiden: Sijthoff; Bruxelles: La connaissance 1967, pp. 75, 123, n. 322, pl. 175 (come Jan van Scorel). Diversamente L. Silver, *Review of 'Maerten van Heemskerck, die Gemälde, by Rainald Grosshaus'*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 1984 (vol. 47, no. 2), pp. 269-280 (come M. van Heemskerck); Harrison, J.C., *The Detroit 'Christ on Calvary' and the Cologne 'Lamentation of Christ': Two Early Haarlem Paintings by Maerten van Heemskerck*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek» 1986, pp. 175-194, fig. 1. Con ulteriore attribuzione Dacos, N., *Lambert Sustris e Jan van Scorel*, «Arte Veneta» 2002 (n. 56), pp. 38-51, in particolare pp. 44-47, fig. 10, e p. 41, fig. 5 (come Lambert Sustris).

Leyden and an occasional collaborator of Cornelis Engebrectsz, the Master of the Vienna Lamentation”, a cui attribuisce il piccolo *Trittico con la Crocifissione* di Amsterdam sopra menzionato, così descrivendo la veduta urbana nella vallata: “the view of Jerusalem occupying the background of the central panel is an adaptation of the 'Jerusalem' type that we have seen was in vogue in the works of Quentin Massys, Joos van Cleve, and other Antwerp artists of the period.” All'interno di tale partito si trova anche il *Trittico della Crocifissione* (1520, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 41.190.20a-c) di Joos van Cleve proveniente da Genova.²⁰⁰ La concezione del paesaggio risente in maniera sistematica delle idee di Patinir, come pure avviene nei fondali di altre opere liguri di van Cleve come nel *Trittico di San Donato*, nell'*Adorazione dei Magi* a Dresda (inv. 809) e nel *Compianto* ora a al Louvre (inv. 1996). Si tratta di opere eseguite su quercia tra il 1515 e il 1525, provenienti da Genova, dove erano custodite inoltre piccole tavolette devozionali segnalate spesso nelle guide antiche con attribuzioni indiscriminate a Massys e van Leyden. I committenti vi sono ritratti vestiti alla fiamminga, spia di un eventuale loro soggiorno ad Anversa, dove si trovava il pittore, di cui è stato in realtà ipotizzato a sua volta un viaggio a Genova. Si tratta di effigiati illustri, con incarichi diplomatici spesso legati alle attività mercantili, come Stefano Raggi ambasciatore e nipote di un mercante attivo nelle Fiandre, o 'Padre del comune, conservatore del porto e dei moli' come Nicolò Bellogio, in seguito commissario delle navi ingaggiate nel 1524 per supportare Carlo V nella presa di Marsiglia. L'influenza di tali dipinti fiamminghi a Genova è sottile e non rimarchevole come avviene per esempio in ambito ferrarese. Scaillièrez (1991: 45-76) a proposito suggerisce un plausibile confronto tra il *Compianto* di Parigi e la *Deposizione* di Pietro Francesco Sacchi (1527, Multedo, Chiesa di Monte Oliveto), segnalando il prestito della Gerusalemme incuneata nello sfondo, come pure l'accento posto su episodi complementari appartenenti alle Storie della Passione. Paiono delle coincidenze accessorie in quanto imperniate su analogie che recuperano solo alcuni aspetti compositivi, senza che la visione del paesaggio risenta di fatto dell'approccio fiammingo all'ambientazione naturalistica.

Il Maestro di Ozieri pare invece risentire in maniera più profonda di tali modelli d'oltralpe, nella sua scansione che investiga in profondità e dall'alto il paesaggio traspare una sensibilità «boreale» (Longhi, *Keine Malerei*, 1914) per i «paesi tedeschi» (Vasari, *Lettera a Benedetto Varchi*, 1547), per cui la visione di Gerusalemme e i suoi dintorni sono rappresentati con quel senso di «selvatichezza» (Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, 1548), lontanissimo dall'intento di ospitare uno sfondo «grazioso» o un «travestimento archeologizzante». Rispettando per esempio la scansione palmare in primo piano della *Crocifissione* Pieter Coecke van Aelst a Varsavia, in cui la paratattica posizione di Giovanni e Maria, con la veduta urbana

200 Scaillièrez, C., *Joos van Cleve a Genova*, in Boccardo, P., Di Fabio, C. (a cura di), *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1997, pp. 111-125; Ainsworth, M. W., Christiansen, K., (a cura di), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (22.9.1998-3.1.1999), New York: Abrams 1999, pp. 32, 36, 58, 143, 209, 211, 356-60, n. 95; Galassi, M.C., *Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve sui pittori genovesi di primo Cinquecento: indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino*, in Simonetti, F., Zanelli, G. (a cura di), *Indagini tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve*, Atti della giornata internazionale di studi (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola 13 marzo 2003) Firenze: Maschietto 2003, pp. 57-69; Hand, J.O., *Joos van Cleve: The Complete Paintings*, New Haven: Yale University Press 2004, pp. 56-57, 71, 137, 185, n. 40, fig. 55; Galassi, M.C., Zanelli, G., *Joos van Cleve und Genua*, in P. van den Brink (a cura di), *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 17.3-26.6.2011), Stuttgart: Belser, 2011, pp. 64-85.

identificabile in maniera planare, non induce in equivoci – “De stad op de achtergrond laat een aantrekkelijke variëteit van gebouwen zien, ingebed in het landschap, geheel in de geest van de Vlaamse traditie” – ma sottolinea il carattere sacro e veridico della composizione, mentre l'intero spazio paesaggistico è costruito da piattaforme, zone di sosta, scorci con ponti e acquedotti romani, visioni profonde lungo le diagonali.

**ZOOM SULLA CITTADELLA,
sulla scorta degli appunti di viaggio scoreliani e degli sfondi storicizzati**

La cittadella costruita nella vallata della *Crocifissione* di Benetutti si apparenta inoltre con uno degli episodi grafici più suggestivi del viaggio (*Wanderjahre*) in Terra Santa di Jan van Scorel, uno di quei «travel notes» che preservano la memoria della *Veduta di Betlemme*²⁰¹ (1520c. Londra, British Museum, inv. 1928,0310.100). Il disegno raffigura la Chiesa e il Convento della Natività e conserva una minuscola didascalia sulla sinistra con la dicitura “*ecclesia nicolai*”. L'opera di Scorel si discosta da alcune raffigurazioni “tradizionali” di Gerusalemme come quella contenuta nel *Cristo portacroce* al Metropolitan (inv. 43.95).²⁰² La tavola di derivazione eyckiana attribuita ad un artista forse di Utrecht e vicino alla cerchia del miniaturista detto Maestro di Evert van Zoudenbalch (1470 circa) rappresenta la Processione del Santo Sangue che si tiene a Bruges il giorno dell'Ascensione di Gesù. Sono messi in scena nel paesaggio i momenti della Passione e della Resurrezione, mentre sullo sfondo si trova una versione fiamminga di Gerusalemme, che il fedele identificava nel dipinto con la stessa città di Bruges. La processione era ambientata all'interno di una sorta di *set* che doveva offrire lo scenario per la *performance* drammatica, chiamata nelle cronache e nei registri municipali »stede van Jherusalem« o semplicemente con la rubrica »Hovekin« (l'Agonia nell'orto), che costituiva di fatto l'*incipit* della sequenza teatrale itinerante. Nella veduta urbana è contenuto un padiglione poligonale con alto tamburo sostenuto da contrafforti rampanti è racchiuso da un anello concentrico di cappelle radiali e più esternamente da un volume ugualmente circolare, come si trattasse di una rotonda o deambulatorio.²⁰³ La costruzione dovrebbe riecheggiare la Cupola della Rocca e probabilmente la Jeruzalemkerk di Bruges, ispirata alla chiesa del Santo Sepolcro. Una veduta urbana più attendibile di Gerusalemme nel XV sec. è contenuta invece nella vallata con *Le tre Marie al Sepolcro* di Jan e Hubert van Eyck al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam (inv. 2449 (OK), come poi si vedrà poi nella veduta aerea verosimile dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* di Scorel a Utrecht.²⁰⁴ Scorel in effetti assembla «travel notes» e «stone markers» riferibili al suo soggiorno in Palestina. Ne è un esempio la

201 Meijer 1974, p. 67; Faries 1975, p. 154; Boon, K.G., *The Netherlandish and German drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt collection*, Parigi 1992, n 182.

202 Krinsky, C.H., *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1970 (33), pp. 1-19; Ainsworth, M.W., Christiansen, K., *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, cat. della mostra (NY, The Metropolitan Museum of Art, 22.9.1998-3.1.1999), New York: Abrams 1998, pp. 107-109; Ainsworth, P., Scott, T. (a cura di), *Regions and Landscapes: Reality and Imagination in Late Medieval and Early Modern Europe*, Oxford: Lang 2000, pp. 13-15, 18; Colin, E., Llorens Serra, T., Borobia Guerriero, M. (a cura di), *Gerard David y el paisaje flamenco*, cat. della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 10.6.-22.8.2004) Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza 2003, pp. 79-80, 83; Trowbridge, M., *Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market*, «Journal of Historians of Netherlandish Art» 2009 (n. 1), pp. 1-17.

203 Qualcosa di molto simile si vede nello sfondo dipinto con l'*Andata al Calvario* al Szépművészeti Múzeum di Budapest (1530 circa, inv. n. 2531), copia tratta da un modello eyckiano, vicino ai due disegni con l'*Andata al Calvario*: Graphische Sammlung Albertina, Vienna, inv. n. 3025 e Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv. n. 216.

204 Haussher, R., *Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?)*, «Jahrbuch der Berliner Museen» 1987/88 (29-30), pp. 47-70.

lastra tombale con l'iscrizione in ebraico nella *Resurrezione di Lazzaro* (1540 circa, Ginevra, collezione privata) in cui compaiono altresì le rovine del Tempio di Serapide al Quirinale, il «Frontespizio di Nerone», tra le proprietà dei Colonna. Tale *imagery* è formata dall'abbinamento compositivo di *renderings* derivanti dalle prove grafiche che documentano lo stato dei siti e alcuni squarci urbanistici della Terra Santa, a cui si sommano disegni dei monumenti romani, come avviene nella *Lapidazione di Santo Stefano* (1540circa, Douai, Musée de la Chartreuse), appartenente al Polittico di San Giacomo e Santo Stefano in origine nella chiesa abbaziale Marchiennes.²⁰⁵

Una scenografia che implica e agevola una vera e propria “storicizzazione degli eventi biblici”. L'eco e la dimensione del pellegrinaggio in Terra Santa non costituiscono un tema fuori luogo nell'immaginario del Maestro di Ozieri, in quanto si può stare di fronte al paesaggio della *Crocifissione* a Benetutti proprio come in presenza di una rappresentazione abbreviata della Via Crucis. Lo scenario naturale in cui trovano un bilanciamento credibile la visione topografica e la visione di un «paese» d'oltralpe fa sì che si percepisca la tavola con la *Crocifissione* come la visione su un Sacro Monte. Si configura inoltre come stilizzazione compendiaria di un paesaggio *alla fiamminga* con una veduta presunta ma verosimile di Gerusalemme, una città in verità dalle sembianze non immediatamente riconoscibili, che si direbbe romana o neo-medievale. Molto simile nei profili alla *Veduta di Betlemme* di Scorel ma nell'insieme non distante dall'impianto dei paesi polidoreschi, anche se il Maestro di Ozieri rinuncia ad ogni riferimento alla grandiosità perduta di Roma o a rievocazioni di esemplari architettonici peruzzi. Per quanto riguarda la resa della veduta urbana il Maestro di Ozieri pare trovarsi in una posizione mediana tra la ricostruzione topografica di Scorel, che mantiene intatto l'approccio evocativo nonostante l'intento documentario del prelievo dalla realtà di misurazioni urbanistiche, e le vedute «rovinose» e 'a macchia' di Polidoro. Qualche analogia morfologica si trova nel *Paesaggio con Ratto di Ganimede*²⁰⁶ (Londra, British Museum, Prints and Drawings Department, inv. 1905-11-10-48r) dove infatti Polidoro allestisce uno scorcio di «paese» di cui pare essere partecipe anche il Maestro di Ozieri. Nella parte centrale del disegno, su una mite altura, si trova un insieme di profili urbani in rovina che si immaginano assolti nella campagna romana, un complesso dagli scorci architettonici erosi, che ricorda i profili delle Terme di Caracalla, con le arcate dell'acquedotto (l'Aqua Antoniniana) e la spianata di accesso.

EFFETTO NOTTE E VISIONE A LATERE

L'area di paesaggio in alto a sinistra nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri con l'incupirsi blu notte del

205 Balligand, F., *La renaissance de Jan van Scorel: les retables de Marchiennes*, catalogo della mostra (Institut Néerlandais, Parigi, 23 marzo-22 maggio 2011; Musée de la Chartreuse, Douai, 7 giugno - 3 ottobre 2011), Paris: Fondation Custodia 2011; *Jan van Scorel d'Utrecht: retables et tableaux de son atelier vers 1540*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 5 marzo-1 maggio 1977; Douai, Musée de la Chartreuse, 18 maggio-17 luglio 1977), Utrecht: Arthur Stibbe 1977.

206 Pouncey, P., Gere, J.A., *Italian drawings in the British Museum, Raphael and his circle*, London 1962, I, n. 205, II, figg. 173-4; Marabottini, A., *Polidoro da Caravaggio*, Roma: Ed. dell'Elefante 1969, I, n. 78, 79, II, figg. XCI, 1, XCI, 2; Ravelli, L., *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo: Ed. "Monumenta Bergomensia" 1978, nn. 58, 59; De Castris, P. L. (a cura di), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988 - 15 febbraio 1989), Milano: Mondadori 1988, n. III b.8, p. 36; Monbeig Goguel, C., 'Giulio Clovio', in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio - 21 maggio 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno - 10 settembre 1995) Milano: Skira 1995, p.156, n.6.

cielo rimanda alle tinte e alle modalità di rendere il notturno di Patinir nel *Paesaggio con San Girolamo* (1515-19) al Museo del Prado di Madrid (P01614) e nelle *Tentazioni di Sant'Antonio Abate* (1515-22) sempre al Prado (P01615), con l'orizzonte assai alto come da prassi e l'emersione di montagne azzurre e taglienti sulla sinistra a sfiorare la distesa di cielo mosso e temporalesco. Un'idea del tutto simile si manifesta nell'umore notturno e inquieto del cielo nel *Paesaggio con San Girolamo*²⁰⁷ (attr., Zurigo, Kunsthhaus, inv. R 23) in cui il profilo delle masse rocciose appare più simile a quelle di Benetutti, più ondulato, meno aguzzo e affilato, come solitamente in Patinir. Mentre nell'opera di Zurigo si nota lo “sfasamento ottico” per cui i campi e le acque sono ripresi dall'alto, mentre inserti boschivi, montagne, piccoli assembramenti di casupole sono colti frontalmente, la *Crocifissione* di Benetutti si dimostra al corrente dell'«einseitige Ausblicklandschaft» (Franz 1969), per cui il paesaggio si allunga in una prospettiva laterale che si può seguire lungo un cannocchiale che va dal primo piano in basso a destra e si spinge in profondità nello sfondo in alto a sinistra. Scorel nel *Battesimo di Cristo* (1530) al Frans Halsmuseum di Haarlem controlla il digradare dei piani con sottili bande orizzontali che recedono in lievi modulazioni – una pratica di affrontare le profondità del paesaggio per scansioni e strati orizzontali che rimarrà come sua struttura compositiva costante – e nel *Trittico Lokorst* (1526-27) al Centraal Museum di Utrecht ci conduce verso una visione infinita della Città tramite la diagonale offerta dai fedeli che pare si aggrappino al crinale dell'altura per salutare con ramoscelli di ulivo Cristo che entra a Gerusalemme; il Maestro di Ozieri d'altra parte appare vicino nel modo di costruire il paesaggio a tali esempi, recepiti in vedute ridotte, di cui pare fare una sommatoria, come avviene nella tavola con il *Rinvenimento della Vera Croce* del Retablo di Sant'Elena a Benetutti.

CASISTICA ALLA FIAMMINGA:

empatia – emulazione – citazione – derivazioni

Per valutare le intenzioni e la misura dell'adesione del Maestro di Ozieri al paesaggio fiammingo si può fare riferimento ad altri casi di modi o elementi fiamminghi importati o adottati in ambito italiano. Si vuole distinguere tra fascinazione e adesione; tra citazione occasionale messa in atto per scelta culturale in un momento tipico del percorso artistico e i sintomi di una sorta di osmosi stilistica, più autentica che mimetica, che ci troviamo a pensare possa derivare da un bagaglio biografico. Nel secondo binario si trova una questione di stile e di geografia insieme, che ha le sue radici nei viaggi effettuati o meglio nell'identità forestiera di chi manifesta tali rimembranze pittoriche così forti da consentire quando decodificate di risalire ai luoghi di appartenenza o di elezione, con un'operazione pittorica che traduce in un formato nuovo, quello del paese di arrivo, la lingua stilistica d'origine.

Caso lampante di empatia stilistica è costituito sappiamo dalle *Tribolazioni di Sant'Antonio* (1527, San Diego, The Putman Foundation, Trinken Museum of Art) dipinto da Savoldo a Venezia, che ricorda come è stato da tempo ravvisato il *Paesaggio con l'Incendio di Sodoma*²⁰⁸ di Patinir (Rotterdam, Boymans-Van

207 Koch 1968, pp. 33-34, 62, 88; Friedländer 1973, pp. 104 e 123; Gibson 1989, pp. 11-13, 16; Köln 1996, 212-213; Brown, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...* 1999, pp. 458-59.

208 Corwin, N. A., *The fire landscape: its sources and its development from Bosch through Jan Brueghel I: with special emphasis*

Beuningen Museum). Tra stregozzi e comparse ibride e scarmigliate si vede in lontananza divampare un incendio mentre nel controluce arancio si distinguono alcuni profili urbani. È stata sottolineata «la quintessenza neerlandese» di alcune scelte cromatiche come pure la spartizione simbolica tipica di Patinir tra la metà stregata e notturna del dipinto e la metà gaia e campestre verso cui corre il santo con le mani giunte. Considerate le prove di cangiantismo dei tessuti e gli sfondi sfumati lombardo-veneti, «la quintessenza neerlandese» dovrebbe essere avvistata nei forestierismi cromatici insoliti: il rosso bordeaux della scimmietta lettrice, il rosa-bruno della bardatura della lontra con le orecchie pendule e alcuni dettagli di un fluorescente dorato, in specie nell'abbigliamento degli stregozzi che saltellano nella veduta tetra e infuocata.

Sul piano delle medesime scelte estetiche, che nel caso di Savoldo sono accompagnate da contenuti devozionali, si trova una ulteriore sfaccettatura del ricorso al repertorio fiammingo: l'emulazione di uno sfondo fascinoso in sintonia con tendenze del gusto e del collezionismo. Una raffinata città 'cortese' in cui vengono esplorate già dal Quattrocento le strategie compositive del paesaggio fiammingo è Ferrara. Qui fanno capolino in alcune opere di Benvenuto Tisi, Dosso²⁰⁹ e Battista Dossi vedute e sfondi che alludono al mondo transalpino di Patinir e Bles. Una predilezione coltivata sulle opere originali, specie di Rogier van der Weyden, ammirate dai duchi estensi in quanto tendenza «à la page» per una corte sopraffina in linea con il prestigio di quella borgognona. Si tratta sempre di una risonanza avvertibile come esito delicato di un «montaggio tassonomico» di dettagli fiamminghi e di cui si fanno interpreti anche altri emiliani, come Nicolò dell'Abate e Girolamo da Carpi.²¹⁰ Si tratta di addizioni minute o di vedute cosmiche impostate su medesimi cardini compositivi. È quanto avviene nel dipinto di Garofalo *Paesaggio con corteo magico* del 1528 alla Galleria Borghese, in cui l'ambientazione e le figurette paiono tratte, come è stato suggerito, dal *San Girolamo nel paesaggio* (Kansas City, Nelson Atkins Museum) del Maestro delle mezze figure femminili che divulga i piccoli borghi patiniriani di cascine addossati ai profili rocciosi azzurro-grigi o le panoramiche viste marine. In aggiunta il corteo satirico carnevalesco richiama i piccoli automi diabolici e gli strani esseri tra bizzarro e fantastico del repertorio boschiano. L'apporto della componente fiamminga nella dimensione emulativa emiliana è funzionale alla resa di un'ambientazione che all'occorrenza può sfoderare diverse sfumature, ora fiabesca e misteriosa, ora pastorale e mitologica. Casi simili nella produzione di Garofalo si trovano nel paesaggio sullo sfondo della *Sacra famiglia con San'Anna* di Hampton Court del 1533 o nelle miniature edili abbarbicate sulla gentile e sfumata collina dello *Sposalizio di Santa Caterina* (Bologna, Pinacoteca Comunale).²¹¹ Ancora più incline e assorto nella riedizione di un paesaggio fiammingo

on the mid-sixteenth century Bosch "revival", London: University Microfilms International 1976; Brown, B. L., *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia...* 1999, pp. 424-431.

209 Humfrey, P., *Two moments in Dosso's career as a landscape painter*, in Ciammitti, L., Ostrow, S.F., Settis, S., *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, pp. 200-218; Viridis, C., *Presenze fiamminghe a Ferrara nel Quattro e nel Cinquecento: i casi di Rogier van der Weyden e Herri Met de Bles*, in Pattanaro, A. (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*, Atti del convegno (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001) 2007, pp. 53-64, vol. 6, Ballarin, A., *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, Cittadella (Padova): Bertonecello Artigrafiche 2002-2007.

210 Pietrogiovanna, M., *Suggerimenti fiamminghi: un'aggiunta al catalogo di Herri Met de Bles e a quello di Andrea Donducci detto Mastelletta*, in Cappelletti, F. (a cura di), *Archivi dello sguardo: origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, Atti del convegno (Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004), Firenze: Casa Editrice Le Lettere 2006, pp. 161-175.

211 Turner, A.R. *Garofalo and a "capriccio alla fiamminga"*, «Paragone» 1965 (181), pp. 60-69; Meijer, B. W., *Ferrara e il nord*, in Bentini, J. (a cura di), *Gli Este a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello, 14 marzo-13 giugno 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2004, vol. 2, *Una corte nel Rinascimento*, pp. 146-157.

è lo sfondo della *Natività con tre gentiluomini* di Battista Dossi alla Galleria Estense di Modena, in cui peraltro è segnalato un «compiacimento antiquariale» generato dalla familiarità con Giulio Romano a Mantova e dalla confidenza con i disegni heemskerckiani che negli anni Trenta ritraevano Roma o i 'paesi' nei cantieri gonzagheschi (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 12306). Tracce questa volta tessili di infiltrazioni fiamminghe nei paesaggi si trovano quando nell'arazzeria locale voluta da Ercole II e affidata ai bruxellesi Karcher su cartoni dei Dossi, poi anche di Giulio (Gigantomachia, Storie di Ercole) si aggiunge, come nella commissione per il capitolo della Cattedrale con le Storie dei Santi Aurelio e Giorgio (1550-53), Luca d'Olanda, specialista fiammingo di paesaggi, grottesche e ogni sorta di inserto naturalistico. La collezione di arazzi franco-fiamminghi risplendeva già dai tempi di Leonello e Borso, configurandosi come il frutto di importazioni, legata inoltre alla presenza di arazzieri nordici attivi presso la corte nel restauro di pezzi pregiati già esistenti.²¹²

Altro caso noto si ha nella *Gloria di San Nicola*²¹³ (1527-29) dipinto da Lorenzo Lotto. Il paesaggio marino nella parte inferiore del dipinto è stato letto come l'evidenza di un richiamo allo Scorel del *Passaggio del Mar Rosso*²¹⁴ (1520 circa, Milano collezione privata). Pare simile la veduta aerea del golfo, con l'albero rinsecchito e l'agglomerato portuale grigio-azzurro percorso da una coltre di nebbia piena di pioggia, ormai sparita miracolosamente nel cielo all'estrema sinistra.²¹⁵ Tra il 1521 del soggiorno lagunare di Scorel e il 1527 della pala lottesca per la chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia, si può immaginare la suggestione lasciata dalla visione neerlandese del *Passaggio del Mar Rosso*: la resa vibrante e spruzzata di argento della vegetazione, gli elmi dell'armata del faraone che gorgogliano dorati mentre sprofondano sulla riva. La veduta portuale di Lotto risulta al confronto fatta di una materia più opaca, meno riflettente, quasi monocorde nel suo fosco azzurro-grigio, ricordando in effetti oltre alla veduta di Scorel qualcosa forse di più antico, per esempio lo stesso Patinir.²¹⁶

ANTECEDENTI DI PITTURA ALLA FIAMMINGA (di riporto) IN SARDEGNA

A differenza di quelle occasioni fiamminghe sfiziose che affondano le origini nel collezionismo erudito e ad ampio raggio, in contatto diretto con mercanti attivi nelle terre fiandresche e che trovano fertile tessuto di applicazione in contesti polifonici come quello lagunare, o padano-ferrarese, in Sardegna si verifica un

212 Forti Grazzini, N., *L'arazzo ferrarese*, Milano: Electa 1982.

213 Bonnet 1996, pp. 114-116; Humfrey 1997, 96-97; Brown 1999, p. 466.

214 Meijer 1991, p. 60 nota 197; Id. 1992, pp. 1-6; *Fiamminghi a Roma...* pp. 253-258, cat. n. 179; Faries e Wolff 1996, 727-729; Brown 1999, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...* p. 462-463, cat. n. 125; Si inserisce tra il *Retablo Obervellach* (1519) e *Tobia e l'angelo* di Düsseldorf (1521), nel periodo pre-romano. Tronco spezzato e albero slanciato come nella *Visitazione* di Lvov (Galleria Statale dei Dipinti, Ucraina) e nel *San Francesco che riceve le stimmate* di Firenze (Palazzo Pitti). Costumi germanici. Simile al *Paesaggio con torneo e cacciatori* di Chicago. Molto probabilmente si tratta del dipinto visto da Marcantonio Michiel nella raccolta del banchiere veneziano Francesco Zio nel 1521; nello stesso anno Scorel è a Venezia, dove si ha notizia di un suo dipinto nella collezione di Giovanni Ram e di un altro appartenente a Giovanni Vendramin.

215 Profumo, R., *Lo sguardo sul mondo: alternative e sviluppo dei temi paesaggistici nella pittura lagunare del Cinquecento*, in *La natura e il paesaggio...* 2002, pp. 171- 187, in particolare pp. 173-179; Pietrogiovanna, M., *L'alternativa transalpina nel Cinquecento*, in *La natura e il paesaggio...* 2002.

216 Secondo Michiel il cardinale Domenico Grimani possedeva un *Martirio di Santa Caterina* di Joachim Patinir, forse simile a quello ora a Vienna. Infatti le figurette di Lotto risultano piccole e sfuggenti, come le «macchiette» di Patinir, mentre i personaggi di Scorel hanno sempre volumi tozzi e una certa «selvatichezza».

assestamento sui modi di un fiamminghismo di riporto. Esso giunge nel Quattrocento mescolato alla pittura catalano-valenciana, senza possibilità di esservi disgiunto, deglutito in un'unica soluzione e divenuto parlata familiare. Compare perciò un'idea compositiva di Dirk Bouts nella riformulazione di Joan Barceló, alcuni aspetti della componente fiamminga di Bermejo impregnata di realismo patetico emergono nel complesso Maestro di Castelsardo; il San Damiano nella predella di Ardara ricorda da lontano nel 1515 il *San'Eligio* di Petrus Christus al Metropolitan (1449, inv. 1975.1.110), le scansie dipinte nella tavola paiono tenere inoltre presente la mensola del *San Geremia* del Maestro dell'Annunciazione d'Aix (Barthélemy d'Eyck?, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4494); come è stato mirabilmente suggerito da Maltese si sente ad Ardara un'enigmatica eco delle acque lacustri svizzere dipinte da Konrad Witz. Ma nonostante questo nessuna delle opere sardo-catalane dimostra di essere sintonizzata su esempi autentici di prima mano, mentre alcune opere effettivamente d'ambito fiammingo risultano presenti nell'Isola solo dall'Ottocento, come la *Madonna dell'Uva* della Pinacoteca di Sassari, che come è stato notato deriva da un omonimo prototipo di Jan Gossaert (Berlino, Gemäldegalerie), come la *Madonna del Velo* della Pinacoteca di Ploaghe, mentre la *Susanna e i Vecchioni* della Pinacoteca di Sassari è ripresa da Pieter Coecke.²¹⁷ Così ugualmente alieno è il *Trittico di Clemente VII*, giunto nel 1527. Un tempo nella camera da letto del papa, venne sottratto da un soldato catalano che lo lasciò al Convento degli Agostiniani di Cagliari, dopo esser scampato ad una tempesta in mare. Nel 1531 venne concesso come dono ai canonici della Cattedrale e lì custodito quasi segretamente, oscurato, esposto ai pubblici sguardi solo per ragioni liturgiche una volta all'anno. Della sua appartenenza ad una filiera post-vanderweydiana è stato recentemente scritto. Vi si possono riscontrare somiglianze con il Maestro della Madonna Grog e con il Gruppo del Maestro del fogliame ricamato nello sportello a sinistra con la Madonna e il Bambino; la tavola mediana risulta omologa a quella del Dittico del Groeninge Museum di Bruges (1480-90, inv. 0201) attribuito a Simon Marmion, come anche alle versioni dell'originale da cui derivano diverse copie, quello di Dirk Bouts (1470-75, Londra, National Gallery).²¹⁸

Stilemi con un'allure fiamminga si possono ravvisare nella prima metà del Cinquecento nell'area catalana e valenzana.²¹⁹ Ma tali esempi sono spesso impregnati di un «exotisme flamand mitigé», che sovrappone ai modelli d'importazione del *maniérisme gothique anversois* un'ulteriore intonazione locale sussiegosa e paesaggi timidi, per cui quelli del *Retablo di Sant'Elena* non trovano riscontri negli sviluppi cinquecenteschi flandro-iberici. Sarebbe una forzatura insistere su tale sponda di influenza, che ormai negli anni Quaranta non è più in auge come guida estetica, già rimossa nei Cavaro, che parlano a loro modo raffaellesco.

217 Viridis 2007, pp. 147-160; Bellavitis, M., *Il tema di Susanna la Casta in un dipinto fiammingo della metà del Cinquecento conservato nella quadreria del Museo Sanna di Sassari*, «Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica sassarese» 2004 (n. 11), pp. 13-142.

218 Viridis 2007, pp. 97-102.

219 D. Martens, *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles: Le Livre Timperman, 2010; F.B. Doménech, J. Gómez Frechina (a cura di), *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV - XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo - 24 aprile 2007), Valencia: Generalitat valenciana 2007; J. Gómez Frechina, *La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas*, in *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes; la Europa de las ciudades*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de la Ciudad, 23 marzo - 30 giugno 2007), Valencia 2007; J. Bosch i Ballbona, J. Garriga i Riera (a cura di), *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI*, catalogo della mostra, (Girona Museu d'Art, novembre 1998 - aprile 1999), Girona 1998.

LA SOLUZIONE GOCEANESE:
patterns scoreliani e momenti di congiunzione

Il Maestro di Ozieri sembra però scegliere di posizionarsi su un diverso binario. Non pratica infatti una ripresa mimetica di un fascinoso modello d'oltralpe, ma avvalora un'adesione più profonda al paesaggio fiammingo. Lo scenario naturale della *Crocifissione* di Benetutti può essere messo a confronto con il paesaggio scoreliano di *Tobiolo e l'angelo*²²⁰ oggi a Düsseldorf (Kunstmuseum im Ehzenhof). È simile la costellazione di piccoli volumi architettonici costruiti con fare evocativo, di cui si dà il profilo sintetico, l'andamento curvilineo di torrette e loggiato. Simile è la tenuta cromatica che esplora ogni *nuances* di grigio polveroso e riflettente. I piccoli volumi urbanistici non sono tagliati di netto e paiono invece privi di spigoli vivi. La percezione che si ottiene è di un paesaggio cinerino, con macchie chiare e con una quinta azzurroviola sull'estremo fondale. Nella Gerusalemme del Maestro di Ozieri si scorgono gli edifici bassi e smussati di Scorel, che calati nel paesaggio ne assumono spesso le tinte. Il saggio di memoria scoreliana diverge lievemente dalla fonte in quanto il Maestro di Ozieri raggruppa i piccoli volumi grigi a formare una cittadella isolata. Nei dipinti di Scorel invece vi è spesso uno sparpagliamento quasi fiabesco nel paesaggio, mentre l'ambientazione naturale mantiene in qualche modo uno slancio cosmico che avvolge attorno a sé uno spicchio dilatato di mondo. Il Maestro di Ozieri eredita da Scorel la sensibilità pittorico-cromatica nella resa dei volumi urbani immersi nel paesaggio, ma ne semplifica e ordina la visione d'insieme. Allo stesso tempo la costruzione dello spazio naturalistico pare più concreta e credibile, perdendo in parte il fascino misterioso che in Scorel era legato all'affioramento spontaneo, e all'apparenza casuale, delle macchie scure e dei piccoli complessi architettonici dagli angoli attenuati. *Tobiolo e l'angelo*²²¹ firmato e datato 1521 venne dipinto quasi sicuramente a Venezia²²² dopo il ritorno dalla Terra Santa e prima della partenza di Scorel per Roma.

Si possono scorgere perciò inalterati e vividi i ricordi topografici del viaggio in Palestina così come testimoniati dalla *Veduta di Betlemme* al British Museum di Londra. Casupole, edifici bassi e assiepati occupano anche altri dipinti giovanili di Scorel, come il *Paesaggio con tornei e cacciatori* (1519-20 c., The Art Institute of Chicago). Vi compaiono i riconoscibili *patterns* del linguaggio scoreliano evidenziati in più occasioni da Molly Faries: *rocky promontories / distant cityscape / rolling hills / tall outcrops of rock / tree*

220 Hoogewerff, G.H., *Het Landschap van Bosch tot Rubens*, Antwerpen 1954, pp. 61-62; Franz 1969 I, pp. 60-62; Friedländer 1975, pp. 74, 121; De Meyere 1981, pp. 11-12; Faries 1983, pp. 8-10; Id. 1987, pp. 92-94; Gibson 1989, p. 42; Meijer, *Fiamminghi nella Serenissima nel primo Cinquecento...* 1990, pp. 80-81; Id., *Over Jan van Scorel in Venetië en he vroege werk van Lambert Sustris*, in «Oud Holland» 1992 (106), pp. 1-19, in particolare p. 4; Faries e Wolff 1996; Brown 1999, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., pp. 464-465. In secondo piano si distingue un secondo episodio: il combattimento con il demonio, che Tobiolo riuscirà ad esorcizzare, potendo quindi sposare Sara.

221 M. Faries in *Fiamminghi a Roma* 1995, cit., p. 255, n. 179; M. Faries, M. Wolff, *Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel*, «The Burlington Magazine» 1996, (138) n. 1124 novembre, pp. 724-733; M. Faries, *Jan van Scorel's Jerusalem Landscapes*, in *Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout: ed. Laurinda S. Dixon 1998, pp. 114-16, 128, 131, fig. 2; J. Dunkerton, *Nord e Sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in B. Aikema, B. Louise Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), Milano: Bompiani 1999, p. 102; B. L. Brown, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., p. 462, n. 125; M. Faries, *Another New Early Jan van Scorel*, in H. Th. van Veen, V. M. Schmidt et al., *Polyptiek: een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, Zwolle: Waanders, 2002, pp. 42-44, 47, 221-22.

222 M. Faries, *Jan van Scorel in Venice: crosscurrents of influence and technique*, in C. Limentani Viridis, M. Bellavitis (a cura di), *Nord/Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna*, Padova: Il Poligrafo 2007, 103-111; B.W. Meijer, *Over Jan van Scorel in Venetië en het vroege werk van Lambert Sustris*, «Oud-Holland» 1992, n.106 p. 1-19.

stump / round towers / arcaded lower storeys / sloping rooflines / outcropping of architecture. L'unica anomalia è il *choppy rhythm* nell'interazione tra le figure, che in realtà deriva dalla concitata incisione di Cranach che Scorel qui rielabora. Gli elementi segnalati come tratti distintivi appartengono al repertorio del pittore e sono riconoscibili in dipinti del medesimo tempo, come il *San Francesco che riceve le stigmate* (1520 c., Firenze, Galleria Palatina, inv. 482). Nel *Paesaggio con tornei* e nell'*Annegamento dell'esercito del Faraone nel Mar Rosso* (Milano, collezione privata) compaiono inoltre personaggi abbigliati con costumi germanici tra cui alcuni femminili con *bulbous headdress, cape and sleeves puffed out at the elbow*, quindi con maniche a sbuffo sui gomiti, mentre quelli maschili sono così ben identificabili: *squat proportions / bulby forms / tiny figures / heads are boneless and unarticulated / the grotesque heads expressively overlapped*. Prendere nota di tali rimarchevoli caratteristiche potrà confermarsi un utile esercizio in quanto ritorneranno estremamente attuali e appropriate quando si descriveranno le figure, femminili e maschili, nella tavola con il *Ritrovamento della Vera Croce* del Maestro di Ozieri.

Buttress-like walls, archways, and houses of different sizes si assiepano sullo sfondo del *San Giorgio e il Drago*²²³ (1520-21 c., Corsham Court, Wiltshire) in cui *a cityscape stretches into a distant valley* sembra essere un efficace modello per la traduzione più cupa data dal Maestro di Ozieri nella sua Gerusalemme, in cui si trova una versione compendiarica di alcuni elementi-chiave del repertorio scoreliano come *the Rotunda / arcades and low bridges with barrel vaults*, le stesse volte a botte del ponte, simile ad un acquedotto, su cui camminano le due sommarie e frettolose figurette nella *Crocifissione* di Benetutti. Archi naturali e fessurazioni si rigenerano, sbucando in coppia e sovrapposti in ambito fiammingo, come nella roccia a mo' di caverna dipinta da Joos van Cleve nel *Riposo durante la Fuga in Egitto*²²⁴ (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n. 2928,), e in precedenza nell'anta sinistra del Trittico²²⁵ con medesimo soggetto dipinto da Patinir e conservato a Francoforte (coll. Willy Kaus), dove dietro il San Giovanni si trovano i piccoli episodi secondari con il Battesimo di Cristo e la Preghiera del Battista.

**NEL MEZZO DELLA QUESTIONE NATURALISTICA:
IL MAESTRO DI OZIERI, UN POLIDORESCO SCORELIANO?**

L'approccio scoreliano alle concrezioni minerali pare non essere rappresentato in Polidoro così fedelmente quanto nel fondale del *Rinvenimento della Vera Croce*. Addentrandosi poi nella *querelle* che sospinge Polidoro verso Scorel o d'altra parte verso Giovanni da Udine, si nota che il Maestro di Ozieri nel particolare oculo scavato nella roccia a formare un'arcata naturale rivela la sua adesione sincera al fondale fiammingo, piuttosto che alla campagna romana. Polidoro inoltre si è formato accanto a Giovanni da Udine partecipando all'interesse per la pittura compendiarica di "paesi con edificii rotti, pezzi di anticaglia e verzure", che dalle grotte della Domus Aurea è fatta rivivere nelle Logge Vaticane, luogo seminale per la sua

223 Faries, M., *Another New Early Jan van Scorel*, in *Polyptiek: Een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, ed. Henk Th. van Veen et al., Zwolle 2002, pp. 41-50.

224 Hand 2004, pp. 40-41, 120. E ancora nella *Fuga in Egitto* al Museo de Arte de Ponce (The Luis A. Ferré Foundation) di Puerto Rico, nel *San Girolamo in Penitenza* (Hackley Picture Fund Purchase, Muskegon Museum of Art, Michigan) e nella *Crocifissione* di Napoli (Museo di Capodimonte, inv. n. 84489).

225 Koch 1968, pp. 74-75.

propensione naturalistica. L'influenza di Scorel si assesterebbe in una fase di poco successiva nell'attività di Polidoro, rivolto anche alla «drammaticità crescente» nei dipinti di Sebastiano del Piombo tra il 1515 e il 1521 e alla sua «idea veneto-romana di paesaggio», esemplificata nel fondale tragico e fantastico delle architetture al tramonto nella *Resurrezione di Lazzaro*²²⁶ (1517-19, National Gallery, Londra). La veduta contenuta sul fondale richiama gli scorci romani, così il corso d'acqua altro non può essere che il Tevere. Non vi è un intento di resa topografica bensì un insieme di monumenti alcuni dirupati, referenti di un'idea di paesaggio allusivo chiamato in causa quale fondale scenico tragico. Le architetture eroiche sono evocate con una «tendenza cubizzante quasi astratta», mentre il notturno che è stato detto sublime contribuisce alla carica profetica di cui si tinge la rappresentazione biblica. Non costituisce un fondale suggestivo ma si inquadra in un più ampio messaggio devozionale di cui è partecipe il «paese tenebroso». In aggiunta all'insieme irreale delle architetture, dalle volumetrie essenziali e razionaliste, compare sulla riva la notazione presa dal reale del risciacquo dei panni.

L'oscillazione tra Polidoro e Scorel volge a favore del paesaggio nordico per quanto riguarda la parte destra del *Rinvenimento della Santa Croce* in cui sono abbarbicate le rocce dai profili frastagliati. È possibile scorgere il torrione di una piccola rocca²²⁷ con minuscole aperture e altri edifici dalle qualità pittoriche lunari, che si mimetizzano con la tonalità azzurra della montagna cosparsa di rialzi cromatici bianchi. Sono tracce che conducono alla maniera di dipingere piccoli volumi urbanistici nei fondali dei dipinti di Scorel. Ne troviamo un esempio nella già citata *Adorazione dei Magi* (c. 1519) di Chicago. Come anche in *Rut e Noemi nel campo di Boaz*²²⁸ (1530-40, Vienna, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_6409) e di nuovo nel *Paesaggio con Betsabea*²²⁹ (1545 c., Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-670). L'influenza di Scorel su Polidoro e le sintomatiche analogie tra i due costituiscono un tema chiave per capire l'origine della visione paesaggistica del Maestro di Ozieri. Ancora più che Polidoro pare essere Scorel la fonte del paesaggio nella *Crocifissione* e nel *Ritrovamento della Vera Croce* del Retablo di Sant'Elena a Benetutti. La prima ipotesi che assumeva Polidoro come fonte per il paesaggio del Maestro di Ozieri ha pertanto funzionato come ponte interpretativo. Leggendo le lievi sfaccettature scoreliane nei paesaggi di Polidoro si capisce che in realtà Scorel è un punto di riferimento condiviso.

La prova offerta dal Maestro di Ozieri molto probabilmente non ha avuto Polidoro come filtro o intermediario ma discende da un contatto ravvicinato con un testo fiammingo autentico o di più stretta osservanza fiamminga rispetto all'*Andata al Calvario* della Chiesa dei Catalani a Messina. Per quel che riguarda il paesaggio quindi il Maestro di Ozieri non può essere velocemente pensato come artista polidoresco. Cambiando prospettiva si mettono meglio a fuoco i rapporti di influenza che si hanno tra la fonte di ispirazione comune, Scorel, e i due esiti in parte molto simili ma probabilmente autonomi l'uno

226 Barbieri, C., *Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della Pietà*, in *Notturmo sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà Viterbo*, Roma: Viviani Arte 2004, pp. 55-86.

227 Defilato come quello identicato come Tempio di Gerusalemme nella *Deposizione dalla Croce* di Joos van Cleve presso il Philadelphia Museum of Art (inv. n. 373), copia da Rogier van der Weyden (Madrid, Museo del Prado) con l'aggiunta del paesaggio in luogo dello sfondo dorato.

228 Utrecht 1955, p. 76 cat. 80, come Heemskerck; già G. J. Hoogewerff 1924, p. 198 (come Scorel); de Jonge 1940, p. 44, nota 1.

229 Utrecht 1955, pp. 39, cat. 18.

dall'altro. Nel primo, Polidoro, vediamo l'influsso scoreliano fondersi con un approccio visuale di matrice lombarda e con le esperienze del naturalismo romano di Giovanni da Udine in una costruzione dello spazio di dimensione eroica e monumentale. Nel secondo, il Maestro di Ozieri, il paesaggio alla fiamminga è intenzionalmente più fedele ad esempi nordici e la fonte di origine scoreliana vi si rispecchia più limpidamente, senza essere amalgamata con altre componenti aggiuntive.

Le carte invece si rimescolano quando dal paesaggio inteso come costruzione di un ampio scenario morfologico si passa all'esame del paesaggio come fondale di una azione narrativa. Nei piccoli episodi sacri distribuiti nell'ambientazione naturale il Maestro di Ozieri pare conoscere alcune invenzioni compositive di Polidoro, che rimette in scena a memoria proprio nelle tavole di Benetutti. Evidentemente è difficile sezionare e attribuire dei ruoli schematici e unidirezionali. Per cui la somiglianza tra le rocce scoreliane e quelle goceanesi non impedisce che si riconosca una comunione di intenti nella rappresentazione delle storie sacre tra il Maestro di Ozieri e le soluzioni devozionali polidoresche, benché l'idea dello 'sfondo storicizzato' per il paesaggio in chiave religiosa derivi sempre da Scorel e dal suo ambito.

**PRIMA IPOTESI PER L'OCCASIONE DELLA TANGENZA SARDO-NORDICA:
le tante copie scoreliane**

È difficile scoprire una documentata circostanza di quella che pare una delle ipotesi più verosimili per spiegare la congiuntura sardo-nordica segnata dal paesaggio goceanese e cioè la tangenza tra il Maestro di Ozieri e un'opera di Jan van Scorel o di stretta osservanza fiamminga. Il suo corpus ha un'appendice di copie, alcune delle quali contraddistinte da un'ispirazione così fedele all'originale da parere opere autografe, con varianti spesso talmente in sintonia con lo stile del modello da poter essere scambiate come *remakes* eseguiti dall'artista stesso a distanza di tempo con qualche nuova sfumatura o ripensamento. A volte invece l'originale è seguito con sagace puntigliosità come nella copia tarda con *Maria Maddalena* conservata presso la Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis a Palermo (inv. n. 80), omologa a quella originale (1530 c., Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A -372) di cui sono note almeno altre quattro copie oltre al *Riposo durante la Fuga in Egitto* (Washington, National Gallery) di Heemskerck, in cui la somiglianza con la fonte scoreliana traspare fortemente.²³⁰ Nel laboratorio²³¹ allestito ad Haarlem (1527-30) dall'*entrepreneur* Scorel e poi ad Utrecht (1530-45) – dove divenne canonico del capitolo – si utilizzavano metodi di duplicazione compositiva. Egli era naturalmente al corrente della consuetudine di lavoro basata sul «worked-up layout» già sperimentato nella bottega di van Oostanen dove si era formato. Perciò un ampio numero di repliche, studiate ampiamente da Molly Faries, sono state licenziate direttamente dall'*atelier* di Scorel: alcune, come le tante versioni dell'*Adorazione dei Magi*, evidenziano un disegno sottostante costituito da una fluida gamma di linee abbozzate per una composizione che rimane non definita. Ne sono scaturite varianti compositive di

230 M. Faries, *Jan van Scorel's Mary Magdalene: original and copy*, in H. Verougstraete, J. Couvert (a cura di), *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*, Leuven: Peeters 2006, pp. 150-158; W. Th. Kloek, W. Halsema-Kubes, *Kunst voor de beeldenstorm: noordnederlandse kunst 1525 - 1580*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 13 settembre - 23 novembre 1986), 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1986, schede pp. 184-185, n. 63; pp. 190-191, n. 69.

231 Tra gli assistenti e i pittori che ebbero contatti con il suo atelier: Maarten van Heemskerck, Jan Swart van Groningen, Jan Vermeyen, Cornelis Buys II, Herman Postma, Jan Stephan van Calcar, il Maestro del Buon Samaritano, Antonis Mor.

differenti misure. Un secondo gruppo di copie ha linee sottili e uniformi e contorni che colgono con esattezza le forme della composizione “preparata” con impegnativi tratteggi. Altre copie invece hanno un disegno sottostante schematico e rigido – come nel *Cristo come uomo dei dolori* di Darmstadt – in cui il *layout* appare la traduzione riportata dei volumi di un altro disegno o dipinto. Nel caso di alcuni soggetti standardizzati vi è poi un piccolo assortimento di varianti e copie, una produzione seriale tratta da alcuni pregevoli prototipi.²³² Così accade per la *Madonna con il Bambino* conservata alla Kartinaja Galeria di Tambov, facente parte di un dittico in cui l'altro sportello – alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 644) – è occupato da un ritratto del donatore con alle spalle curiosamente un ammasso roccioso con arco naturale a mo' di galleria. La tavola contiene alcuni dei tratti scoreliani ricorrenti (*familiar / sketchly indicated*) nella resa delle pareti montuose simili a faraglioni e nella veduta romana con allusivi tetti smussati, timpani e loggiati con volti a botte. Altra sequenza di repliche e copie è generata dal prototipo al Centraal Museum di Utrecht (inv. 28224), di cui esistono almeno cinque varianti. Una di queste assai interessante è conservata al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam e contiene in aggiunta un paesaggio scoreliano con una resa un po' brusca o più allusiva rispetto al modello, mentre il disegno sottostante mostra, come succede nell'originale, un pentimento nella posizione del Bambino. Le due opere furono revisionate nello stesso momento sulla base di un secondo «shop pattern» che ha prevalso sulla prima idea compositiva. Il dipinto di Utrecht è altresì il prototipo che dà avvio alla sequenza o gruppo a cui appartiene il dipinto di Rotterdam.

La digressione sulle pratiche di bottega scoreliane e sulle copie circolanti suggerisce come il contatto ipotizzato in precedenza possa essere plausibile data la diffusione delle repliche. Oltre quindi alla soluzione offerta dai paesaggi alla fiamminga conosciuti tramite gli arazzi e dipinti in collezioni italiane, può altresì prospettarsi il proficuo caso in cui il Maestro di Ozieri abbia conosciuto un dipinto fuoriuscito dall'ambito di produzione seriale – di cui si è dato un piccolo resoconto. Ciò spiegherebbe la qualità della sua visione alla fiamminga, per la quale ha fatto propri extrapolandoli alcuni caratteri scoreliani – borghi fortificati, speroni rocciosi, veduta in diagonale – sublimandoli in una composizione nuova e personale. In effetti oltre alle opere della fase lagunare determinante per il suo influsso fu l'attività romana. Una parentesi brevissima ma significativa. Quindi non autore di nicchia. Con un ruolo ufficiale e in vista sotto la protezione di Adriano VI. La frotta più o meno numerosa dei fiamminghi era non poco invisa a Roma a quei tempi, per cui sparito il papa originario di Utrecht, Scorel riprende la via di casa, dopo essersi pagato di tasca propria gli «anni errabondi», a differenza per esempio del romanista Jan Gossaert che l'aveva preceduto giungendo nel 1508-09 come inviato di Filippo di Borgogna.

L'INCONTRO POLIDORO-SCOREL E L'EREDITÀ ACCOLTA DAL MAESTRO DI OZIERI

Tale parentesi si rivelò feconda per i «paesi» romani e meridionali di Polidoro come anche per la sua propensione alla “osservazione dal naturale” di aspetti quotidiani, al prelievo dal reale: apporti fondamentali per la comunicazione di una «religiosità imitativa». Scorel che già durante il viaggio a Gerusalemme si

²³² Faries, M., Helmus, L.M., *The madonnas of Jan van Scorel, 1495 - 1562: serial production of a cherished motif*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 8 aprile-2 luglio 2000), Utrecht 2000.

dedicava a “ritratti dal vero” di personaggi, paesaggi, vedute, castelli e montagne, dovette portare a Roma un vivido bagaglio figurativo di ricordi fermati nel suo pregnante taccuino di elementi naturalistici e volti umani. A ciò si immagina abbiano potuto aggiungersi disegni degli scorci romani, con emergenze architettoniche e ricordi grafici dell'antico tratti dal patrimonio del Belvedere, di cui era conservatore. Dacos²³³ segnala come i frutti del contatto a Roma (1521-23) tra Scorel e Polidoro si possano vedere anche a distanza di tempo nell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (1526-27, Trittico Lokhorst). Questa volta la direzione di lettura va da Polidoro a Scorel: in particolare per le figure «sciolte e molto espressive» di cui anche Meijer sottolineava la «rusticity», mentre Faries diceva un po' goffe (*awkwardly*) e dai volumi un po' tozzi (*stumpy*).

Ma viceversa concentrandosi sul tema del paesaggio non sarà casuale in una sanguigna di Polidoro, *Vecchi, donne, e bambini in viaggio* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 398, Sc.R474), contraddistinta peraltro da quell'approccio vivido al reale, ritrovare una spia prepotente dello scambio intercorso tra i due. Fra l'operosità gaia delle fanciulle e l'aspetto di corrucciata selvatichezza dei viandanti sgomita infatti un imponente ceppo, un robusto spartiacque della composizione creato da un grosso tronco spezzato. Lo stesso ceppo (*stump*) che compare spessissimo nel corpus scoreliano tanto da esserne in molti casi una cifra stilistica, «a signature detail». Quasi un omaggio a Scorel o una sintonia di sguardi. Nei dipinti di solito occupa con buona frequenza una posizione defilata, come un relitto ammainato sul terreno, mentre esiste una coincidenza ancora più stringente con il disegno di Scorel *Paesaggio con tronco di albero spezzato* (1520 c., Uffizi, GDSU, inv. 747 P), rappresentante sul verso un *Paesaggio montuoso con mare o lago sullo sfondo*.²³⁴ Qui infatti il ceppo legnoso con la corteccia rosicchiata ed un unico lungo ramo occupa il primo piano al centro dell'immagine, conquistando un ruolo di perno di tutta la composizione così come nella formulazione di Polidoro all'Albertina. Il disegno di Scorel agli Uffizi si dimostra a sua volta puntuale referente per il paesaggio del Maestro di Ozieri. L'accento posto sui singoli tronchi ondulati e robusti che dimenticano gli intrichi e le radici a mo' di artigli veicolate dal repertorio düreriano e poi sappiamo per esempio migrate in alcuni episodi lotteschi.

LA CONVERGENZA SULL'EINSEITIGE AUSBLICKLANDSCHAFT

Come nella *Crocifissione* di Benetutti così nei paesaggi di Scorel agli Uffizi troviamo un «einseitige Ausblicklandschaft»: un paesaggio a volo d'uccello che si apre diagonalmente e in profondità verso un lato dell'inquadratura. La visuale è infatti fermata sulla destra dall'inerpicarsi o affacciarsi di una parete boschiva, poi si ha un declinare mite verso l'ansa di un fiume nella media distanza, un raggruppamento urbano nel fondale, mentre verso sinistra nel lontano il paesaggio si dilata e compare una lievi scorci di alti rilievi montuosi. Il tronco di fatto costituisce un diaframma naturale tra la zona a destra più 'coperta' e riparata in cui lo sguardo viene a fermarsi di fronte alla parete boschiva, mentre a sinistra può sostare e inoltrarsi con

233 Dacos 1995, pp. 29, 95 (influsso di Scorel su Polidoro verso il 1524-25).

234 Kloek, W., in *Fiamminghi e olandesi a Firenze Disegni dalle collezioni degli Uffizi*, Leo S. Olschki: Firenze 2008, pp. 15-16, scheda n. 7.

ampiezza in una profonda distanza. È ciò che avviene nel paesaggio della Crocifissione del Maestro di Ozieri dove il pivot non è più il tronco d'albero spezzato ma la Croce stessa. Un piccolo prestito risulta peraltro la casupola sulla destra che nella sua fisionomia di casolare dal tetto spiovente e leggermente imbarcato ricorda di fatto quella ugualmente in posizione isolata che si trova sulla tavola con il Rinvenimento della Vera Croce. Anche la conformazione degli alberi risulta del tutto simile, mai davvero spogli bensì con delle chiome ellittiche, al di sopra di tronchi ben delineati nel loro innalzarsi un po' curvilineo. Non si tratta di boschi fitti di liane e rami, difficilmente penetrabili, o dall'aspetto labirintico segnato dall'asperità, bensì di piccole macchie boschive che si addensano, in cui la selvatichezza è avvertita nelle divaricazioni sulla base dei tronchi, alcune delle quale secche e un po' rattappite. La spartizione tra zona chiusa di terre e boschi a destra, zona intermedia di sosta e di acque e in ultimo la veduta aperta di quinte montuose in lontananza a sinistra richiama di fatto le linee guida della composizione di Patinir nel *Martirio di Santa Caterina* a Dresda (Inv.-Nr. GG_1002) che si trovava nella collezione Grimani, come riferisce Michiel, come anche il tronco d'albero spezzato risulta già una cifra stilistica nel *San Girolamo nel deserto* sempre di Patinir al Louvre (R.F. 2429).

Dal disegno con l'*Adorazione dei Pastori* (1527 c. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 18602)²³⁵ fino alla *Natività* dell'Altobasso a Messina (1533-34) si vedono in Polidoro sfondi di «paese» con templi, figurette concitate, macchie di arbusti 'al naturale' in mezzo al terreno brullo, lontananze azzurrine che stanno per intere pareti rocciose scabre, e in particolare vedute urbane sommarie adagiate nella conca di una valle. Si tratta di coincidenze indiziarie di un filo invisibile che lega il Maestro di Ozieri alle attitudini naturalistiche di Scorel e Polidoro. Tali congiunture naturalistiche sono coltivate dentro ampie composizioni sostenute da diagonali che recedono in profondità, lasciando a volte per certi versi insoluta la zona mediana, occupata da un assiepamento di casamenti. Il dipingere 'a macchia' con un sintetismo delle campiture sicuro e un po' sprezzante nei suoi sfrangiamenti compendiarî accomuna in ultima analisi il Maestro di Ozieri alle peculiarità pittoriche di Polidoro, specialmente ai brani di paesaggio sullo sfondo dell'*Adorazione* di Berlino e della *Natività* Altobasso.

IL CONFRONTO CON LA VISIONE SIMULTANEA DI BLES e l'estensione seriale

Similitudini ambientali avvicinano la *Crocifissione* del Maestro di Ozieri alla costruzione dello spazio nella *Salita al Calvario*²³⁶ di Henri Bles (Princeton University, The Art Museum, inv. n. 50-1), per cui diagonali ad imbuto conducono verso la conca mediana che si allarga orizzontalmente mentre divergono verso i lati consentendo di organizzare scoscesi ripiani, spiazzî verde oliva e una caverna agibile come fosse una galleria. Il cielo è ugualmente percorso da rannuvolamenti di grigio fumo, lampi più chiari e zone cupe. Ritornano anche le stesse fattezze dell'architettura, con piccoli torrioni tondi, dossali urbani tempestati di fessure, che in profondità confondendosi con lo sfondo antracite assumono la parvenza di abitazioni scavate

235 Cfr. anche il disegno analogo al Louvre, inv. 6108 recto.

236 Koch, R.A., *A rediscovered Painting. The Road to Calvary by Herri met de Bles*, «Record of the Art Museum. Princeton University» 1955 (14), pp. 31-55. Weemans, M., *La Montée au Calvaire: un paysage silénique de Henri Bles*, in Nativel, C. (a cura di), *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allegorie, XVe - XVIIe siècles*, Paris: Somogy Éditions d'Art 2009.

all'interno della stessa parete rocciosa. Non c'è da stupirsi se un'eco del paesaggio inventato da Henri Bles, dopo aver metabolizzato quello di Patinir candeggiandone i toni azzurro cristallino, rendendoli soffusi, smussandone le guglie acuminata delle montagne e conferendo loro se possibile una parvenza spumosa e ancora più insolita, possa udirsi anche nell'Isola, in un pittore dall'identità non certo monolitica, ma infusa di diverse parlate e con una formazione di sicuro forestiera.

Nella diffusione e nel successo del paesaggio alla fiamminga di Bles ha svolto un ruolo strategico la facile de-costruzione in tasselli, che costituiscono dei veri e propri *topoi* nella sua poetica; ciò ha permesso la sistematica riemersione di «suites de variations sur des thèmes récurrents», agevolata dal fatto che lo stesso Bles dirigeva «une sorte de manufacture de tableaux orientée vers la production en série». ²³⁷ Si hanno quindi diverse versioni del medesimo dipinto, molto probabilmente uscite dallo stesso *atelier* di Bles, che mantengono una certa «air de familles», come nel caso della *Salita al Calvario*²³⁸ (inv. n. 493) nella collezione Doria Pamphilij a Roma, della *Vocazione di San Pietro* (inv. 84484) nel Museo di Capodimonte a Napoli, ripreso da un pittore contemporaneo (o concorrente?) nel *Sermone sulla barca e la Vocazione di San Pietro* (inv. 202) della Galleria Borghese di Roma.²³⁹ Il fenomeno che compare con un'estensione seriale in più dipinti dalla omologa composizione è l'insieme di esili costruzioni arroccate sulla parete montuosa. Una sorta di piccola cittadella o complesso conventuale eremitico, simile alle meteore, le cui finestrelle mimano le fessure delle rocce, come nel *Battesimo di Cristo e i Pellegrini di Emmaus* del Musée Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, attribuito all'*entourage* di Bles.

Lontani dal proposito di dare conto di un elenco esaustivo di copie e derivazioni, qui interessa sottolineare che originali e copie da Patinir, opere autografe di Bles, dipinti realizzati dal suo *atelier*, con fedeli calchi di intere *suites* compositive del Civetta, erano presenti e citati in collezioni italiane durante la prima metà del XVI sec. Insieme alle «rochers habités», nei dipinti di Bles si trovano stratificazioni rocciose dalla forma di grandi e piatte schegge dai «profils déchiquetés», come pure ammassi fragili ricchi di cavità – il motivo dell'arco naturale o della «roche percée» –, che divulgano uno dei tratti più tipici del linguaggio patiniriano, come per esempio nella *Sacra Famiglia* (inv. n. 76) dell'Öffentliche Kunstsammlung di Basilea. Il sistema modulare di Bles fatto di scaglie rocciose dal profilo stravagante²⁴⁰ e di piccole figurette poteva venire bene appreso e riformulato dai suoi collaboratori tramite raccolte di disegni, taccuini di lavoro – come l'*Album Errera* al Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique e la *Recueil 79 C2* del Kupferstichkabinett di Berlin²⁴¹

237 Serck, L., *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, Louvain-la-Neuve 1990; la prospettiva di un laboratorio-bottega con ampia distribuzione è già presente in Franz, H.G., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1969, pp. 78-92 e in particolare: Id., *Landschaftsbilder als kollektive Werkstattschöpfungen in der Flämische Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, «Kunsthistorisches Jahrbuch Graz» 1982 (18), pp. 165-181. Gibson, W.S. *Mirror of the Earth...* 1989, pp. 26-33.

238 Attribuito anche al Monogrammista di Brunswick da Gibson 1989, pp. 29-33, 82; Serck, L., *La Montée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles: Création et composition*, in Muller, N.E., Rosasco, B.J., Marrow, J.H., *Henri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, The Art Museum, Princeton University et Brepols 1998, pp. 51-70, in particolare pp. 61-62. Serck, L., in *Autour de Henri Bles*, Catalogo della Mostra (Namur, 13 maggio - 1 novembre 2000), Namur: Société archéologique de Namur : Service de la culture de la Province de Namur 2000, pp. 196-203, cat. nn. 21-24.

239 Pietrogiovanna, M., *Le charme des rochers habités: observations sur un motif récurrent de Patinier à Bles and Co*, in Toussaint, J., *Autour de Henri Bles*, Atti del Convegno, 2002, pp. 85-93.

240 Weemans, M., *Le paysage extravagant: Herri met de Bles; 'le Mercier endormi pillé par les singes' (c. 1550)*, Parigi: Éditions 1 2009.

241 Disegni preparatori o copie parziali (?) di porzioni di paesaggio o di gruppi di personaggi. Bevers, H., *The Antwerp Sketchbook*

– in un ri-arrangiamento collettivo a partire da «pièces détachées» destinati solitamente alla riproduzione negli interventi da specialista di figure, di lontani e di architetture.

A RITROSO FINO A PATINIR:

la soluzione simbolica nella veduta rocciosa del Goceano

Le rocce costituiscono un elemento geologico e pittorico essenziale nell'ambito del linguaggio poetico che accomuna il Maestro di Ozieri ad alcuni specifici autori fiamminghi. In qualche modo la vicinanza è data non solo dalla condivisione di un similissimo vocabolario di concrezioni minerali, che si fanno in alcuni casi singolari e friabili, ma dalla comune adesione ad un simbolismo insito in tali forme rocciose. Tale livello segue quindi quello descrittivo e richiama alcuni passaggi biblici che fanno preciso riferimento alle rocce. Così San Paolo nella prima lettera ai Corinzi ricorda a proposito degli Israeliti in fuga nel deserto: «tutti bevvero la stessa bevanda spirituale: bevevano infatti da una roccia spirituale che li accompagnava e quella roccia era il Cristo», riferendosi al noto passo dell'Esodo (17, 6) in cui Cristo dice a Mosè «ecco, io starò davanti a te là sulla roccia, sull'Oreb; tu batterai sulla roccia; ne uscirà acqua e il popolo berrà». Come anche nel Secondo Libro di Samuele (XXII, 2-3) Davide dopo aver sconfitto Saul canta: «Signore, mia roccia, mia fortezza, mio liberatore, mio Dio, mia rupe, in cui mi rifugio». Si intuisce che la presenza di conglomerati rocciosi dalle forme a volte misteriose possa essere letto al di là di una funzione esclusivamente estetica. Essa non è propriamente frutto esclusivo di interessi sperimentali di indagine geologica, ma di una pratica compositiva che assegna alle zone rocciose un ruolo metaforico, così come spesso alcuni elementi botanici custodiscono significati spirituali. La loro interpretazione dà vita a vere sinfonie di preghiera, richiama specifiche virtù e allude ai misteri della fede. Un caso esemplare è il *Paesaggio con San Girolamo* di Patinir al Louvre (inv. R.F.2429).²⁴² La tavola infatti può essere pensata come un trittico: l'ampio fiume con frastagliate emersioni di roccia, i campi macchiati di arbusti a sinistra, lo spiazzo desertico con la grotta angusta al centro, i picchi taglienti, i declivi dirupati a destra, concorrono a delineare un percorso meditativo che va decifrato come fosse un ritratto del santo. Tali elementi geologici vanno letti come attributi, indicano un fatto agiografico e veicolano una amplificata esperienza esistenziale del fedele. La vicenda eremitica del santo si amplia per accogliere un messaggio sulla salvezza dell'anima, ottenibile inoltrandosi in sentieri non agevoli, scegliendo strade virtuose e non quelle ingannevolmente confortevoli. Perciò spessissimo nelle ampie vedute di Patinir il rifugio dai peccati è custodito da uno scrigno di rocce, abbarbicato su un'altura come un fortilizio. Il convento o il piccolo complesso chiesastico è posto in un luogo riparato, mentre il suo raggiungimento è segnato da prove e passi tortuosi, avvalorando la curiosa omologia tra pellegrino-fedele e alpinista-speleologo, che si ritrova in molti dei paesaggi dei seguaci di Patinir.

Il paesaggio della *Crocifissione* del Maestro di Ozieri è un contenitore per tali «pièces détachées» o *topoi* oppure è condotto dall'intenzione di dare un carattere di credibilità a quel fondale, con l'obiettivo di

of the Bles Workshop..., in *Herri met de Bles. Studies...*, cit., pp. 39-50.

242 De Mirimonde, A. P., *Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck (?), Sustris et Paul Bril: a la mémoire de M. Edouard Michel*, «Jaarboek» 1974, pp. 73-100.

storicizzare l'evento? Poteva essere identificato come un luogo riconoscibile?²⁴³ Si consideri che «many believed that imaginative recreations of Christ's life and death were facilitated by associating them with actual locations known to the devotee. [...] Local detail could emphasize the relevance of saint or scene to the beholder's life in the present, whereas a "correct" topographical detail reinforced the verity of the narrative in its own place in the past». Discutere sul gusto, sulla consuetudine alla percezione, sulla capacità di riconoscimento di tali paesaggi chiamati a rendere l'ambientazione delle Storie della Passione è questione piena di incognite, in quanto non si ha notizia di arazzi o dipinti nordici documentati nell'Isola alle date che qui interessano. È possibile però che il fedele riconoscesse o intuisse come un luogo identificabile con la Terra Santa il paesaggio della *Crocifissione* goceanese con la Gerusalemme inabissata tra corsi d'acqua, ponticelli e costoloni boschivi. Tale veduta costituisce l'unico caso attestato nella pittura sarda cinquecentesca di una ampia ricostruzione di Gerusalemme entro un «paese».

L'IPOTESI DELLA TRACCIABILITÀ DEGLI SFONDI SUGLI ARAZZI e il formato quadrato

Il riferimento alla mobilità, specialmente quella tra le coste, oltre ad essere questione sempre attuale è un dato strategico per spiegare la circolazione di idee e soprattutto affinità e familiarità di modi in casi di paradossale distanza geografica. Nel nostro caso pertanto la conoscenza da parte del Maestro di Ozieri di visioni macroscopiche come erano alcuni esemplari tessili di matrice fiamminga potrebbe certo colmare uno dei pezzi mancanti indispensabili per capire come e quando poté venire in contatto con tali paesaggi d'oltralpe. Gli arazzi conservati in collezioni spagnole e italiane mappavano estesi scenari naturali e a volte potevano contenere alcune piccole stravaganze naturalistiche come i picchi e le fessurazioni rocciose. È possibile trovarne un palinsesto nell'arazzo con la *Salita al Calvario* (1518-20, Segovia, Palacio de la Granja de San Ildefonso, inv. 10005844) ideato da Bernard van Orley e tradotto da Pieter Pannemaker, secondo 'panno' del ciclo della *Pasión del Señor*, tessuta a Bruxelles e appartenente a Mechelen (Malines) alla collezione di Margherita d'Austria, e ereditato da Carlo V. Concentrando l'attenzione sul paesaggio, si nota come venga concepito rientrando, come la *Crocifissione* di Benetutti, in un formato quadrato e formando declivi boschivi che si sviluppano in smussati terrazzamenti fino alla conca nel mezzo dove è posta la veduta urbana. Si intuiscono le anse di un corso d'acqua che si conclude alle porte della città in un ponte a mo' di acquedotto. L'impressione di luogo percorribile è data dall'inoltrarsi verso le mura di un piccolo corteo. La medesima strategia nell'orchestrare il paesaggio è presente nel *Discendimento* di Pierre van Aelst ora presso il Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1511-18, inv. 10004251), in cui troviamo quello che ragionevolmente può definirsi un *topos* scenico-urbanistico, valido per «diferentes misterios» e «tapices pasionales». Tale modello risulta inoltre rivelatore in quanto dispiega il 'carácter narrativo, analógico y anecdótico' che costituisce una sorta di retaggio o persistenza nell'immaginario del Maestro di Ozieri. Si tratta di un riferimento-cardine diffuso peraltro in ambiente flandro-iberico tramite tali esempi che divengono

243 «A taste for representations of recognizable locations, chiefly achieved through their characteristic buildings, had long co-existed with the taste for the fantastic in landscape, to see something visible only because of a painter's skill and creative imagination. *Netherlandish* topographical details, demonstrating an artist's no less creative mimetic skills, often appear behind scenes from the Bible or the lives of saints, providing the home market with views that were pleasurably familiar and the export market with views that were pleasurably exotic and fashionably *Netherlandish*».

presto manifesti ufficiali, considerato il lignaggio dei possessori di tali arazzi, tra cui la stessa Isabella la Cattolica che ricevette nel 1526 quale dono di nozze di Carlo V la *Pasión cuadrada* di Margherita d'Austria e il *Discendimiento* insieme ad altri *paños sueltos*.²⁴⁴ La formula del formato quadrato a misura di paesaggio connesso ad una messa a fuoco selettiva legata a poli narrativi ben individuabili può verosimilmente fare capo ad un modello diffuso anche tramite copie da arazzi o disegni tratti da cartoni.

COME I GRANI DI UN ROSARIO:

forme mnemoniche e devozione immaginativa per un viaggio spirituale

Il sistema delle scene secondarie che si dipanano o annidano nel paesaggio può richiamare una *forma mentis* modellata sui testi letterari, come per esempio i resoconti delle visite in Terra Santa, scritti come guide di viaggio, o i *gosos*, i canti di devozione popolare legati alle celebrazioni sarde della Settimana Santa. Di conseguenza quei tratti di riconoscibilità del paesaggio nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri potrebbero avere a che fare con una funzione mnemonica e immaginativa, legata a pratiche di devozione collettive. Quelle che si annidano nel paesaggio dovrebbero essere quindi illustrazioni di alcune vicende della Via Crucis o di fatti collegabili alla Crocifissione, trasposte in maniera piana e didascalica, senza distrazioni o cripticità. Nelle cronache di viaggio a Gerusalemme «to accentuate their experience of the venerated sites, pilgrims measured buildings and specified distances, counting the steps, paces, or number of stone's throws one site was from another. Pilgrims must have sensed that they were entering a living theater, where the events of the Bible could be reenacted for their own spiritual benefit. [...] Places worthy of indulgences were marked, and the prescribed visits to specific locales were certainly designed to stir emotions. Stone markers were found everywhere».

Disseminare circoscritti episodi nel paesaggio potrebbe andare di pari passo con il rilevamento dei luoghi sacri (quella che ora chiamiamo “georeferenziazione”) attraverso i «stone markers». Pertanto trovarsi di fronte al paesaggio con la *Crocifissione* goceanese può aver avuto il valore sostitutivo di un vero pellegrinaggio, esperito e guidato in questo caso come viaggio mentale di preghiera.²⁴⁵ Così nella *Guarigione del cieco di Gerico* del 1531 (Hermitage, San Pietroburgo) Lucas van Leyden dipinge in secondo piano, annidato tra la vegetazione, l'episodio, tratto dal Vangelo di Matteo, in cui Cristo sosta sotto un fico privo di frutti, sterile, che maledice seccandolo, dimostrando ai discepoli la potenza della fede salda e della preghiera. Un altro caso (Faries 1998, p. 120) di trasposizione di «stone markers» dal testo al dipinto è rappresentato dal “carcer Christi”, una sorta di grotta sul fianco del Golgota. In questo luogo Cristo legato su un masso con le gambe sospese sui profondi buchi di una gola sotterranea aspettò che venisse ultimata la croce. Luogo raramente dipinto, è presente nel *Riposo di Cristo sul Calvario* di Marteen van Heemskerck (1545 circa, Herentals, Sainte-Wandru). La tavola di Benetutti pare funzionare quindi, sommati gli episodi ivi contenuti,

244 Herrero Carretero, C., *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*, Madrid: Patrimonio Nacional 2004, pp. 59-69, 105-122. Una serie analoga su cartoni di van Orley fu tessuta da Pannemaker per il Duca d'Alba e ora si trova tra la National Gallery di Washington, il Metropolitan e il Musée Jacquemart-André di Parigi.

245 «It is possible, of course, that these parallel occurrences are simply coincidental, but they could also indicate an inter-relationship, and perhaps a topical interest in this event from Christ's life. One cannot exclude pilgrimage lore as a pertinent background source for the imagery of this period. Indeed, such accounts must be considered as possible influences on the pictorial arts and devotional literature, and also viewed as evidence of the intermingling of these traditions».

come un succedaneo figurativo dell'effettivo pellegrinaggio in Terra Santa. Una variante dei Sacri Monti e dei manoscritti in cui il lettore veniva condotto attraverso i luoghi della Passione di cui erano riportate perfino le distanze tra le diverse stazioni. Il devoto perciò era in grado di misurare la portata performativa del ciclo di preghiera e il valore dell'indulgenza che derivava dall'esercizio spirituale che veniva guidato attraverso la visualizzazione dell'atto di procedere tra i siti descritti.²⁴⁶

SACRA RAPPRESENTAZIONE E SCENE NARRATIVE NELLA *CROCIFISSIONE DEL RETABLO DI SANT'ELENA*

Rischiare nella bruma notturna le torri e gli edifici della cittadella nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri si presentano come la versione agglutinata delle visioni topografiche di Jan van Scorel, come quella allargata e miniaturizzata (*the overall panorama / a map-like expanse / a conceptual setting*) nel fondale dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (1526, Utrecht, Centraal Museum) con la distesa di terra in cui si distingue il Tempio di Salomone.²⁴⁷ Se «the introduction of narratives into the landscape may also relate to the convention of printed panoramas of Jerusalem, where the event associated with a particular place is numbered and labeled», i tre episodi evangelici incastonati nel paesaggio di Benetutti hanno una consonante funzione da cui scaturisce un paesaggio storicizzato e narrativo, privo di meccanismi allegorici o artificiosi, come potevano esserlo le iterazioni figurative nel linguaggio manierista. Qui la ripetizione di un medesimo personaggio, Cristo s'intende, si sviluppa non per rime estetizzanti, ma per dislocazione semplice, che rende la comprensione didattica, senza equivoci né sofisticazioni formali. Non è necessario disciogliere, decodificare, ma si ritrova un invito a procedere con lo sguardo secondo un esercizio spirituale che fa esperienza dei «luoghi deputati», come i pellegrini in Terra Santa dei «stone markers», come i lettori potevano muoversi metaforicamente dentro le incisioni in cui si sommarono paesaggi pensati come vedute panoramiche dall'alto e scene della passione.

Lontano dalla vertiginosa “simultaneità diacronica” – si pensi al caso esemplare delle *Scene dalla Passione di Cristo* dipinte da Hans Memling (Galleria Sabauda, Torino, 1470-71) – il modo di operare del Maestro di Ozieri si trova vicino allo «straight-forward narrative style», prendendo in prestito la definizione coniata per i *tales* di Lucas van Leyden. Come pure ricorda la successione di «saynettes» ripartita in più zone della composizione che da Patinir in poi viene ulteriormente svolta da Henri Bles all'insegna di una simultaneità diffusa nel paesaggio.²⁴⁸ Quale relazione passa tra gli episodi, quale arco cronologico coprono, come sono scelti i tuffi del passato (due) e le anticipazioni di fatti futuri (uno)? Considerato che la raffigurazione principale del Cristo sulla croce in primo piano svolge il ruolo di *pivot* nella tavola, nonostante sia l'unica immagine in cui l'azione si interrompe e si ferma nella sua iconicità, la *Crocifissione* di Benetutti può essere identificata come un *Andachtbild*, in cui la narrazione si impernia su un «expressive close-ups»

246 Come per esempio nelle *Scene dalla Passione in un paesaggio collinare*, xilografia (38.1 x 53.4 cm) di Urs Graf (British Museum, Londra). *Hollstein*, vol. 11, Amsterdam 1955, n. 14; Bartsch, vol. 7, New York 1978, 462, n. 7.

247 There were several "Holy Places" on the Mount of Olives that pilgrims, [...] visited in connection with Christ's entry into Jerusalem: the places where Christ mounted the donkey, where he looked out over the city and lamented it, and where he was met by the populace with olive branches (p. 126).

248 A. Kofuku, *Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representations in Early Flemish Painting*, in *Herri met de Bles. Studies...*, cit., pp. 143-151.

con una chiara funzione «emphathy-stimulating», mentre agli episodi intorno spetta il compito di svolgere la parte narrativa della comunicazione. Una riflessione teorica su tale questione partita nel 1927 dallo stesso Panofsky viene applicata da Ringbom allo studio delle opere di Hugo van der Goes, Gerard David e Hieronymus Bosch. In seguito è utilizzata da Falkenburg per l'analisi del procedimento con cui Patinir accerchia, è il caso di dire, la scena principale a vocazione iconica, ieratica, simbolico-contemplativa, con una narrazione svolta in più episodi esplicativi e collaterali, disposti in luoghi circoscritti nel paesaggio. L'addizione²⁴⁹ di tali scene nello sfondo ha il compito di illustrare contenuti teologici insiti o relativi alla rappresentazione principale o di fornire una appendice con gli eventi che hanno preceduto o seguito il fatto-chiave esposto in primo piano.

Dal punto di vista compositivo il Maestro di Ozieri dimostra di conoscere non solo la produzione grafica raimondiana e düreriana ma anche una specifica soluzione o *dispositivo distributivo* delle masse paesaggistiche che rimanda a Lucas van Leyden.²⁵⁰ In verità in uno dei luoghi, che possiamo pensare per lui più facilmente raggiungibile, vale a dire Roma, avrebbe o avrà potuto formarsi su un modello accessibile, quale gli affreschi di Polidoro da Caravaggio in San Silvestro al Quirinale, primo esempio di paesaggio dalla *dimensione allargata*, che nel mondo mediterraneo può richiamare il respiro di apertura visuale altdorferiano. La strategia compositiva adottata dal Maestro di Ozieri coincide con la nuova impronta data da Lucas van Leyden all'orchestrazione dello spazio. Egli pratica una combinazione, assente per esempio in Cornelis Engebrechtsz, a partire da un *plateau*, un primissimo piano rialzato, su cui stanno le figure principali, prosegue in profondità con un avvallamento non tagliato da quinte arboree, che permette di inoltrarsi nella zona mediana che si avverte dilatata (anche orizzontalmente), per giungere in profondità con uno sfondo che si trova ad un livello analogo a quello del *plateau*. Il *plateau* diventa quindi piattaforma-palcoscenico. In alcune incisioni di Lucas van Leyden troviamo infatti un fondale che coincide, privilegiandolo, con il livello del punto di vista delle figure principali poste in primo piano e quindi con quello dello stesso osservatore.

249 Caso esemplare citato è il *Trittico Miraflores* di Rogier van der Weyden (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), dove l'addizione al cristallizzato *Andachtsbild* avviene come vero “accerchiamento”: le scene dove il “tempo si muove” poggiano con ritmo regolare seguendo l'andamento degli archivolti e, in un lapideo *trompe-l'œil*, narrano gli episodi dalla Vita della Vergine; nel *Trittico Greverade* di Memling a Lubecca (St. Annen-Museum) le “vignette” con le Storie della Passione si dipanano invece in un paesaggio unitario e comune anche alle due ante, sbucando dagli anfratti architettonici. I due possono essere pensati come riferimenti antesignani per il nostro dipinto con la Crocifissione, che giunge al termine di una lunga filiazione.

250 Parshall, P., *Lucas van Leyden's narrative style*, in Filedt Kok, J. P., Kloek, W. Th., Veldman, I. M., *Lucas van Leyden: studies*, Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1979 («Nederlands kunsthistorisch jaarboek») 1978 (29), pp. 185-237.

V. SCHEDE

Retablo di N. S. di Loreto, Ozieri

cm. 230 x 190

Traslazione della Santa Casa, tavola centrale; *Crocifissione*, cimasa;

Annunciazione e *Visitazione*, pannelli laterali;

S. Gregorio e *S. Agostino*, *Ecce Homo*, *S. Girolamo* e *S. Ambrogio*, predella.

Ozieri, Museo di Arte Sacra

Provenienza: Ozieri, Chiesa S. Maria di Loreto; Ozieri, Cattedrale.

Esposizioni: *Il Maestro di Ozieri*, 17-25.04.1982, Ozieri, Salone dei Combattenti;

Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, 12.1993-01.1994, New York, The Gallery of Science and Art.

Il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* è l'unica opera completa del «Maestro di Ozieri», intesa da Enrico Brunelli come il prodotto degli influssi raffaelleschi giunti nell'Isola attraverso la mediazione spagnola. Il *retaule* era una forma pittorica tipica dell'area aragonese-catalana, in Sardegna era particolarmente diffuso²⁵¹, poiché l'Isola fu governata dal 1323 al 1479 dagli aragonesi, e in seguito fino al 1708 dagli spagnoli. La sua denominazione deriva dalla formula latina *retrotabula altaris*, infatti queste strutture, che architettonicamente armonizzavano zone dipinte, simulacri scultorei e cornici lignee, venivano disposte dietro la mensa dell'altare²⁵².

Il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* è costituito da una parte inferiore, con andamento orizzontale, chiamata *bancal* o predella, costituita da tre tavole. Il *compartiment* o tavola centrale è qui dipinta con la *Traslazione della Santa Casa*. Il pannello soprastante il *compartiment*, chiamato *cimal*, raffigura quasi sempre la *Crocifissione*. Nel *Retablo di Ozieri* vengono illustrate nelle *cases*, o *departiments* due episodi dei misteri gaudiosi: nella tavola laterale sinistra è raffigurata l'*Annunciazione*, mentre in quella destra la *Visitazione*. Le tavole formanti il polittico dovevano essere incorniciate da una carpenteria di gusto italiano e classicheggiante. È stata avanzata l'ipotesi (Maltese e Serra 1969; d'Aniello 1982) che l'ancona non sia interamente autografa. La predella potrebbe essere stata eseguita da un collaboratore. La stesura del colore pare mancare delle lumeggiature che danno per esempio volume alla veste della Madonna di Loreto o della

251 Nell'Isola non si ebbe una omogenea diffusione del *retaule*, infatti già dal XV nell'arcidiocesi di *Càller* e in quella di *Alguer* erano più frequenti le commissioni, mentre nell'arcidiocesi di *Oristany*, che comprendeva l'antico Giudicato d'Arborea, erano scarsissime. La diversa penetrazione della forma pittorica importata dagli spagnoli poté essere la conseguenza della resistenza e delle ostilità intercorse tra i giudici d'Arborea – che dal 1365 al 1409 governavano su tutta l'Isola, fatta eccezione per le roccaforti di Cagliari e Alghero – e i catalano-aragonesi, che con Martino il Giovane, sconfissero i sardi a Sanluri, conquistando definitivamente la Sardegna. Serreli, M., *La diffusione dei retabli*, in *Retabli: Sardinia: Sacred art ...*, pp. 142-167.

252 Possiamo dire con André Chastel che «*le retable est un objet privilégié dans l'église mis en évidence par sa position sur l'autel – lieu du sacrifice de la messe – au centre de la perspective du vaisseau. Il constitue par son volume, son articulation, son style, l'un des facteurs essentiels de l'espace intérieur... Il constitue la grande illustration liturgique de l'église, dont il déclare le culte principal*». La pala d'altare compendia l'espressione artistica di pittori, intagliatori e architetti, ci informa sul gusto dei committenti, e sulle indicazioni dei teologi. Chastel ne mette in evidenza anche la sua funzione liturgica, Castelnovo, E., *Prefazione*, in Chastel, A., *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, a cura di C. Lorgues-Lapouge, Paris: Levi 1993 (ed. it. Milano: Garzanti 1993); Segni Pulvirenti, F., *L'inserimento architettonico dei retabli*, in *Sardinia: Sacred Art*, pp. 138-141. Limentani Viridis, C., *Polittici ...*, pp. 9-38.

Sant'Elena nel Retablo di Benetutti. La teatrale gestualità dei dottori e la compressione compositiva dell' *Ecce Homo* farebbero pensare ad un intervento ideativo da parte del Maestro e forse a dei ritocchi finali.

Nella chiesetta campestre dedicata a Nostra Signora di Loreto il bibliotecario francese Antoine Valery vide il retablo nel 1837, dandone notizia nel suo diario di viaggio. Nel 1870 per evitare ulteriori danni arrecati dall'umidità, venne collocata al posto dell'originale una copia del pittore ozierese Salvatore Ghisaura, che eseguì anche i restauri²⁵³ più urgenti, il tutto per 800 lire. Il retablo venne dunque trasferito nella Cattedrale di Ozieri. Dal maggio 2012 è esposto presso il Museo di Arte Sacra di Ozieri.

Coloro che si sono pronunciati sulla possibile datazione dell'opera o hanno voluto indicarne i committenti hanno fatto riferimento alle informazioni disponibili riguardanti la chiesa di Nostra Signora di Loreto nella quale anticamente si trovava il retablo: dal 1470 nell'annesso e piccolo convento si erano insediati i Frati Minori Osservanti; nel 1528 questi lasciarono il luogo a causa della sua insalubrità, spostandosi nel convento di San Francesco, più vicino all'abitato. Nell'Editto della Fondazione dei Divini Uffici del 1592 nella chiesa di Santa Maria di Ozieri il Vescovo di Alghero Andrea Bacallar così si esprime: “*Nostru Signore est istadu servitu giuntamente cun custu benefitiu fagherende atteru unu a icustu populu de mandereli sos Reverendos padres Cappuccinos*”. Nel 1591 arrivano dunque nella chiesetta della Madonna di Loreto i Cappuccini, che già nel 1593, sempre per la medesima ragione, si spostano nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, come ricorda un'iscrizione nel loro convento. Le opinioni degli storici dell'arte a questo punto si separano: alcuni assumono come termine *ante quem* per l'esecuzione del retablo di Ozieri il 1528, altri ripiegano sul breve arco cronologico (1591-93) che corrisponde al periodo di permanenza dei cappuccini.

Vi è una terza via percorsa da coloro che non si sono rassegnati a dover fare i conti esclusivamente con gli arrivi e i traslochi dei Frati Minori Conventuali prima e dei Cappuccini poi. Come potevano questi ultimi pensare di commissionare il nostro retablo, se forse già da subito, si accorsero che la campagna non era di loro gradimento, e nel giro di pochissimo tempo si diedero da fare per lasciare quel luogo e trovare più comoda sistemazione? Lo slittamento agli anni Novanta risulta poi davvero preoccupante, sarebbe sintomo di un clamoroso ritardo, uno scarto amplissimo rispetto ai fatti della maniera moderna. Anche se la persistenza di arcaismi, la «dimensione cromatico-planare» ricorrente e avversa alle convenzioni prospettiche, i retaggi tardo-gotici e flandro-iberici sono fenomeni artistici sempre attuali nella produzione figurativa isolana, tanto che si può parlare di una «civiltà anticlassica», come l'ha definita saggiamente Corrado Maltese. Il Maestro di Ozieri andrebbe però sottratto a queste “sabbie mobili”, in quanto probabilmente fu un artista forestiero, forse ramingo o “girovago”²⁵⁴, che si rifugiò tra Goceano e Monteacuto, trovandovi un ambiente congeniale. In quella abissale periferia si era al riparo dalle ondate

253 L'intervento a tutela dell'opera fu possibile grazie alla lettera del 1866 al Municipio di Ozieri, nella quale il Capitolo della Cattedrale proponeva che il Retablo venisse collocato in più degna sede, e inviato a Firenze per il restauro. Vedi Amadu, F., *Mastru Andria Sanna de Othieri, pintore: in un documento del 1591-92 il nome del Maestro di Ozieri?*, in *Il Maestro di Ozieri* ..., pp. 19-20.

254 Si parafrasa qui l'affascinante titolo di Tanzi, M., *Girovoghi, eccentrici, ponentini: Francesco Casella, Cremona 1517*, a cura V. Maderna, C. Quattrini, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10.2004-1.2005), Milano: Electa 2004.

inquisitoriali, dalle briglie controriformate, dal trambusto mercantile algherese, smarcati inoltre dalle consuetudini gremiali²⁵⁵ dalla città regia logudorese.

Il fatto che i francescani abbiano lasciato il convento annesso alla chiesa di Santa Maria di Loreto non significa automaticamente la chiusura della chiesa stessa, alla quale venivano concesse indulgenze l'11 febbraio del 1588. Per di più a Tula è conservato il *Retablo di Nostra Signora di Coros*, sicuramente un'opera dallo stile vernacolare e *naïf*, ma per il nostro studio essenziale, poiché il suo autore ha cercato di riproporre degli schemi compositivi del tutto simili a quelli che ha potuto studiare nel Retablo di Ozieri. Nell'ancona di Tula è riportata un'iscrizione che ricorda la data di esecuzione, il «1577». Il piccolo polittico che appare quasi come un *pastiche* è infatti costituito da tavole che mimano ingenuamente le scene con l'*Annunciazione* e la *Visitazione* del *Retablo di N. S. di Loreto*. L'*Annunciazione* di Ozieri è inoltre ripresa con grande fedeltà nella medesima tavola del *Retablo di Bortigali*, ora smembrato. La somiglianza è talmente tanto forte da far pensare ad una ispirazione giunta immediatamente dopo il montaggio e lo scoprimento del *Retablo di N. S. di Loreto*. Il Retablo di Bortigali risulta dagli inventari delle visite pastorali (1543; 1550)²⁵⁶ già in fase di lavorazione, definito “nuovo, ancora da dipingere”, nella seconda metà degli anni Quaranta. Considerata la ripresa puntuale e le similitudini stilistiche si può ragionevolmente supporre che i due retabli siano stati addirittura avviati uno subito dopo l'altro. Proprio le forti analogie spingono a ritenere l'autore di Bortigali un collaboratore molto prossimo al Maestro di Ozieri. Nella tavola con la *Natività* di Bortigali si scorge inoltre la riproposizione del fondale già apparso nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe, con la semplificazione formale del rudere architettonico e della scala lapidea in secondo piano. Mentre le tonalità elettriche del cielo e i modi compendiarî nella resa dello sfondo paesaggistico richiamano l'*Andata al Calvario* (esposta per la prima volta in occasione di *Arte in disparte* nel 2002), in deposito presso il Museo Sanna di Sassari, che si suppone facesse parte dello smembrato *Retablo di Santa Croce*.

Nell'*Archivio pittorico della città di Sassari*²⁵⁷ composto da Enrico Costa si trova descritto e riprodotto uno stendardo processionale dedicato alla Madonna di Loreto. Il gonfalone era custodito presso la cappella

255 Serra, A., *Appunti sulle confraternite devozionali ad Alghero nei secoli XVI-XVII*; Conde, R., de Molina, D., *Los artesanos en el repoblamiento catalan de las ciudades sarda: el caso de Cagliari, Sassari y de Alghero*; Usai, G., *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV e XVI*; Mattone, A., *Corporazioni, gremi e artigianato nella Sardegna medievale e moderna: temi e interpretazioni storiografiche*, in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX sec.*, a cura di A. Mattone, Cagliari: AM&D 2000, p. 204-217; 110-117; 191-203; p. 19-51.

256 ASDAlghero, *Visita pastorale del vescovo Pietro Vaguer del 1550*, f. 174v; *Visita pastorale del vescovo Pietro Vaguer del 1543*, f. 87v; *Visita pastorale del vescovo Durante dei Duranti del 1539*, f. 79v; *Visita pastorale del vescovo Nicola Canavera del 1608*, f. 100v e 101v; APBortigali, *Libro di contabilità (1661-1725)*, f. 26r; *Libro nel quale sono notati i censi, legati pii, e comuni di questa Parrocchia e Cappella di Bortigali formato l'anno 1806. Arredi e possidenze della parrocchia (1806-1957)*, senza numerazione.

257 Questo è il titolo che leggiamo sul cofanetto ligneo, confezionato posteriormente, nel quale sono conservati i tre album legati in tela composti da Enrico Costa, che in origine li aveva segnati come *Archivio Comunale di Sassari. Facsimili di firme, signum notarili, bolli, disegni ed altri, ricavati dalle carte antiche del Comune di Sassari per cura dell'archivista Enrico Costa 1898; La città di Sassari. Schizzi, iscrizioni, memorie e note illustrative di Enrico Costa. Appunti per la storia civile ed ecclesiastica; Note su Sassari. Dall'Ottobre 1903 al Marzo 1904*. Enzo Espa nell'introduzione all'edizione dell'Archivio pittorico da lui curata nel 1976 descrive la poliedrica figura di Enrico Costa, storico sassarese, romanziere (scrive *La bella di Cabras* e *Il muto di Gallura*), critico d'arte (*Esposizione artistica Sarda in Sassari*, 1896; *Arte Nuova. Scherzo liberty senza fili*, 1905; pubblicati con lo pseudonimo di «Actos»), poeta, drammaturgo e artista.

della Madonna «della rosa», appartenente al gremio dei calzolai, nella chiesa sassarese di Santa Maria di Betlem, la quale ospita i Frati Cappuccini. La Madonna nel disegno del Costa è seduta su un modellino architettonico, che parrebbe rappresentare la Santa Casa di Loreto. Sembra che il modesto autore dello stendardo abbia voluto rendere, giocando con le calligrafiche onde del panneggio della Vergine, la posa della Madonna Lauretana dipinta nel Retablo di Ozieri. L'ultima menzione della cappella della Madonna «della rosa», di proprietà di Donna Violante Rajanello, – secondo quanto riferito dal Costa – è in un testamento del 1567. Mancano in ambito sardo altre testimonianze pittoriche che possano documentare la devozione alla *Vergine di Loreto*. Mentre, specialmente in provincia di Cagliari, già dal XV sec. era veneratissima la Madonna di Bonaria. Durante il XVI secolo in Sardegna si diffuse inoltre la devozione importata dagli spagnoli per la Madonna di Montserrat, per la Madonna del Pilar, e per la Madonna di Valverde²⁵⁸. Proviene sempre da un ambito culturale iberico la *Croce della guardia*, nella quale è scolpita in marmo bianco la *Virgen de la Defensa*.

La committenza dell'opera dovrebbe essere maturata in seno all'ordine dei minori conventuali, i quali benché abbandonassero il convento, non dovettero smettere di celebrare la messa e raccogliere indulgenze, lasciti o censi per la Vergine Lauretana. A proposito della committenza Antonia d'Aniello (*Il Maestro di Ozieri: cultura locale e maniera italiana in un pittore sardo del '500*, in *Il Maestro di Ozieri ...*, p. 8) ritiene che fosse costituita solo dal “clero di campagna”, e solo in alcuni casi dalle corporazioni e dalle confraternite, mentre Francesco Manconi (*Un mondo piccolo di un grande impero*, in *La Società sarda in età spagnola ...*, pp. 10-17), nel descrivere la società sarda del XVI secolo, indica – ma senza riportare casi specifici – come possibili committenti delle opere d'arte anche componenti della nobiltà catalana e valenciana, dell'*establishment* mercantile genovese, delle consorterie aristocratiche locali e colti ecclesiastici. Nello stesso momento storico anche a Napoli la committenza era costituita in prevalenza dalle confraternite laicali, in un clima febbrile di devozione popolare generato dalle propensioni riformatrici di Carlo V, dalla peste e dalle insidie dell'esercito francese belligerante di stanza nel Regno (Giusti, P., Leone de Castris, P., *L'ambiente, il mercato artistico e la committenza a Napoli nel primo Cinquecento*, pp. 101-112).

Considerato che le uniche raffigurazioni cinquecentesche della Madonna di Loreto in Sardegna – quella nel Retablo del Maestro di Ozieri e quella dello stendardo processionale di Sassari – provengono da luoghi legati ai frati minori conventuali, si può supporre l'esistenza di qualche contatto tra la chiesa di Santa Maria di Betlem di Sassari, la chiesetta di Loreto a Ozieri, il pertinente convento di San Francesco a Ozieri, e la

258 Dopo il fallimento nel 1541 della spedizione armata di Carlo V la Sardegna versava in uno stato di incertezza e paura a causa della guerra corsa e dei frequentissimi attacchi barbareschi, si dedicavano quindi i retabli a determinati santi poiché in base alle notizie agiografiche si riteneva potessero proteggere la popolazione da questo tipo di pericoli: si spiegherebbe così la scelta della Sant'Elena per il Retablo di Benetutti del Maestro di Ozieri; di *San Sebastiano* per il Retablo di Santa Croce, considerate le carestie e le pestilenze che si diffusero a più riprese nel Capo di Sopra. L'Isola per tutta la prima metà del Cinquecento fu sprovvista di torri e fortezze adeguate alla difesa delle coste. Così anche a Napoli si dedicavano più frequentemente le opere alla Madonna delle Grazie, a San Rocco, San Sebastiano e San Michele.

Santa Casa marchigiana, oltre a quelli facilmente ipotizzabili legati ai pellegrinaggi²⁵⁹.

Traslazione della Santa Casa, scomparto mediano

La *Traslazione della Santa Casa* compare nel rivestimento marmoreo della Santa Casa di Nazareth, custodita all'interno della Basilica di Loreto. Niccolò Tribolo e Francesco di Vincenzo da Sangallo realizzano il rilievo scultoreo tra il 1531 e il 1533, illustrando, grazie all'iterazione figurativa del gruppo con la Madonna e il Bambino, sistemati sulla sommità della Santa Casa, le tappe e gli episodi della leggenda lauretana. Il Maestro di Ozieri nella tavola con la *Traslazione* non sembra invero aver conosciuto questo modello, benché forzatamente possa essere rintracciata qualche analogia, seppure poco convincente: la posizione delle gambe del Bambino, la destra piegata all'indietro, la sinistra distesa; lo stesso braccio destro che si allunga ad afferrare il manto della madre sulla spalla sinistra di lei, mentre il capo si inclina nella direzione opposta, nel caso di Loreto verso gli astanti che sopraggiungono sul luogo del prodigio. Anche la posa della Madonna somiglia, ma incidentalmente, a quella scolpita a Loreto. Ma si tratta di trascurabili coincidenze dovute alla gestione di un identico soggetto iconografico.

Vi sono tutta una serie di possibili rimandi e parziali analogie rintracciabili tra la *Traslazione della Santa Casa* dipinta dal Maestro di Ozieri e alcune pale dall'altare meridionali. Tali parallelismi risultano simili a quanto sarà indicato per altre due opere del Maestro di Ozieri: la *Sacra Famiglia* di Ploaghe e la *Sant'Elena* di Benetutti. Le analogie compositive depongono però più per una comune assonanza raffaellesca – mediata nel caso delle tavole sarde dalle stampe raimondiane – che per una effettiva derivazione di idee e modi da probabili e paralleli modelli napoletani. Come si è visto, nel capitolo dedicato alle fonti e ai temi privilegiati nei retabli sardi (1511-1569), il materiale grafico si rivela il mezzo prediletto per l'ideazione compositiva delle tavole, più di quanto non lo sia l'effettiva influenza delle opere di Cesare da Sesto, Andrea Sabatini o altri artisti compresi nella «congiuntura iberico-lombarda».

Uno dei parallelismi appena annunciati è quello dato dal motivo della testa, – fin troppo snodata – rivolta di tre quarti fuori dal quadro, che caratterizza il Bambino nel Retablo di Ozieri. Si ritrova simile nella *Madonna delle grazie e i SS. Andrea e Lucia* del Vescovado di Cava dei Tirreni, dipinta da Agostino Tesauro²⁶⁰. Assomigliano i lineamenti e l'espressione del volto del Bambino, le ciocche dei capelli mosse, e

259 Vedi a proposito Regni, P. V., *Loreto e i cappuccini. Storia, devozione e servizio della Santa Casa*, Loreto: Congregazione universale della Santa Casa 1995. Casu, A., *I Frati Minori in Sardegna*, Cagliari: Tip. San Giuseppe 1927; Devilla, C., *I Frati Minori Claustri o Conventuali in Sardegna: compendiose memorie*, Sassari: Gallizzi 1942. *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di M. G. Meloni e O. Schena, Genova: Brigati 2006.

260 La tavola di Agostino Tesauro è stata messa in relazione con la *Madonna delle grazie* di Pedro Machuca al Prado che abbiamo visto per le sue analogie con la Madonna di Loreto del Maestro di Ozieri. L'opera di Cava dei Tirreni "brucia con un po' di sufficienza persino le «tenerezze» moderne di Cesare da Sesto ed Andrea Sabatini al fuoco delle argutezze espressive del toledano Machuca e serbandone appena qualche accenno di decorativismo umbro"; Giusti – Leone de Castris 1985, pp. 201-242, in particolare p. 203.

il gesto del braccio destro quasi declamatorio, che nel primo caso afferra il velo, nel secondo un seno della Madonna. Il parallelismo è però individuabile in quanto alla base di entrambe le Madonne, quella di Ozieri e quella di Cava dei Tirreni, vi è una forte idea raffaellesca, e l'eco suscitata nel Meridione dalla sferzante versione della *Madonna delle Grazie* di Machuca, che miete simpatizzanti anche in un insospettabile e pacato Sabatini.

Si può confrontare dunque la declinazione ozierese con la *Madonna delle Grazie* di Pedro Machuca²⁶¹ (1517, Madrid, Prado, inv. P02579). La somiglianza è però ugualmente dovuta ad una comune aria di famiglia, che risente del “raffaellismo di fronda”. Nell’opera di Machuca si avverte un ritmo infervorato dato dall’ammassarsi capriccioso degli angioletti, che si arrampicano tra le nuvole gonfie. Si voltano, senza nessuna ordinata allitterazione nella disposizione dei volti, ma con un’espressione ricca di *verve*. Se osserviamo la parte inferiore della tavola, notiamo come le anime del Purgatorio siano frutto dello studio effettuato sulla *Sistina* di Michelangelo. La Madonna ozierese e quella di Machuca si distinguono per la posa quasi accovacciata, per il motivo del drappo atleticamente steso dagli angeli dietro il gruppo sacro. La “fulminante invenzione dello spagnolo che, con vera «sprezzatura» immagina l’apparizione di una Vergine a volo radente, passante sopra una schiera infinita di tormentati che sfuggono velocemente all’indietro” non doveva essere del tutto sconosciuta al Maestro di Ozieri, che può averla tenuta presente nell’impianto compositivo della scena con la *Traslazione*. Unica differenza: in luogo delle anime del Purgatorio della *Madonna delle Grazie*, nella *Traslazione* scorrono alcune comparse miniaturizzate, angeli e volenterosi figuri, che sfoggiano nerborute braccia, intenti a trasportare la Casa di Nazareth, a suonare le trombe e reggere il drappo. A ben guardare la disposizione della Madonna e lo scenario convulso sottostante potrebbero in entrambi i casi essere collegati agli studi di Polidoro per l’altare della chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Pescheria – con i Santi Pietro e Andrea – a Napoli (Windsor, Royal Library, The Royal Collection, inv. 0383; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 313, Sc. R 380)²⁶².

Piuttosto che risolvere la provenienza del prototipo rielaborato ad Ozieri con un soggiorno napoletano, si può ritenere che il Maestro di Ozieri sia ricorso – e non sarebbe la prima volta – ad una idea certamente raffaellesca, divulgata sicuramente da Marcantonio. Se si confronta infatti il gruppo nella *Traslazione della Santa Casa* con due note stampe di Raimondi, si capisce che qui come in altri momenti della produzione figurativa isolana la mediazione delle fonti grafiche, come la loro mescolanza, costituiscono una pratica consolidata. Lo stesso Maestro di Ozieri dovette portare e diffondere in Sardegna questi materiali: si pensi per esempio al Retablo di Bortigali, eseguito da un suo seguace, in cui, tra le altre, compare la palese citazione dell’*Assunzione* del Maestro del Dado (B. XV.188.7). Il gruppo con la Madonna e il Bambino nella *Traslazione* è costruito a partire dunque da alcune stampe di Raimondi, rielaborate per adattarne la composizione al soggetto lauretano. La prima è la *Vergine e il Bambino* (B. XIV.58.52) poggianti sulle

261 L’influenza di Pedro Machuca sull’arte sarda è stata già rilevata da Giovanni Previtali che gli attribuiva il *Polittico dei Beneficiati* (1976, pp. 51-54; 1978, p. 47; 1986, pp. 20-21, 24 nota 11), e da Giusti e Leone de Castris che ritenevano i riflessi stilistici dell’artista toledano, insieme a quelli di Pedro Fernández, la “molla fondamentale per l’avvio verso la «maniera moderna» del Maestro di Ozieri” (1985, pp. 39 nota 30, 53, 66-67 nota 28). Per una ancora valida e affidabile lettura stilistica di Pedro Machuca vedi Griseri 1957, pp. 13-21; Longhi 1969, pp. 34-39.

262 Leone de Castris 1985, pp. 287-322.

nuvole, incisa da Marcantonio a partire dai disegni per la *Madonna di Foligno* (1511-12, Pinacoteca Vaticana). La seconda è la *Vergine con il Bambino* ugualmente prodotta da Raimondi, che traduce un'idea di Raffaello, ancora una volta per la *Madonna di Foligno*, con qualche variazione elaborata dalla *Madonna Sistina* (1513-14, Dresda, Gemäldegalerie, inv. Gal.-Nr. 93)²⁶³.

L'espressione del volto sdegnosa e un po' mesta, i lineamenti più sfilati, un naso distinto e quasi aquilino, delle sopracciglia piuttosto fini e arcuate, il mento che si assottiglia, le labbra solo accennate, sono tutte declinazioni che si allontanano dall'esempio raffaellesco. Qualcosa di simile accadeva nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe, dove a fronte di una ripresa della stampa raimondiana con la *Madonna della gamba lunga*, il volto della Madonna dissentiva dal modello raffaellesco originario, dalla nota fisionomia larga, placida, classica, "romana". Il Maestro di Ozieri in ciò è seriamente vicino a dipinti polidoreschi molto tardi, per esempio alla *Madonna col Bambino in trono e le Sante Barbara e Lucia*, che si conserva al Museo Regionale di Messina, o alla *Madonna delle Grazie* di Criscuolo, a Napoli, nella chiesa di Santa Maria di Montecalvario. Guardando all'ambito meridionale, il Maestro di Ozieri mostra più simpatetiche tangenze con l'eccentrico Marco Cardisco – curiosamente l'unico artista a non essere stato mai chiamato in causa nella letteratura critica sui retabli sardi – piuttosto che con Andrea Sabatini o Cesare da Sesto, invece spesso citati. Cardisco è l'unico di fatto a raffigurare con una certa insistenza un tipo di Madonna dalla discutibile affabilità, spesso dall'aria stizzita, come la *Madonna delle Grazie con i SS. Michele, Marco e Andrea*, ora nella chiesa dell'Incoronata a Capodimonte.

L'impianto compositivo della *Traslazione* discende dunque principalmente dalla *Madonna di Foligno*, che non viene però pedissequamente interpretata. Ne scaturisce una versione abbreviata, corsiva, più colloquiale, un dialogo tra i due protagonisti, la Madonna e il Bambino, che si profila inselvaticchito, con il Bambino che conquista lo spazio con movimenti alterati da una sorta di *ricтус*, mentre la Madre lo guarda di sbieco, stizzita. È in atto qui, come per esempio capiterà anche nella *Sant'Elena*, una stratificazione di apporti simultanei: raffaelleschi, michelangioleschi, dureriani. Non deve stupire la compresenza di rimandi così differenti in una sola immagine, poiché si tratta di una consuetudine artistica bene accettata nei luoghi in cui opera il Maestro di Ozieri: le stampe costituiscono di fatto vocaboli con notevoli frequenze e danno vita ad un linguaggio composito, naturalmente con inflessioni locali. Anzi, proprio immediatamente dopo la comparsa delle opere del Maestro di Ozieri nella parte settentrionale dell'Isola, si verifica un'impennata nella circolazione e nell'adozione combinata delle stesse stampe.

Nella *Traslazione della Santa Casa* del Retablo di Ozieri alle spalle della Madonna col Bambino compare un drappo rosso svolazzante sorretto da quattro angeli. Il motivo del drappo che funge da sfondo, dando risalto all'epifania dell'evento miracoloso può essere stato desunto dalla stampa di Marcantonio Raimondi, *Madonna con il Bambino assisa su un trono* (B. XIV.52.46). La stessa fonte ritorna nella costruzione della figura di *Sant'Elena imperatrice* nel Retablo di Benetutti. È uguale inoltre l'idea dei due sbuffi ai lati

263 Oberhuber, K., *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, pp. 17-29; Idem, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'umanesimo ...*, pp. 51-210.

superiori del tessuto che, come anche nella tavola di Ozieri, nel ricadere ricorda l'andamento convesso delle nicchie che accolgono le sculture sacre. Gli angioletti non assomigliano a quelli pur sempre vigorosi con trombetta, elmo e scudo incisi da Dürer (B. VII.81.66). Il Maestro di Ozieri pare riproporre in tono minore, nelle dimensioni miniaturizzate, il prorompente titanismo degli angeli tubicini michelangioli del *Giudizio*²⁶⁴. Gli angeli del Maestro di Ozieri indossano delle tuniche sbracciate, che lasciano fuoriuscire una struttura muscolare fin troppo tornita e insolita negli arti di figure angeliche. Per convincersi della derivazione michelangioli si osservino anche le tube assai lunghe. I dirompenti angeli tubicini affrescati in folto gruppo nella Sistina compaiono nella traduzione a stampa per Antonio Salamanca eseguita da Nicolò della Casa nel 1545²⁶⁵. Potrebbe essere questa stampa all'origine della deflagrante e lillipuziana versione degli angeli tubicini del Maestro di Ozieri.

Il Bambino nella *Traslazione della Santa Casa*²⁶⁶ del Retablo di Ozieri poggia il piede sinistro sul timpano della chiesa dipinta, esibendosi in una posizione piuttosto acrobatica. Allo stesso tempo rivolge lo sguardo fuori dal quadro verso il fedele, si tiene aggrappato al velo materno, conquistando lo spazio con l'apertura delle gambe e l'alluce che capricciosamente va all'insù. Antonia d'Aniello (1982) notava un'analogia tra il Bambino del Retablo di Ozieri e quello paffuto e dinoccolato del *Polittico di San Rocco* di Cesare da Sesto²⁶⁷, interrotto alla morte dell'artista, nel 1523, e conservato a Milano, ai Musei del Castello. Il Maestro di Ozieri potrebbe essersi però più facilmente ispirato al *Polittico di Cava dei Tirreni*²⁶⁸,

264 Borea, E., *Michelangelo e le stampe nel suo tempo*, in *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, a cura di A. Moltedo, Roma: Palombi 1991, pp. 17-30; Eadem, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento; 1), Firenze: Edizioni Medicee 1980, pp. 227-234; Schlitt, M., *Painting, criticism, and Michelangelo's "Last Judgement" in the age of the Counter-Reformation*, in *Michelangelo's Last Judgment*, a cura di M. B. Hall, Cambridge: Cambridge University Press 2005, pp. 113-149; Burroughs, C., *The Last Judgement of Michelangelo: pictorial space, sacred topography, and the social world*, «Artibus et historiae» 16.1995,32, pp. 55-89.

265 Barnes, B., *Private Spaces made Public: Prints of The Last Judgment and the Pauline Chapel Frescoes*, in *Michelangelo in print: reproductions as response in the sixteenth century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 99-120. Bury, M., *Niccolò della Casa's Last Judgement dissected*, «Print quarterly» 2010 (27, n. 1), pp. 3-10

266 La tavola centrale del Retablo di Ozieri fa riferimento alla leggenda della *Traslazione della Santa Casa di Nazareth* che venne scritta intorno al 1472 nella *Relatio Teramani* da Pietro Giorgio Tolomei da Teramo. Le precisazioni cronologiche vennero aggiunte poi, soprattutto ad opera di Girolamo Angelita nella *Lauretanae Virginis Historia* presentata a Clemente VIII nel 1531: la casetta dove avvenne l'Annunciazione venne trasportata a Tersatto, località della Croazia, presso Fiume, il 10 maggio 1291, in seguito il 10 febbraio 1294 giunse in provincia di Ancona, e il 10 dicembre dello stesso anno approdò vicino a Recanati, in un luogo circondato da alberi di lauro, sul quale nacque la Basilica di Loreto. Per le notizie sulla Basilica di Loreto: Grimaldi, F., *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto: Tecnostampa 1999. Si può cogliere il fervore devozionale che interessò il culto lauretano nella prima metà del Cinquecento, vengono riportate le testimonianze d'archivio relative agli interventi di consolidamento e decorazione della Basilica. G. Tolomei (detto il Teramano), *Translatio miraculosa Ecclesie beate Marie Virginis de Loreto* (1468c), in Grimaldi, F., *La Chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Pieva Torina: Stabilimento Tipografico Mierma 1984, pp. 155-158.

267 Già nel 1524 abbiamo notizia dal Summonte del soggiorno napoletano di Cesare da Sesto. Nicolini, F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, (Biblioteca napoletana di storia letteratura ed arte; 7), Napoli: R. Ricciardi 1925, p. 251.

268 Cesare da Sesto importò nel meridione la cultura lombarda dello sfumato e dei dolci trapassi chiaroscurali, l'intelligente rielaborazione dei temi raffaelleschi (ne sono una testimonianza gli *Studi* nella Pierpont Library di New York), e l'uso spregiudicato dell'antico che gli derivava dall'aver lavorato tra il 1511-13 con Peruzzi nell'Episcopio di Ostia, durante il vescovato di Oliviero Carafa. Per la sua influenza sui «regnicoli», specialmente per le affinità con Andrea da Salerno: Giusti, Leone de Castris 1985, pp. 113-200; la scheda di F. Sricchia Santoro sul *Polittico di Cava dei Tirreni*, nel catalogo della mostra *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale ...*, pp. 121-123, e il profilo di Andrea Sabatini tracciato da F. Abbate, pp. 210-215. Il 3 settembre 1514 il pittore salernitano Girolamo Ramarino si impegnava a realizzare il *Polittico di Cava dei Tirreni*, su commissione dell'abate Crisostomo da Napoli. Nei registri di pagamento della badia cavense dal 21 marzo 1515 compare il nome di Cesare da Sesto, che fu l'ideatore dell'impianto, fornì i cartoni e si limitò ad intervenire personalmente nel

originariamente attribuito, sulla base della testimonianza del De Dominici, al salernitano Andrea Sabatini, ma in realtà opera dell'artista lombardo, il quale riprende nel registro superiore la *Madonna di Foligno* di Raffaello. Di fatto questa citazione si rivelerà la chiave di lettura per la Madonna con Bambino nella tavola di Ozieri. Il Bambino che si agita tra le braccia della Madonna si ritrova anche nell' *Adorazione dei Magi* di Andrea da Salerno nella Pinacoteca dei Girolamini e nella tavola di Cesare da Sesto con l' *Adorazione dei Magi* a Capodimonte. Nelle tavole napoletane il Bambino però si allunga garbatamente lungo una breve diagonale, mentre nella tavola di Ozieri assume una posa assai improbabile, snodata, faticosa, rendendo ancora più precario, inquieto, nervoso il momento della miracolosa Traslazione. Si assiste nel Maestro di Ozieri ad una interpretazione in chiave eccentrica di un modello che originariamente si distingueva per la sua gentile, retorica e paradigmatica aulicità.

La posizione delle gambe del Bambino di Ozieri è molto affine a quella del disegno di Michelangelo²⁶⁹ nella collezione di Casa Buonarroti a Firenze (inv. 71 F r.), del 1525 circa: si vedano infatti i piccoli muscoli sodi, il particolare dell'alluce del piede sinistro rivolto all'insù, il gluteo destro leggermente sporgente, i volumi addominali turgidi e l'atletica torsione. Il motivo del bambino michelangiolesco, anticipato già nella *Madonna della scala*, seduto a cavalcioni sul ginocchio della madre, preannuncia la composizione della *Madonna della Cappella Medicea*, mentre il volto sibillino della Madonna può essere alla base dell'inflessione non esattamente gentile e dolce che assume la Madonna di Ozieri. L'ovale dipinto dal Maestro di Ozieri e lo sguardo della Vergine lauretana assumono un carattere sdegnoso, lontano dall'affabile dialogo, solitamente instaurato tra Bambino e Madonna negli esempi raffaelleschi, e quasi riottoso. Il volto femminile della Vergine di Ozieri, come anche quello della Madonna nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe dipinta dal Maestro di Ozieri, dimostrano un'affinità maggiore con la fisionomia e l'attitudine della figura michelangiolesca, inevitabilmente interpretata in tono minore. È in questo senso che si può capire la somiglianza tra il profilo di tre quarti della Madonna di Ozieri e quello inciso da Bonasone con la *Madonna del Silenzio* (B. XV.128.66). In entrambi i casi infatti la derivazione è da una tipologia femminile michelangiolesca. Il "cartone" di Michelangelo rivela un pentimento: in un primo momento l'artista aveva disegnato il volto della Madonna di profilo, con gli occhi rivolti in basso a guardare il Bambino, in seguito è giunto l'approdo ad una drammatica assenza di dialogo. La Vergine scinde il suo sguardo da quello del Bambino, lo distoglie, rivolgendolo altrove, nel presagio della Passione, come accade nella *Madonna della Scala* e nella *Madonna* della Sacrestia Nuova. Nella tavola del Maestro di Ozieri la Vergine e il Bambino indirizzano ugualmente i loro volti verso direzioni divergenti, mentre lo sguardo della madre è piuttosto

lavoro di stesura solo in qualche parte.

269 *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane: Casa Buonarroti*, catalogo della mostra a cura di C. De Tolnay, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 23.11.1975-6.1.1976), Firenze: Centro Di 1975, p. 55; scheda di Ragionieri, P., in *Michelangelo tra Firenze e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10.7.-12.10.2003) Firenze: Mandragora 2003, pp. 86- 87. Altri studi di Michelangelo sul gruppo formato dalla Madonna e dal Bambino, vicini all'interpretazione anch'essa plastica del Maestro di Ozieri sono *La Vergine e il Bambino, La Sacra Famiglia con San Giovannino*, e *Una Sibilla* per la posa e l'espressione della Madonna: *Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections; an exhibition held in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 6th February to 27th April 1975*, London: BMP pp. 62, 82, 123. Inoltre *Studi di una donna che tiene un Bambino* (inv. 689F v.) del Cabinet des Dessins del Louvre, in *Michel-Ange, dessinateur: Musée du Louvre, Paris, 9 mai-31 juillet 1989; (National Gallery of Art, Washington, 9 oct.-11 déc. 1988)*, a cura di M. Hirst, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1989, p. 167.

malinconico, come il tenore emotivo che aleggia nell'intero retablo, il quale si conclude con l' *Ecce Homo* nella predella e la *Crocifissione* nella cimasa.

Il Bambino della *Traslazione* di Ozieri mostra inoltre di assomigliare a quello raffigurato da Dürer nella *Madonna degli animali* e nella *Madonna con la scimmia* (1498, B. VII.60.42), della quale Agostino Veneziano (1509-36) e Giovanni Antonio da Brescia (1490-1507) eseguirono due copie in controparte. Il Bambino ora si allunga incuriosito per prendere un fiore, ora seduto a cavalcioni tiene con una mano la piega del manto della madre, mentre sull'altra regge un uccellino. La stampa della *Madonna con la scimmia* doveva necessariamente essere nota al Maestro di Ozieri, in quanto il pittore la utilizza una seconda volta nell'ideare la figura di *Sant'Elena*, interpolando l'incisione tedesca con una stampa raimondiana. Il Bambino ozierese, benché derivi parte del corpo dall'idea raffaellesca del Bambino nella *Madonna di Foligno* divulgata da Raimondi, nonostante ricordi la composizione michelangiolesca appena segnalata, mostra di ispirarsi anche al prototipo düreriano, specialmente nella posizione delle due braccia, nell'articolazione degli arti e nella resa emotiva poco docile dell'insieme.

La chiesetta dipinta nella *Traslazione della Santa Casa* non ricorda le facciate architettoniche effettivamente costruite nella Sardegna della prima metà del Cinquecento, né quelle del "Meridione ispanizzato"²⁷⁰. Non è identificabile con la facciata della Basilica di Loreto, così come poteva vederla un pellegrino che si fosse recato in loco durante lo stesso periodo. Nella veduta da ovest tracciata da Francisco de Hollanda nel 1539 (Madrid, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Codex Escorialensis) la facciata lauretana è infatti costituita di soli mattoni con un portale ionico e un grande oculo centrale. È questa la versione del prospetto della Basilica che compare solitamente dipinta nelle *Traslazioni della Santa Casa* o nell'iconografia lauretana della prima metà del Cinquecento, alternato alla raffigurazione dell'originario sacello di cui ancora non viene riprodotta la nuova decorazione marmorea²⁷¹. Non si ritrova alcuna corrispondenza nemmeno nei progetti o nelle divulgazioni circolanti, come negli studi di Antonio da Sangallo, con ordine gigante, oppure con binati di colonne sovrapposti, o nella medaglia bramantesca del 1509 con i due campanili laterali²⁷². La facciata dipinta nella *Traslazione* ozierese non somiglia né riproduce gli studi di Tommaso Boscoli / Aristotile da Sangallo per Loreto (Lille, Musée Wicar, Pluchart 773-752; München, Staatliche Graphische Sammlung, n. 33257), in quanto non vi compaiono alcuni elementi preponderanti: l'attico interposto ai due livelli, i binati di colonne e lesene, i due spioventi laterali oltre al

270 Si vedano a conferma: Segni Pulvirenti, F., Sari, A., *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso 1994; e i contributi in *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento (1450 - 1550): rasgos de unidad y diversidad*, a cura di Carbonell i Buades, M., Ibáñez Fernández, J., atti del convegno (19-21.2.2009), Zaragoza 2009 («Artigramas», numero monografico 23, 2008).

271 Grimaldi, F., Sordi, K., *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, Loreto: Palazzo Apostolico 1995, pp. 15-30; Bisogni, F., *Iconografia lauretana: prototipi e sviluppi*, in *Loreto: crocevia religioso ...*, pp. 329-347.

272 Weil-Garris Posner, K., *Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo il giovane a Loreto*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale, Roma: De Luca 1974, pp. 313-338; Bruschi, A., *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in *Loreto: crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, a cura di F. Citterio, L. Vaccaro, Brescia: Morcelliana 1997, pp. 441-470; Eiche, S., *Loreto*, in Frommel, C. L., Adams, N., (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, 2 voll., Cambridge, Mass.: The MIT Press 1994-2000, *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, 2000, II, pp. 59-61. Renzulli, E., *La crociera e la facciata di Santa Maria di Loreto: problemi di ridefinizione*, «Annali di architettura», 15.2003(2004), pp. 89-106, in specie pp. 96-103.

timpano, il grande oculo. La versione dipinta dal Maestro di Ozieri differisce anche da quelle di Antonio da Sangallo il Giovane nella serie lauretana: (U 921 A, 1526 circa) egli inserisce un ordine dorico gigante di quattro colonne o (U 922 A, 1526-35) un binato di colonne libere; (U 925 A) ripropone l'ordine colossale di colonne e l'intersezione di un arco trionfale con un pronao di tempio; (nel foglio U 925 A) una porta ionica e di nuovo un ordine gigante, chiamato a sorreggere un enorme timpano triangolare. Tali progetti non combaciano con l'impostazione della facciata nel dipinto di Ozieri.

L'architettura che si vede nel retablo sembra essere un miscuglio di elementi toscaneggianti di provenienza quattrocentesca, come la porta con timpano semicircolare a volute – del tipo che si può ritrovare nei quadri di Mantegna²⁷³ o nell'architetture (vere o scolpite) di Donatello (1435, *Annunciazione Cavalcanti*, Firenze, Basilica di Santa Croce), Desiderio da Settignano, Bernardo Rossellino o dei da Maiano – molto diffuso in Toscana. La porta con timpano semicircolare a volute si può inoltre vedere in una delle illustrazioni (di fine Quattrocento e probabilmente di origine toscana) del racconto agiografico, la quale raffigura il sacello di Nazareth. Così anche la grande conchiglia nel timpano è un elemento quattrocentesco, in genere usato nelle nicchie, ma mai usato nel timpano in una facciata di chiesa durante la prima metà del Cinquecento (a parte nel San Michele in Isola a Venezia, con in aggiunta le due semi-conchiglie nelle volute laterali). La struttura a due ordini sovrapposti ricorda i progetti di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo a Firenze²⁷⁴. Un altro elemento che colpisce è la cornice che corre tutt'intorno al tempio, e che ricorda le rappresentazioni del tempio Malatestiano di Rimini di Giovanni Bettini da Fano (le miniature dei manoscritti di Oxford e Parigi: Basini parmensis, *Hesperis*, libri XIII, c. 126 r, Parigi, Bibliothèque de l' Arsenal, 1457-1468)²⁷⁵, e in genere i “cincini” di Francesco di Giorgio (pensati per sottolineare la chiesa-architettura come organismo)²⁷⁶.

Le colonne hanno un entasi molto pronunciata, il Maestro di Ozieri ha sicuramente guardato ad un modello, forse tratto da un taccuino d'architettura con disegni di origine toscana di fine Quattrocento inizio Cinquecento²⁷⁷. L'autore doveva essere in possesso di qualche frammento riprodotto disegni di una fonte un po' datata, ma ampiamente utilizzata nell'architettura dipinta, qualche copia tratta per esempio dal *Codex*

273 Mancini, M., *Andrea Mantegna e il "Codex Escorialensis": ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento*, in *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, atti del convegno (Roma, 8-10-2.2007), Roma: Bulzoni 2010, (Biblioteca del Cinquecento; 148), p. 99-124.

274 Frommel, S., *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in *Disegni rinascimentali di architettura*, a cura di A. Billuzzi e S. Frommel, Firenze: Edizioni Polistampa 2010, (Opus incertum ; 3.2008, 5), pp. 12-27; Borsi, S., *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma: Officina Ed. 1985, (Fonti e documenti per la storia dell'architettura; 9).

275 Bruschi, A., *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*; Ackerman, J., *Le regioni dell'architettura italiana rinascimentale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 31.3.-6.11.1994), Milano: Bompiani 1994, pp. 123-182; pp. 319-348.

276 Cellauro, C., *Francesco di Giorgio and the Renaissance tradition of the illustrated architectural treatise*, in *Reconstructing Francesco di Giorgio architect*, a cura di B. Hub, A. Pollali, Frankfurt a. M.: Lang 2011, pp. 185-211.

277 Elam, C., Firenze 1500-50, in *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano: Electa 2002, (Storia dell'architettura italiana), pp. 208-219; Bruschi, A., *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del convegno (Firenze, 9-14.6.1980) a cura di G. Carfagnini, Firenze: Olschki 1983, (Biblioteca di storia toscana moderna e contemporanea: Studi e documenti; 26). 3. Relazioni artistiche: il linguaggio architettonico europeo, 1983, pp. 1005-1028; Frommel, C. L., *Architettura Picta e architettura costruita tra Masaccio e Perugino*, in *Architettura picta. La représentation de l'architecture dans la peinture (1300-1600)*, convegno internazionale (Parigi, INHA, 14-16.12.2009) a cura di S. Frommel e G. Wolf.

*Escorialensis*²⁷⁸, o qualche idea magari tratta – in specie per la variazione sul capitello corinzio – dal *Codice vaticano Barberiniano latino 4424*²⁷⁹ di Giuliano da Sangallo. Egli può altresì aver attuato una crasi di ricordi architettonici pescati nei suoi viaggi, infatti in particolare l'ambientazione della tavola di *Sant'Elena* ricorda la nicchia di un monumento funebre, piuttosto che la tanto citata, sfuggente e mai precisata influenza pseudo-bramantinesca. Ugualmente da un susseguirsi di tre nicchie è formato il secondo ordine della facciata dipinta nella *Traslazione della Santa Casa*, mentre il primo ordine si distingue per l'entasi assai pronunciata delle colonne con il fusto a fuso. Altra soluzione potrebbe essere il ricorso ad un ex-voto lauretano²⁸⁰, realizzato però da un autore di formazione toscana, che abbia alla bell'e meglio sostituito la facciata reale della Basilica di Loreto costituita allora di mattoni, con oculo e portale ionico – come ritratta nel disegno del 1539 da Francisco de Hollanda – con elementi architettonici presi dalla sua cultura d'origine, si direbbe toscaneggiante. Il Maestro di Ozieri si discosta dalla produzione votiva lauretana più diffusa, in cui compare il tradizionale e antico «santo albergo»: «insistendo sull'edificio [il sacello in mattoni di Nazareth] la nuova iconografia acquista una connotazione didattica che ha come fine quello di legare la devozione alla sua immagine e di sollecitare la fantasia popolare, più sensibile al fascino del miracolo».

Egli dà vita invece ad un *pastiche* di elementi architettonici dal gusto rétro. La frammentarietà dei rimandi e la difficoltà di mettere a fuoco una fonte unitaria per i prelievi dipende dalla propensione eclettica del Maestro di Ozieri, che peraltro costruisce degli ambienti piuttosto sbilenchi, forse più per imperizia o stramba declinazione, che non per vera trasgressione delle codificazioni prospettiche. La facciata dipinta nella *Traslazione della Santa Casa* inoltre pare risentire di una buffa aggettivazione plastica antichizzante. Egli pare aderire a distanza, fievolmente – e con qualche ritardo – ad una “tendenza linguistica medicea”, “che si prestava, già con Giuliano da Sangallo o con Filippino [Lippi] a irrequiete alternative di ingenui 'classicismi' e di precoci 'manierismi’”, la quale trova linfa nelle “linea degli archi trionfali”, “dei particolari personalizzati, delle finezze e delle preziosità plastiche”, che contemplava anche “lo sfarzo delle materie e dei colori” – perciò si vedano le due colonne opalescenti rosa con venature e lieve mazzatura bigia, con capitelli che fingono il bronzo dorato nella tavola con *Sant'Elena* del Retablo di Benetutti. Una linea questa in grande sintonia con gli addobbi effimeri e che spesso glissa sul calcolo statico. Un partito dunque per nulla sovrapponibile alla linea “degli spazi, del mattone, della concrezione” dei prospettici come Bramante, che sarà poi quella di Bramantino, nella quale l'idiosincrasia per l'approssimazione era fortissima, anche quando si costruivano in pittura architetture ideali.

278 Marias, F., *El Codex Escorialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, «Reales sitios», 42.2005,163, p. 14-35; Nesselrath, A., *Il "Codice Escorialense"*, in Domenico Ghirlandaio: 1449-1494, a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze: Centro Di 1996, atti del convegno internazionale, (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 16-18-10.1994), pp. 175-198.

279 *Il libro di Giuliano Da Sangallo: codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, (Codices e Vaticanis selecti; 39), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1984. Oppure si può confrontare Bardati, F., *Il Codice Strozzi: riflessioni per una storia della raccolta*, in *Disegni rinascimentali di architettura*, a cura di A. Billuzzi e S. Frommel, atti del convegno (Firenze, 18.12.2006), Firenze: Edizioni Polistampa, 2010, (Opus incertum; 3.2008, 5), pp. 56-63.

280 Turchini, A., *Pellegrinaggi e voti, itinerari di disciplina e di devozione a Loreto nella Controriforma*, in *Loreto: crocevia religioso ...* pp. 545-561; Didi-Huberman, Georges, *Ex-voto: image, organe, temps*, Paris : Bayard, 2006; Freedberg, D., VI. *Immagine e pellegrinaggio*. VII. *L'immagine votiva*, in *Il potere delle immagini: il mondo delle figure; reazioni e emozioni del pubblico*, Torino: Einaudi 1993, (Biblioteca di storia dell'arte; 19), (1ª ed.: *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago; London: University of Chicago press 1989).

Nella cimasa del Retablo di Ozieri è raffigurata, come consuetudine nei retabli sardi e iberici, la *Crocifissione*. La tavola mostra la composizione a tre figure, tratto distintivo e ricorrente – come il legno chiaro della croce scanalata – che compare anche nella *Crocifissione* di Cannero e in quella di Stoccarda (Voss 1930, p. 271). La Madonna e il San Giovanni sono volumetricamente resi nei panneggi con un moderno trattamento delle luci e delle ombre, con zone, specie nel manto blu della Vergine, rialzate dallo sbattimento artificiale del chiarore lunare. Nella tavola compare la *silhouette* arcaica del Cristo «gotico-doloroso», tratto dal modello ligneo del San Francesco a Oristano, ma reso con un apprezzabile addolcimento nelle linee e nella forma del panno, come nell'attitudine del volto, abbandonato sulla clavicola con gli occhi chiusi, non dall'aspetto brutale e truce come nel prototipo, né altrettanto secco e smunto come nella versione di Pietro Cavaro nel Retablo di Villamar. La corona di spine è realizzata con una spessa corda intrecciata. Le braccia sono rilassate, non contratte dagli spasmi. Il modello iconografico del «Crocifisso gotico-doloroso» ritorna anche nella cimasa del *Retablo della Vergine* di Jerónimo Cosida, conservato al Museo di Saragozza, mentre l'archetipo scultoreo potrebbe essere proprio il *Crocifisso* ligneo della Cattedrale di Perpignan, città che costituì un fiorente sbocco mercantile per la vicina provincia catalana. La tavola con la *Crocifissione* del Retablo di Ozieri, come quella ora a Stoccarda, – per la carica patetica, il contenuto spirituale e l'efficacia in termini devozionali – ricordava già a Hermann Voss l'espressionismo grünewaldiano.

Il Maestro di Ozieri aderisce ad una costante autoctona, la raffigurazione divenuta quasi imprescindibile, del Crocifisso scolpito, che appare per la prima volta nel *Retablo della Madonna del Latte* nel 1518 della chiesa di San Giovanni a Villamar, ripresa fedelmente dai pittori che frequentarono la bottega di Stampace dei Cavaro, a Cagliari. Si trova infatti nella *Pala di Sant'Agostino*, nel *Retablo dei Consiglieri*, nel *Crocifisso* della Corte d' Appello di Cagliari, nel *Retablo di Bonaria*, nel *Retablo di San'Antonio Abate* di Maracalagonis, nella *Crocifissione* di Pirri, nel *Retablo di Gergei*, nel *Retablo di Lunamatrona*, nel *Retablo del San Francesco* di Iglesias, nel *Retablo del San Francesco* di Oristano, nel *Retablo di Sant'Anna* di Sanluri, nel Retablo di San Lussorio di Cagliari e nel Retablo di Tonara, attribuito a Pietro Cavaro, scoperto e esposto al pubblico per la prima volta durante la settimana santa dell'aprile 2004. Nella Sardegna settentrionale la caratteristica posa del Crocifisso è inoltre rintracciabile nel Retablo di N. S. di Coros a Tula, nel Retablo del San Giorgio a Perfugas e nel Retablo di Ittireddu. Il crocifisso gotico doloroso così concepito compare nella cimasa del *Polittico dei Beneficiati*²⁸¹, attribuito ad un «pittore campano-lombardo» e ad un

281 Grazie agli atti della visita pastorale dell'Arcivescovo Parragues de Castilleio nella Cattedrale di Cagliari (1565-66), sappiamo che il *Retablo dei Beneficiati* si trovava sull'altare maggiore del Duomo di Cagliari. Il retablo ricordato da Giovanni Spano nella *Guida della città e dintorni di Cagliari* del 1861 (p. 54), è stato oggetto di aperte discussioni per via dell'attribuzione e datazione ancora incerte. È stato considerato opera di Pietro Cavaro (Aru 1914, p. 163; Id. 1931, p. 558; Maltese 1962, pp. 25-28), e di Michele Cavaro (Delogu 1937). Interessante è l'intervento di (Giusti - Leone de Castris 1985, pp. 66-67, nota 28) poiché ritengono che abbia collaborato alla realizzazione dell'ancona della Cattedrale una "personalità caratterizzata sì effettivamente da ritmi espressivi alla Machuca ma anche ed insieme da quadraturismi e schematismi 'iberico-lombardi' alla

«comprimario spagnolo della maniera italiana». L'artista forestiero che l'ha eseguito ha fatto riferimento ad uno schema iconografico consolidato, sicuramente conosciuto tramite Pietro Cavaro. Si ritiene perciò che il «Maestro dei Beneficiati», come anche il Maestro di Ozieri siano stati ospiti della bottega cagliaritano per un brevissimo periodo, sul finire degli anni Venti e almeno prima del 1537.

Nel 1516 il Magnifico Juan Sanjust di Cagliari lasciava “*al Santo Cristo de Oristan trecientas treinta y tres libras, seis sueldos y ocho dineros en remission de su peccados, segun es de ver en dicho testamento alos 3 del mes de Xbre 1516 por el sobredicho notaro Oriol*”. La notizia si trova nel *Campion del combento de san Fran. co de menores claustrales desta Ciudad de Oristan* nell'Archivio del Convento di San Francesco ad Oristano. La traccia dell'antica venerazione riservata al Crocifisso arborense si conserva dunque in una raccolta di documenti, nella quale sono riportati i lasciti e i legati testamentari a favore dei francescani dal 1462 al 1709. Se consideriamo che questa primissima notizia documentaria risale al 1516 e che il *Crocifisso di Nicodemo*²⁸² viene dipinto per la prima volta da Pietro Cavaro nel 1518, mentre non se ne ha testimonianza nelle opere quattrocentesche, è ragionevole ipotizzare che la scultura lignea giunse in Sardegna solo all'inizio del secondo decennio del Cinquecento. La scultura doveva inoltre essere inserita all'interno del *Retablo del Santo Cristo* ora smembrato, eseguito dallo stesso Pietro Cavaro per la chiesa dei francescani ad Oristano²⁸³.

Attualmente si ritiene che l'intaglio del San Francesco di Oristano sia stato scolpito da un maestro iberico, il quale fonde il *pathos* e la forza espressiva della corrente “*amanerada*” del primo quarto del XV secolo col naturalismo lenticolare fiammingo penetrato in Spagna, intorno al 1440²⁸⁴. Il Cristo, intagliato con la notevole flessione delle gambe, con le alterate proporzioni anatomiche – che hanno la funzione di introdurre correzioni ottiche alla visione ribassata – è stato attribuito ad un maestro catalano della prima metà del XV secolo. I Cavaro poterono altresì più agevolmente studiare il Crocifisso un tempo venerato nella chiesa di San Francesco

Pedro Fernández, da derivazioni testuali – forse per tramite delle stampe – dai testi della “maniera moderna” romana, ed infine da uno spirito spiccatamente neo-medievale di confronto con la tradizione devozionale isolana”, i due studiosi pensano qui al Maestro di Ozieri. Vedi anche per l'attribuzione al Maestro di Ozieri (Magnani 1992, pp. 11-23, e Agus 2003, pp. 37-45). Mentre per le influenze degli stravolgimenti allucinati di Alonso Berruguete vedi Cali (2000, pp. 658-663). Ora si concorda su una datazione al 1527-30, vedi Zanzu (1992, pp. 69-88), anche per i dati tecnici offerti a supporto della tesi sulla collaborazione di due artisti.

282 Nella letteratura critica riguardante il Crocifisso di Nicodemo si trovano diverse datazioni, ma il primo organico saggio monografico gli viene dedicato da Remo Branca nel 1935. Il Crocifisso di Oristano è scolpito in vari pezzi di legno di pero connessi fra loro e tenuti da una impannatura che fa da supporto alla sottile mestica di gesso, sulla quale si distende la recuperata affascinante stesura cromatica eseguita con vernici all'olio, e scoperta in occasione del restauro eseguito presso l'Istituto Centrale di Roma nel 1955. Branca scrive ancora nel 1971 sul Crocifisso di Nicodemo un'analisi particolareggiata dell'intaglio, con rilevamenti di natura chimica e annotazioni antropometriche, ritenendolo scolpito in Toscana intorno al 1350. Ma dopo il restauro che ne ha svelato la policromia minuta e la crudezza veristica del modellato il Crocifisso di Oristano è stato avvicinato ai crocifissi patetici ed espressionistici tedeschi, al Crocifisso detto «dei Caravana» del XVI secolo, nella Galleria di Palazzo Bianco a Genova. Serra - Maltese 1969, pp. 275-276. Si ritiene rappresenti “il culmine dell'arte tardogotica in Sardegna di ascendenza ispanica”.

283 Serreli, M., Zucca, U., *Ipotesi di ricostruzione del "retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda: rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati minori conventuali» 1999, pp. 325-336.

284 Il corpo del Crocifisso di Nicodemo è interamente cosparso di punteggiature rosse, volte a significare i pori da cui uscì il sudore di sangue nell'orto degli ulivi. Il sangue che cola dal naso in due rivoli che si perdono nella peluria del labbro superiore, la raffigurazione puntuale dei peli della barba, lo inseriscono il Crocifisso nell'orbita di influenza del naturalismo analitico fiammingo di Bernart Martorell e Lluís Dalmau. Sari (1987, pp. 294-295) nota delle analogie tra l'intaglio di Oristano e la pittura catalana: “da Lluís Borrassà, il cui Cristo depresso, dipinto nel 1410 per la predella del *Retablo della Pentecoste* di Pere Serra nella Cattedrale di Manresa, rivela impressionanti affinità nel viso allungato e nella piega a W fra i sopraccigli, a Bernat Martorell, a Jacomart Bacó, pittore prediletto di Alfonso V, alla, infine, intensa espressività di Jaume Huguet”.

a Stampace, sede dei Frati Minori Conventuali a Cagliari, e ora conservato nella chiesa di Sant'Anna, come pure il Maestro di Ozieri potrebbe aver guardato al Cristo scolpito della chiesa ozierese di Santa Lucia, un intaglio meno truce rispetto al modello originario arborense²⁸⁵.

Il primo a riflettere sull'innesto del Crocifisso di origine medioevale su un tessuto stilistico moderno fu Voss nel 1930. Egli risolveva la contraddizione notando come “*one often finds in remote provinces and in the solitude of mountains or islands that specific conceptions, schemes of compositions and the characterization of a certain period, which have long ago been relegated to the past in countries and capitals, that take the lead in the artistic matters, are not infrequently enlivened by remarkable and contradictory modern elements*”. Ma infine si chiedeva “*how its reappearance at so late a date can be explained*”. Castelnuovo e Ginzburg (1979, pp. 321-325, e 332-334) offrono una possibile risposta evidenziando come la produzione figurativa periferica – diversa è però la condizione dell'arte provinciale – non vada catalogata come necessariamente affetta da ritardi culturali, ma come portatrice di soluzioni alternative, le quali si annidano in quegli “scarti” che balzano all'occhio, quando si instauri un paragone con il modello estetico dominante o con quanto propugnato dal centro culturale di riferimento. Il Retablo di Ozieri può essere letto dunque – scacchisticamente – come una cosiddetta «mossa del cavallo», che opta per scelte non esattamente conformi a quanto divulgato a Cagliari, Napoli, Roma o nella costa iberica. In confronto i Cavaro paiono piuttosto impegnati nello sforzo di emulare qualche idea raffaellesca, ma con uno stentato proto-classicismo o con qualche momento di abbacchiato e timido pronunciamento di maniera in Michele.

La manipolazione del Crocifisso gotico-doloroso da parte del Maestro di Ozieri ancora negli anni Quaranta e Cinquanta potrebbe dunque assumere il significato di una «diserzione» reattiva. Così Lotto negli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore utilizzava dei *moduli arcaici* come il Cristo-vite per una narrazione agiografica di sicura comprensione per l'immaginario devozionale, mentre Pontormo nel *Giuseppe in Egitto* per la camera nuziale di Pier Francesco Borgherini usava l'*espediente medievale* dell'iterazione dello stesso personaggio per offrire una visione del racconto ritmica e sincronica. Il Crocifisso dipinto dal Maestro di Ozieri ha le gambe così fortemente piegate a formare quasi un angolo retto, non solo per la torsione delle stesse dovuta all'intervallo troppo breve tra il chiodo conficcato sui piedi e la posizione del bacino, ma proprio per una studiata sintesi di due punti di vista: è come se, osservando l'originale scultura lignea, si potesse scorgere, allo stesso tempo, frontalmente, la parte superiore del corpo, e, di scorcio, le gambe piegate; la visione degli arti inferiori dovrebbe avvenire stando nel luogo, in basso alla sinistra del Cristo, in cui nel dipinto si trova il San Giovanni e dove, si può immaginare, si trovasse anche Nicodemo.

La natura partecipa all'evento tragico, ospitando l'asprezza delle rupi, il cielo notturno, alberi spogli e stecchiti, campiture verdi fosche e desolate, vegetazione rada. Gli accostamenti cromatici risultano dissonanti, con tinte accese e brillanti accostate ad altre cupe e come sbiadite dallo sbattimento di un inquietante chiarore: come avviene nel manto di un forte arancione riflettente del San Giovanni nella tavola

285 Cfr. *Crocifissi dolorosi ...* catalogo della mostra a cura di G. Zanzu, Muros: Stampacolor 1977.

del Maestro di Ozieri a Stoccarda e nel manto blu intenso della Vergine dallo sguardo supplice, con gli occhi quasi coperti dal velo monacale. Nella *Crocifissione* di Ozieri si distingue il volgere falcato delle pieghe, mentre il fondale del paesaggio è rischiarato da visionari riflessi immersi nella nebbia, le tinte dell'ambientazione naturale sono impregnate di tonalità verdi che virano all'azzurro e al grigio luminoso, peculiarità pittoriche che rimandano con sicurezza alla decantazione di formule apprese sui testi di Patinir²⁸⁶. A riprova di una confidenza profonda del Maestro di Ozieri con la produzione nordica. Egli declina “alla tedesca” il gruppo sacro in primo piano, mentre, sul versante fiammingo²⁸⁷, si affida alle emersioni rocciose ghiacciate poste nei lontani e all'ampia vallata nella media distanza, dove pare adagiata l'apparizione di una cittadella, non effettivamente descritta analiticamente, ma suggerita con i profili lattescenti e frastagliati tipici dei paesi scoreliani. Un approccio sensibile che si apre a ventaglio sulle istanze stilistiche e le soluzioni morfologiche oltremontane, pervicacemente sintonizzato sulla raffigurazione sofferente della *Crocifissione*, come sulla resa del paesaggio dalla natura simpatetica. La vegetazione gracile e selvatica sulla sinistra del quadro, la nuvolaglia scura che si addensa procedendo da destra, rivelano forti analogie con l'impianto compositivo di due tavole di Cranach: la *Crocifissione* del Kunsthistorisches Museum di Vienna del 1500 e la *Crocifissione* dell'Alte Pinakothek di Monaco del 1503. È simile inoltre l'apertura del paesaggio ripreso dall'alto con vista su promontori rocciosi, come sarà anche a Benetutti. La *Crocifissione* del Maestro di Ozieri ricorda per l'orchestrazione della scena anche il disegno a penna di Dürer del Cabinet des Dessins del Louvre (inv. 18995, Recto)²⁸⁸: si osservino infatti la figura esile del Cristo, con le dita serrate, le pieghe dei manti, le attitudini della Madonna e del San Giovanni – benché non rappresentati in ginocchio – e il paesaggio che si schiude alle spalle del gruppo triadico. Sulla sinistra vi è una quinta naturale costituita da una parete collinare, scabra e scheggiata, di lato a destra in secondo piano un albero isolato, nel mezzo in fondo la veduta di una cittadella sulle rive di un fiume: una scansione di elementi compositivi del tutto simile allo spazio paesaggistico dipinto dal Maestro di Ozieri nella *Crocifissione* del *Retablo di N. S. di Loreto* e nella *Crocifissione* del *Retablo di Sant'Elena*.

I tronchi d'albero esili, scuri con i rami ritorti sono un *topos* compositivo del Maestro di Ozieri, deve averli sicuramente studiati su esempi düreriani, nei quali ugualmente risultano ricorrenti, come quelli nodosi e decidui, che compaiono accanto al *Sant'Eustachio* (1501, B. VII.73.57). Nella *Crocifissione* di Ozieri sono assiepati sul lato destro della tavola, mentre nella *Crocifissione* del *Retablo di Sant'Elena* formano una rima naturale con il legno della croce. Il Maestro di Ozieri deriva dall'incisione anche il trattamento del terreno sassoso, sdruciolevole, in cui si distinguono piccoli massi, rotolati nel primissimo piano, un ambiente in cui facilmente si può incespicare, piuttosto inospitale, come è solitamente la rappresentazione del paesaggio e

286 Vergara, A., *Patinir and the art market: "look, logo, and knock-off"...*, pp. 195-210. Ewing, D., *Ventajas múltiples, producción moderada: reflexiones sobre Patinir y el mercado / Multiple advantages, moderate production: thoughts on Patinir and marketing*, in *Patinir: essays and critical catalogue*, catalogo della mostra (Madri, Prado, 2.7.-7.10.2007), pp. 81-95.

287 Aikema, B., *Netherlandish painting and early Renaissance Italy: artistic rapports in a historiographical perspective*, in *Cultural exchange in early modern Europe*, a cura di R. Muchembled, Cambridge: Cambridge University Press 2006-2007, 4. *Forging European identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, 2007, pp. 100-137.

288 Starky, E., Brugerolles, E., Fossier, F., *Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22.10.1991-20.1.1992), Parigi: Réunion des Musées Nationaux 1992, p. 36.

della montagna nelle immagini tedesche dei primi decenni del Cinquecento²⁸⁹. La forma dei rami saettante ricorda da vicino quella visibile sull'albero immediatamente dietro il *Compianto* di Dürer (1497-1500, B. VII.117.13), appartenente alla serie della *Grande Passione*.

La rappresentazione della cittadella costituita da macchie e profili immersi nella foschia di un grigio chiarissimo ricorda in maniera convincente simili vallate con casupole evanescenti e spumeggianti dipinte da Jan van Scorel in più occasioni²⁹⁰. Una notevole somiglianza si intravede con gli sfondi paesaggistici di alcuni dipinti scoreliani, come nel *San Giorgio e il Drago* (1520-21 c., Corsham Court, Wiltshire) e nel *San Francesco che riceve le stimmate* di Firenze (Palazzo Pitti, n. cat. 00295825). La veduta urbana compendiaria sul fondale, come in realtà anche la maniera di rendere pittoricamente il terreno dissestato del primo piano, con bande quasi orizzontali e distinguibili con vari toni di ocre, rivela dunque uno dei brani più squisitamente scoreliani eseguiti dal Maestro di Ozieri. Va evidenziata inoltre una seconda analogia, molto significativa, tra alcuni casi esemplari scoreliani e l'organizzazione del primo piano della *Crocifissione* di Ozieri: è lo stesso Scorel ad inserire, per primo, come suo tratto distintivo, l'albero solitario quale quinta laterale con funzione di elemento-*repoussoir*, di chiosa alla scena. Si tratta di una soluzione ricorrente, compare nella *Maria Maddalena* (1530 c., Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A-372), come in *Rut e Noemi nel campo di Boaz* (1530-40, Vienna, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_6409) e nel *Paesaggio con Betsabea* (1545 c., Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-670). Benché l'albero nelle sua gracilità, con tronco rinsecchito ma dritto, dai rami scarmigliati, privo di fronde, sia più simile a quelli incisi più volte da Dürer, l'inserimento nel primo piano – a lato dei protagonisti della scena, che vengono sospinti in avanti per lasciare ampio respiro al fondale – è una consuetudine compositiva scoreliana.

Il Maestro di Ozieri qui come nella *Crocifissione* del Retablo di Sant'Elena dipinge un paesaggio “moralizzato”, nel quale, il divenire temporalesco del cielo con le nubi blu scuro che si ammassano sulla destra, e l'apertura del cielo più chiaro in fondo a sinistra, sono lampanti indizi di un intendere lo sfondo come cassa di risonanza del dramma sacro. Nella tavola vi è un'orchestrazione degli elementi naturali di tipo metaforico: nel cielo vi sono zone chiare a sinistra e scure a destra, ancora nel paesaggio, vallate a sinistra e promontori rocciosi a destra. Si distinguono dunque aree di distensione e rarefazione pittorica, che hanno come contraltare aree di opposta tensione e tonalità notturne. L'orchestrazione delle macchie blu, azzurre e bianche, ben distinguibili, è piuttosto lontana dai cieli tersi o dalle tonalità sulfuree più frequenti in Polidoro. Rimanda invece con convinzione, come anche lo sfondo – occupato da catene di rilievi montuosi ghiacciati – a brani patiniriani, come il fondale montuoso e rannuvolato delle *Tentazioni di Sant'Antonio Abate* (Madrid, Prado, inv. P01615). Per le affinità con i cieli e gli sfondi patiniriani il paesaggio del Maestro di Ozieri può

289 *Der Wald im Mittelalter: Funktion, Nutzung, Deutung*, a cura di E. Vavra, Berlin: Akademie-Verlag 2008; *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, a cura di M. Stadlober, Wien: Böhlau 2006; Herrmann-Fiore, K., *Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle*, in *Albrecht Dürer*, a cura di K. Schröder, M. L. Sternath, con la collaborazione di M. W. Ainsworth, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, pp. 27-44; *Nach der Natur: Zeichnungen und druckgraphische Werke des XV und XVI Jahrhunderts*, testi di C. Müller, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 30.8.-23.11.2003), Basel: Öffentliche Kunstsammlung 2003. Erb, G., *Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik von Albrecht Dürer*, Frankfurt am Main: Lang 1997.

290 Faries, M., Wolff, M., *Landscape in the early paintings of Jan van Scorel*, «The Burlington magazine», 138.1996, pp. 724-733; Faries, M., *Some results of the recent Scorel research: Jan van Scorel's definition of landscape in design and color*, in *Color and technique in Renaissance painting: Italy and the north*, a cura di M. B. Hall, Locust Valley/N.Y.: Augustin 1987, pp. 89-103.

essere interpretato secondo quanto proposto da Reindert L. Falkenburg nel suo *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage / Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life* del 1985. Nella caratteristica ambientazione naturale patiniriana si svolge o è sotteso un percorso eremitico: il viandante o il santo raffigurato, immerso nella natura, rifugge dalle soluzioni di comodo (come dire, dalle zone “spianate”) e si inerpicano spiritualmente verso vie tortuose e virtuose. Un'esperienza performativa di cui partecipa lo sguardo del fedele. Tale concezione raramente viene travasata nella pittura italiana, ma accade laddove l'influenza fiamminga può emergere con qualche libertà, come in Savoldo ²⁹¹.

La cittadella suggerita nella vallata, con le casupole a macchie chiare, va identificata senza dubbio in Gerusalemme. Il percorso che nella tavola si dirime tra zone brulle e un'incipiente burrasca, conduce infatti, come in un pellegrinaggio illustrato, alla città santa. È raffigurato dunque ad Ozieri un paesaggio metaforico che guida verso un pellegrinaggio, nella profondità del fondale, di tipo mentale. La tavola è giocata su aspetti cromatici “alla fiamminga”²⁹², memore di una particolare morfologia degli elementi naturali di marca anch'essa nordica. La visione paesaggistica adottata, con la città sacra svaporante sullo sfondo, allude e permette un viaggio sostitutivo, immaginario²⁹³. Tale approccio avrà un più complesso sviluppo nella *Crocifissione* di Benetutti, nella quale l'inserimento di alcune scene in secondo piano consentirà di illustrare, non solo i luoghi della Terra Santa, ma, attraverso una strategia drammaturgica – simile a quella in atto nei Sacri Monti – di poter visualizzare anche le scene della Passione, come poteva esperire il fedele-pellegrino sfogliando le pagine miniate medioevali o le illustrazioni stampate in libri di piccolo formato ²⁹⁴.

La *Crocifissione* del Maestro di Ozieri, specialmente per la raffigurazione della Madonna e del San Giovanni, pare avvicinarsi maggiormente alla versione di Dürer contenuta nella Passione del 1511 (B. VII.37.13), ma con alcune licenze, a partire delle figure costernate poste in ginocchio o dal maggior risalto riservato al paesaggio. La tavola pare risentire di una forte influenza nordica, che si cercherà di precisare, partendo dalla verifica del suggerimento di Voss, il quale avvicinava la *Crocifissione* del Maestro di Ozieri, un tempo a Wiesbaden, alla sensibilità pittorica grünewaldiana. Nella tavola con la *Crocifissione* di Tauberbischofsheim²⁹⁵, ora a Karlsruhe, datata 1523-25, l'artista tedesco raffigura esclusivamente tre figure,

291 Aikema, B., *Savoldo, la città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento», 3.1993 (1994), 6, pp. 99-120.

292 Bellosi, L., *The landscape 'alla fiamminga', in Italy and the Low Countries - artistic relations: the fifteenth century*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, testi a cura di V. M. Schmidt, G. J. van der Sman, Firenze: Centro Di 1999, (Italia e i Paesi Bassi; 4), pp. 97-108.

293 Rudy, K. M., *Fragments of a mental journey to a Passion park*, in *Tributes in honor of James H. Marrow: studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, a cura di J. F. Hamburger e A. S. Korteweg, London: Miller 2006, pp. 405-419; Koldeweij, J., *Bruges: Jérusalem en Flandres; Rome, Saint-Jacques, Jérusalem, ou le Nord; Voyages immobiles*, in *Foi & bonne fortune: parure et dévotion en Flandre médiévale*, Bruggemuseum, Gruuthuse, Arnhem: Terra, 2006, pp. 176-193, 210-225, 246-257; Gautier Dalché, P., *Cartes de Terre Sainte, cartes de pèlerins*, in *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo: paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, a cura di M. Oldoni, Salerno: Laveglia 2005, pp. 573-612; Rudy, K. M., *A guide to mental pilgrimage: Paris, Bibliothèque de L'Arsenal Ms. 212*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 63.2000, pp. 494-515.

294 *Imagined pilgrimage and spiritual tourism: Luttikhuisen, H., Still Walking: Spiritual Pilgrimage, Early Dutch Painting and the Dynamics of Faith; Foster-Campbell, M. H., Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, in *Imaginative and emotional interaction in late medieval and Renaissance art*, Leiden: Brill 2011, pp. 119-226; 227-276.

295 Vetter, M. E., *Der "verkaufte Grünwald": Tauberbischofsheimer Trilogie*, in *Grünwald: die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie*, Weibenhorn: Konrad 2009, pp. 143-197, («Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen

secondo un schema caro anche al Maestro di Ozieri. Il Cristo appare però più monumentale, provoca un impatto emotivo terrificante, il panno è laceratissimo, sono molto evidenti ferite e piaghe. La mascella è ugualmente appoggiata sulla clavicola destra, mentre la smorfia di dolore e le dita, fortemente contratte e divaricate, risultano ancora più impressionati. In Grünewald le escoriazioni non interessano solo il corpo sofferente del Cristo, ma per contagio anche il legno scorticato della Croce. È simile il motivo dell'arco formato dalle braccia, che a Karlsruhe sono sicuramente più contratte, mentre ad Ozieri appaiono abbandonate, come se il Maestro dipingesse la sequenza successiva della storia della Passione: non più l'agonia, ma la morte del Cristo. Quasi un momento più pacato, ma non meno drammatico. Le somiglianze più forti si radicano nella resa notturna e patetica della scena, nella concezione della natura che partecipa al dramma, nell'impostazione della figura della Madonna²⁹⁶ “*with the long sensitive fingers*”, ancora più simile nella *Crocifissione* di Basilea, di formato più piccolo, quasi portatile (1515c., Kunstmuseum, inv. 269), nella quale i bagliori sono ancora più irreali e la Vergine guarda affranta il figlio, quasi costretta ad infilare lo sguardo sconsolato oltre il velo che le copre tutta la fronte. Così compare anche a Stoccarda, Ozieri e Benetutti. Nonostante la simpatetica analogia con l'esempio grünewaldiano – ma se ne potrebbero trovare di consonanti anche in Cranach o in Burgkmair – si noti che una simile posa ed espressione del volto potrebbe derivare anche dall'elaborazione di singole figure düreriane, come quella della Maria a sinistra nella *Crocifissione* düreriana del 1508 (B. VII.46.24).

La posa delle braccia e delle mani nella Vergine di Ozieri, non proprio conserte e quasi giunte, con la mano sinistra che cinge il gomito destro, mentre il braccio destro più aderente al petto esprime un gesto di sconsolata preghiera, assomiglia molto a quella della Madonna nella *Crocifissione* (1490-95, inv. WRM 180) del pannello mediano del Trittico dipinto dal Maestro dell'Altare di San Bartolomeo²⁹⁷, proveniente dal monastero dell'ordine certosino a Colonia e ora conservato al Wallraf-Richartz Museum. Oltre alla identica posizione delle braccia (non proprio frequentissima), è identica la resa delle mani, come notava già Voss: quelle delle Madonne del Maestro di Ozieri sono lunghe, affusolate, nervose, sottili e sensibili, come appaiono di fatto assai spesso negli esempi tedeschi, e in particolare va detto in Grünewald ad Isenheim. Il

in Baden-Württemberg», 24.1987, pp. 69-117); Lüdke, D., *Die "Kreuzigungen" Grünewalds im Spiegel mittelalterlicher Passionsliteratur*; Mack-Andrick, J., *Von beiden Seiten betrachtet: Überlegungen zum Tauberbischofsheimer Altar*; Reuter, A., *Zur expressiven Bildprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten*, in *Grünewald und seine Zeit*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8.12.2007-2.3.2008), München: Deutscher Kunstverlag 2007, pp. 87-95, 68-77; 78-86. *Die Malerei der deutschen Renaissance ...*, pp. 230-231.

296 Si tratta di un tipo di Madonna clamorosamente tedesco, che si ritrova infatti esposto anche nella *Crocifissione* impressa nel *Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen Leydens Christi D. Martini Luther tzu Wittenberg* (1519). Marquard, R., *Mathias Grünewalds Tauberbischofsheimer Andachtsbilder in der Kunsthalle Karlsruhe und Martin Luthers 'Theologia crucis'*, «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 156.2008, 179-194.

297 Sandner, I., *Typus und Funktion der Unterzeichnungen auf Gemälden des Meisters des Bartholomäus-Altars*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64.2003, pp. 241-252; Defoer, Henri L. M., *Der Meister des Bartholomäus-Altar und die Kunst der Nördlichen Niederlande: Betrachtungen anlässlich einer Ausstellung*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64.2003, Pp. 215-240; Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars, a cura di R. Budde, R. Krischel, catalogo della mostra, (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 19.5.-20.8.2001), Köln: DuMont 2001; Martens, D., *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du moyen âge*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 57.1996, pp. 65-100; Idem, *Une Maria in sole inédite par le Maître du Retable de Saint Barthélémy*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 50.1989, pp. 313-319; Rowlands, J., *Some notable early prints*, «The British Museum yearbook», 1.1976, pp. 260-270.

San Giovanni, sopraffatto dal dolore si asciuga le lacrime con un fazzoletto, che compare anche tra le mani del San Giovanni nella *Crocifissione* miniata dal Maestro dell'Altare di San Bartolomeo nel *Libro d'Ore di Sophia von Bylant* (1475, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. 1961/32)²⁹⁸.

L'ideazione della Madonna – con le sensibili mani, il velo calcato sulla fronte, la posizione rara delle mani, il manto con pieghe che simulano fortemente quelle viste sulle incisioni – rimanda veramente ad una riedizione “alla tedesca”, ma più sensibile rispetto all'apprendimento per osmosi che si nota spesso in ambito iberico, per esempio nella “schongauriana” *Epifania* del Retaule de Sant Feliu, di Pere de Fontaines (1515-1518, Girona, Museu d'Art, inv. MD 317), o nel “düeriano” *Cristo nell'orto degli ulivi* dalla Pala d'altare di Sant Vicenç (1554, Malla, vicino Vic) di Pietro Paolo da Montalbergo²⁹⁹.

La *Crocifissione* del Maestro di Ozieri risulta in sintonia con alcuni brani polidoreschi. In particolare, il San Giovanni piangente, che cerca di raccapazzarsi dalla sua emotività con il grande fazzolettone bianco portato sul viso. La figura risulta piuttosto affine ai risultati della religiosità imitativa polidoresca. Il volto non è sovrapponibile alle fisionomie “romane” (delle stampe raimondiane, dello stesso Polidoro nelle *Logge*, di Raffaello nei cartoni per gli *Atti degli Apostoli*) plasmate dalla *gravitas*. Il San Giovanni di Ozieri esprime un afflato emotivo che lo ricongiunge al San Giovanni nel *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Firenze, GDSU, inv. 13396 F), riferibile al secondo soggiorno napoletano di Polidoro (Napoli, Capodimonte, Q 1774). Il volto somiglia inoltre a quello della Santa Lucia nella *Madonna con il Bambino in trono e le sante Barbara e Lucia* (Messina, Museo Regionale), dipinta da Stefano Giordano (e Polidoro da Caravaggio). Simile è l'espressione affranta, declinata in una accezione popolare. Il patetismo diviene effusione colloquiale. La fisionomia facciale è molto vicina, lontana dagli ovali di Sabatini. Risulta deformata dalla smorfia della bocca, dalle fosse orbitali gonfie dalla commozione, gli zigomi e la mascella sono forti, ben sbalzati. Si tratta di aspetti riferibili ai «tipi» polidoreschi (eccellenti per “attirare il fruitore dell'immagine devota in un rapporto di suggestione, di paura, di esaltazione”) della fase napoletana e messinese (tardi anni Venti, anni Trenta), maggiormente caratterizzati, non grotteschi, ma sicuramente pregni di un'affettività genuina e corale, come quella degli astanti abbarbicati sulla collina nell' *Andata al Calvario* dei Catalani (1534). Si veda per esempio la fisionomia e l'espressione del personaggio, che indica il Cristo, con la casacca gialla e i pantaloni arancioni, o alcune comparse nella *Natività dell'Altobasso* (1533).

Il San Giovanni di Ozieri tradisce la conoscenza di un momento polidoresco tardo, lo slancio emotivo pare avere più un sapore mediterraneo di quanto si possa dedurre dagli esempi patetici tedeschi. Sarà risolutivo pensare a qualche contatto con alcuni di quei personaggi accorati che si affacciano sull' *Andata al Calvario* per l'Annunziata a Messina. In questo senso il San Giovanni risulta omologo a certe comparse

298 Pieper, P., *Das Stundenbuch der Sophia von Bylant im Werk des Bartholomäusmeisters*, in *Masters and miniatures: proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, (Utrecht, 10-13.12.1989), a cura di K. van der Horst e J.-C. Klamt, Doornspijk: Davaco 1991, (Studies and facsimiles of Netherlandish illuminated manuscripts; 3), pp. 265-274.

299 Garriga i Riera, G., *Un pittore monferrino del Cinquecento in Catalogna: Pietro Paolo de Montalbergo o De Alberghis*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» 49.1997(2000), pp. 101-117. Molina i Figueras, J., *De Flandes a Italia ...*, cat. 3, pp. 52-54.

scoreliane – “sciolte”, “espressive” – , in specie a quelle abbarbicate sulla collina nell' *Entrata di Cristo a Gerusalemme* del Trittico Lokhorst a Utrecht e a quelle degli sportelli laterali con i Santi (1526-27, Centraal Museum, inv. 6078A e 7991). Le figure risultano un po' tozze – “assimilabili a bozzoli” – goffe, esageratamente affabili, commosse, “rustiche”³⁰⁰. Il *San Giovanni* di Ozieri perciò può ritenersi imparentato con la resa di alcune figure polidoresche e scoreliane, dipinte tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, a volte chine o protese, dalla resa pittorica un po' corsiva.

Nella produzione figurativa meridionale è introvabile nell'insieme della scena una concezione così oltremontana della *Crocifissione*. L'unico caso in cui si può rintracciare forse qualcosa di simile è nella *Madonna con Bambino in gloria e i Santi Filippo e Giacomo*, che si conserva a Napoli, nella chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, dipinta da Marco Cardisco. Vi compaiono alcuni tronchi spogli, isolati, alcuni spezzati, posti ai bordi laterali del dipinto. Sullo sfondo al centro si scorge, comunque distintamente, una cittadella, in vero vicina a quella dipinta dal Maestro di Ozieri sul fondale della *Crocifissione* nel Retablo di Sant'Elena. Il Sant'Andrea che sorregge la croce potrebbe ricordare il San Giuseppe della *Sacra Famiglia* di Ploaghe, benché quello del Maestro di Ozieri sia affetto da terribilità michelangiolesca e quello di Cardisco sia assai polidoresco. Infine la Madonna con il Bambino sopra le nuvole – con il drappo steso alle sue spalle da massicci e sgarbati angeli – sono declinati con una certa volontà scopertamente maldestra di rendere un modello originario, più delicatamente allineato su idee raffaellesche, come la *Madonna di Costantinopoli con i Santi Francesco e Giovanni Evangelista* di Andrea Sabatini, già nella chiesa di San Francesco di Eboli, e ora presso il Museo Diocesano a Salerno.

L'originalità della tavola di Ozieri sta nell'amalgamare suggestioni figurative polidoresche (tarde), con un'insieme di riferimenti al mondo fiammingo, in specie nell'ambientazione naturale della scena. I rimandi patiniriani risultano piuttosto consolidati. La *Crocifissione* di Ozieri suona come la più nordica rispetto a tutte le composizioni della «congiuntura iberico-lombarda», che si possono paragonare per comune soggetto iconografico, dipinte nel meridione tra anni Dieci e Quaranta. Fatta eccezione per il caso della tavola di Cardisco agli Incurabili segnalata poco sopra, significativa per “un discorso di affiatamento con Polidoro”, nella quale sono presenti rilevanti indizi scoreliani³⁰¹. Seguendo questa pista si scopre, a margine, che un brano molto scoreliano, con uno sfondo assai simile alla *Crocifissione* di Ozieri, si può vedere nel fondale paesaggistico della *Madonna col Bambino* alla Galleria Sabauda di Torino. Il dipinto, che acutamente Berenson diceva di un «*flemish follower*», riconosciuta la provenienza meridionale, è stato però forzatamente ricondotto da Previtali nell'orbita di derivazione lombarda, attribuito poi da Leone de Castris a Severo Ierace

300 Dacos, N., *Roma quanta fuit ...* ed. cons. 2001, p. 31; *Fiamminghi a Roma...* 1995, pp. 253-258; van Asperen de Boer, J. R. J., Faries, M., *Research during the "Jan van Scorel in Utrecht" Exhibition: A Report*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art» 1977 (vol. 9, n. 3), pp. 169- 182; Meijer, B. W., *An unknown Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio and a note on Jan van Scorel's in Italy*, «Paragone. Arte», 25.1974,291, pp. 62-73.

301 Leone de Castris 1985, pp. 226-236. Idem, *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, «The journal of the Walters Art Gallery» 47.1989, pp. 13-20.

e da Riccardo Naldi ridato a Marco Cardisco. L'opera, piuttosto che emulare qualche fonte “alla lombarda” di un lontano Cesare da Sesto, rivela una forte somiglianza con alcuni esempi scoreliani, sia per lo sfondo con le casupole rarefatte di un grigio chiarissimo e fantastico, come anche per il gruppo di figure sacre in primo piano, per cui si può confrontare la *Madonna con il mazzo di rose* di Utrecht (1530, inv. 12432 a, ma si veda anche la precedente versione, 1527-30, inv. 28224), e la *Maddalena* di Amsterdam (SK-A-372)³⁰². La divagazione non è peregrina in quanto svela un nuovo *pendant*, più pertinente di quelli accampati nella letteratura critica. Non solo in Sardegna dunque con il Maestro di Ozieri era possibile quella curiosa ibridazione da “Mediterraneo allargato”, costituita da una miscela di popolare afflato polidoresco, resa compendiaria, sfondi scoreliani e tipi romanisti. È dunque Marco Cardisco – e non Sabatini, Cesare da Sesto, Pedro Fernández – il pittore che più di tutti può essere studiato in parallelo con il Maestro di Ozieri, per entrambi infatti si potrà spendere più avanti anche la formula di «michelangiologismo alla fiamminga», prodotto di fatto da un linguaggio pittorico assai eclettico, se non eccentrico.

Annunciazione, scomparto sinistro

La tavola è una delle poche, insieme alla *Traslazione* di Ozieri e alla *Sacra Famiglia* di Ploaghe, a mostrare l'insorgere di un raffaellismo assai mitigato e diluito. Può essere annoverata come prova della tendenza all'eclettismo mimetico da parte del Maestro di Ozieri. Se la *Visitazione* accanto è una chiara interpretazione in senso nordico di forme apprese sull'incisione düreriana, nell'*Annunciazione* il pittore si allinea – anche con una certa disinvolture – su stilemi altrimenti alieni alla sua produzione. Non a caso il volto della Madonna potrebbe essere scambiato facilmente con quello di una qualche figura femminile dipinta da Criscuolo, quale per esempio la *Madonna col Bambino*, già a L'Aquila (collezione Dragonetti de Torres).

La tavola – come è stato già notato da Renata Serra – deriva in parte dalla stampa di traduzione eseguita da Caraglio (B. XV.67.3), e tratta da un originale *Annunciazione* di Tiziano³⁰³. Ad essa sono ispirate le due figure in primo piano, mentre l'ambientazione e lo sfondo si discostano notevolmente dal prototipo. È simile il gesto della mano destra dell'angelo che regge il giglio, mentre la sinistra indica la colomba dello Spirito Santo, come anche è quasi identica la posa della Madonna. La scena – se non fosse per la scaltra imitazione

302 *The madonnas of Jan van Scorel, 1495-1562: serial production of a cherished motif*, a cura di M. Faries e L. M. Helmus, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 8.4.-2.7.20009).

303 L'incisione è tratta dall'*Annunciazione* che Tiziano aveva dipinto per le monache di Santa Maria degli Angeli a Murano, le quali rifiutarono l'opera per via della considerevole cifra richiesta, 500 ducati. Il pittore veneziano allora, secondo Vasari, seguendo il consiglio di Aretino, offrì il dipinto come dono ad Isabella, con il risultato che Carlo V, suo marito, ricompensò l'artista con la generosa somma di 2000 scudi. Il dipinto venne posto sull'altare maggiore della Cappella del Palazzo Reale di Aranjuez. E li viene ricordato ancora dalle fonti settecentesche. Scomparve dopo il 1814. Cassiano del Pozzo nel 1626 nel diario della visita del Cardinale Barberini in Spagna così descrive l'Annunciazione: “che guarda nella cappella che è nell'appartamento à terreno di dove ambedue i Cardinali col corte udirono la messa in detta cappella la tavola è famosissima di Tiziano et è un Annonziata con l'Angelo che in atto di genuflessione. Da un angolo della tavola s'inclina, e la santissima Vergine da Inginocchiatoio che è formato da un Aquilone che si svolge ascoltando il messaggio divino. L'aria si della Vergine come dell'Angelo e i panni non si può dire altro se che non di Tiziano, non si può vedere tinta di carne più bella né l'colorito più fresco che a questo quadro patito alquanto dalla freschezza della stanza... La cornice è stretta e po' degna di si bel quadro essendo senza lavoro nessuno di puro abbruccio tinta di nero profilata d'oro”.

dello strascico della veste di Maria, per il giglio imbracciato dall'angelo e l'irruzione della colomba – potrebbe ricordare per la postura della Vergine anche l'incisione düreriana del 1503 (B. VII.132.83).

Il Maestro di Ozieri pare rinunciare ad una virata eccentrica – come accade nella *Traslazione*, dove sulla Santa Casa sistema una *Madonna di Foligno* rivisitata, un *remake* all'insegna di una disarmonica e riottosa alterità. La Madonna dell'*Annunciazione* viene raffigurata con gli occhi quasi socchiusi e lo sguardo obliquo. Nella stampa accoglie l'annuncio con una tenerezza vibrante e consapevole. Nella tavola di Ozieri pare ascoltare con un certo disincanto. L'angelo che giungeva travolgente nella scena di Caraglio, con grande movimento delle vesti, dirigendosi lungo una diagonale dentro la scena, veniva colto quasi di spalle. Nella tavola di Ozieri viene rivoltato, divenendo un figura di tono minore, non più monumentale. Come la Madonna anch'egli è caratterizzato da un certo tiepido coinvolgimento e da un indugio quasi lezioso delle pieghe della veste. Un particolare visto qui per la prima volta e non riscontrato nel *Retablo di Sant'Elena*.

La stampa di partenza di Caraglio viene manipolata con un approccio che, per gamma d'effetti, può essere avvicinato ad altre produzioni figurative periferiche. Si prenda per esempio la *Resurrezione* di Romanino nella chiesa di San Giorgio a Capriolo, tra Bergamo e Brescia. Anche in questo caso il modello di raffronto è un'opera tizianesca, il *Polittico Averoldi*, della collegiata bresciana dei Santi Nazaro e Celso. Ne scaturisce un esempio “amaro”, una “parodia”. Il dinamismo del Cristo che si libra in un equilibrio perfetto viene sostituito da un rallentamento di tutta la scena. Poco teatrale, con lo stendardo quasi ammainato, e i soldati abbandonati nel sonno come dopo una bisboccia. Così nell'*Annunciazione* di Ozieri il modello di cordialità e emozionale pudore della Madonna di Tiziano, la venuta clamorosa dell'angelo, sono sostituiti da un'incontro, nello svolgersi del quale la Vergine risulta un po' scettica e l'angelo poco convincente, benché entrambi provino a mantenere la posa di convenzione. Lo stuolo di angeli è totalmente abolito, lo sarà anche a Bortigali. Ne guadagna l'aspetto quotidiano della scena, in quanto sullo sfondo si vede il letto della Vergine, con un cascame fluente di cortine verdi, un materasso arrotolato e le lenzuola che penzolano, per cui Antonia D'Aniello parlava di “suggestioni lombarde insite nella cura lottessa dell'ambiente”. Intendendo con lombarde, quelle improbabilmente discendenti da un Cesare da Sesto appreso a Napoli, il quale però non risulta autore di scene d'interno meridionali.

Ciò che accade nell'*Annunciazione* di Ozieri ha un corrispettivo nell'*Annunciazione* di Bortigali. Stilisticamente le due tavole sono omologhe. Tante sono le coincidenze, da far pensare che l'autore sia un diretto allievo del Maestro di Ozieri, o un suo collaboratore. A partire dalla stampa con l'*Annunciazione* di Marco da Ravenna (B. XIV.16.15) si assiste allo stesso procedimento di omissioni e contraccambi. L'angelo perde l'impeto aggraziato e diviene caricaturale. In luogo delle volanti vesti, nella tavola di Bortigali – e in quella di Ozieri – la tunica fascia maggiormente la figura, mentre le onde della veste risultano artificiali, quasi decorative, come l'idea del nastro rosa che si svita formando un ricciolo. Si delinea una forma di raffaellismo piuttosto insolito. L'illuminazione come ad Ozieri è artificiale, con zone in cui la superficie si presenta “bruciata” per una eccessiva esposizione al bagliore, si veda per esempio la spalla e la gamba destra dell'angelo. Specialmente le vesti risentono di un cangiantismo irreali, mai visto prima nei retabli sardi.

L'autore si discosta radicalmente dal modello angelico di Marco da Ravenna, sostituendolo con un tipo dalla corporatura sbilanciata: un vitino da vespa a sostenere degli arti protuberanti. Le spalle sono tornite e larghe, le gambe piegate sono voluminose, ma il tutto su una testa che è quasi una sigla caricata, con un collo un po' taurino. Si tratta di una figura piuttosto ambigua, la quale può essere interpretata come esempio probante di un michelangiologismo in differita. Non è questo il primo caso nella produzione del Maestro di Ozieri nel quale si trovano conformazioni paradossali – e al limite un po' difformi, un esempio è il Bambinello della *Traslazione* – derivanti da modelli forti, quali Raffaello e Michelangelo, desunti dalla cultura delle stampe e compresenti nella stesso dipinto. Così infatti avviene nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe.

I sintomi di tale fenomeno si possono cogliere ad intermittenza nell'opera del Maestro di Ozieri: a Bortigali, nell'angelo del suo allievo; negli angeli muscolosi ma miniaturizzati della *Traslazione*; nel San Giovanni della *Crocifissione* di Cannero, un tempo cimasa del *Retablo di Santa Croce* di Sassari; nel *San Sebastiano* della Pinacoteca Mus'a di Sassari; nel risorto della *Prova della Vera Croce* di Benetutti. In particolare l'angelo di Bortigali e il San Giovanni di Cannero devono essere stati eseguiti dalla medesima mano, che travisa i lineamenti del volto – in origine raffaelleschi –, caratterizzandoli in senso maggiormente espressivo e un po' deforme. Il fenomeno non va liquidato come prodotto isolano e provinciale. La fisionomia caricata e popolare delle due figure rimanda allo sviluppo del polidorismo, ad un processo espressivo già pienamente in forze negli astanti dell'*Andata al Calvario* dei Catalani. In tal senso si trovano riscontri ancora una volta nella *Santa Lucia della Madonna col Bambino in Trono* di Stefano Giordano e Polidoro da Caravaggio a Messina. Come anche nell'*Annunciazione* di Marco Cardisco della chiesa dell'Annunziata a Cava dei Tirreni. Soprattutto la fisionomia del San Giovanni di Cannero si accorda con certe caricature patetiche di Cardisco, nel *Compianto* del polittico a Liveri di Nola, nel santuario di Santa Maria a Parete. L'imitatore di Bortigali riproduce reiterandole le cornici architettoniche sui pilastri, richiamate dalle tante profilature poi ripetute nel leggio. L'ambiente è costruito da un'architettura-organismo che crea un fondale nel quale prevale l'ambivalenza tra colonne e pilastri. La camera dipinta è scandita in profondità da un'intelaiatura di costoloni e archi rialzati, gli stessi visibili nello sfondo dell'*Annunciazione* di Ozieri.

Le forme architettoniche nell'*Annunciazione* di Ozieri risultano ancora una volta inedite se confrontate con gli spazi costruiti nella Sardegna della prima metà del Cinquecento³⁰⁴. Viene messa in scena dunque un'ambientazione immaginaria. Nella tavola infatti sono incastonati tra i capitelli alcuni mascheroni, i quali si dispongono anaforicamente anche sulla pancia della brocca, poggiata sul piedritto in primo piano. Il Maestro potrebbe aver captato qualche raffinato progetto di *design* per vasi e brocche realizzato dall'ingegno manierista o volersi rifare alla cultura estrosa delle grottesche³⁰⁵, ma con più sicurezza il motivo del

304 Sari, A., *L'architettura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola...* 1992, pp. 74-89. Serra, R., *L'architettura sardo-catalana*, in *I Catalani in Sardegna...* 1984, pp. 125-154; Maltese, C., *L'architettura del Cinquecento in Sardegna e la politica di Filippo II*, in *Atti del XIII Congresso internazionale di Storia dell'Architettura* (Cagliari, 6-12.4.1963), Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 1966, pp. 271-277.

305 Circolano dagli anni Venti in poi idee grafiche riprodotte “composizioni di grandi spazi concertati e organizzati secondo la metrica raffaellesca, oppure sofisticati studi di figure sinuose, rampanti, forme che sembrano molle in tensione in una sorta di follia dell'immaginazione, altre prese pari pari da quel campionario senza fondo che sono le Stanze, le Logge, gli arazzi, la Sistina”, come avviene per il personaggio nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe intento a sollevare la tenda. Borea, E., *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi*,

mascherone deriva da un particolare che compare già nella stampa di Caraglio. Si tratta del fermaglio a forma di mascherone appuntato sulla veste dell'angelo. L'accessorio assurge a motivo decorativo che con una ambigua ironia fa capolino poi più volte nella scena dipinta. Viene manipolato all'interno di un ambiente che cerca di sottrarsi all'insofferenza della codificazione prospettica. Piuttosto che al rigore pure sperimentale della cultura bramantiniana, nelle Annunciazioni di Ozieri e Bortigali, vi è un susseguirsi ondivago di incastri architettonici, accentuato da un'illuminazione della scena per "bagliori improvvisi". La stanza in cui si svolge l'*Annunciazione* di Ozieri è animata da gradinate interne che fungono da piattaforme, colonne su piedritti, archi rialzati ellittici – intervallati da una colonna addossata ad un retrostante pilastro – ridondanza delle profilature, che come una cornice cingono tutta la parete, infine dall'incasso dei cassettoni lapidei sul soffitto. Di fatto un'invenzione architettonica degna di un rivolgimento strampalato.

Visitazione, pannello destro

La scena ha come fonte iconografica la *Visitazione* (B. VII.132.84) di Dürer del 1504 circa, copiata poi da Marcantonio (B. XIV.406.628). L'abbraccio tra la Vergine e Santa Elisabetta è disposto in maniera simile. La variante introdotta dal Maestro di Ozieri, consiste nel posizionare le figure su una diagonale, un po' di sbieco, con le braccia che si congiungono non sulle spalle ma sui fianchi. Ciò permette di dare maggiore enfasi al profilo arcigno e sottile di Elisabetta. Una figura più gracile e nervosa, rispetto al modello düreriano. Elisabetta non è raffigurata mentre si approssima a Maria, ma come stesse appena scendendo dal gradino dell'abitazione. La scena risulta più tesa rispetto alla composizione düreriana, abbreviata. La Madonna nel dipinto inclina maggiormente il capo, con un'espressione più mesta. Del volto si coglie quasi una visione frontale dei lineamenti che se possibile risultano più minuti rispetto all'incisione. La fisionomia della Vergine risulta affine a quella delle giovani compagne di Sant'Elena nell'*Invenzione della Vera Croce*, mentre Elisabetta d'umore nero somiglia alla *Sant'Elena* nella tavola di Benetutti.

La santa, come tutte le Madonne nelle Crocifissioni del Maestro di Ozieri, ha uno sguardo volitivo che fende l'orlo del velo, che penitenziale le copre tutta la fronte. L'impressione è di totale severità, Elisabetta più che la cugina amorevole e un po' appesantita del modello düreriano, si trasforma in una sorta di badessa piuttosto altera, mentre la Vergine che nell'incisione governava timidamente l'emozione per l'incontro, qui diviene remissiva e veramente mesta. Nel volto della Vergine che non segue esattamente l'impronta düreriana si coglie quel «conservatorismo stilistico» che è tratto tipico di Cranach, vale a dire la permanenza di un volto femminile ancora schongaueriano. Un tipo di viso che risulta davvero inedito in tutta la produzione figurativa meridionale. Il volto di Elisabetta, come quello poi di Sant'Elena, ha un incarnato bigio. Si noti l'attenzione al dettaglio dei cordoncini che pendono dal cingolo della santa e reggono una borsetta a secchiello con appese alcune chiavi, il tessuto annodato su un fianco e lo scollo tondo dell'abito della

L'artista e il pubblico, I, 2, Torino: Einaudi 1979, pp. 319- 413, in specie p. 364.

Vergine³⁰⁶. Il Maestro di Ozieri omette qui le guizzanti e accartocciate pieghe del manto della Madonna, sostituendole con vesti più aderenti, che lasciano la figura. Le cordonature düreriane raggrinzite, che nella veste della Vergine svolazzavano in pieghe aguzze, ricadono invece nella tavola di Ozieri lasciando le due donne e mettendo in evidenza un contrapposto sinuoso. Lo sporgere in avanti del ginocchio di Maria è sottolineato dallo “sbattimento” della luce, da una zona quasi irrealmente sbiancata sul blu scuro della veste. Come si può notare nella *Sant'Elena* di Benetutti gli orli “sbisciano” per terra come strascichi. Nella parte destra del quadro sullo sfondo vi sono due donne, che, affrontandosi con i volti di profilo, riecheggiano l'incontro di Elisabetta e Maria. La composizione si svolge in uno spazio più angusto. Nell'incisione di Dürer all'estremità destra appariva un gruppo di tre donne. Si noti la sostituzione della donna più anziana con un'elegante fanciulla dall'abito verde scuro, con una profilatura dorata sullo scollo quadrato. Tutta la composizione è giocata su campiture rosa, grigio, verdone e diversi toni ocra giustapposti sulla collina.

A sinistra appare Zaccaria sulla soglia con in mano un cappello, in segno di saluto. Nonostante l'uguale collocazione, nella resa della figura vi è una vera discordanza rispetto alla stampa, che comunque rimane la sua sicura fonte iconografica. Stilisticamente il personaggio dipinto risulta più incipiente, più moderno. Egli non dimostra la solerte attitudine dello Zaccaria düreriano. Quello ozierese non curandosi dell'incontro tra le due cugine, guarda con disappunto fuori dal dipinto. La figura è in parte assimilabile al San Giuseppe della *Sacra Famiglia* di Ploaghe, benché lì le sottolineature espressive dello sguardo, votassero per una maggiore *terribilità*. Il volto di Zaccaria traduce una fisionomia che si direbbe sbrigativamente figlia della cultura leonardesca importata al sud da Cesare da Sesto e Pedro Fernández. La decodificazione della figura risulta alquanto scivolosa perché può indurre a chiamare in causa con facilità certe raffigurazioni di Andrea Sabatini con santi smagriti, come per esempio il *San Benedetto in cattedra fra i dottori della chiesa e i santi Mauro e Placido*, o il *San Nicola di Bari in trono*, entrambi a Capodimonte. La figura di Zaccaria risulta invece analoga ad un personaggio che si attesta nella prima fila dei giudei nella tavola con l' *Invenzione della Vera Croce* di Benetutti. Entrambi, Zaccaria e il giudeo, derivano dal *San Paolo* düreriano, la cui fisionomia aspra da vecchio burbero (1514, B. VII.67.50) è la fonte per le raffigurazioni del Maestro di Ozieri. Zaccaria come il *San Paolo* düreriano ha il viso scarno e accigliato, la barba lanosa, la fronte alta. Non c'è dunque bisogno nemmeno di scomodare i vegliardi e *Profeti* che sbucano dagli occhi nella cappella Carafa a Napoli, dipinti da Pedro Fernández. Zaccaria e il giudeo somigliano altresì al San Paolo raffigurato in un'altra incisione düreriana, copiata da Marcantonio (B. XIV.404.606), la *Veronica tra San Pietro e San Paolo* tratta dalla *Piccola Passione*.

L'edificio presenta aperture squadrate, dall'interno buio, con aggettanti cornici. Il Maestro di Ozieri dimostra un approccio all'architettura inedito nel panorama sardo, ma anche nel contesto meridionale, se non fosse per certe semplificazioni in atto nello stesso Criscuolo. Il grande equivoco è stato finora attribuire tale

306 Si tratta di variazioni o modifiche rispetto al testo düreriano che permettono di individuare delle notazioni pittoriche o delle soluzioni compositive – a volte come dei *tic* – utili per discernere all'interno del corpus del Maestro di Ozieri opere autografe e opere di imitatori o seguaci.

approccio ad una sensibilità o fascinazione pseudobramantiniana. Si dimostra risolutiva invece l'acuta intuizione di Corrado Maltese, che parlava del Maestro di Ozieri come dello strano caso di un manierista isolano, giungendo a immettere nel discorso anche nomi di eccellenti toscani – Beccafumi e Pontormo – a proposito delle scelte cromatiche e delle soluzioni luministiche. Probabilmente il collegamento non è troppo azzardato. In quanto il Maestro di Ozieri dimostra di affrontare le questioni architettoniche con la stessa disinvoltura con cui lo stesso Pontormo le piega alle esigenze di un allucinato copione compositiva. È importante ricordare che il procedimento di sintesi dell'architettura dipinta da cui traggono origine queste manipolazioni è michelangiolesco.

Il Maestro di Ozieri nella tavola con l'*Annunciazione* dimostra di essere sintonizzato su una sensibilità manierista³⁰⁷ e non su pratiche pseudobramantine. Il sito ha qualcosa «di sforzato, di precipitoso, di difforme, di sgarbato». Le due posizioni, manierista (I) e pseudobramantiniana (II), risultano molto diverse. Da una parte – quella manierista – si ottengono forme architettoniche mentali, semplificate, scenografiche, dall'altra – ed è il caso del versante bramantino di cui partecipa lo stesso Pedro Fernández – le forme sono ideali, astratte, illusionistiche. Nel primo versante è possibile muoversi in un'ambiente stralunato, nel secondo è in corso una dimostrazione pratica di ingegno sperimentale. Si passa dunque dall'incredulità per un certo virtuosismo nel segno dell'artificialità (I), all'apprezzamento statico del prodigio dei sotto in su (II). Nel primo caso si generano architetture da fondale, altamente precarie o improbabili, nel secondo caso si costruiscono spazi affidabili, i quali si prestano al calcolo matematico, dove la prospettiva è fattore imprescindibile, la quadratura irrinunciabile. Le forme manieriste vengono plasmate, arrotondate, cadono sbilenche, quelle pseudobramantine si impegnano nella trasgressione per mezzo degli «scurti».

Per convincersi si possono confrontare la *Cona della Visitazione* di Pedro Fernández, il quale nel momento in cui soggiorna a Napoli è al corrente della situazione lombarda e milanese, in specie aggiornata fino all'anno 1500-01, come Alessandro Ballarin ha saputo puntualizzare, seguito a ruota da Marco Tanzi. Si noterà che il pezzo è di una grande arditezza, la scena è ripresa in duplice visuale, le figure dal basso fino alla vita risultano viste quasi frontalmente, questa visione è poi agganciata ad uno spericolato sotto in su. La *Cona della Visitazione* pare abbracciare in un colpo solo un pezzo da “fanatici” (Agosti 2012, p. 26)³⁰⁸ come l'incisione Prevedari fino ai cartoni per gli arazzi dei Mesi Trivulzio di Bramantino. Ne eredita l'approccio “cerebrale” alla scena, le “peculiarità idiosincratiche” di quel linguaggio, familiarizzando con il sostrato ferrarese di quella cultura, congeniale per il suo fiamminghismo iberico natale. Nella *Cona della Visitazione* Fernández dimostra di aver colto l'impostazione architettonica da vertigine. Anche solo da un punto di vista morfologico, quanto di Bramantino egli poté vedere prima di giungere a Napoli, è segnato da processi astrattivi, in cui le architetture fingono di essere rovine, e sono squadrate senza sbavature, radicali, come i

307 Elkins, J., *Mannerism: deformation of the stage*, «Storia dell'arte», 67.1989, pp. 257-262; Olszewski, E. J., *Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art*, «Artibus et Historiae» 1985 (vol. 6, n. 11), pp. 101-124; Summers, D., *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, «The Art Bulletin» 1977 (vol. 59, n. 3), pp. 336-361.

308 Agosti, G., *Le ragioni di Bramantino*, in *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco - Cortile della Rocchetta - Sala del Tesoro - Sala della Balla, 16.5-25.12.2012), Milano: Officina Libraria 2012, pp. 24-71. Fernández dovette per esempio conoscere l'*Adorazione del Bambino* (1485, Ambrosiana, inv. 84) di Bramantino che riprende almeno due volte e l'*Argo* del Castello Sforzesco.

due recipienti lapidei in primo piano nell'*Adorazione dei Magi* alla National Gallery di Londra (1495, inv. NG 3073). Sono poliedri ineccepibili.

Il rigore che informava questi esempi non esiste nei dipinti del Maestro di Ozieri, e non può essere tenuta come valida la motivazione di un'imperizia del pittore o di un'influenza pseudo-bramantiniana malintesa. Le colonne con un'entasi dilatata, vale a dire con un'aspetto globulare, che animano, come vezzosi aggetti, la facciata della chiesetta di Loreto dipinta nella *Traslazione*, come la scena d'interno con l'*Annunciazione* nel medesimo Retablo di Ozieri, sono impensabili come elementi partoriti da chi si sia formato misurando *scurti* e quadrature. Si potrà dire che in un pittore minore (o periferico) si può facilmente trovare il rimuginio o l'emulazione debole di quanto visto altrove. Ma forse non è questa la strada corretta. Guardando per esempio quanto dipinge il Maestro delle Storie di Sant'Agnese (Ziliolo Mezzano)³⁰⁹ nella *Sacra Famiglia con San Barnaba* del Duomo di Pavia – un artista davvero suggestionato dal bramantismo alla Fernández – si noterà che si è molto lontani dall'approssimazione lirica del Maestro di Ozieri.

Egli privilegia manipolazioni giocate in superficie con aggetti, come appunto le colonne “globulari” e il fondale di Ploaghe. Elemento significativo è la semplificazione della scala sullo sfondo, con il profilo vistosamente arrotondato. Si tratta di spie di un approccio manierista. Così come sono i mascheroni inseriti a sorpresa nei capitelli, a cui fanno eco quelli sulla brocca in primo piano nell'*Annunciazione* di Ozieri. Altro indizio di una sensibilità manierista è l'allitterazione costituita nella *Visitazione* dalla coppia che si abbraccia in primo piano, Maria e Elisabetta, e dalle due donne in secondo piano, derivanti da una riformulazione della fonte grafica düreriana. Come cartina tornasole della tendenza manierista del Maestro di Ozieri si potrà utilizzare il *San Giuseppe in Egitto* di Pontormo (1518, The National Gallery, Londra). Ci si ritrovano scalinate come piattaforme, come pure l'onda lunga della scala divenuta essenziale e mentale. In fatto di architetture semplificate e irreali si ricordi pure la nota *Visitazione* di Carmignano (1528c.), dove appunto compaiono parallelepipedi che fungono da fondale. Qui come nel caso di Ozieri si può parlare di “approssimazione lirica” dell'architettura (I) e non esattamente di astrazione cubizzante (II). Di cui invece pare risentire Marco Cardisco nella *Madonna in trono col Bambino* a Liveri di Nola, nella chiesa di Santa Maria a Parete, benché si tenga conto che nessuno tra i meridionali per cui è stata spesa l'ipotesi di un riflesso della cultura bramantiniana si sia davvero impegnato in astrazioni cubizzanti rigorose, veramente cerebrali, o in un intellettualismo prospettico.

Nella *Visitazione* si distingue inoltre l'eccentrico pavimento composto di lastroni sfaldati di pietra sbrecciata.

309 Buganza, S., *Per il Maestro delle storie di Sant'Agnese: una nuova pala e un possibile nome*, «Nuovi studi», 8.2003(2004),10, pp. 61-83; Magani, F., *Il maestro delle storie di Sant'Agnese: un dipinto ritrovato a Trieste*, «Nuovi studi», 4.1999(2000),7, pp. 57-68; Vannutelli, C., *Sulle tracce di un anonimo pavese: il Maestro delle Storie di Sant'Agnese*, «Arte cristiana» 86.1998, pp. 197-214; *Da Vincenza Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnese (1458-1527)*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1988, pp. 74-86; Romano, G., *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, Firenze: Centro Di 1995, pp. 135-144. Tanzi, M., in *Pedro Fernández ... 1997*, p. 32.

Nella stampa di Dürer troviamo dietro al gruppo delle tre donne un rigoglioso brano di foresta, con i tronchi esili e alti, le fronde incise con la perizia chiaroscurale del tratteggio che definisce tutto il fogliame. Nella *Visitazione* di Ozieri invece la descrizione analitica della vegetazione è sostituita da una macchia verde che rende la chioma scura dell'albero, dai bordi frastagliati, mentre il tronco è naturalmente scuro e nodoso. Si tratta di un momento-chiave in cui il Maestro di Ozieri rinuncia alla definizione tagliente delle rocce, al dettaglio di torri e castelli düreriani, sostituendoli con uno sfondo di «macchie d'alberi e sassi». Il trattamento del paesaggio mostra una sintomatica somiglianza con quello degli *Episodi della Vita di Santa Caterina da Siena di Polidoro*, in San Silvestro al Quirinale. Il Maestro di Ozieri accentua alcune caratteristiche come la macchia verde scuro dell'albero, lo sfondo è un alternarsi di zolle ocra e verde spento. Questa resa del terreno si intensifica nell'*Andata al Calvario* dei Catalani e sullo sfondo della *Natività dell'Altobasso*. Le macchie scure verdi che rendono la vegetazione e le crepitanti zolle ocra giustapposte per il terreno, si ritrovano con frequenza nella produzione di Scorel, come per esempio nel paesaggio del *Battesimo di Cristo* del 1530, al Frans Hals Museum di Haarlem.

Se nella *Visitazione* pontormesca si è investiti dalla “stupefatta e stregata sospensione che aleggia”, nella *Visitazione* di Ozieri la modifica apportata alla fonte düreriana – in specie nella coppia di donne accanto alla macchia d'alberi – è portatrice di un effetto straniante. Lo sguardo delle due donne infatti è contraddistinto da una vacuità enigmatica. Il profilo di quella con il manto rosa risulta piuttosto diverso dalla stampa, il Maestro di Ozieri dipinge una figura sofisticata, a confronto con le più frequenti apparizioni ascetiche, patetiche, severe o popolari. La donna vestita di un lilla pallido risulta però piuttosto lontana dalla parentesi “manierista” di Andrea Sabatini, all'altezza della *Madonna col Bambino* nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli. Le forme sabatiniane risultano gonfie e molli, si atteggiano in un languore più mosso di quanto visibile prima e dopo nel suo stesso *corpus*. La figura nella *Visitazione* di Ozieri – che non compare nell'incisione di Dürer – risulta anche diversa dalle tre figure femminili presenti nella *Deposizione* ora nel Museo Diocesano di Ozieri, proveniente dal cosiddetto *Retablo di Santa Croce* di Sassari. La donna con la tunica verde e il nastrino alto in vita in tinta con il manto non è per niente affetta dal sovradimensionamento androgino della Madonna e della Maddalena della *Deposizione*. Benché il luminismo artefatto sul braccio della Madonna svenuta nella *Deposizione* potrebbe ricordare quegli “sbattimenti” di luce irreali che si notavano in alcuni brani del Maestro di Ozieri o di suoi seguaci: sul ginocchio di Maria nella *Visitazione* di Ozieri, sulla gamba e la spalla destra dell'angelo nell'*Annunciazione* di Bortigali.

Ecce Homo, predella

Il volto del Cristo di traverso con la guancia quasi abbandonata sulla clavicola sinistra, emaciato, può derivare dal *Cristo come uomo dei dolori* (B.VII.33.3), incisione düreriana del 1509 tratta dalla *Passione*

Incisa, nella quale si trovano un San Giovanni e Madonna dolenti, di cui il Maestro di Ozieri avrà necessariamente studiato attitudini e espressioni, da rielaborare nelle due figure poste ai piedi della Croce nella cimasa del medesimo Retablo. Il Cristo dell'*Ecce Homo* potrebbe derivare anche dalla scena con l'*Ecce Homo* (B. VII.120.35), copiato poi da Marcantonio (Bartsch XIV.404.603) e tratto dalla *Piccola Passione*. Le mani invece legate frontalmente, con il polso sinistro poggiato sul destro, il triste mantello che cade sulle spalle, la sottana, l'esile canna come scettro, si ritrovano in una terza incisione di Dürer (1512, B. VII.36.10) nella quale Cristo è accanto a Pilato su una piattaforma gradonata. Egli è vestito esclusivamente della veste bianca con la quale Erode lo rimandò a Pilato. Legata sul petto da un cordoncino, lascia scoperta la spalla destra, le mani sono strette da uno spago, e le dita della mano rattrappite, mentre le braccia pendono sul bacino. Il volto del Cristo di Ozieri appare scarno, gli occhi infossati, il naso adunco, le labbra sottili che producono una severa smorfia di dolore. La fisionomia asciutta risulta in sintonia con quella del Crocifisso nella cimasa dello stesso Retablo, caratterizzata dalla barba scura e stirata, dai capelli radi e calcati sul capo, che lasciano scoperto un orecchio, e da una corona contenuta, al posto del groviglio di spine. Il torace emaciato e secco richiama quell'arcaicità di cui si meravigliava Hermann Voss, data da "uno spirito spiccatamente neo-medioevale di confronto con la tradizione devozionale isolana"³¹⁰. L'apporto della grafica nordica nella costruzione della scena è effettivo, specialmente per la qualità tagliente di alcune comparse e per il tipo di Cristo, smagrito e arcaico.³¹¹

La tavoletta pare rappresentare non esclusivamente un *Ecce Homo*, ma un *Cristo deriso*: "Erode insieme ai suoi soldati, lo schernì, gli mise addosso una veste bianca e lo rimandò a Pilato"; "i soldati lo rivestono di porpora e gli cingono il capo con una corona di spine. Quindi incominciarono a salutarlo: «Salve, re dei Giudei!», mentre con una canna gli battevano il capo". La scena pare condensare alcuni momenti tragici, quali l'incontro con Erode, lo scherno, la condanna. Il dipinto possiede delle qualità narrative e si muove su accordi mnemonici³¹², che non si fermano solamente alla rappresentazione dell'*Ecce Homo*, ne è un indizio infatti la catena che pende dal collo, si allunga producendo un'ombra sul torace e viene ghermita dal soldato sulla destra, insieme ad un lembo della veste. Lo stesso personaggio tira i capelli di Cristo, mentre gli fa eco nel suo intento derisorio l'altro "ceffo grifagno", che accenna a togliersi uno strano copricapo a calotta. L'aggiunta della canna³¹³ nella mano destra evoca ancora il momento della derisione, mentre il seggio di legno, che si scorge in secondo piano dalla parte opposta sta a suggerire probabilmente un sedile del tribunale del sinedrio, che consegnò Gesù a Pilato. A destra l'uomo che, con la barba appuntita è l'unico vestito riccamente con una tunica in *estofado de oro*, ha in prossimità del gomito, con il quale strattona Gesù, una benda, che potrebbe indicare quella con la quale Pilato si asciugò quando, "visto che non otteneva nulla e che, anzi, stava sorgendo un tumulto, prese dell'acqua e si lavò le mani davanti alla folla". Il personaggio che gli sta accanto, con cui incrocia il profilo, potrebbe non essere un semplice flagellatore, con cui Pilato

310 Giusti, Leone de Castris 1985, pp. 66-67 nota 28.

311 Merback, M. B., *Torture and Teaching: The Reception of Lucas Cranach the Elder's Martyrdom of the Twelve Apostles in the Protestant Era*, «Art Journal» 1998 (vol. 57, n. 1), pp. 14-23.

312 Parshall, P., *The Art of Memory and the Passion*, «The Art Bulletin» 1999 (vol. 81, n. 3), pp. 456-472, in specie pp. 463-470.

313 Marrow, J., *Circumderunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, «The Art Bulletin» 1977 (vol. 59, n. 2), pp. 167-181.

scambia uno sguardo d'intesa. Si tratta dell'ultima figura a sinistra, che rimboccata la manica, impugna già lo strumento del martirio. Potrebbe trattarsi di un richiamo ad un momento ancora precedente, l'*Arresto di Gesù*. I due volti allungati e molto affilati sembrano contrapporsi ad indicare non un dialogo d'intesa, ma l'incrociarsi di uno sguardo di sfida. La figura che indossa un turbante a righe, avvolto "a ciambella", dal quale pende una banda floscia, sembra ritrarsi, quasi difendersi, si stringe nelle spalle, come abbandonando il proposito di usare il pugnale, che tiene stretto nella mano destra. Il personaggio potrebbe essere identificato in Simon Pietro che durante l'Arresto di Gesù sfoderò la spada e colpì Malco, il servo del sommo sacerdote, mozzandogli l'orecchio destro. Nel fondo scuro – che può suggerire la scena notturna nell'orto del Getsemani – si scorgono due vecchioni, uno di profilo, l'altro di fronte, quest'ultimo con in mano un'asta, forse rappresentanti due dei sacerdoti del sinedrio ai quali venne consegnato Gesù dopo l'Arresto. I curiosi berretti che indossano gli sgherri possono essere stati desunti dal singolare campionario düreriano.

L'*Ecce Homo* o Cristo deriso può derivare nell'insieme dalla lunetta che si apre nell'edificio da cui è costretto ad affacciarsi Cristo nell'incisione düreriana di analogo soggetto (B. VII.120.35). Considerando l'insieme di gesti e posture nella tavola il Maestro di Ozieri ha agglutinato la scena düreriana più brutale e chiassosa, quella che si coglie nel Cristo legato alla colonna, deriso e flagellato. Qui (B. VII.117.8, come anche in B. VII.120.30) si trova inoltre una vasta galleria di tipi poco raccomandabili, con berretti di più fogge, a turbante o a cono con falda floscia. Si trova anche una ricca carrellata di volti ghignanti, beffardi, di caricature grottesche, che possono senza dubbio aver suggerito al Maestro di Ozieri le torve fisionomie dei due vecchioni, che si intravedono sul fondo scuro, con i capelli rossi, oltre ai profili aguzzi dei due personaggi in primo piano a sinistra, che richiamano quelli contrapposti, con la barba appuntita e il viso allungato, dei due soldati nell'incisione del 1495, con *Cinque lanzichenecchi e un orientale a cavallo* (B. VII.99.88).

Si possono rintracciare delle similitudini nell'interpretazione del tema dell'*Ecce Homo* in un confronto con la tavola analoga di Cranach, dipinta nel 1534 e conservata presso la Cattedrale di Meissen, appartenente al trittico del Duca di Sassonia. Il confronto vale soprattutto per la rappresentazione del Cristo, arcaico e smunto, il viso allungato, inclinato, con i capelli schiacciati sul capo, l'orecchio scoperto, gli occhi incavati e l'espressione profondamente patetica. Nella tavola di Ozieri ritorna infatti l'andamento orizzontale del dipinto, il taglio e l'inquadratura della scena, il fondo scuro. Si tratta di scelte compositive che rimandano ad un gruppo di tavole in cui spiccano anche fisionomie caricate, grottesche, o assai patetiche, alcune contenenti personaggi che si accalcano nel ristretto spazio con un espressionistico cipiglio: *Gesù e la donna colta in adulterio* di Cranach, datato 1532, del Szépművészeti Múzeum (coll. Esterházy) di Budapest; il *Gesù fra i dottori* di Dürer (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 134 (1934.38)); l'*Ecce Homo* della cimasa del Polittico di Recanati di Lotto. Ma tali analogie possibili ma non profonde sono generate dall'appartenere queste tavole ad un *format*, di cui si dirà tra un attimo.

Già Corrado Maltese (1969) notava nell'*Ecce Homo* di Ozieri dei riflessi veneti e nordici, non esplicitati.

Sottinteso doveva essere – per via della parvenza arcaica del nudo del Cristo delineato nella sua gracilità – un riferimento alla tavola di Bellini con il Cristo morto sorretto dagli angeli, la *Pietà*³¹⁴ (1474) conservata alla Pinacoteca Comunale di Rimini, non già a pezzi tizianeschi³¹⁵. Antonia d’Aniello (1982) parlava per l’*Ecce Homo* di Ozieri, del carattere fiammingo dei profili privi di spessore e taglienti, che si stagliano sul fondo scuro. Perciò può essere significativo fare riferimento alla scena di Quentin Massys con l’*Ecce Homo*³¹⁶ (1518-20, Madrid, Prado, inv. P02801) o meglio, sia per la resa dei manigoldi e del Cristo, all’*Andata al Calvario* presso il Museu de Arte Antigua di Lisbona (inv. 1821 pint).

Il *Cristo deriso* di Ozieri è costituito, si diceva, da una condensazione tematica di elementi riconducibili a sequenziali episodi delle Storie della Passione. La strategia compositiva e la funzione drammatica con la quale è gestita la tavoletta consente di leggerla come un «*dramatic close-up*» a mezze figure, sulla scorta di quanto messo a fuoco da Sixten Ringbom nel 1965 in *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. I segni dell'appartenenza della tavoletta di Ozieri ha tale formato devozionale di origine nordica (Bosch, *Cristo incoronato di spine*, Londra, National Gallery, inv. NG4744)³¹⁷ si possono ricavare dallo sfondo neutro bruno, dalla compressione della scena sul limite del quadro, dalla sottile parvenza di *trompe l'œil*, dalla messa in scena di personaggi a mezzo busto, dal *frame* orizzontale e soprattutto l'amplificazione narrativa dell'icona rappresentata dal ritratto del Cristo. È solo in questo senso che i raggi delle somiglianze si estendono fino all’*Adorazione dei Magi* (inv. 85.PA.417) di Mantegna al Getty Center di Los Angeles, nel quale spiccano nel buio dello sfondo i berretti rossi e arancioni, e il giallo delle vesti³¹⁸.

La tavoletta di Ozieri dovette avere però un referente che apparteneva con ragionevole certezza a tale genere di formato devozionale. Risolta dunque la natura dell’*allure* veneta, forse avvertita dalla critica perché la tavola riporta alla memoria qualche prototipo belliniano, il *Cristo deriso* è sicuramente lontano dalla cimasa lottesca, mentre pare essere più verosimile la parvenza fiamminga. L'impressione arcaica del nudo del Cristo come pure i manigoldi paiono essere stati dipinti da un autore che avesse nella memoria o nei geni

314 Nova, A., *Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie, 30.9.2008-11.1.2009), a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, p. 105-115.

315 Pedrocchi, F., *Titian's "Ecce Homo" Reconsidered*, «Artibus et Historiae» 2007 (vol. 28, n. 56, *In the Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004)*. Part 2), pp. 187-196. Falomir, M., *"Christ Mocked", a Late "Invenzione" by Titian*, «Artibus et Historiae» 2007 (vol. 28, n. 56, *In the Issue Special ... Part 1*), pp. 53-61.

316 Silva Maroto, P., *Le dessin sous-jacent de l'Ecce homo' et de la 'Vieille femme s'arrachant les cheveux' de Quentin Metsys (Musée du Prado, Madrid)*, in *The quest for the original: underdrawing and technology in painting*, atti del convegno (Bruges, 21-23.9.2006), a cura di H. Verougstraete, C. Janssens de Bisthoven, Leuven: Peeters 2009, (*Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*; 16), pp. 48-54.

317 Gibson, W. S., *"Imitatio Christi": The Passion Scenes of Hieronymus Bosch*, «Simiolus» 1972-1973 (vol. 6, n. 2), pp. 83-93. Mateo Gómez, I., *La pintura flamenca en El Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir*, in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, San Lorenzo el Escorial: EDES 2001, pp. 7-31.

318 Imbrey, J., *Faith up-close and personal in Mantegna's "Presentation": fictive frames and the "devotio moderna" in northern Italy*, in *New studies on old masters: essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, a cura di J. Garton, D. Wolfthal, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2011, (*Essays and studies - Centre for Reformation and Renaissance Studies*, Toronto; 26), pp. 235-253;

pittorici qualcosa di Dirk Bouts – dall'*Altare della Passione* nella Cattedrale di Granada (1455), o la sua replica al Reial Col·legi de Corpus Christi di Valencia.

Nonostante la non alta qualità della fattura, quella rude secchezza delle figure accompagnata dalla volontà di sottrarsi allo scadimento formale prestando attenzione alla resa di alcuni dettagli di una qualche finezza, come la tunica in *estofado de oro*, con il risvolto bianco e le sottolineature verticali nere, il particolare sottile del cordino con cui sono legate le magrissime mani del Cristo. Un sostrato arcaico per cui il Cristo di Ozieri ricorda per esempio l'*Ecce Homo* attribuito a Jan Proovost nel Museo Diocesano di Palencia. L'insistenza sulla magrezza, il nervoso incastro di profili taglienti, pare al corrente di certe idee grafiche düreriane usate per la caratterizzazione dei tipi arcigni, che però nella tavoletta di Ozieri non virano mai verso l'interpretazione del grottesco leonardiano molto in voga nell'ambito rinascimentale ancora flandro-iberico, per esempio di Fernando Llanos, nella *Flagellazione* del Museo de Bellas Artes di Valencia. Le comparse del *Cristo deriso* di Ozieri risultano più delle sagome nervose. Dunque l'idea di un'aria fiamminga risulta pertinente, ma si osserva più la consonanza o il ricordo di qualche materiale datato e riadattato, come alcuni brani di tensione narrativa di Luis Alimbrot o Rodrigo de Osona (*Retablo del Calvario*, Valencia, chiesa di San Pedro mártir y San Nicolás obispo; *Cristo portacruz entre dos sayones*, Mallorca, colección particular)³¹⁹, piuttosto che riferimenti più aggiornati³²⁰. Nella tavoletta non c'è traccia nemmeno di certo romanismo drammatico (per esempio: *San Pelayo torturado por orden de Abderramán III*, dal Retaule Major della chiesa parrocchiale de San Pelayo Mártir, Olivares de Duero).

Nelle tavole laterali della predella sono raffigurati da sinistra San Gregorio Magno e Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Ambrogio a destra. I due più esterni hanno la mano sinistra sui testi delle Sacre Scritture, San Gregorio ha nella mano destra una penna – il calamaio è sul bracciolo con funzione di mensola, dove è appoggiata la tiara – mentre Sant'Ambrogio inforca degli occhiali. Sant'Agostino e San Girolamo hanno sul palmo il modellino di una chiesa, mentre alzano l'altra mano in segno di monito, come in una silenziosa predicazione. Le fisionomie sono una versione più sbrigativa del volto di Zaccaria. Si trovano tutti seduti su una panca lapidea e hanno alle spalle dei drappi sullo sfondo. La posizione delle gambe del Sant'Agostino è analoga a quella assai particolare della Sant'Elena di Benetutti.

Nell'insieme la predella è molto diversa da quanto proposto per esempio nel *Retablo dei Consiglieri* a Cagliari probabilmente eseguito da un artista campano, il quale, certo di andare a colpo sicuro, sistema tutti i santi, riproducendo pittoricamente quelli raffaelleschi stampati da Raimondi.

Si osservi inoltre la totale autonomia della predella di Ozieri da quelle meridionali. Per esempio quella del Polittico di Sabatini con il *Battesimo di Cristo* presso il Museo della Badia benedettina della SS. Trinità di

319 *La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 27.10.-8.1.2006; Salamanca, Sala de exposiciones Caja Duero, 9.2.-19.3.2006), a cura di F. B. Doménech; J. Gómez Frechina, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport 2006, pp. 134-135, 265, n. 39.

320 Vandebroek, P., *Late gothic mannerism in Antwerp: on the significance of a 'contrived' style*, «Jaarboek / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», 2004/05(2006), pp. 300-329.

Cava dei Tirreni, con la parata di garbati santi rinascimentali. O quella di Marco Cardisco con gli Apostoli nel *Trionfo di Sant'Agostino*, ora a Capodimonte, con una carrellata di umanità polidoresca accalorata.

Retablo di Sant'Elena, Benetutti

Invenzione della Vera Croce

chiesa parrocchiale di Sant'Elena Imperatrice, Benetutti.

cm 100 x cm 122. Tavola trasferita su tela in seguito ad un restauro effettuato a Roma nel 1957-58.

Valery, *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne* 1996, p. 216 (1ª ed.: Paris 1837, vol. II); Della Marmora, *Itinerario dell'Isola di Sardegna, tradotto e compendiato con note di Giovanni Spano* 1868, p. 454, n. 2; ; Spano 1870, pp. 36-38; Brunelli 1936, p. 866; Delogu, *Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)* 1937, p. 88; Delogu, *Lineamenti di storia artistica in Sardegna* 1952, p. 60.

Il *Ritrovamento della Vera Croce* è una delle tavole cardine della Storia della Vera Croce illustrata dal Maestro di Ozieri nel Retablo di Sant'Elena. I quattro scomparti superstiti sono ora conservati nella sagrestia della chiesa parrocchiale di Benetutti, piccolo paese del Goceano.

Benetutti, sede del canonicato dell'antica diocesi di Castro, continuava a mantenere in vita il suo concorrenziale Capitolo, nonostante fosse stata inglobata nel vescovado di Alghero. Doveva essere una sparuta *villa*, se la stessa Sassari a metà del XVI sec. poteva contare non più di 20.000 abitanti. Affrontare la spesa di un retablo doveva essere perciò un'impresa per quella comunità non ripetibile due volte nel breve giro di qualche decennio: nel 1539 è collocato sull'altare maggiore un *retaule*, definito nel 1543 *nou sens pintar* (f. 47r), mentre sei anni più tardi *que fan ara de nou* (f. 151v).

Nell'Archivio Storico Diocesano di Alghero mancano le carte relative alle visite pastorali compiute nella seconda metà del Cinquecento. Occorre attendere il 1608 per trovare di nuovo una citazione questa volta circostanziata che identifica il Retablo di Sant'Elena esposto sull'altare maggiore.

Con l'espressione *nou* usata dapprima nel 1543 si indica che il retablo è da considerarsi "nuovo". È stato approntato nella sua struttura, assemblato, ne doveva essere visibile la carpenteria, come pure le tavole montate. Una volta collaudata la struttura lignea e verificata la sua pertinente e appropriata fisionomia da inserire sull'altare maggiore, gli scomparti devono essere stati smontati e dipinti.³²¹ Nel 1543 il vescovo può vedere quindi il sistema architettonico di un retablo che deve essere ancora dipinto, ma che contiene già la scultura della Madonna, di cui viene prontamente segnalata la presenza. Nel 1549 è ancora definito *nou*. Il retablo doveva essere stato commissionato, ideato e costruito quindi a partire dai primissimi anni Quaranta. Venne dorato e dipinto invece verosimilmente tra il 1543 e i primi anni Cinquanta. L'espressione *que fan ara de nou* può essere intesa come riferita ai lavori *in itinere*, assimilabile nel significato ad una sorta di *present continuous*. *Ara* che corrisponde ad "ora" ne indica l'imminenza o la puntuale contemporaneità rispetto alla stessa visita pastorale del 1549. Evidentemente i lavori andavano avanti in quel *hic et nunc* – vale a dire in catalano, *ara* – mentre sicuramente il pittore di cui non è fatto cenno doveva essere all'opera. Se il retablo nel 1549 fosse stato già ultimato sarebbe stato definito *retaule pintat*, espressione che nei resoconti rimpiazza

321 Sulla «general appearance and layout of retables in the Crown of Aragon» si veda Berg Sobré, J., *Behind the altar table: the development of the painted retablo in Spain, 1350 - 1500*, Columbia: University of Missouri Press 1989, pp. 75-76, sul «colonial phenomenon» della Sardegna, definita «an artistic outpost of the Catalan and Valencian mainland, not only in the style but also in the form and layout of altarpieces», «format and framing», pp. 131-132.

solitamente *retaula sens pintar*. Altro elemento che se fosse stato predisposto e ravvisato sarebbe stato subitaneamente segnalato è il tabernacolo, incassato come consuetudine nella parte mediana della predella. La presenza del *tabernacle* viene segnalata di solito con frequenza, ne viene annotato il contenuto (calici, patena, panni), ma nel Retablo di Benetutti all'evidenza il tabernacolo sulla predella non era previsto.

Il retablo occupava l'altare maggiore della chiesa di Sant'Elena Imperatrice. Si trovano ulteriori tracce della sua presenza nel *Registro della visita pastorale di Nicola Canavera vescovo di Alghero e Unioni* che riporta la data 1608, consultabile presso l'Archivio Storico Diocesano di Alghero.

Si riporta l'annotazione contenuta (f. 64r):

un quadro dorado grande co[n] unos misterios de la crus de Xr[ist]o y de otros s[an]tos, en medio del quadro grande hay una imag[in]e de bulto de N[uest]ra S[eñ]ora co[n] su S[antissi]mo hijo en brazos.

Spetta al vescovo di Alghero compiere la visita pastorale nel cuore del Goceano, in quanto, sulla base della riformulazione delle diocesi compiuta nel 1503 con la bolla *Aequum reputamus* di Giulio II, Alghero – con vitale propensione per i traffici e i commerci marittimi, luogo costiero in cui trova agio una vivace colonia catalana – è chiamata, secondo una visione puramente cartografica e diplomatica, a seguire a distanza le sorti relative all'amministrazione ecclesiastica di paesi che si trovano sparpagliati in un territorio assai interno e defilato, in cui è compreso anche il Monteacuto e quindi anche la *villa* di Benetutti.³²²

Con «un quadro dorado grande» andrà inteso un retablo fornito di una cornice dorata. Le quattro tavole sono adesso prive della cornice. Con tale espressione è improbabile venisse inteso un singolo quadro con sfondo dorato, in quanto viene poi indicata la presenza di una scultura «en medio», secondo una consuetudine strutturale che prevedeva al centro dei retabli una nicchia, destinata ad ospitare una scultura del santo titolare – come nel Retablo di San Giorgio a Perfugas – o della Madonna con il Bambino, come avviene per esempio nel Retablo di Villamar di Pietro Cavaro o nel Rebalò maggiore di Ardara, entrambi *ideati* nel secondo decennio del Cinquecento.

Con «misterios de la crus de Xr[ist]o» andranno intese le Storie della Vera Croce, considerando inoltre che una delle tavole del retablo, quella con la Crocifissione, contiene nello sfondo altre tre scene dipinte che rappresentano alcuni episodi legati alle Storie della Passione.

La dicitura «imag[in]e de bulto» sta ad indicare una scultura. L'espressione è in uso già nella prima metà del Cinquecento, in quanto è riportata in diversi casi nei resoconti delle visite pastorali di Durante dei Duranti (1539) e in quelle svolte (1543, 1549) da Francesco Giovanni Rocca – protonotario apostolico, decano di Gandía –, sostituto del vescovo Pietro Vaguer.

«N[uest]ra S[eñ]ora co[n] su S[antissi]mo hijo en brazos» potrebbe indicare una Madonna con il Bambino, concordemente a ciò che si vede a Villamar e Ardara, oppure in sintonia con il tema del Retablo potrebbe trattarsi anche di una scultura della Pietà.

322 Nughes, A., *La diocesi di Alghero nel XVI secolo*, in *Alghero, la Catalogna, il Mediterraneo: storia di una città e di una minoranza catalana in Italia (XV-XX secolo)*, Atti del Convegno a cura di A. Mattone, P. Sanna (Alghero, 30.10-2.11.1985), Sassari: Gallizzi, 1994, pp. 370-398.

L'espressione *un quadro grande dorato*, il posizionamento *en medio* (della struttura) di un *image de bulto dorada* (*de n[uest]ra s[eño]ra*), compaiono ugualmente anche nell'inventario redatto durante la visita della chiesa di Santa Maria di Bortigali nel 1608. Presumibilmente a scrivere è lo stesso incaricato che ha stilato il resoconto del passaggio a Benetutti, di poco precedente. Il riferimento è al retablo di cui ora sopravvivono solo quattro tavole con l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Assunzione*. Viene citata (f. 100v) *por el quadro las imagines de la Annunciation* – con stringato accenno al tema iconografico – *y de otros misterios de xr[ist]o n[uest]ro s[eño]re*. Evidentemente, individuato il soggetto principale da cui partiva la lettura del retablo – anche qui chiamato *quadro grande dorato* – con l'indicazione sintetica dei *misterios* si tagliava corto, non venendo identificati con esattezza gli scomparti, né nel numero né nelle iconografie. Ciò era forse dovuto al fatto che i retabli citati posti sull'altare maggiore costituivano unici, considerevoli e inconfondibili pezzi d'arte sacra, riconoscibilissimi una volta entrati nella chiesa, per via della loro collocazione e della loro entità morfologica. La struttura architettonica dei retabli di Benetutti e di Bortigali – se ne deduce – doveva essere di fatto forse identica, con nicchia al centro del retablo, dove si trovava la scultura di una Madonna, che nel Retablo di Sant'Elena era già stata realizzata e disposta nel suo spazio rientrante.³²³

Nel *Libro de quantas dela Yglesia Parroquial desta villa de Benetutti (1643-1768)* conservato nell'Archivio Parrocchiale di Benetutti si legge (f. 58r) che nel 1676 Miquela Carta Farina dà la somma di quaranta lire e mezzo a Mestre Juan Pinna e suo figlio, che (f. 58v) *acomodaron el quadro del Altar mayor que se estava cayendo*.

Il Retablo di Sant'Elena venne sostituito nel 1771-72 con un nuovo retablo ligneo dorato.³²⁴

Nel 1837 i quadri sono citati nel diario di viaggio di Valery, che dopo aver descritto il paese di “ Benetutti, villaggio di 1.500 abitanti, insalubre, infelicemente situato ai piedi di una rupe che, quando d'estate è colpita dai raggi del sole, ne fa una vera fornace, deve il suo bel nome alla virtù delle sue acque sulfuree” – si parla qui delle Terme di San Saturnino – aggiunge che “la parrocchia ha ricevuto alcuni quadri, provenienti dal vecchio altare maggiore della chiesa di Sant'Elena, che rappresentano l'Invenzione della croce, i Padri della Chiesa, ecc.: quadri notevoli che la tradizione e alcune persone colte del paese pretendono d'attribuire a Michelangelo, escludendo qualunque altro possibile autore”.³²⁵

Il Retablo da queste righe risulta smontato e gli scomparti distribuiti nelle cappelle della chiesa. Nel presbiterio a destra era stata sistemata la tavola con l'*Invenzione della Vera Croce*. Il canonico Giovanni Spano (1870) scrive di avere visto una tavola ora perduta con la *Traslazione della Vera Croce* posta nella seconda cappella a destra e nella navata a sinistra due tavole con gli Evangelisti, “che non sono niente di

323 Viridis, C., *Polittici ...*, p. 18, sulla “terminologia in uso nei documenti sardi del Quattro e del Cinquecento per designare i coevi retabli. In tali testimonianze appare che ciascuna parte delle ali laterali si chiamava *casa* e l'insieme delle *casas* si chiamava *carrera*, il che dà conto per davvero della molteplicità degli spazi abitati da singole figure, non per caso spesso ambientate su pavimenti di *azulejos*, oppure occupati da scene animate che si svolgono in stanze compiutamente descritte.”

324 APBenetutti, *Libro dela Obreria dela Parroquial Jglesia de S[an]ta Elena Emperadora en 20 marzo 1769 sendo obrero Nicolas Ant.o Cocco desde el ano 1769*, ff.7-9. Cau, G., *Il Retablo di Sant'Elena ...*, p. 199.

325 Valery, A.C. Pasquin, *Viaggio in Sardegna*, a cura di M. G. Longhi, Nuoro: Ilisso Edizioni 1996, capitolo LXXXVI, p. 216 (1^a ed.: *Voyages en Corse, a l'île d'Elbe, et en Sardaigne*, tome second, Paris, Librairie de L. Bourgeois-Maze, 1837).

considerevole”, anch'essi non più rintracciati.³²⁶ Di fatto non dice inequivocabilmente che si tratta degli scomparti minori pertinenti al *Retablo di Sant'Elena*. Anche se Spano immagina un polittico composto di ben nove elementi:

“In quello di sopra, la Crocifissione, vi sarà stata ai lati l'Annunciazione. In quello di mezzo l'invenzione della Croce, che è il protagonista della tavola, indi la ricognizione della croce col miracolo della donna paralitica a destra, e la trasmissione a sinistra, ed ai fianchi i quattro Evangelisti; finalmente sarà venuto l'imbasamento con otto o dieci piccoli spartimenti, in cui erano rappresentati diversi Santi a mezzo busto.”³²⁷

Spano (1870: 37) scrive: “si vede Sant'Elena con corona dorata, accompagnata da un gruppo di donne, una delle quali ritira a sé un lembo del manto rosso della Santa che afferra la Croce con ambe le mani la quale due uomini stanno rialzando dalla fossa, uno dentro a metà, e l'altro aiutando di fuori per consegnarla nelle mani della Santa. Le altre due croci figurano già estratte, perché le sostiene con ambe le mani un uomo barbuto ed ammantato vestito all'ebraica, un altro sta in mezzo tenendo nel grembo il vassojo in cui sono riposti i chiodi. Dietro costui ed a sinistra avvi un numero di popolo in diverse movenze che guardano riverenti, tra i quali risalta un vecchio il quale curvo si appoggia colla sinistra ad una vanga, e colla destra fa il solecchio guardando attentamente nella fossa. Fra tutti, 16 persone.”

Corrado Maltese e Renata Serra³²⁸ nel paragrafo significativamente intitolato *Il Manierismo pittorico isolano e il «Maestro di Ozieri»* scrivono nel 1969 che il Retablo di Sant'Elena si trova smembrato nel coro della chiesa parrocchiale di Benetutti. Si suppone qui che manchino all'appello tre tavole, immaginando il Retablo analogo a quello della Madonna di Loreto attribuito al Maestro di Ozieri. Orientando i raffronti sempre con opere d'ambito meridionale e in particolare napoletane Maltese e Serra affermano che “dall'*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio derivino i volti che si affacciano nelle file arretrate della scena del Ritrovamento della Vera Croce; dal *Presepe* di Pedro de Rubiales (Roma, Collezione privata) viene il gesto del personaggio barbuto a sinistra nella stessa scena”. Aggiungendo “che poi nelle fisionomie e nell'atteggiamento dei personaggi possa notarsi anche una vaga eco delle figure del Parmigianino, non deve sorprendere e si spiega perfettamente nella circolazione di disegni, schemi iconografici, incisioni, oltre che di dipinti, che caratterizza il primo Manierismo”.

Cardisco, Criscuolo, Sabatini sono gli stessi tre pittori chiamati in causa per argomentare il «rinascimentalismo» nel Polittico dei Beneficiati della Cattedrale di Cagliari (Maltese 1962: 28). Si tratta di un automatismo di riferimenti e supposte parallele vicende che ha investito anche la lettura stilistica del Maestro di Ozieri. Da tale schema interpretativo che guarda solamente verso la Spagna e verso Napoli l'artista risulta in buona parte estraneo. Dovette avere un percorso indipendente, benché non si possa immaginare che fosse totalmente all'oscuro di alcuni casi di maniera moderna nel meridione. Si vedrà come tali confronti risultino genericamente tangenti alla sua esperienza artistica, ma comunque compresi in un suo

326 Spano, G., *Acque termali di San Saturnino presso Benetutti*, Cagliari: Tipografia A. Alagna 1870, pp. 36-38.

327 Aggiunge inoltre (p. 36): “di questi sono rimasti quelli di mezzo e dei fianchi, cioè la Crocifissione, l'invenzione, e la ricognizione colle striscie degli Evangelisti.” Sulle tavole presumibilmente relative alla predella aggiunge (nota 2) che “le altre, specialmente le piccole [...] terminarono nel fuoco”.

328 Maltese, C. e Serra, R., *Episodi di una civiltà ...* 1969, p. 332.

bagaglio culturale formativo. La componente nordica si rivelerà invece preponderante rispetto alle adesioni al classicismo di riporto lombardo-meridionale, vale a dire quello prodotto dalla congiuntura che ha accomunato per pochi tempi a Napoli Cesare da Sesto e Andrea da Salerno. Come pure andando più avanti con le date, l'elaborazione dell'*Invenzione della Vera Croce* e la genesi compositiva della scena dipinta dal Maestro di Ozieri sfuggono alla comprensione se si confida esclusivamente nel consueto riferimento all'*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio, pala che al tempo si trovava a Messina, ma di cui dovettero circolare in area mediterranea alcune traduzioni grafiche.

Nella lettura di Maltese e Serra, invece, si può seguire una lineare sequenza di filiazione campana che ha come prima tappa di sviluppo in ambito sardo il Polittico dei Beneficiati e come seconda tappa le opere del Maestro di Ozieri. L'elemento in comune e la parentela sarebbero individuabili nella "maniera di interpretare con toni disgregati i contrasti chiaroscurali" e la "tendenza a puntare su effetti luministici inconsueti". Tali caratteri di gestione cromatica dell'immagine non si possano di fatto ascrivere alla scuola campana, ma ad esiti di pittura «barocca» raggiunti da Polidoro negli anni messinesi. D'altro canto qualche tempo prima, nel 1930, Hermann Voss³²⁹ aveva riconosciuto nel modo di intendere gli accordi cromatici del Maestro di Ozieri un aspetto prettamente nordico. Nella tavola con l'*Invenzione della Vera Croce* Maltese e Serra vedono "i ricordi del manierismo emiliano" e "l'impianto tipicamente campano della problematica formale".

Il gruppo maschile più arretrato dimostra la familiarità del Maestro di Ozieri con raffigurazioni di personaggi turcheschi con turbanti che si avviluppano sul capo o restano flosci o ricadono ai lati del volto simili a cuffie e cappucci. Simili fogge di copricapi per volti barbuti, simili calzari e giubbe comode, si vedono nell'incisione di Jan Swart con *Cristo che predica da un'imbarcazione* (1520-30, Bartsch VII.492.1).³³⁰ Da una analoga maniera fiamminga di intendere la distribuzione degli elementi nella scena deriva il contrappunto costituito dall'albero nodoso a sinistra di cui poco si intravede la chioma e che con l'alto tronco funge da diaframma ambientale alla composizione, costituendone di fatto una delle quinte spaziali, così in Jan Swart come nel Maestro di Ozieri.

Il personaggio sguaiato sulla destra che si appoggia scompostamente sulla vanga andrà ricondotto nell'insieme di quei personaggi spesso colti in atteggiamenti scomposti, con i lineamenti del volto compresi in una smorfia di scherno, come compaiono nelle raffigurazioni di aria nordica, intenti a schernire, deridere e malmenare Cristo. Pertanto pare una derivazione dagli sgherri che si accalcano sul Gesù incoronato di spine nella Piccola Passione di Dürer (B. VII.120.30), salvo che nel dipinto del Maestro di Ozieri l'uomo piegandosi in avanti porta inoltre la mano destra alla bocca e urla qualcosa ai due compagni, intenti ad estrarre dalla buca nel terreno la Vera Croce. La posizione così snodata e un po' faticosa, con la torsione laterale del busto, il fare pressione con il polso poggiandosi sul manico della vanga, costituisce un insieme di

329 Voss, H., *A Problem of Sardinian Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs» 1930 (56, n. 326), pp. 267-272.

330 Come anche nell'illustrazione con *Isaia* (Hollstein 78) con turbante per la Bibbia pubblicata da Willem Vorsterman (Antwerp 1528). Editore non sconosciuto nell'Isola, provengono infatti dal convento di San Pietro in Silki dei Minori Osservanti le *Collationes quinque super Epistolam ad Romanos beati Pauli apostoli, quibus loca eius epistolae difficiliora, ... explicantur per fratrem Franciscum Titelmanum Hassellensem, ordinis Fratrum Minorum, Antuerpiae: apud Guilielmum Vorstermannum, 1529 mense Maio* (Sassari, Biblioteca Universitaria).

posa e gesti che ne rendono la comparsa certo non aggraziata ma anzi un'incursione grottesca. La posizione può essere ricondotta alla filiera di raffigurazioni dello storpio, del pellegrino e del rustico. L'attrezzo (la vanga) è infatti maneggiato secondo una modalità assimilabile ad un fare popolare, selvatico, senza garbo, è tenuto sotto controllo e utilizzato come protesi, con un pragmatismo fuori dal cerimoniale. La vanga compare con notevole frequenza nelle Resurrezioni di Lazzaro, come pure pullula nelle raffigurazioni del mondo contadino. Non è affatto improbabile che tale figura possa derivare o meglio possa essere stata studiata a partire da questo tipo di immagini, per cui la vanga nel processo ideativo dell' *Invenzione della Vera Croce* può aver sostituito all'ultimo momento in funzione del riadattamento scenico: una stampella, un manico, un bastone da viandante.³³¹ Né è improbabile che quella posa apparentemente ma falsamente realistica e colta dal vivo – come sono invece di fatto le figure nelle processioni e nelle funzioni religiose ritratte nei disegni da Polidoro da Caravaggio a Napoli – sia una costruzione artificiale di un corpo altrimenti dipinto in origine per raffigurare uno storpio o un mendicante che si incurva a chiedere l'elemosina, poi traghettato nel ruolo di aiutante scavatore per Sant'Elena.

La bocca aperta che grida richiama altrettanti sgarbati, sguaiati, rustici che sbadigliano, urlano, sghignazzano, vomitano, cantano fragorosamente, una umanità popolare che si ritrova nelle raffigurazioni del mondo paesano e contadino. L'uomo con la vanga nell' *Invenzione della Vera Croce* risulta un personaggio dal carattere corsivo che accentua il potenziale narrativo della scena sacra. L'abbigliamento dell'uomo che urla richiama in effetti l'aspetto di una serie di espressivi tipi che compaiono confabulare o muoversi baldanzosi e briganti, emettere suoni con la voce, ghignanti o sbruffoni. Se ne ritrovano a decine nelle raffigurazioni dei contadini di Sebald Beham, Dürer, Daniel Hopfer, Pieter Bruegel.³³² La posa sghemba, storta dell'uomo con la vanga richiama inoltre per assonanza morfologica e per lo *humour* caustico quella di storpi, zoppi e mendicanti che compaiono a miriadi nei disegni di Hieronymus Bosch.³³³ Può essere inoltre paragonata a quella però molto più sgorbia e infelice, del personaggio chino, di cui, data la torsione vediamo lo sterno e la spalla più arretrata, posto sulla destra nella scena con il *Compianto*, disegno di Pedro Machuca al Louvre (inv. 6304 Recto).³³⁴

331 Si veda per esempio la crasi o fusione delle figure e ruoli sociali di cui si può cogliere una sintomatica filiera di rimandi e analogie tra fisionomie e protesi caratterizzanti: a) pellegrino/bastone; b) contadino/vanga; c) storpio/stampella, per cui si veda l'incisione di Cornelis Massijs con *Due contadini che si incamminano* con l'aiuto di un bastone col manico, dei quali quello zoppicante coadiuvato da una stampella (Bartsch IX.92.5).

332 Stewart, A. G., *Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery*, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 279-308. Gibson, W. S., *Festive peasants before Brueghel: three case studies and their implications*, «Simiolus», 2005 (31, n. 4), pp. 292-309. Massing J. M., *Albrecht Dürer's 'Irish Warriors and Peasants'*, in *Studies in imagery*, 2 voll., London: The Pindar Press, 2004-7, II, *The world discovered*, 2007, pp. 85-93.

333 Pokorny, E., *Bosch's cripples and drawings by his imitators*, in *Early Netherlandish drawings*, atti del convegno internazionale di studi (Antwerpen, 24.6.2002) in occasione della mostra (Rubenshuis, Antwerpen, 14.6.-18.8.2002), «Master drawings» 2003 (41, n. 3), pp. 293-304; Onafuwa, Y., *Bruegel's Cripples and early modern humor*, «Athanon» 2007 (25), pp. 49-57.

334 Griseri, A., *Perino, Machuca, Campana*, «Paragone» 1957 (VIII, n. 87), p. 14; Sanchez Canton, F.J., *Adquisiciones del Museo del Prado (1956 - 1962)*, «Archivo español de arte» 1962 (35), pp. 303-307. Boubli, L., *Dessins espagnols: maîtres des XVIe et XVIIe siècles*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, n. 14, in relazione alla copia sempre al Louvre (Inv. 18371) forse tratta da un dipinto perduto; Idem, *The state of scholarship of sixteenth and seventeenth-century Spanish drawing*, «Master drawings» 1999 (37, 4), p. 354, n. 4; F. Checa, in *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6.10.2000-12.1.2001), Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II. y Carlos V., 2000, n. 166; Boubli, L., *Inventaire général des dessins: école espagnole; XVIe-XVIIIe siècle, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques*, Paris: Éditions des Musées Nationaux, 2002, n. 13, pp. 34-36. Leone de Castris, P., *Pedro Machuca a Napoli Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 12.12.1992-28.2.1993), Napoli: Electa 1992, p. 23.

Si tratta di una comparsa dal piglio corrosivo, ben diversa per spirito – che si è detto pragmatico – e per l'entrata in scena “sonora” dalle figure pietose degli infermi che compaiono nel cartone raffaellesco per l'arazzo *Pietro e Giovanni guariscono un paralitico*, tradotto poi in una acquaforte da Parmigianino.³³⁵ Ha ugualmente una veste pietosa l'uomo quasi carponi che si sostiene per mezzo di un bastone nell' *Adorazione dei Pastori* di Polidoro nel Museo Regionale di Messina, eseguita in collaborazione con Stefano Giordano. Ma trattasi anche qui di comparsa dal tono diverso e non scardinante, che ha in Polidoro come in Raffaello un ruolo da figura-*repoussoir* e non la vitalità narrativa impersonata dal contadino del Maestro di Ozieri, che evidentemente deriva da qualche altra fonte.

Il personaggio con la vanga nei pressi della Vera Croce accoglie la vena spiritata e selvatica che contraddistingue la raffigurazione di *Un eremita con lunga barba e cappuccio* (1521), disegno attribuito a Wolf Huber.³³⁶ La comparsa disarmonica richiama la gamma di attitudini del vociante grottesco, personaggio individuabile in alcune messe a fuoco di Aspertini, quindi in piena sintonia con la comunicazione eccentrica di moti e caratteri.³³⁷

Il personaggio con la vanga manda in cortocircuito i due gruppi bene assestati, quello femminile sulla sinistra e quello maschile sulla destra. I due gruppi risultano al loro interno omogenei, senza veri picchi di protagonismo individuale. Il “vociante” ha invece un ruolo a sé stante: piegandosi in avanti e portando la mano alla bocca per meglio indirizzare e far risuonare il suo incitamento o rimbrotto afferisce ad un immaginario di personaggi scardinanti con una presenza scenica sopra le righe rispetto alla corte di fanciulle che assiste all'estrazione della croce. Il Maestro di Ozieri può aver fatto ricorso a simili personaggi che si possono estrapolare da diverse scene delle storie della Passione düreriana, che però risultano dal punto di vista drammatico e retorico più classiche e violente, mentre qui irrompe sulla scena un commediante bizzoso. Quindi l'ideazione del personaggio va oltre l'utilizzo dei copiatissimi sgherri nei cicli düreriani, dei manigoldi di cui è ricca l'*Andata al Calvario* di Schongauer (1470-74, Bartsch VI.128.21) o ancora si pensi allo scavatore sulla destra nella *Resurrezione di Lazzaro* di Veit Stoss (1500-1510, Bartsch VI.66.1). Il Maestro di Ozieri di fatto non cita palesemente alcuna di queste fonti, ma nel suo immaginario deve aver avuto presenti caratterizzazioni di un registro minore rispetto a quelle düreriane, di cui una possibile galleria di attitudini scorbutiche, tragicomiche, surriscaldate si trova per esempio in fogli come *Studi di otto scene di*

335 Bartsch XII, pp. 78-79, n. 27; pp. 9-10, n. 7. Gnann, A., *Parmigianino e la grafica*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino Pagden (Parma, Galleria Nazionale, 8.2.-15.5.2003; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4.6.-14.9.2003), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2003, pp. 83-91, 330-339, in specie p. 86; De Rubeis, G. M., in *Parmigianino tradotto: la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis (Parma, Biblioteca Palatina, 29.3.-27.9.2003), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2002, pp. 44-45.

336 BM, inv. 1949,0411.116: Rowlands, J., *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the fifteenth century, and the sixteenth century by artists born before 1530*, London: British Museum Press, 1993, n. 393. Idem, *The age of Dürer and Holbein*, London: BMP, 1988, pp. 162-3, n. 133.

337 Si veda per esempio il San Giovanni d'Arimatea scolpito sul portale di San Petronio a Bologna – Scaglietti Kelescian, D., *Amico Aspertini*, Modena: Artioli, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1995, pp. 185-186 – , di cui è stato trovato un degno compagno nel vecchio (“severo”, “furibondo”, che “continuava a tuonare”) che discute nel disegno di Holbein compreso nel capitolo 64 dell'Elogio di Erasmo (secondo il medesimo “*furor* espressionistico nordico” e “forte aritmia compositiva”) – Urbini, S., *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, «Quaderni della Fondazione Ugo da Como» 2001 (III, 4-5), pp. 39-68, in specie pp. 64-66.

martirio (1500-10) attribuito a Jörg Breu I.³³⁸ Le figure che si agitano dispettose, armeggianti, lontane da qualsiasi altera compostezza restituiscono una rappresentazione vivida di atteggiamenti del tutto simili alla edizione dipinta dal Maestro di Ozieri. Sia chiaro: non si tratta di una traduzione o una semplice riformulazione da mezzo grafico a pittorico. Il personaggio con vanga del nostro dipinto partecipa ad una gamma comportamentale e stilistica vicina a simili raffigurazioni di aria nordica, di cui intercetta spirito e morfologie umane. La dimensione più cronachistica del gesto del “vociante” del Maestro di Ozieri si discosta quindi dalla violenza retorica di simili ruoli in Dürer e bene si associa invece all'universo del quotidiano, nelle sue attività e nei suoi mestieri, e ai vividi personaggi presenti in folto gruppo in Niklaus Manuel.³³⁹

Siffatti personaggi non intenti a controllare emozioni, ma presi da un vociare tuonante si colgono in Pordenone nel riquadro ad affresco (Duomo, Cremona) in cui Pilato si lava le mani e Cristo viene trascinato via, una scena che non teme il silenzio compito e in cui si sente lo strepito drammatico dell'ugola, con i soldati che scomposti apostrofano l'inerte condannato. Così ugualmente si scorge una forte somiglianza tra il vociante nel Maestro di Ozieri e lo sgherro che brandisce una corda nel Cristo che porta la Croce, con la posa china, i capelli che ricadono di lato, la presenza scenica proterva.³⁴⁰ Ricordare l'esperienza di Pordenone non corrisponde, sia chiaro, ad un ipotetico peregrinare del Maestro di Ozieri in terre cremonesi, friulane, trevigiane. Si tratta invece di riconoscere alcune tangenze espressive che si possono sintetizzare nella comparsa analoga di isolate figure accomunate da un linguaggio *popolaresco* e da un *germanismo*³⁴¹ di fondo che non si esplica in lampanti citazioni ma è ravvisabile in alcuni tipi forestieri, alla tedesca, che in maniera simpatetica richiamano comparse düreriane, prese o discendenti da stampe. Si tratta perciò di esiti simili a partire da un attingere comune a medesime fonti forestiere. Il gruppo di uomini in secondo piano nell'*Invenzione della Vera Croce* è infatti esemplato su esempi d'oltralpe. Andrà confrontato pertanto il gruppo goceanese con esempi isolani di tipi maschili della prima metà del Cinquecento, per poter sorvegliare e verificare l'aspetto singolare ed eterogeneo degli astanti nel Maestro di Ozieri, effettivamente all'insegna del *germanismo*. Nei casi infatti del *San Bartolomeo* nel Retablo dei Beneficiati come pure nei *San Pietro* e *San Paolo* (Cagliari, Pinacoteca Nazionale, inv. DI14 e DI15) di Pietro Cavaro è possibile ravvisare una struttura volumetrica, una conformazione dei volti e delle pose retoriche che rimandano sicuramente ai modelli grafici tratti dalla serie degli Apostoli redatta da Marcantonio Raimondi e ripresa da Marco Dente. Dal confronto entro la produzione pittorica sarda si capisce come i personaggi maschili del Maestro di Ozieri siano afferenti ad una gamma stilistica diversa da quella del romanismo o raffaellismo di stampa.

338 BM inv. 1997,0712.7. Rowlands, J., *The age of Dürer and Holbein ...*, n. 7.

339 Si veda per esempio la serie di disegni per le rondelle di vetro dipinte con la rappresentazione dei Mesi realizzata per la famiglia Hoehstetter di Augsburg in *Painting on light: drawings and stained glass in the age of Dürer and Holbein*, catalogo della mostra a cura di B. Butts e L. Hendrix (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 11.7.-24.9.2000; Saint Louis Art Museum, 4.11.2000-7.1.2001), Los Angeles 2000, pp. 216-220.

340 Cohen, C. E., *The art of Giovanni Antonio Pordenone. Between dialect and language*, 2 voll., Cambridge: University Press 1996, I, cat. 33, pp. 578-589, II, fig. 216-226. Si noti inoltre la comune galleria di personaggi che si affacciano abbigliati alla turchesca.

341 Cohen, C. E., *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, «Arte lombarda» 1975 (42/43), pp. 74-96; Smyth, C., *Pordenone's 'Passion' frescoes in Cremona cathedral: an incitement to piety*, in *Drawing relationships in northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention*, a cura di G. Periti, con un'introduzione di C. Dempsey, Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 101-128.

A conferma dell'aria nordica che si respira nella rappresentazione si confronti l'uomo che sostiene una delle croci, vestito con una tunica lunga color corallo, la cui fisionomia, con sottolineature espressive che rendono lo sguardo volitivo e se possibile più burbero, come bene si appaiono con il *San Paolo* (1514, B. VII.67.50) inciso da Dürer, per lo stesso lavoro di sopracciglia che si aggrottano, il naso aquilino e una postura del capo, guance scavate, che conferiscono una autorevole e sdegnosa mestizia.

In particolare l'uomo vestito di un arancione chiarissimo con il cappuccio celeste, dipinto con le mani avvinghiate a tenere la cintola, ricorda un'attitudine vista in alcune raffigurazioni nordiche, per esempio in Bosch nel *San Pietro del Tritico Bronchorst-Bosshuyse* (1495c., Prado, Madrid, inv. P02048), nell'incisione di Schongauer con *Sant'Antonio* in piedi, che afferra il cingolo, (B. 46) ma ancora con più puntuale corrispondenza in un personaggio che compare con entrambe le mani trattenute sulla cintura in alcune incisioni di Urs Graf legate alle Storie della Passione (B. VII.459.2-a, 2-b)³⁴². O ancora il singolo studio con il *Contadino* (Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. U.X.33) di Niklaus Manuel in cui il personaggio del rustico-paesano stringe entrambe le mani attorno alla cintola.³⁴³

Nel gruppo accanto tra le compagne di Sant'Elena si trovano riedizioni di costumi tedeschi. Quelle figure femminili altrimenti dette neo-corregesche o influenzate dal manierismo emiliano, come è stato affermato nella letteratura precedente, rispecchiano modelli femminili colti in stampe düreriane, da cui deriva la moda degli abiti indossati. La fanciulla di profilo con l'alto chignon veste un abito verdone con sbuffo sulle spalle e maniche molto aderenti di panno arancio, con scollo quadrato. L'abito deriva di fatto da quello della *Dama a cavallo e lanzicheneco* (1497 c., B. VII. 95.82). Le fattezze che traggono in inganno tanto da essere state ricondotte all'ambito emiliano, che il Maestro di Ozieri avrebbe quindi dedotto tramite stampe divulgate ad ampio raggio da Parmigianino, sono così descrivibili: incarnato chiaro e luminoso, qui peraltro dipinto come fosse di cera con sbavature che si inscuriscono nelle fosse orbitali; lineamenti dolci e affusolati. Ma nel Maestro di Ozieri i volti appaiono quasi privi di zigomi, le labbra minuscole, sfilati, ipo-dimensionati, con una fronte esageratamente ampia e spianata. Dei volti quasi esangui rispetto ai teneri, sodi e gonfi visi corregeschi. Di fatto, somiglianze che hanno dirottato verso un ambito emiliano potrebbero allo stesso modo portare a soddisfacenti raffronti tra la prima dama al seguito di Sant'Elena e la *Lais Corinthiaca* di Hans Holbein d. J. (Basel, Kunstmuseum, 1526, inv. 322). Per uscire dall'equivoco si ravvisi come le compagne della santa abbiano fattezze e proporzioni diversissime rispetto per esempio a quanto di flessuoso, arguto, leggiadro, a tratti sinistro si può cogliere nei volti di Parmigianino, per cui si veda per esempio l'acquaforte con *Giuditta* (B. XVI.6.1) o un'altra acquaforte con il gentile profilo della *Madonna con il Bambino* (B. XVI.7.4). Naturalmente occorrerà muoversi tra le opere (disegni o dipinti) tradotti e divulgati in formato grafico,³⁴⁴ in quanto un soggiorno emiliano andrà – qualora proposto – documentato con riferimenti

342 Illustrazione del 1503 circa raffigurante i Giudei che cercano di lapidare Cristo, è contenuta nella *Passio Domini Nostri Jesu Christi* di Matthias Ringmann, stampata a Strasburgo da Johann Knobloch nel 1507.

343 Per questa propensione alla resa di vividi personaggi appartenenti al mondo popolare e le connesse implicazioni sociali (religiose) delle scelte tematiche di Niklaus Manuel si veda: Ehrstine, G., *Of Peasants, Women, and Bears: Political Agency and the Demise of Carnival Transgression in Bernese Reformation Drama*, «The Sixteenth Century Journal» 2000 (Vol. 31, No. 3), pp. 675-697.

344 Si pensi per esempio ai profili femminili che compaiono nel bulino (B. XV.121-122.47) di Giulio Bonasone che traduce il dipinto di Parmigianino della National Gallery of London con le *Nozze mistiche di Santa Caterina* (inv. NG6427).

più circostanziati rispetto ai comuni lineamenti dolci dei volti.

La fanciulla con il volto pallidissimo in ultima fila, che appoggia la guancia sulla Croce, risulta imparentata con quella che compare più isolata nel Compianto (B. VII.117.13) della Grande Passione di Dürer, di cui riprende inclinazione del volto ed espressione emotiva. L'abito arancione con maniche attillate, scollo quadrato e profilato di grigio, con ridotti sbuffi (uno all'altezza del gomito e uno oltre la spalla a principio dell'omero) ricordano di fatto il costume indossato dalla gentildonna nella *Passeggiata*³⁴⁵ di Dürer (1498, B. VII.104.94, poi copiata da Raimondi). Rispetto ai modelli del tedesco i volti del Maestro di Ozieri risultano più gentili, languidi, quasi fiabeschi, incupiti da sottolineature scure sulle palpebre inferiori. Si noti anche la composizione del gruppo, di fatto non a fregio o corteo. Le compagne di Sant'Elena si accalcano una sull'altra, mentre le teste fuoriescono dall'insieme, parendo una sorta di modulazione o rotazione cinematica dello stesso volto, ripreso nelle varie inclinazioni, di tre quarti e, in ultimo, di profilo. I volti hanno lineamenti fanciulleschi, risultano meno turgidi rispetto ai prototipi düreriani, e forse ancora più lontani dalle divulgazioni per esempio della Madonna dalla *Visione di San Girolamo* di Parmigianino tradotta da Bonasone (B. XV.127.62) o della raffaellesca *Madonna del Pesce* (B. XIV.61.54). La struttura del volto femminile discende invece da Schongauer, per cui si confronti per esempio l'incisione con la *Santa Caterina* (B. VI.149.65). Non si tratta di una copia palese ma del ricorso ad una impronta di bellezza femminile che non ha punti in contatto con l'aria lieta neo-correggesca o con quella sofisticata del manierismo emiliano. Le figure dipinte dal Maestro di Ozieri «display the same doll-like faces»³⁴⁶ che si vedono per esempio nelle Tre Marie e la Vergine della *Crocifissione* di Schongauer (B. VI.126.17), dove si trova la medesima configurazione dello sguardo rivolto verso l'alto oltre l'orlo del copricapo che copre l'intera fronte. Si veda qui come altrove (vedi la serie con le Vergini Sagge e le Vergini Folli) la sottolineatura analoga delle palpebre inferiori gonfie e un po' cascanti, come anche la definizione delle mani affusolate, con dita piuttosto lunghe e nervose.

Non conforta per una pista di derivazione italiana il raffronto con Polidoro da Caravaggio, che dovrebbe risultare per il nostro più familiare. Per esempio, se si confronta il profilo della fanciulla più a sinistra con quelli tracciati dal naturale di Polidoro con *Studi d'una testa di donna di fronte e di profilo* (Londra, collezione Pouncey) si vede come il Maestro di Ozieri non partecipi alla resa di quei volumi turgidi che si vedono poi nella rondella a *grisaille* con l'Annunciata di Capodimonte dal profilo lievemente imbronciato. Sempre nella ricerca di una valida similitudine in ambito italiano, e come suggerito nella letteratura

345 Aldovini, L., in *Nicolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di S. Béguin e F. Piccinini (Modena, Galleria Estense, 20.3.-19.6.2005), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2005, p. 232.

346 Koreny, F., *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, «Master Drawings» 1996 (34, n. 2), pp. 123-147. Per al disseminazione di tali modelli e della cifra formale di Schongauer si veda: Campbell Hutchinson, J., *Schongauer copies and forgeries in the graphic arts*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del convegno a cura di A. Châtelet (Comar, 30.9.-2.10.1991), Colmar: Musée d'Unterlinden 1994, pp. 115-126. Sull'eredità di Schongauer presso i successivi artisti, *From Schongauer to Holbein: master drawings from Basel and Berlin*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 24.10.1999-9.1.2000), Ostfildern: Hatje Cantz 1999 e *Dürer, Holbein, Grünewald: Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 14.5.-24.8.1997; Berlin, Kupferstichkabinett, 5.6.-23.8.1998), Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett; Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Ostfildern-Ruit: Hatje 1997.

precedente, in direzione del manierismo emiliano, si può pensare di poter confrontare il profilo della compagna al seguito di Sant'Elena con gli *Otto studi di teste, tra cui quella di Mosé* (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 6436, Recto), come pure il profilo della *Vergine dell'Annunciazione* (Louvre, inv. 6380, Recto). La diversità consiste nell'assenza nei volti del Maestro di Ozieri di quella rotondità del mento, della fronte bombata, del labbro superiore lievemente sporgente, degli zigomi alti. Di fatto quindi egli riattualizza un fenomeno che è stato già ravvisato in ambito tedesco nel «conservatorismo stilistico» di Cranach, in cui le fanciulle «dagli occhi a mandorla», «pelle bianchissima» diffuse anche presso la corte franco-fiamminga di Margherita d'Austria a Malines dal primo decennio e fino agli anni Quaranta sono modulate su una simile cifra formale del volto, in specie nelle Veneri, per cui «la preoccupazione per una configurazione di genere classico e per le sue proporzioni è tanto scarsa quanto lo è l'interesse per la vicinanza alla realtà naturale e per l'esattezza anatomica». Perciò viene combinato il «vocabolario figurativo del tardo-Gotico pre-umanistico»³⁴⁷. Di fatto quindi il Maestro di Ozieri si riallaccia ad una soluzione che nell'ambito dell'evocato manierismo europeo o emiliano risulterebbe stridente e pure *demodé*, considerata la fedele messa in scena di una moda alla tedesca³⁴⁸, della riattualizzazione di abiti visti dapprima nelle incisioni düreriane con maniche «stratagliate»³⁴⁹, indossati da damigelle velate che richiamano le Marie ai piedi della Croce, contraddistinte da un'eleganza sobria. Ne deriva l'impressione di una figura femminile dalla *verve* dimessa ma non meno patetica. Quella stessa grazia addolcita dei lineamenti, come pure la foggia degli abiti, si ritrovano similari nelle dame dipinte da Quentin Massys che languidamente che compaiono nelle *Tentazioni di Sant'Antonio Abate* di Patinir (Madrid, Prado, inv. P01615). La parentela si evidenzia nei volti leziosi, smagriti e il mento che si affina, graziosamente appuntito. In particolare la fanciulla di Massys a destra con il lungo abito verde sporge in avanti il capo, discostandolo di lato dal corpo, raggiungendo una posa stravagante, con una flessibilità del collo che descrive una sorta di curva faticosa. Questa pare la stessa descritta dalla Sant'Elena nel dipinto del Maestro di Ozieri, che in più aggiunge una posa più scomposta, in

347 Hinz, B., *Lucas Cranach / Andrea del Brescianino: Venere tedesca vs. Venere italiana*, in *Cranach: l'altro Rinascimento = Cranach: a different Renaissance*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva e B. Aikema (Roma, Galleria Borghese, 15.10.2010-13.2.2011), Milano: 24 Ore Cultura 2010, pp. 87-97. Si veda anche sulla resa delle proporzioni della figura femminile: Schrader, S., *Gossart's mythological nudes and the shaping of Philip of Burgundy's erotic identity*, in *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, catalogo della mostra a cura di Ainsworth, M. W. (NY, Metropolitan Museum of Art, 5.10.2010-17.1.2011; London, National Gallery, 23.2.-30.5.2011) New Haven: Yale University Press 2010, pp. 57-67. Il modo di operare di Cranach va in direzione opposta all'idea naturale che ispira gli incarnati teneri e la volumetria salda dei volti correggeschi, per cui vedi Ekserdjian, D., *Correggio disegnatore*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva (Roma, Galleria Borghese, 22.5.-14.9.2008), Milano: Motta 2008, pp. 77-83. Al contrario si veda sul versante della resa della bellezza femminile e del volto nelle soluzioni d'oltralpe: Bonnet, A.-M., *Die andere Venus: Bilder der Liebesgöttin von Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach und Albrecht Altdorfer*, in *Frauen in der Frühen Neuzeit: Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, a cura di A.-M. Bonnet e B. Schellewald, Köln: Böhlau 2004, pp. 109-130. Bernstein, J. G., *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael*, «Artibus et Historiae» 1992 (13, n. 26), pp. 49-63.

348 Rublack, U., *Clothing and cultural exchange in Renaissance Germany*, in *Cultural exchange in early modern Europe*, a cura di R. Muchembled, con la collaborazione di W. Monter, Cambridge: Cambridge University Press, 2006-2007, 4 voll., *Forging European identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, IV, 2007, p. 258-288; Idem, *Dressing up: cultural identity in Renaissance Europe*, Oxford: Oxford University Press 2010, in particolare il capitolo *Bourgeois Taste and Emotional Styles*, pp. 231-257. Goretti, P., *Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento*, in *L'infinita varietà del gusto. Filosofia, arte e storia di un'idea dal Medioevo all'età moderna*, (I Castelli di Yale, quaderni di filosofia), Padova: Il Poligrafo 2010, pp. 51-64, in specie sulle «todescherie» nell'abbigliamento dipinto: 2. *Eleganze scorticate*, pp. 55-59;

349 Molto diversa da quelle più roboanti, ampie, morbide con ripetute batterie di sbuffi nei ritratti di corte di Joos van Cleve: *Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I: the "moda alla spagnola" of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, «Artibus et historiae» 2009 (30, 60), pp. 39-69.

cui la Santa trova una salda posizione ma incurvandosi, piegandosi sotto il peso della Croce, con lineamenti che si inaspriscono, ma che nella loro struttura facciale e nella potenziale graziosità ricordano le dame dipinte da Quentin Massys nel presente dipinto – che si rivela strategico anche per comprendere la natura del paesaggio realizzato dal Maestro di Ozieri.

L'impianto compositivo piuttosto che ricordare l'*Andata al Calvario*³⁵⁰ (1533, Napoli, Capodimonte, Q 103) di Polidoro da Caravaggio per i Catalani a Messina, in cui gli astanti si ritrovano sparpagliati e travolti, potrebbe ricordare per il posizionamento delle figure *De vinding van het ware kruis* (1542) di Jan van Scorel che si conserva alla Prinsenkapel della Grote Kerk di Breda. La versione polidoresca ha una genesi diversa, ponendosi come più scottante dramma rispetto allo *Spasmo di Sicilia* di Raffaello visto a Palermo³⁵¹ e avendo nella struttura compositiva anche idee provenienti da incisioni di Lucas van Leyden³⁵² (1509, B. VII.373.65) la cui origine è individuata da Leone De Castris nei rapporti con la colonia di stampatori transalpini di Messina. Polidoro offre una visione corale del trauma sacro, con impennate emotive che si accendono su più livelli, su più balze di terreno. Rispetto ai modelli avviene una proliferazione di focus emotivi. Il tutto è gestito a fronte di svenimenti e contrazioni muscolari su alcune diagonali: il tronco d'albero e la croce, e le due contrapposte alture che formano un imbuto spaziale.

Dal punto di vista compositivo l'*Invenzione della Vera Croce* del Maestro di Ozieri non è legata e non dipende da quella dell'*Andata al Calvario* di Polidoro, benché questa sia stata subito imitata, copiata e divulgata in Sicilia e nel napoletano³⁵³, nel corso dei decenni del Cinquecento che qui interessano. Si trova invece traccia di una derivazione dallo stesso Raffaello – probabilmente tramite l'incisione di Agostino Veneziano (1517, Bartsch XIV.34.28) – in un dipinto sassarese³⁵⁴ che apparteneva verosimilmente al Retablo di Santa Croce (vedi scheda). L'idea compositiva non deriva altresì dall'*Andata al Calvario*³⁵⁵ (1512) di

350 Leone de Castris, P., *L'Andata al Calvario per l'Annunziata dei Catalani*, in *Polidoro ...*, 2001, pp. 343-355; Franklin, D., *Some new drawings by Polidoro da Caravaggio from his Sicilian period*, «Master drawings» 2010 (48, 2), pp. 155-162; Keith, L., Moore Ede, M. e Plazzotta, C., *Polidoro da Caravaggio's 'Way to Calvary': technique, style and function*, «National Gallery technical bulletin» 2004 (25), pp. 36-47. Sulla diffusione dell'idea compositiva si veda: Musolino, G., *La circolazione e l'influenza dei modelli di Polidoro Caldara da Caravaggio e della sua cerchia e le botteghe orafe messinesi tra la fine del XVI e il XVII secolo*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", a cura di F. Abbate, (Scenari), Roma: Donzelli, 2005, pp. 99-105. Per la traduzione grafica e la divulgazione letteraria, il libretto – stampato a Messina nel 1534 – di Cola Giacomo d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine: ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina*, a cura di Barbara Agosti, (Le letterature locali / Fonti e studi per la storia dell'arte; 2), Napoli: Paparo, 1999.

351 Dapprima in Marabottini, A., *Genesi di un dipinto (l'Andata al Calvario di Polidoro a Capodimonte)*, «Commentari» 1967 (18), pp. 170-185.

352 Konečný, L., *A note on Polidoro da Caravaggio's 'Way to Calvary'*, «Paragone. Arte» 30.1979,357, pp. 89-93.

353 Pugliatti, T., *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, 2 voll., Napoli: Electa Napoli, 1993-1998, I, *La Sicilia Orientale*, 1993, pp. 116-121, 146-148; 160-163; 174-176, 208, 226. Leone de Castris, P., *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573, fasto e devozione*, Napoli: Electa Napoli, 1996, pp. 57, 68, 83, 92-150, 103-118, 250, 259, 262, 278; Sul problema in sintesi: Idem, *Polidoro ...*, 2001, pp. 335 e nota 38 a pag. 342, con ulteriore bibliografia.

354 *Arte in disparte, dipinti della collezione G. A. Sanna*, catalogo della mostra a cura di P. Olivo, Muros: Soprintendenza per i beni archeologici per le province di Sassari e Nuoro 2002, pp. 86-87.

355 Tanzi, M., *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino: un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Castelleone, Chiesa della Trinità, 11.10.-30.11.1997), Milano: Leonardo Arte, 1997; Bacchi, A., *Ancora su Pedro Fernández a Napoli*, «Nuovi studi» 1.1996,2, pp. 11-19; Naldi, R., *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli*, «Prospettiva», 42.1985, pp. 58-61; Navarro, F., *Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*, «Bollettino d'arte» 67.1982,14, pp. 37-68, che *Calvario* presume già un viaggio a Roma e la visione delle Stanze di Raffaello, in particolare per il motivo delle striature rossastro-violacee e delle nuvole ad 'osso di seppia', e per la composizione della scena che si ordina secondo il modello simmetrico e centralizzato, nel ripetersi e richiamarsi dei gesti rimati.

Pedro Fernández per la chiesa di San Domenico Maggiore, in cui la scena è sostenuta a destra e a sinistra da due falesie rocciose che dimostrano nella loro fattezze l'eredità leonardesca (seconda versione della *Vergine delle Rocce*, Londra, National Gallery)³⁵⁶ ancora prima che bramantiniana come pure i volti di alcuni personaggi arrovellati da rughe.

Non si trovano convincenti raffronti nemmeno nel cantiere delle Logge, nel quale azzardando e semplificando si può pensare che il gruppo femminile con Sant'Elena sia imparentato con le fanciulle del *Mosé salvato dalle acque* di Giulio Romano, mentre il gruppo maschile nel Maestro di Ozieri possa essere improntato su quello che compare nel *Giuseppe venduto dai fratelli* eseguito da Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio.³⁵⁷ Rispetto ancora all'*Andata al Calvario* dei Catalani trae in inganno l'analoga presenza del tronco d'albero e della croce che sovrastano la composizione. Nel Maestro di Ozieri manca la presenza della collina-*repoussoir* come anche i grumi narrativi concatenati in cui si può cogliere la religiosità "parcellizzata" e "soggettivizzata a livello di massa".

Rispetto alla distribuzione deflagrata dei personaggi sull'*Andata al Calvario* nel Maestro di Ozieri si distinguono due gruppi, uno a destra con le compagne di Sant'Elena e l'altro leggermente in secondo piano con il gruppo dei Giudei. Secondo la formulazione di Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*³⁵⁸ (1261-1266) Elena giunta in pellegrinaggio a Gerusalemme cercò con insistenza di sapere dove si trovasse l'esatto luogo del Calvario. L'ebreo Giuda reticente infine rivelò quanto teneva segreto e scavò nel terreno da cui vennero estratte le tre croci (3 maggio 326 d.c.), convertitosi divenne vescovo col nome di Ciriaco. I due gruppi risultano al loro interno assai omogenei, grazie all'iterazione dei copricapo, i turbanti e le teste (*doll-like*) velate. La figura di Sant'Elena emerge discostandosi di poco dal suo seguito. Le fa da contrappunto l'uomo con cappuccio che è stato qui detto "vociante grottesco", l'unico che si china in avanti come la Sant'Elena, ma con fare meno garbato. Due croci sono state già estratte, mentre l'ultima poggia sulla spalla di Sant'Elena mentre due uomini dentro una fossa la sollevano. Nei due gruppi non vi sono movimenti concitati, molti tengono gli occhi socchiusi e compiti, si assiste quasi ad un cerimoniale e non ad un evento clamoroso. Il Maestro di Ozieri dipinge uno stupore tutto interiorizzato. Alcuni hanno lo sguardo rivolto verso il basso, in pochi accennano un lieve movimento del capo di lato per scorgere meglio il procedere dell'estrazione, come il giovane con cappello rosso floscio. L'unico personaggio che rompe la quiete della scena è l'unico ad indossare una tunica corta grigio-celeste.

La composizione è basata su una separazione dei gruppi, mentre l'uomo con la vanga quadra pare appartenere ad un insieme a sé stante. Non vi è alcun tumulto intorno all'evento, né un concorso affaccendato

356 Ballarin, A., *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino, Ancora su Pedro Fernández: scioglimento di alcune riserve, e Ritorno su Fernández, Francesco Napoletano e Boltraffio*, in Ballarin, A., con la collaborazione di M.L. Menegatti, B.M. Savy, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona: Edizioni dell'Aurora 2010, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento*, I, pp. 46-64, 587-588.

357 Dacos, N., *Le Logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, (Monumenta vaticana selecta), Milano: Jaca Book, 2008, pp. 213-299. Eadem, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977. Herrmann-Fiore, K., *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del convegno a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato, 1990, pp. 267-296.

358 *L'invenzione della Santa Croce*, Jacopo da Varagine, a cura di C. Lapucci, Montepulciano: Le balze 2000, con ripr. facs. dell'ed.: Venezia: O. Scoto 1483.

di azioni che coinvolge quelli che per la maggior parte sono astanti di un rito, consapevoli di qualcosa che non li coglie impreparati. Le compagne di Sant'Elena sono le uniche ad indossare abiti sobriamente eleganti. Mentre il gruppo dei Giudei assiste come ad una Sacra Rappresentazione. Due figure di profilo, a destra la fanciulla con il capo scoperto e un'alta crocchia, a sinistra l'uomo di rosso che si afferra una spalla, chiudono il dipinto. Una composizione non centrifuga, come nel crogiolo polidoresco di Messina, né di fatto vicina alla retorica parietale delle facciate dipinte romane, comune anche al dispiegamento del racconto biblico sulle Logge.

La composizione dipinta dal Maestro di Ozieri appare guidata nella struttura iconografica dalla rappresentazione delle classi e dalla messa in scena del contadino come figura di origine adamitica.³⁵⁹ L'impianto compositivo governato da gruppi distinti ma al loro interno omogenei aderisce all'idea di una rappresentazione della società feudale medievale in cui si distinguono »*Bauer, Bürger, Edelmann*« o »*Bauern, Priester, Possenreisser*«: il contadino, il cittadino, il nobile o ancora il rustico, il prete e il buffone³⁶⁰. Tale ordine sociale, in cui ogni classe nella sua specificità concorre con il suo ruolo e la sua funzione alla creazione di un ordine divino e quindi allo stato della cristianità, è la griglia ideologica che sta alla base del dispositivo formale dell'Invenzione della Vera Croce dipinta dal Maestro di Ozieri. La struttura compositiva adottata permette di comunicare inoltre il contenuto teologico legato al tema iconografico e in particolare alla scena e al momento dell'*Inventio crucis*.

Sant'Elena, qui dipinta con l'aureola e la corona, insieme alle sue compagne rappresenta la nobiltà e/o il clero³⁶¹, mentre nell'uomo con la vanga (il "vociante grottesco") è possibile identificare l'ebreo Giuda, chiamato a rappresentare il terzo stato. Anche i Giudei che sostengono le due croci e assistono alla scena pieni di contegno – alcuni con aria più scrupolosa, altri più deferenti – sono assimilabili al terzo stato dedito al lavoro, ma forse meglio rappresentano la classe dei "cittadini", che trova qui una sua collocazione, che dà il suo contributo economico impegnandosi nel commercio.

L'estrazione della Vera Croce, della reliquia, avviene alla presenza delle tre classi che costituiscono l'ordine divino indicato dalla letteratura patristica. Il gruppo femminile funge da supervisore, mentre Sant'Elena diviene tramite e mediatrice che accoglie la Croce. La scoperta è resa possibile fattivamente

359 Baert, B., *Aspects of the invention of the cross: iconography around 1400 and its relationship with the genre of the classes and Adamite peasant*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atto del convegno (Leuven, 7.-10.9.1993) a cura di M. Smeyers e B. Cardon, (Corpus van verluchte handschriften: Low Countries series; 5), Leuven: Peeters, 1995, pp. 309-325, in specie pp. 314-317. Idem, *The legend of the True Cross between North and South: suggestions and nuances for the current research*, «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia» 2004 (1), pp. 123-150.

360 Niccoli, O., *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini: storia di un'immagine della società*, (Saggi; 607), Torino: Einaudi 1979; Camporesi, P., *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, (Saggi brevi; 23) Torino: Einaudi 1991.

361 Baert sottolinea come Sant'Ambrogio attui una comparazione tra Sant'Elena e Maria: "*Helena as the 'liberator' of future rulers by passing on christian faith to them, Mary as the 'liberator' of the sinful Eve.*" Nell'orazione funebre scritta da Sant'Ambrogio (339-397) per l'Imperatore Teodosio si trova una digressione con la Storia del Ritrovamento della Vera Croce (Ambrosii Mediolanensis episcopi, *De obitu Theodosii oratio*, pronunciata il 3 febbraio 395, 40-56 [PL 16, 1845, col. 1400]). Ambrosius santo, *Le orazioni funebri: Discorsi e Lettere*, introduzione, traduzione, note e indici di Gabriele Banterle (Tutte le opere di Sant'Ambrogio 1977-2004; 18), Milano: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città nuova, 1985. Sordi, M., *La tradizione della inventio urbis in Ambrogio e in Rufino*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia» 1990 (44), pp. 1-9.

dall'operazione di scavo svolta dall'ebreo di nome Giuda, il suo ruolo adamitico³⁶² si ricollega all'affanno e il sudore di Adamo per trarre nutrimento dalla terra (Genesi 3, 17). L'identificazione e il valore del ritrovamento della Vera Croce nella prospettiva del lavoro salvifico, si riconoscono anche in un passo di San Bonaventura, nel *Laudismus de Sancta Cruce*: “*Cum quiescis, aut laboras, Quando rides, quando ploras, Doles, sive gaudeas*”.

L'impianto compositivo adottato dal Maestro di Ozieri per la sua Invenzione con la separazione delle classi che concorrono alla scoperta e simile a quello di un Giudizio Universale in cui i tre stati della cristianità secondo l'ordine sociale e divino sono ugualmente riuniti.³⁶³ Questa analogia fusa con la partecipazione dell'adamitico contadino, Giuda Ciriaco, “il vociante grottesco”, fa sì che l'Invenzione della Vera Croce del Maestro di Ozieri possa essere letta “*as a metaphor that symbolizes Redemption becoming operative*”³⁶⁴. In questa prospettiva escatologica prefigurante la Salvezza l'*Invenzione della Vera Croce* del Maestro di Ozieri, con la già sottolineata separazione e compresenza delle tre classi o stati, che compaiono in una xilografia di Jörg Breu il Vecchio che raffigura *I Tre Ordini della Cristianità* nella *Practica und Pronostication* (Augsbourg, 1525-30)³⁶⁵, dove il Terzo Stato – vale a dire i contadini, qui rappresentati dal Giuda Ciriaco e da due volenterosi nella fossa – si trovano in primo piano, mentre la nobiltà a sinistra e il clero a destra.

L'impianto compositivo dell'*Invenzione della Vera Croce* richiama la concezione dell'immagine studiata da Didier Martens nei *Tre Ordini della Cristianità* di Barthel Bruyn (1560, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. 22477), in cui “*En réservant le mode »iconique« à la seule représentation du clergé et de la noblesse, les illustrateurs de la »Pronostication«, comme Barthel Bruyn, rendaient compte en image du statut privilégié de ces deux ordres a l'intérieur de la société de leur temps*”. Mentre per Giuda Ciriaco e i due uomini dentro il fosso impegnati nell'estrazione dell'ultimo legno il Maestro di Ozieri adotta analogamente a quanto avviene per i contadini nelle raffigurazioni delle tre classi della cristianità “*un des modes de représentation caractéristiques l'art de la fin du Moyen Âge: le mode »narratif«. L'observateur est*

362 Non sempre Giuda Ciriaco è raffigurato mentre scava o estrae la Vera Croce, si veda per esempio la miniatura, in cui si appoggia con la mano destra sulla pala – puntandola sul terreno – e indicando con l'altra la buca alla presenza di Sant'Elena nel manoscritto *M.76*, fol. 292v, Bruges 1420 ca., conservato alla Pierpont Morgan Library, New York.

363 Tra le fonti per la concezione di tale ordine sociale e divino legato all'iconografia del Giudizio Finale (Baert 1995: 314, 316) si indica Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologica*, in cui a proposito dello “stato di perfezione” afferma che *ex diversitate statuum quaedam Ecclesiae pulchritudo consurgit* (II^a-IIae q. 184 a. 4 co.) e *Potest enim esse diversitas intensionis et remissionis secundum participationem subiecti, et in ipsa gratia et in finali gloria* (I^a-IIae q. 112 a. 4 ad 2).

364 Ibidem, p. 317. E inoltre “*Salvation getting its metaphorical nature from the Typologia-idea: Judas was the last Jew without the Cross, Adam was the first. [...] Salvation also getting its metaphorical nature from the Recapitulatio-idea: from punishing labour to delivering labour, from Fall to Salvation.*”

365 Martens, D., *Les “Trois Ordres de la chrétienté” de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*» 1995 (58, 2), pp. 181-206, in specie pp. 181-190. Il dipinto di Bruyn adotta la soluzione iconografica delle tre classi (a cui corrisponde la “*mission impartie a chacun des ordres: »tu supplex ora«, pour les clercs, »tu proteges pour les nobles, »tuque laboras«, pour les paysans*”) derivante da quella del Giudizio Finale. Egli risolve la spartizione tra eletti e dannati, ponendo sullo stesso livello dell'immagine, a sinistra il clero, a destra i nobili, mentre Cristo allarga le braccia in alto simmetricamente (quindi con valore equivalente) verso i due gruppi. Bruyn si ispira all'incisione con *I Tre Ordini della Cristianità* di Anton Woesan von Worms contenuta nell'edizione stampata a Colonia nel 1528, in cui i contadini sono posti in secondo piano.

Più vicina invece all'impianto compositivo del Maestro di Ozieri è la formulazione di Jörg Breu I in cui il Terzo Stato si trova a sé stante in primo piano. La prima edizione italiana della *Pronostication* di Johann Lichtenberger è di Nicolò e Domenico dal Gesù (Venezia, 1511).

éloigné; la figure est insérée dans la représentation d'une action déterminée (celle de retourner la terre), momentanée (elle ne peut durer indéfiniment) et liée à un lieu précis (le champ)''.

Si tratta della visualizzazione di un programma devozionale. Fatta eccezione per il gesto di Sant'Elena che accoglie la Croce che le viene caricata sulla spalla dall'uomo nella fossa, nella composizione del Maestro di Ozieri come nelle raffigurazioni dei Tre Ordini della Cristianità si può notare una »absence de relation« (»Beziehungslosigkeit«), identificabile come “una caractéristique formelle des »Sacra Conversazione« garantissant à chaque figure une autonomie d'»icône«³⁶⁶.

Giuda Ciriaco che si appoggia alla vanga nell'*Invenzione della Vera Croce* del Maestro di Ozieri si ricollega alla raffigurazione del contadino – ruolo che si è definito “adamitico” – in abiti contemporanei, in quanto il suo abbigliamento ricorda quello indossato per esempio dall'*Uomo che suona la cornamusa* di Dürer (1514, B. VII.101.91), come anche quello più recente quello del *Contadino* di Niklaus Manuel I (1510-30, Hollstein 14, BM 1982,U.2165)³⁶⁷.

Il personaggio è caratterizzato secondo una tipologia sociale e una gamma comportamentale, per cui è identificabile con le rappresentazioni del contadino. Ma di fronte al contegno degli astanti e ai volti gentili delle compagne di Elena egli si configura come un uomo *salvatico*, strano, fastidioso, importuno, in quanto è l'unico ad assumere un'attitudine alterata e un ruolo solitario. Si appoggia alla vanga usandola come si trattasse di una protesi. Il suo atteggiamento al di fuori del cerimoniale «iconico» del consorzio tutt'intorno può essere ricondotto ad alcune fonti grafiche in cui sono raffigurati i figli di Saturno in specie negli almanacchi e nei cicli dei mesi legati ai pianeti, tra cui appunto si annoverano uomini brutti, contadini occupati a scavare e dissodare il terreno, ma anche zoppi, viandanti, mendicanti, inclini a divenire invidiosi, depressi e criminali. La sua comparsa in modalità narrativa lo coglie in un atteggiamento ripreso dal vivo, piuttosto realistico, che si apparenta con quelli dei contadini raffigurati in occasioni gozzoviglianti e animate come durante le feste paesane. In particolare l'attitudine alterata che il Maestro di Ozieri fa assumere a Giuda Ciriaco potrebbe derivare dalla divulgazione di “spezzoni” grafici con gli uomini saturnini, impegnati in faccende agricole, di solito radunati nell'immagine del mese di Novembre; o aver tratto l'idea da raffigurazioni tragicomiche del mondo contadino, come quella con la *Rissa* di Sebald Beham (1547, Bartsch VIII.179.162). Si noti che al momento dell'*Invenzione della Vera Croce* Giuda non si è ancora convertito, ma anzi attraverso la posa scomposta e il gesto piuttosto loquace il pittore ne intende ritrarre il carattere riottoso. Egli infatti solo dopo giorni chiuso in una cisterna senza acqua né cibo si è deciso a rivelare a Sant'Elena il luogo esatto in cui poter ritrovare le reliquie sul Golgota. Perciò si può dire che la gamma comportamentale a

366 Martens, D., *Les "Trois Ordres ...*, p. 190. Naturalmente se si pensa ad esempi inquieti e mossi come quelli di Correggio, Lotto, Romanino, o anche a quelli cordiali e più misurati come sono le Sacre Conversazioni di Fra Bartolomeo o Andrea da Salerno non si trova subito un *pendant* con un impianto compositivo simile a quello dell'*Invenzione della Vera Croce*. Questo perché si tratta di una formulazione più antica rispetto alle composizioni sempre più accostanti e mosse degli autori appena accennati. Perciò come nel caso di Bruyn appare più simile la scansione delle figure che appare – in specie negli scomparti laterali – nel *Trittico con i Santi Patroni* di Stephan Lochner nella Cattedrale di Colonia (1440 circa). Una sorta di paratassi compositiva che interessa gruppi isolati di figure disposte sullo stesso piano che in ambito italiano non è facilmente individuabile.

367 Stampato da Heinrich Petri nella *Cosmographia* di Sebastian Münster nel 1552 a Basilea, libro che include la *Sardiniae brevis historia et descriptio* del sardo Sigismondo Arquer.

cui afferisce il personaggio umorale e ombroso di Giuda rientra nelle diramazioni di un genere di immagini del mondo contadino come quelle che ritraggono le feste popolari in alcune incisioni tra il 1524 e il 1535 eseguite dai Beham e da Erhard Schön, in cui oltre ai danzanti contadini compaiono scene di alterate discussioni, con incitamenti e spintoni.³⁶⁸ Il personaggio di Giuda nel Maestro di Ozieri non assume però connotazioni maccheroniche. L'idea per quella posa vagamente distorta, il tenore alterato della comparsa, potrebbero derivare dalla divulgazione dei tipi saturnini, che compaiono non solo nelle incisioni dedicate ai pianeti e ai mesi, ma ritagliati e assemblati formano i disegni utili per l'ideazione delle serie sulle rondelle di vetro dipinte, come negli esempi di Jörg Breu il Vecchio, o nella permutazione di personaggi ripresi dai dinoccolati *Figli di Saturno* del Maestro del Libro di Casa³⁶⁹.

L'alterità del personaggio rispetto agli astanti dipinti in modalità iconica, la sua peculiarità semantica, e il fatto che nelle consuete fonti grafiche (Dürer, Raimondi e affini) – come pure in quelle pittoriche probabilmente più accessibili per il nostro (Polidoro da Caravaggio, raffaelleschi meridionali) – non si siano potuti ritrovare confronti riconoscibili come modelli pertinenti, induce a pensare che si tratti di un personaggio che ha richiesto una personale elaborazione da parte del Maestro, che deve aver combinato tratti espressivi e attitudine, vestiario, utilizzando più riferimenti. Nel suo immaginario egli deve avere riassorbito in Giuda non ancora convertitosi, con la vanga d'ordinanza in mano, una serie di soluzioni usate in ambito nordico per raffigurare l'alterità saturnina e il mondo popolare³⁷⁰. Il modo di poggiare e puntare la vanga sul terreno è piuttosto pragmatico ed efficace. Si pensi alle derivazioni di simili gesti che potrebbero derivare da esempi come *La Morte e il Soldato* di Dürer (1510, Bartsch VII.145.132), il gesto di puntare la lancia al suolo e poggiarvisi sopra si ripete per esempio in più di un disegno dei lanzichenecchi eseguito da Hans von Kulmbach³⁷¹.

Tale personaggio con un ruolo così specifico (narrativo, scardinante) nella messa in scena costituisce un *unicum* nella pittura sarda del Cinquecento, in quanto l'unica lontana parentela che si può trovare è quella con uno degli sgherri nella perduta *Andata al Calvario* di Pietro Cavarò (attr.) un tempo montata nel *Retablo dei Sette Dolori* (anni Venti-1537) di cui sopravvive la *Vergine Addolorata* nella chiesa di Santa Rosalia a

368 Come *De Kermis van Hoboken* di Bruegel (1559, London, The Courtauld Gallery, inv. D.1947.LF.45). Gibson, W. S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley: University of California press, 2006, pp. 28-66.

369 Si veda per esempio l'uomo con la vanga in primo piano per la postura un po' distorta e quello curvo per aria con una cesta cilindrica sulla schiena e un bastone (1475-85, Collezione Waldburg-Wolfegg, fol. 11r). Il primo contadino con la vanga si ritrova tradotto nella versione a stampa del Meester van het Amsterdamse Kabinet (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1970-72), altrimenti conosciuto come Maestro del Libro di Casa. Filedt Kok, J. P., *The prints of the Master of the Amsterdam Cabinet*, Apollo 1983 (17), pp. 427-436. Per la diffusione nella pittura su vetro del modello e sulle pratiche di bottega per cui si maneggiano ritagli e riadattamenti: Morrall, A., *Saturn's Children: A Glass Panel by Jörg Breu the Elder in the Burrell Collection*, «The Burlington Magazine» 1993 (135, n. 1080), pp. 212-214; Husband, T. B., *The Dissemination of Design in Small-Scale Glass Production: The Case of the "Medieval Housebook"*, «Gesta» 1998 (37, n. 2), pp. 178-185. Butts, B., *Dürer and the Master of the Housebook: a design for stained glass by Dürer from c. 1492 – 1493*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. Gnann e H. Widauer, Milano: Electa, 2000, pp. 234-238.

370 I selvaggi e giullari, contadini e mendicanti («wilden en narren, boeren en bedelaars») oltremontani godono di una folta bibliografia, di cui si vuole almeno segnalare: Vandebroek, P., *Sharing a table with strangers: the conception of man, behavioural codes and alterity in the new iconography in tapestries from the southern Netherlands around 1500*, «Jaarboek» (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2007) 2009, pp. 120-153. Idem, *Genre paintings as a collective process of inverse self-definition, c. 1400-c. 1800: II: peasant iconography and the concept of culture*, «Jaarboek» (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2006), 2008, pp. 94-161.

371 Si vedano per esempio: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 1560, e Vienna, Albertina, inv. 13250 D 179. Butts, B., *The Drawings of Hans Süß von Kulmbach*, «Master Drawings», 2006 (44, n. 2), pp. 127-212.

Cagliari. Ma nella tavola cagliaritano, come del resto avviene negli altri scomparti del medesimo retablo, vengono abbastanza pedissequamente copiati impianto compositivo e figure, tratti da Dürer, di cui si evidenziano citazioni palesi e inequivocabili – come nel *Compianto* e nella *Fuga in Egitto*.

La posa di Sant'Elena nei pressi della buca potrebbe essere stata mutuata da quella analoga dell'angelo nell'incisione di Dürer appartenente al ciclo dell'Apocalisse³⁷² (1497-98, B. VII.129.75). L'angelo, come la Sant'Elena, si piega lievemente in avanti, tenendo le gambe un po' scampanate e flettendo le ginocchia. Indossa una tunica piuttosto lunga con lembi che sbisciano via per terra come in quella indossata da Sant'Elena. L'angelo si piega in avanti, tiene in mano la grande chiave del pozzo senza fondo, mentre vi incatena e respinge dentro Satana, mentre Sant'Elena si curva a ricevere la Croce.

L'impianto compositivo dell'*Invenzione* – gruppo femminile al seguito della santa, gruppo maschile e “addetti ai lavori” di estrazione popolare come personaggi isolati – ricorda la distribuzione delle figure nella scena ideata da Wolf Traut, allievo di Dürer, nel disegno preparatorio³⁷³ (BM, inv. 1924,1213.1) che raffigura Santa Cunegonda, fondatrice della cattedrale di Bamberg – dove è sepolta – che si appresta a provare la sua innocenza. Come Sant'Elena anche *die Heilige Kunigunda* porta la corona di imperatrice – sceglierà poi la vita monacale rifugiandosi nel monastero benedettino di Kaufungen vicino a Kassel, da lei fondato – e si piega in avanti leggermente come fa Sant'Elena, con la medesima espressione di accettazione. Le due sante si distinguono dalle compagne che vestono alla moda (tedesca) in quanto indossano una lunga e semplice tunica, si trovano quasi al centro dell'immagine distaccandosi di poco dal gruppo che le segue. Nell'idea compositiva di Traut si trova più addietro come personaggio isolato un lavorante con in mano una pala, e più addietro un secondo con un mantice. La diffusione della formula compositiva di Wolf Traut è avvenuta tramite l'incisione della *Leggenda di Santa Cunegonda* ad opera dello stesso Traut nel 1509, di cui la scena qui indicata costituisce l'episodio centrale.

Il paesaggio è articolato in maniera assai differente dagli esempi polidoresi, berruguetiani, machucheschi o di consimili. Assai diverso da quelli dei raffaelleschi meridionali. In cui peraltro è spesso assente. L'ambientazione naturale si configura sulla destra come una collina con ammassi rocciosi, una casupola rurale, tronchi isolati, contorti, spezzati e qualche fronda. Questa zona del dipinto risulta impervia, con ampie zone di verde, ma su cui è necessario inerparsi guardinghi, in quanto tutto il terreno pare soggetto a smottamenti. Vi si ignora tonalismo o sfumato, la condotta pittorica si esplica in zone a macchia, con campiture di tinte diverse (verde oliva, grigio chiaro) giustapposte con trapassi chiaroscurali non dissimulati, ma evidenti. Un cielo senza nuvole. Mentre sullo sfondo a destra si distende una spianata azzurrina, che pare ricolma di aree con forme di carsismo. Si distingue sullo sfondo una veduta di una città turrita (Gerusalemme). Tutti i profili delle rocce sono frastagliati, con zone terminali simili a schegge, mentre all'estrema destra si delinea una grande perforazione sulla parete di roccia, che ha formato un vero e proprio

372 Yoon, R., *Distribution and sales of Dürer's Apocalypse*, «Gutenberg-Jahrbuch» 2010 (85), Pp. 138-142.

373 Rowlands, J., *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe ... 1993*, n. 470 (con ulteriore bibliografia). *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, catalogo della mostra (München, Bayerischen Staatsbibliothek, 20.6-15.9.1990), a cura di B. Hernad, München: Prestel 1990, pp. 226-227.

arco naturale che nella distanza è azzurrino. La scansione che vede parete abbastanza ripida da una parte e zona che si apre sullo sfondo risulta elaborata a partire da primi esempi grafici düreriani, come per esempio il paesaggio e l'ambientazione che compare nel *Sansone che combatte contro il leone* (1497-98, Bartsch VII.116.2), nel *San Girolamo penitente nella foresta*³⁷⁴ (1496, B. 77.61). Sulla medesima disposizione degli spazi naturali è intesa l'incisione sopraccitata dell'Apocalisse che potrebbe aver ispirato la posizione della Sant'Elena, analoga a quella dell'Angelo che spinge e incatena Satana al pozzo senza fondo (1497-98, B. 129.75). Come nell'*Invenzione della Vera Croce* in fondo nell'episodio dell'Apocalisse düreriana si trova raffigurata una veduta esterna di una città in entrambi i casi da intendersi come (Nuova) Gerusalemme.

Ma oltre all'impianto compositivo che deriva da idee grafiche düreriane in circolazione dagli anni Novanta, la particolare ambientazione richiama alcuni paesaggi di Joachim Patinir, in specie quelli in cui si distingue una aerea montuosa e inospitale e una vallata nella zona opposta del dipinto, interpretati da Falkenburg³⁷⁵ come la visualizzazione a livello paesaggistico di una lezione morale sulla Salvezza raggiungibile inoltrandosi sulla via tortuosa e selvatica, in sintonia con l'esperienza eremitica spesso impersonata dai santi raffigurati. Il paesaggio patiniriano viene infatti ripreso nei suoi "moduli costruttivi". L'*Invenzione della Vera Croce* ne dà una visione rinsaldata rinunciando all'afflato cosmico e utilizzando un'inquadratura assimilabile a quella delle incisioni düreriane sopra proposte. Ma la resa pittorica come pure in special modo la conformazione delle rocce riporta a Patinir, di cui il Maestro di Ozieri dovette necessariamente conoscere una qualche copia³⁷⁶.

Non v'è dubbio inoltre che l'arco naturale azzurrino sulla destra come pure il paesaggio dalla morfologia rocciosa irregolare – si direbbe tremolante rispetto ai limpidi tagli düreriani – siano affini a quelli che compaiono nell'Adorazione dei Magi (44.4 cm x 55.2 cm) di Jan van Scorel conservata presso The Art Institute of Chicago (Wilson L. Mead Fund, 1935.381), del 1519 circa.

Crocifissione

dal *Retablo di Sant'Elena*,
chiesa di Sant'Elena, Benetutti
tavola trasportata su tela
cm. 148 x 143

- 374 Si tratta di un'incisione prodiga di successive ispirazioni, tra cui quella lottesa nel *San Girolamo* del 1509 (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Rome); l'onda lunga di tali ambientazioni ricche di radici e rocce taglienti radunate su una parete ripida da una parte, mentre dall'altra si apre una veduta in lontananza, si sente anche più tardi, per esempio nel *San Benedetto in preghiera come un eremita* del Meister von Meßkirch (1540 circa, Staatsgalerie Stuttgart, inv. 742). Sul tema dei prestiti da Dürer per una ricognizione tra Italia e Spagna i recenti *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di K. Herrmann Fiore (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali: 10.3.-10.6.2007), Milano: Electa, 2007, pp. 294-5; e Silva Maroto, P., *En torno a las relaciones entre Durero y España*, in *El siglo de Durero: problemas historiográficos*, a cura di M. Borobia, (Actas del Museo Thyssen-Bornemisza; 8), Madrid: 2008, pp. 181-209.
- 375 Falkenburg, R. L., *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins 1988 (1ª ed.: *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen, 1985). Lettura metaforica poi ripresa in *The devil is in the detail: ways of seeing Joachim Patinir's "world landscapes"*, Patinir ..., 2007, pp. 61-79. Sullo stesso tema anche Vandenbroeck, P., *Entre simpatía cósmica y observación distante: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte» 2007 (72/73), pp. 73-108.
- 376 Ewing, D., *Multiple advantages, moderate production: thoughts on Patinir and marketing*, *Patinir: essays and critical catalogue*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2.7.-7.10.2007), 2007, pp. 81-95; Vergara, A., *Patinir and the art market: "look, logo, and knock-off"*, in *Art in Spain and the Hispanic world: essays in honor of Jonathan Brown*, a cura di S. Schroth, London: Holberton 2010, pp. 195-210.

La tavola con la *Crocifissione* di Benetutti faceva parte del *Retablo di Sant'Elena*, che il canonico Giovanni Spano vide smembrato nel 1868. Il Retablo risulta già smontato nel 1837, quando il viaggiatore e bibliotecario francese Antoine Valery ne annotava la presenza nella chiesa di Sant'Elena. Nel 1990 Renata Serra evidenziava “incroci fra Manierismo italiano e cultura di stampo iberico” – nelle “soluzioni compositive e fisionomie facciali delle figure a gruppi, ritratte in colloqui” –, mentre nel *Compianto* dipinto sullo sfondo della *Crocifissione* riconosceva i “modi compendiali di Polidoro da Caravaggio”, con un riferimento al disegno con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del Louvre. Quei riflessi del Manierismo italiano che già erano comparsi nelle letture della stessa Serra e di Maltese negli anni Sessanta continuano ad essere rimessi in campo per ancorare stilisticamente il Maestro di Ozieri, il quale però sfugge a tale incasellamento. Specialmente risulta difficile trovare dei seri riferimenti alla cosiddetta “cultura di stampo iberico”. In quanto non si colgono riflessi della pittura catalana o valenciana della prima metà del Cinquecento nelle tavole con le *Storie della Vera Croce* (come in nessuno dei dipinti del Maestro di Ozieri). L'unica tavola in cui vi è un'inversione di rotta o qualche indizio dell'emergere di un romanismo iberico o *rafaelismo de estampa* è la *Prova della Vera Croce*.

Per trovare una lettura libera da alcuni condizionamenti storiografici conviene ripartire da Hermann Voss (1930)³⁷⁷. Il grande storico dell'arte tedesco infatti traduce in parole acutissime esclusivamente ciò che il suo occhio vede. La sua lettura può essere ritenuta particolarmente affidabile, non solo in quanto fondata su una profonda conoscenza dell'ambito germanico, ma anche perché svincolata da dipendenze culturali iberico-campane. Voss per prima cosa individuava una costante iconografica, nel primo piano, dove viene “esposto” “*the typical three-figure scheme, embodying the well-known silhouette of the fourteenth century, while the advanced style of two companion figures, combined with the noticeably mature treatment of light and shade of the entire picture*”. La *silhouette of the fourteenth century* è il Cristo in croce, dipinto secondo un modello di grande successo in Sardegna, il *Crocifisso* ligneo detto di Nicodemo³⁷⁸ che si conserva nella chiesa di San Francesco a Oristano. La scultura dovette fare parte del *Retablo del Santo Cristo*³⁷⁹ di Pietro Cavaro, venendo posta al centro della macchina d'altare, dunque con collocazione e ruolo analoghi alla *image de bulto* citata *en medio* del *Retablo di Sant'Elena* nell'inventario della visita pastorale di Nicola Canavera del 1608 (f. 64 r).

È stato proprio questo motivo figurativo – divenuto elemento tipico del lessico pittorico locale – a

377 Voss, H., *A Problem of Sardinian Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs» 1930 (vol. 56, n. 326), pp. 267-272.

378 Sari, A., *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, «Biblioteca Francescana Sarda» 1987 (I, n. 2), pp. 281-299; Idem, *Il Crocifisso gotico doloroso*, in *Crocifissi dolorosi*, catalogo della mostra a cura di G. Zanzu, Muros: Stampacolor 1997, pp. 9-16; Mata, A. F., *El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar» Zaragoza 1989 (XXXV), pp. 5-63. L'intaglio è sicuramente gotico, ma dovette giungere in Sardegna nel corso degli anni Dieci del Cinquecento, quando compare tra i primi documenti e allorché venne tramutato in pittura, comparando per la prima volta nel *Retablo di Villamar* di Pietro Cavaro, datato 1518. Da allora divenne una presenza ricorrente, segno che la testimonianza lignea dovette da subito assurgere a riferimento immediato e condiviso dapprima di pietà francescana, divenendo poi un motivo irrinunciabile nella bottega di Stampace, sulla cimasa del *Polittico dei Beneficiati* della Cattedrale di Cagliari, come nelle *Crocifissioni* del Maestro di Ozieri.

379 Serreli, M., Zucca, U., *Ipotesi di ricostruzione del "retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda» 1999, pp. 325-336.

consentire allo studioso tedesco di ricollegare la *Crocifissione* rinvenuta a Wiesbaden (e ora a Stoccarda) alle altre tuttora in Sardegna e comprese nel *corpus* del Maestro di Ozieri. Voss si accorge inoltre del carattere insolito del gruppo iconico in primo piano, “*distinguished by strong spiritual concentration which is more reminiscent, both in colour and content, of northern than Italian or Spanish painting*”. L'anomalia – di cui è sintomo la *strong spiritual concentration* – porta Voss a scindere la *Crocifissione* di Benetutti dal mondo iberico e meridionale, potremmo dire dalla visione dei comprimari *Südländer* / mediterranei, riconoscendone piuttosto l'affinità con i testi nordici di primo Cinquecento. E pensare che Voss non aveva potuto confrontare il gruppo con la *Crocifissione* di Benetutti, che costituisce la versione più complessa, l'unica che possa essere inoltre interpretata come un *Andachtsbild*.

Si potrebbe subito obiettare che il carattere oltremontano della composizione e delle figure sia dovuto esclusivamente al ricorso assillante alle incisioni tedesche. Il Maestro di Ozieri dimostra infatti in più parti della sua opera di trattare con dimestichezza materiali grafici düreriani e di averne assimilato la maniera di rendere i panneggi. Anzi è proprio questa caratteristica peculiare che non a caso viene a mancare in quelle *Crocifissioni* che gli andrebbero riconosciute con qualche incertezza. Nell'*Invenzione della Vera Croce* sono numerose le pose, i volti, i costumi che rimandano ugualmente e con personali rielaborazioni a idee impresse sulle stampe o tracciate su disegni nordici (Schongauer, Breu, Niklaus Manuel Deutsch, Hans von Kulmbach), mentre nella tavola di *Sant'Elena* appartenente allo stesso Retablo di Benetutti si possono scorgere oltre all'irrinunciabile riferimento düreriano, anche soluzioni riprese da Springinklee e Burgkmair. Ma Voss specifica che la triade formata dal Cristo, la Madonna e San Giovanni, rimanda al mondo nordico, non solo per la resa patetica dei contenuti devozionali, ma anche per le scelte cromatiche. Una notazione sorprendente, che può spiegarsi solamente con escursioni d'oltremare e una provenienza dell'autore da luoghi in cui quegli accordi cromatici dovevano essere consueti, o perlomeno a portata di sguardo: il rosso squillante (che sarà arancione riflettente a Stoccarda) sul grigio lattescente, un blu cobalto abbinato ad una tonalità rosata. Ma oltre alle tonalità delle vesti, Voss ragionevolmente doveva riferirsi all'intera scena, svolta su un sistema di campiture verdi e ocre, che ricorda da vicino il trattamento del paesaggio che si può vedere sullo sfondo della *Crocifissione* di Grünewald al Kunstmuseum di Basilea (1515 ca., inv. 269)³⁸⁰.

Il cielo è carico di nubi scure che avanzano da un lato, mentre la natura è rappresentata secondo le inconfondibili caratteristiche del *sympathetische Landschaft*³⁸¹. L'atmosfera emozionale e le specifiche qualità morfologiche della *Crocifissione* goceanese rimandano infatti al paesaggio nordico “simpatetico”, nel

380 Bonnet, A.-M., Kopp-Schmidt, G., *Die Malerei der deutschen Renaissance*, München: Schirmer/Mosel 2010, pp. 59-67, pp. 201-232. Köllermann, A.-F., “... in Wahrheit den fürtrefflichsten und Besten gleich zu schätzen”: Matthias Grünewald - Anmerkungen zu Leben und Werk, in *Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde*, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, pp. 14-35; Grimm, C., *Grünewalds Bildsprache*, in *Das Rätsel Grünewald*, catalogo della mostra (Aschaffenburg: Schloss Johannisburg, 30.11.2002-28.2.2003), Stuttgart: Theiss 2002, pp. 31-44.

381 Stadlober, M., *Der Wald im Bild. Die Entwicklung eines Motivs vom Mittelalter bis zum Donaustil*, in *Der Wald im Mittelalter: Funktion, Nutzung, Deutung*, a cura di E. Vavra, Berlin: Akademie-Verlag 2008, (Das Mittelalter; 13.2008, 2), pp. 152-169; Stadlober, M., *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien: Böhlau, 2006, pp. 45-60, 155-224. Le citazioni e i passi che seguono sono tratti in particolare dai due approfonditi scritti focalizzati sul tema del paesaggio in Cranach, Altdorfer, Grünewald, Dürer, Wolf Huber, Hans Leu, Bernhard Strigel, Hans Baldung Grien, Urs Graf.

quale la resa espressionistica della natura si accorda al contenuto drammatico della scena. Il dipinto del Maestro di Ozieri ricorda infatti da vicino gli sfondi di alcuni dipinti di Cranach: il doppio ritratto dei coniugi Cuspinian (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, inv. 1925.I), il *Compianto ai piedi della Croce* (1503, München, Alte Pinakothek, inv. WAF 1416), la *Crocifissione* (1500, Wien, Kunsthistorisches Museum, G.Nr. 1825, inv. 6905), e i due *San Girolamo* (Wien, Gnr. 1788, inv. 6739; Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, inv. Gem 116). Nelle opere di Cranach si possono riconoscere *patterns* ricorrenti e modalità di raffigurare la natura (*Naturdarstellung / Landschaftsraum*), che ritornano con forti analogie specialmente nella *Crocifissione* di Benetutti.

Nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri si trova, in primo piano a sinistra, un alto fusto, scuro, nodoso, sparuto, da cui si distacca qualche isolato ramo. Si tratta di un albero solitario che funziona da contraltare o meglio introduce una rima figurativa con il legno della croce. Il pittore inserisce spesso tale elemento naturale, che come una sigla si ritrova nel *San Sebastiano*, nella *Crocifissione* del *Retablo della Madonna di Loreto*, nell'*Invenzione della Vera Croce* del medesimo *Retablo di Sant'Elena*. Il motivo figurativo così inteso compare già nella prima produzione grafica düreriana, per esempio nella xilografia del 1497 con *Cavaliere e Lanzicheneco*. L'albero è ripreso da una distanza ravvicinata, ad altezza d'uomo, con le fronde che superano il bordo superiore dell'inquadratura. Spesso il suo tronco rinsecchito e i rami contorti si accordano con l'esperienza eremitica, come nella stampa di Dürer con il *San Girolamo* (1510, B. VII.139.113). L'albero del Maestro di Ozieri deriva sicuramente da quelli studiati nella grafica düreriana e somiglia con grande fedeltà ai tronchi dipinti da Cranach³⁸²: solitari, nodosi, decidui, rinsecchiti e scuri.

Ciò che in aggiunta è probante per il parallelismo individuato tra la *Crocifissione* del Maestro di Ozieri e i dipinti indicati di Cranach è il posizionamento dell'albero nella composizione³⁸³: in tutti i casi si tratta di un albero di un certo protagonismo, introdotto nell'immediato primo piano (*Vordergrund*), sul bordo del dipinto, di lato alla scena principale, molto spesso se ne intravedono le fronde oltre il limite della tavola, come avviene anche nell'alto tronco dell'*Invenzione della Vera Croce* e in quello grosso al quale è legato il *San Sebastiano* di Sassari. A tale elemento naturale, efficacemente caratterizzato, viene riconosciuto uno spazio privilegiato divenendo una presenza potente dal punto di vista compositivo³⁸⁴. La sua connotazione gli permette di conquistare un ruolo di rilievo nel *sympathetische Landschaft*, incaricandolo di parafrasare in modo simpatetico il contenuto drammatico della *Crocifissione*, nella quale i rami e il capo di Cristo sono entrambi reclinati, desolati, caduchi³⁸⁵. Vi sono altre similitudini strutturali e semantiche nella costruzione

382 Descritti spesso come: *ein kahler Baum; in dem dürren Baum; anthropomorphisierten Baumstämmen; im knorrigen Geäst eines alten Baumes; ein abgestorbener Laubbaum mit seinen dürren, ausgreifenden Ästen; mit einem kahlen Ast; Der dunklere gedrehte Stamm zwischen Maria und Johannes trägt kahle Äste; Die sensible Detailschilderung gipfelt in dem dürren Baum*. Nei gruppi nominali gli aggettivi che accompagnano *Baum* (albero) sono con più frequenza *kahl* (spoglio, nudo, brullo) e *dürr* (secco, scarno, improduttivo), seguiti da *abgestorben* (inardito), *gedreht* (ritorto).

383 „*der Baum* des Vordergrundes durch seine neue natürliche Dimension über das Bild hinauswächst; *einen dicken Baumstamm* am rechten Rand des Vordergrundes gesetzt; im unmittelbaren Vordergrund vorgespante *Baum*; mit dem flachen Baumstrunk des unmittelbaren Vordergrundes, über den der Beschauer in das Bild einsteigt.“

384 (Es dominiert nun im Naturraum ebenso wie im Figuralen der Ausdruck von mächtigen, komplexen Gesamtformen; Ein neues und sehr bildwirksames Motiv innerhalb der Vegetation ist der in der Stigmatisation der Figuralzene ...).

385 *Die hängenden Bäume paraphrasieren auf sympathetische Weise das geneigte Haupt Christi*. Espressione che significativamente può essere assunta in maniera pertinente per spiegare l'emersione dell'albero nel Maestro di Ozieri.

delle scene. Il carattere della natura dipinta nel Maestro di Ozieri è selvatico, inospitale, tagliente³⁸⁶. Come nelle opere di Cranach prevalgono i segni dell'asperità: un terreno sassoso, rocce scabre e vegetazione stentata. Nella tavola compare un ampio paesaggio montuoso, a destra è dipinta una area brulla dove si erge una parete rocciosa ripida e dirupata³⁸⁷.

Altre coincidenze nella maniera di connotare gli elementi naturali si trovano osservando come viene inteso e dipinto il cielo che fa da sfondo all'evento drammatico della *Crocifissione* in Cranach e nel Maestro di Ozieri. Il cielo è di un blu cobalto, sulla destra si assemblano e avanzano nuvole scure e temporalesche, producendo un repentino trapasso, dalla zona cupa a destra a quella più chiara sul fondale a sinistra. La nuvolaglia blu scuro si addensa sulla ribalta dell'immagine³⁸⁸. La *Crocifissione* è immersa in una atmosfera vibrante (*Dieses pulsierende Ambiente*), rischiarata dal chiarore che giunge dall'apertura nel cielo a sinistra in profondità, mentre il controluce lunare rischiarava le zone in ombra del primo piano³⁸⁹. Un ulteriore punto di contatto tra la concezione del paesaggio nel Maestro di Ozieri e la rappresentazione della natura in Cranach è costituito dalla valenza simbolica insita nel trattamento pittorico del cielo: nella *Crocifissione* di Ozieri la zona cupa, buia, blu intenso e quasi elettrico, si può legare all'esperienza penitenziale e alla remissione dei peccati (il viaggio verso Gerusalemme è dunque assimilabile ad un'esperienza eremitica), quella sul lato opposto, colma di vapori chiari e luminosa, va ricondotta alla redenzione e alla fede³⁹⁰: come avviene nel cielo con il *San Girolamo* di Cranach al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck dipinto nel 1525, ma anche nelle molte versioni precedenti dello stesso soggetto.

Altre somiglianze si trovano nel fondale (*Im Hintergrund*). Nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri la profondità del dipinto è occupata da una ampia e dettagliata vallata, su cui sta adagiata una città fortificata, Gerusalemme. È raggiungibile dal primo piano in cui si trova il Golgotha attraverso un dosso e una strada. Tra i campi aperti si scorgono alcune figure in cammino, che si inoltrano nello sfondo, verso la porta di accesso della cittadella fortificata medievale³⁹¹. Nella *Crocifissione* di Benetutti la vegetazione non raggiunge uno stadio inestricabile come in taluni esempi della *Donauschule*³⁹², né si forma una spettacolarizzazione da tramonto boreale, tipica del «*réalisme fantastique*» di Altdorfer.

386 *Dem Charakter der Unwirtlichkeit; kann aufgrund der Rauheit dem Typus des wilden Waldes; Der Wald Golgathas folgt dem Typus des wilden Waldes; Die Natur ist kantig; mit steinigem Boden, kahlen Felsen und morscher Fauna entsprochen;*

387 *in eine karge Felslandschaft; mit vielen schroffen Felsen gestaltet; Eine weitläufige bergige Landschaft; Daneben erhebt sich ein bewaldeter Felshang.*

388 *Es steht nur mehr der tiefblaue Himmel darüber; auf dem von rechts dunkle, Unheil verkündende Gewitterwolken aufziehen. Sie erzielen einen dramatischen Wechsel von Schatten und Licht in der kleinen Bildbühne.*

389 *(Das Gegenlicht des Horizontes blitzt durch die Dunkelzonen des Vordergrundes)*

390 *wie seine Büßergestalt, ist finster wie die zu überwindenden Sünden der Welt und gleißt im Sonnenlicht wie der unbeugsame Glaube*

391 *(Eine weite und detailreiche Landschaft); (eine kleine befestigte Stadt) (der durch einen eng mit schlanken Stämmen besetzten Laubwald nach Golgatha führt); (ein sandiger und steiniger Weg); (weite Felder hinterlegen den Vordergrund); (die Staffagefiguren zweier Wanderer); (Im Hintergrund steht das Stadttor Jerusalems als mittelalterliche Veste).*

392 Noll, T., *Altdorfers Kreuzigungs-darstellungen*, in *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit: religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München: Deutscher Kunstverlag 2004, pp. 183-236; Goldberg, G., *Gesteigerte Romantik, Donaureise und erster Sturm und Drang*, in *Altdorfer: Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München: Schnell & Steiner, 1988, pp. 59-94, e pp. 143-168. Silver, L., *Nature and nature's god: landscape and cosmos of Albrecht Altdorfer*, «The art bulletin» 1999 (81), pp. 194-214; Wood, C.S., *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London: Reaktion Books 1993; L. Silver, *Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness landscape*, «Simiolus» 1983 (13), pp. 5-43; Koepplin, D., *Altdorfer und die Schweizer*, «Alte und moderne Kunst» 1966 (11, 84), pp. 6-14.

L'albero così isolato e preponderante sulla sinistra della scena nella *Crocifissione* di Benetutti somiglia inoltre, per il ruolo che ricopre, a quello nel *Cristo che predica da un'imbarcazione* di Jan Swart van Groningen (1520-30, B. VII.492.1). Nell'autore fiammingo esso ha la stessa collocazione e costituisce un traguardo visivo, divenendo un albero-*repoussoir*. La sua materialità non lo connota però in senso simpatetico, come invece avviene nella rappresentazione della natura di ambito tedesco. L'uso compositivo è d'altra parte identico. Si noti inoltre che il fondale e tutta l'ambientazione spaziale del paesaggio è all'insegna del *Weltlandschaft* fiammingo. Si apre infatti sulla destra una proliferazione geologica ripresa a volo d'uccello, con patiniriani picchi ghiacciati³⁹³, velocemente descritti tramite rialzi chiari e baluginii: una porzione di veduta cosmica (universale) che si estende in profondità scoprendo una catena di rilievi montuosi azzurri.

L'immagine perviene ad un effetto di leggibilità, esponendo nel primo piano la triade iconica, con il Cristo, la Madonna e il San Giovanni. È il luogo nel quale il pittore mostra una concentrata gamma di attitudini devozionali, corrispondenti ad una illustrazione comportamentale. Nella media distanza e nel fondale si svolgono alcuni episodi della *Storia della Passione*. Partendo da sinistra, si individua, a ridosso del declivio erboso, un gruppo in movimento, costituito da una decina di uomini, alcuni a piedi, altri a cavallo, probabilmente i discepoli. Sul piccolo ponte (con le arcate come si trattasse di un acquedotto) è ripresa una figurina svelta, che porta sul capo una sorta di brocca, mentre altre due comparse si approssimano all'entrata della città. La scena potrebbe narrare i preparativi del pasto pasquale (*Vangelo di Marco*, 14.V.12-16): “[12]Il primo giorno degli Azzimi, quando si immolava la Pasqua, i suoi discepoli gli dissero: «Dove vuoi che andiamo a preparare perché tu possa mangiare la Pasqua?». [13]Allora mandò due dei suoi discepoli dicendo loro: «Andate in città e vi verrà incontro un uomo con una brocca d'acqua; seguitelo [14]e là dove entrerà dite al padrone di casa: Il Maestro dice: Dov'è la mia stanza, perché io vi possa mangiare la Pasqua con i miei discepoli? [15]Egli vi mostrerà al piano superiore una grande sala con i tappeti, già pronta; là preparate per noi». [16]I discepoli andarono e, entrati in città, trovarono come aveva detto loro e prepararono per la Pasqua.” L'identità delle due figurine che si accingono ad entrare nella città fortificata si trova nel passo del *Vangelo di Luca* (22.VI.8): “Gesù mandò Pietro e Giovanni dicendo: «Andate a preparare per noi la Pasqua, perché possiamo mangiare»”³⁹⁴.

Le piccole comparse nella *Crocifissione* di Benetutti sono vicine, per i modi compendiari, a quelle che si riconoscono in alcuni fondali polidoreschi, come per esempio nella scena con il corteo dei Magi sullo sfondo paesaggistico dell'*Adorazione dei Pastori* al Museo Regionale di Messina, commissionata nel 1533 dalla

393 de Mirimonde, A. P., *Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier ...*, «Jaarboek» 1974, pp. 73-100. Ma si veda anche Emison, P., *The Paysage Moralisé*, «Artibus et Historiae» 1995 (vol. 16, n. 3) pp. 125-137.

394 Cau, G. G., *Il Retablo di Sant'Elena di Benetutti (1585) del pittore Andrea Sanna detto il Maestro di Ozieri ...*, p. 213.

confraternita di Santa Maria dell'Altobasso. Il paesaggio è ugualmente gestito secondo profondità digradanti interpretate sempre per mezzo di macchie. La vallata in cui è adagiata la cittadella fortificata nella *Crocifissione* del Maestro di Ozieri sembra emergere dall'unione di due disegni Polidoro: il *Paesaggio con la Resurrezione di Lazzaro* ad Amburgo (Kunsthalle, inv. 21446) e il *Paesaggio con edifici, rovine ed uomo addormentato* degli Uffizi (GDSU, inv. 498P).

Ma le figurette descritte dal Maestro di Ozieri richiamano anche i personaggi maschili che si muovono piccoli e svelti, in gruppetti un po' sfuggenti e crepitanti, nell'*Annegamento dell'esercito del Faraone nel Mar Rosso* (Milano, collezione privata) di Jan van Scorel. Molly Faries così distingue quei piccoli personaggi immersi nel paesaggio: *squat proportions / bulby forms / tiny figures / heads are boneless and unarticulated / the grotesque heads expressively overlapped*³⁹⁵. Nella *Crocifissione* di Benetutti l'attraversamento del fondale da parte di piccole comparse che sfuggono ad una dettagliata e precisa messa a fuoco, riprese fugacemente mentre si dirigono verso la cittadella nella vallata, costituisce poi uno dei tratti distintivi del paesaggio alle spalle dell'*Adorazione dei Magi* di Scorel del 1519 al The Art Institute of Chicago, in cui compare lo stesso arco naturale azzurrato, del tutto simile per delineazione, impianto e posizione a quello dipinto dal Maestro di Ozieri sullo sfondo, in alto a destra, nell'*Invenzione della Vera Croce* del *Retablo di Sant'Elena*.

Le piccole comparse fugaci e rese nei modi compendiari affondano le loro radici in un immaginario figurativo di origine fiamminga. Il Maestro di Ozieri è sicuramente rimasto colpito dagli affreschi di Polidoro in San Silvestro al Quirinale, nei quali si annidavano piccoli nuclei narrativi immersi in un paesaggio di dimensioni monumentali se confrontato con la piccola umanità posta su alture o all'ombra di un albero. In ambito meridionale non si ritrova con grande facilità tale soluzione compositiva, in quanto lo stesso Sabatini per l'*Andata al Calvario* ricorre alla disposizione «prospettico-romanzesca», che consiste nel srotolare gli episodi quasi senza soluzione di continuità su terrazzamenti paralleli. Nel caso del Maestro di Ozieri e naturalmente di Polidoro le scene sono isolate e separate, non vi è un flusso continuo, ma piccole concentrazioni, come si trattasse di stazioni della Via Crucis o di un Sacro Monte pittorico, in cui sono impliciti il percorso ma anche le soste, le quali devono lasciare ampio spazio al paesaggio.

La strategia compositiva della *Crocifissione* perciò ricalca alcuni esempi fondanti, come per esempio il *Compianto sul Cristo di morto* di Massys (1515-20, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 817). In entrambe le opere in primissimo piano vi sono le tre figure principali (quelle che hanno valore iconico), mentre a destra vi è una muraglia rocciosa con piccoli anfratti dove si svolge un piccolo episodio. Sul lato opposto invece il dipinto si apre in profondità, con una vallata e una strada sul bordo scosceso della collina, un gruppo di cavalieri a cavallo si inoltra verso la cittadella. Più vicini alle mura fortificate due figurette. Sul fondale la città fiamminga che dovrà essere riconosciuta come Gerusalemme³⁹⁶. Ancora oltre lo sguardo può proseguire

395 Faries, M., Wolff, M., *Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel*, «The Burlington Magazine» 1996, (138, n.1124), pp. 727-730. M. Faries, *Jan van Scorel's Jerusalem Landscapes*, in *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout: ed. Laurinda S. Dixon 1998, pp. 113-134.

396 Reynolds, C., *Patijnir and depictions of landscape in the Netherlands*, in *Patijnir: essays and critical catalogue*, a cura di A. Vergara, Madrid 2007, pp. 97-115. Ainsworth, P. F., *A passion for townscape: depictions of the city in a Burgundian*

verso i profili montuosi azzurri e irregolari (una perforazione sulla roccia, un arco naturale). La *Crocifissione* aderisce veramente a questo tipo di scansione compositiva, si basa senza dubbio su questo tipo di esempi.

Il fondale con la veduta della città fortificata risulta più vicino ad esempi come quello di Quentin Massys, poiché vi si può cogliere la volontà di descrivere una veduta urbana credibile. Il Maestro di Ozieri pare meno coinvolto dunque dai brani più fascinosi, sentimentali e «rovinosi» dello stesso Polidoro (*Paesaggio di rovine con due figure sedute*, Firenze, GDSU, inv. 500 P; *Paesaggio con edifici, rovine e uomo addormentato*, inv. 498 P).

Nella *Crocifissione* di Benetutti sono seminati però alcuni indizi a riprova del legame che unisce le rielaborazioni del Maestro di Ozieri e alcuni momenti di Polidoro. Nel *Retablo di Sant'Elena* più in generale si avverte il riverbero di alcune novità delle Logge (note anche all'autore del *Retablo dei Beneficiati*, in particolare nella scena con l'*Angelo annunciante*, scomparto sinistro), dei cartoni con gli *Atti degli Apostoli* e delle composizioni accorate scaturite dai soggiorni napoletani e da quello degli anni Trenta a Messina. Si faccia attenzione perché tra tutti i polidoreschi il Maestro di Ozieri mitiga notevolmente le influenze romane o meridionali con una più potente componente nordica. Nella *Crocifissione* di Benetutti il San Giovanni Battista ricorda l'analoga figura dolente del disegno con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Uffizi, GDSU, inv. 13396 F). Come nella *Crocifissione* di Ozieri è solo il San Giovanni Battista (e non la Madonna) ad essere prossimo ai tipi polidoreschi, che peraltro appaiono in gran quantità nella *Deposizione* di Sassari.

Risulta invece estraneo all'ideazione delle scenette poste nella media distanza e sullo sfondo della *Crocifissione* un nome eccellente al quale gli studiosi meridionali paiono non volere rinunciare mai. Si tratta di Pedro Machuca. Quando il Maestro di Ozieri, verso la fine degli anni Quaranta, dipinge la sua *Crocifissione* è davvero difficile pensare che potesse avere ancora una grande presa sulla sua sensibilità un pittore che già allo scadere degli anni Dieci era tornato a casa, e che nel panorama meridionale ormai risultava, nella sua dirompente interpretazione del raffaellismo, troppo esasperato. Ben diversa invece è l'onda lunga dell'assorbimento dei modi e delle forme di Polidoro.

Nella *Deposizione*³⁹⁷ (inv. 6303r.) e nel *Compianto*³⁹⁸ (inv. 6304r.) al Louvre – da studiare come un dittico – il pittore toledano mette in evidenza un linguaggio sferzante che gioca con i rialzi a biacca sfilacciati, con le lumeggiature su «silhouettes fantomatiche», che emergono tramite una *grisaille* quasi feroce che ne smussa i contorni e ne esalta le manifestazioni stregate di dolore. I visi scavati assumono un rilievo emotivo terribile per via di occhi in cui viene riversato un forte uso dell'inchiostro bruno e di sguardi spiritati, accompagnati da pose volutamente anchilosate. Avrebbero potuto essere questi due disegni i riferimenti più

manuscript of Froissart's Chroniques, in *Regions and landscapes: reality and imagination in late medieval and early modern Europe*, a cura di P. Ainsworth, T. Scott, Oxford: Lang 2000, pp. 69-111.

397 Cfr. Pérez Sanchez 1991, cat. 13; Boubli, L., *Louvre, Arts graphiques, inventaire des dessins de l'Ecole espagnole, XVIe-XVIIIe siècles*, Parigi 2002, n. 12, p. 33, collocabile tra la fine del periodo italiano (1517-'20) e il ritorno in Spagna. Da tale studio discende il dipinto di Machuca con la *Deposizione* ora al Prado.

398 Il disegno per cui non si conosce la traduzione pittorica è stato identificato da Griseri (1957, p. 14), che ne sottolineava oltre all'influenza di Rosso, il rapporto con Perino, mentre Checa (in *Carolus ...* 2001, n. 166) nel datarlo al 1519 rimarca le influenze su Polidoro.

opportuni sui quali misurare una qualche derivazione da Machuca per la *Crocifissione* e il piccolo episodio sullo sfondo con il *Compianto* nella tavola di Benetutti. A guardare bene però il Maestro di Ozieri pare davvero immune da tutta quella *verve*. Benché un personaggio potrà indurre in inganno, e fare pensare ad una qualche suggestione tratta da quelle prove grafiche condotte su guizzi improvvisi di biacca e figure schizzate, dai volti fragili, quasi consunti. Si tratta dell'uomo con la barba e due baffoni bianchi, colto con le braccia spalancate mentre urla, che pare, a distanza, quasi assimilabile ad una pennellata sprezzante di biacca.

Leone de Castris ha segnalato l'influenza del *Compianto* di Machuca sul *Compianto* di Cardisco a Capodimonte. È un punto su cui occorre riflettere anche perché proprio nel *Compianto* del Maestro di Ozieri manca il consueto e preponderante influsso accordato alle idee grafiche nordiche, anche se queste risultano sempre presenti nella mente dell'artista. Il piccolo episodio del *Compianto* nella *Crocifissione* risulta inoltre di grande importanza in quanto vi si trova un aspetto nuovo: le figure ammantate, con il capo coperto e le mani celate dal manto hanno il viso sbiancato e le fosse orbitali scure. Si faccia attenzione perché questo aspetto è accompagnato da un fortissimo trattamento pittorico "compendiario". Tra i dipinti sardi l'unico altro caso in cui compare una accentuazione in questo senso è nella Madonna svenuta raffigurata nella *Deposizione* un tempo nel *Retablo di Santa Croce* a Sassari, che si dirà eseguita da un artista con una formazione che risente del manierismo tosco-romano (in specie nella Madonna svenuta che per un equivoco potrebbe risultare non a caso berruguetiana).

Il corpo del Cristo sul lenzuolo nel *Compianto* del Maestro di Ozieri risulta assai simile a quello nel *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Uffizi, GDSU, inv. 13396 F) di Polidoro. Tutta la scena pare risentire maggiormente di questa composizione. Vi si ritrovano quelle figure maschili consuete nei volti evocati con tratti che paiono più sgretolare i lineamenti di quanto vogliano effettivamente delinearli. Il *Compianto* di Benetutti pare risentire inoltre del disegno polidoresco con il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, conservato al Louvre (inv. 598), dei primi anni Venti, il quale sembra appunto uno studio per un piccolo episodio complementare ad una Crocifissione, come è il piccolo *Compianto* nel *Retablo di Sant'Elena*. La scena è ugualmente immersa nel paesaggio, come nella *Crocifissione*. Vi compaiono alcuni personaggi assai simili a quello fuori dalle righe, intento a sbracciarsi, sguaiato e ridotto a traccia evocativa dal Maestro di Ozieri.

Ma a differenza che nei riferimenti polidoreschi, certamente tenuti presenti, il corpo di Cristo nel *Compianto* del Maestro di Ozieri è disteso su un lenzuolo e posato sul terreno, come avviene nel *Compianto* di Dürer e in particolare nella versione in controparte di Raimondi (B. XIV.412.647), tratta dalla *Grande Passione*. Si tratta della stessa incisione che dovette prendere a modello Pietro Cavaro per il *Compianto* ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari e dalla quale potrebbero derivare sia l'albero ridotto a solo tronco dipinto dal Maestro di Ozieri sulla sinistra, come pure l'attitudine delle Marie di celare le mani sotto il manto.

La composizione nella sua scansione, con il gruppo iconico in primo piano e nel fondale la veduta urbana, richiama un sistema figurativo piuttosto consueto in ambito fiammingo, ma forse, a queste date (fine anni Quaranta), un po' datato. Molte analogie si trovano per esempio nel confronto con la *Crocifissione* di Pieter Coecke van Aelst (1530, Warshau, Muzeum Narodowe, inv. M.Ob.590). L'idea (gruppo iconico in prima fila con veduta urbana e figurette sullo sfondo) viene travasata in una discreta quantità di repliche e varianti eseguite dallo stesso autore o dalla sua bottega (*Trittico della Crocifissione*, Utrecht, Rijksmuseum Catharijneconvent; Bonn, Rheinländisches Museum; e *Crocifissione* di Leeuwarden, Fries Museum, assai simile alla tavola di Benetutti)³⁹⁹. Vi si trova anche qui la cittadella fortificata dotata di ponti di accesso e di raccordo con la vallata. Un paesaggio che si estende e allunga secondo la stessa identica diagonale seguita e percorsa nella *Crocifissione* di Benetutti.

Si tratta di una soluzione molto praticata (*Einseitige Ausblicklandschaft*) nella costruzione dei paesaggi fiamminghi post-patiniriani. Forse un po' datata, perché non esattamente applicata per esempio nelle opere di Scorel che si allargano in profondità per successioni di piani paralleli, senza ricorrere allo stratagemma, probabilmente un po' retrospettivo, della diagonale, invece riformulata con enorme confidenza a Benetutti, dove in primo piano vi è a destra la quinta rocciosa e in fondo a sinistra lo squarcio del cielo che illumina i rilievi rocciosi lontanissimi e quasi altdorferiani. Non mancano naturalmente le figurette a cavallo che sembrano inabissarsi tra la collina scoscesa e la distesa erbosa. Ma la consuetudine di questa disposizione è divulgata anche attraverso gli arazzi su disegno dello stesso Pieter Coecke van Aelst (*Deposizione*, 1507, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real) e di Bernart van Orley (*Andata al Calvario*, 1520-22, tessuto nella bottega di Pieter de Pannemaker), nei quali si riproduce l'idea dei piccoli episodi della Passione che si scoprono in lontananza.

Nella *Crocifissione* di Benetutti viene adottata una dimensione temporale che consente la simultaneità della rappresentazione. Come avviene chiaramente nei dipinti con le *Andate al Calvario* (per esempio quella del 1535 c. conservata al Princeton University Art Museum, inv. Y1950-1) di Herri met de Bles⁴⁰⁰, cosparsa di episodi supplementari⁴⁰¹. Secondo tale strategia narrativa e temporale la *Crocifissione* di Benetutti risulta a ritroso più vicina all'*Altare di San Giovanni* (1455-60, Berlin, Staatliche Museen) di Rogier van der Weyden, che non alla soluzione di Geertgen tot Sint Jans (1485, Vienna, Kunsthistorisches Museum) o di Memling nelle *Scene della Passione* (1470-71, Torino, Galleria Sabauda), in quanto manca in questi due ultimi casi il

399 Born, A., *Pieter Coecke van Aelst and the roads leading to Rome*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno internazionale Nord/Sud: ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi, a cura di A. De Floriani e M. C. Galassi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008 (Biblioteca d'arte; 21), pp. 95-105; Jansen, L., *Shop collaboration in the painting of background landscapes in the workshop of Pieter Coecke van Aelst*, in *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, a cura di M. Faries, Turnhout: Brepols 2006 (Me fecit; 4), pp. 119-142; Bialostocki, J., *La Crucifixion de Pieter Coecke van Aelst à Varsovie*, «Bulletin / Institut Royal du Patrimoine Artistique», 15.1975, pp. 25-32.

400 Serck, L., *'La Montée au Calvaire' dans l'oeuvre d'Henri Bles*; Kofuku, A., *Herri met de Bles and some considerations on simultaneous representation in early Flemish painting*; Falkenburg, R. L., *Marginal motifs in early Flemish landscape painting*, in *Herri met de Bles, studies and explorations of the world landscape tradition*, atti del convegno (Princeton University, 13-14.10.1995, in congiunzione con la mostra *Anatomy of a painting: 'The Road to Calvary' by Herri met de Bles*, Princeton, the Art Museum), a cura di N. E. Muller; B. J. Rosasco, Turnhout: Brepols 1998, pp. 51-72, 143-151, 153-169.

401 Parshall, P., *Lucas van Leyden's narrative style*, in *Lucas van Leyden: studies ...* («Nederlands kunsthistorisch jaarboek») 1978 (29), pp. 185-190. Cfr. la *Guarigione del cieco* di Lucas van Leyden (1531, San Pietroburgo, Ermitage).

gruppo iconico nel primo piano.

Sant'Elena in trono

Chiesa parrocchiale di Sant'Elena Imperatrice, Benetutti (SS)

Tavola trasportata su tela 104 x 133 cm.

Scomparto del Retablo di Sant'Elena, 1543-49 doc.

Prime fonti e citazioni: Valery, *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne* 1996, p. 216 (1^a ed.: Paris 1837, vol. II); Della Marmora, *Itinerario dell'Isola di Sardegna, tradotto e compendiato con note di Giovanni Spano* 1868, p. 454, n. 2; ; Spano 1870, pp. 36-38; Brunelli 1936, p. 866; Delogu, *Michele Cavarò (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna* 1937, p. 88; Delogu, *Lineamenti di storia artistica in Sardegna* 1952, p. 60.

La prima lettura critica seppur breve della tavola è di Corrado Maltese. Egli nel 1962 immagina il *Retablo di Sant'Elena* così ricostruito: “la Crocifissione costituiva lo scomparto più alto, come di regola, la differenza di circa 20 cm. di larghezza rispetto al pannello con Sant'Elena, cui, sempre per norma, spetterebbe di occupare il riquadro sottostante, induce a ipotizzare una soluzione alquanto fuori dell'ordinario, e cioè che lo scomparto principale fosse riquadrato da bande laterali, decorate da intagli dorati, come ad esempio quelle ai lati della nicchia nel Retablo di Ardara. La trattazione d'obbligo della figura singola di sant'Elena, protagonista nel ciclo della Vera Croce, tema specifico dell'ancona, come l'aver riservato lo scomparto maggiore alla sua immagine, derivarono al Maestro d'Ozieri, oltre che dalla tradizione iconografica in genere, nel caso particolare dal modello tenuto presente, che fu per certo il Retablo di Sant'Elena del Duomo di Gerona.” Serra e Maltese in conclusione scrivono che si possono scorgere “diverse prove del ruolo di filtro esercitato dalla mediazione napoletana, che risente del manierismo toscano e anche lombardo-emiliano-veneto, ma soprattutto romano”, ma tale impegnativa affermazione non è accompagnata da confronti con specifiche opere o dalla discussione di eventuali prestiti e analogie con la maniera moderna meridionale.

Aggiungendo (1969, p. 332) che i motivi che vi compaiono sono “mediati da Napoli”: “lo scomparto che rappresenta *Sant'Elena* in trono fa pensare all'analoga rappresentazione nella lunetta dell'*Adorazione dei Magi* di Andrea da Salerno a Capodimonte, mentre l'atmosfera rarefatta e la posa così abbassata della figura ricorda la *Pentecoste* di Pedro de Rubiales (Napoli, Castel Capuano, Cappella della Summaria); le architetture possono infine essere confrontate a quelle del dipinto con *San Benedetto e Santi* di Andrea da Salerno (Napoli, Capodimonte)”.

La tavola del Maestro di Ozieri differisce in misura considerevole dal prototipo della Sant'Elena licenziato da Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV.147.178). La Santa è infatti seduta su un trono o meglio sul ciglio di un seggio ricavato da una nicchia architettonica. L'incavo è suggerito dall'andamento concavo del drappo rosso con un sottile profilo dorato. Il tendaggio di cui sono annodati due lembi alle estremità in alto, ricade alle spalle di Sant'Elena. La nicchia è costruita da un imbuto prospettico che appare vagamente ambiguo, sottolineato dalle fughe delle cornici mistilinee degli elementi architettonici. Sant'Elena è seduta su una piattaforma lapidea, mentre il trono è suggerito dal profilo aggettante del basamento con due piedritti ai

lati, sui quali poggiano due colonne lisce di marmo rosa opalescente con capitelli di ordine composito dall'abaco abbastanza svasato.

A differenza di quanto ipotizzato da Maltese e Serra la tavola con Sant'Elena non occupava la zona mediana del Retablo, dove invece si doveva trovare una nicchia che ospitava una scultura – *una imag[in]e de bulto de N[uest]ra S[e]ño[ra]* –, come accade nel Retablo di San Giorgio a Perfugas e analogamente a quanto predisposto anche per il Retablo di Bortigali. Si tratta di due retabli realizzati dopo gli anni Quaranta, stilisticamente vicini al Retablo di Nostra Signora di Loreto del Maestro di Ozieri e dal punto di vista strutturale come si evince dalle visite pastorali di metà Cinquecento similari al Retablo di Sant'Elena.

Nel 1608 il retablo della chiesa parrocchiale di Benetutti viene descritto infatti nell'inventario della visita del vescovo Nicola Canavera (f. 64r) come «*un quadro dorado grande co[n] unos misterios de la crus de Xr[ist]o y de otros s[an]tos, en medio del quadro grande hay una imag[in]e de bulto de N[uest]ra S[e]ño[ra] co[n] su S[antissi]mo hijo en brazos*». I «misterios de la crus» sono di fatto rappresentati dalle tavole con *l'Invenzione della Vera Croce*, dal Miracolo dell'uomo resuscitato o *Prova della Vera Croce* e da uno scomparto che rappresentava la *Traslazione* della santa reliquia, pannello ora disperso, ma segnalato nel 1870 dal canonico Giovanni Spano.

A meno che non si tratti di un'imperizia frettolosa, il braccio sinistro della croce è stato dipinto come lievemente più corto mentre l'altro, quello destro, risulta visibilmente più lungo. La croce è inclinata, obliqua, viene tenuta in piedi di sbieco, per cui il braccio più corto del legno è da intendersi come quello posteriore; forse così pensata per un effetto visivo che contemplava una correzione ottica prevista dalla collocazione della tavola entro il Retablo di Sant'Elena. Sulla scorta di tale osservazione si può ritenere che la tavola si trovasse alloggiata in uno scomparto laterale sinistro, come avviene per il Retablo di San Pietro di Villamar e nel Retablo di San Giorgio di Perfugas.

Risulta di fatto prodotto da un automatismo critico il riferimento al *Polittico di Sant'Elena* dipinto da Pedro Fernández (Maig 1521, Girona, Tesor de la Catedral), in quanto l'impianto architettonico del retablo è molto diverso, come pure la composizione delle singole tavole, totalmente stridente è la concezione del paesaggio e dissimile la scelta delle fonti grafiche. L'incompatibilità tra le tavole in cui compare Sant'Elena scaturisce da una abissale diversità stilistica, sintomatica di linguaggi piuttosto lontani. Il paragone tra le due opere non porta a similitudini concilianti, in nessun punto. Il formato è diverso, la tavola di Benetutti è infatti omologa alle altre tavole, mentre lo Pseudo-Bramantino ricorre ad uno scomparto alto quasi più del doppio rispetto a tutti gli altri pannelli del Polittico. La Santa di Girona è in piedi, regge una possente croce di legno scuro che la sovrasta e occupa lo scomparto centrale. È costruita con volumi solidi e stereometrici, ridotta in una forma monumentale e sintetica, soggetta ad un allungamento astratto della figura. La tunica inoltre la avvolge con pieghe ben sbalzate, ampie, con un effetto plastico e vigoroso, diametralmente opposto a quello formato invece dalle pieghe gentilmente accartocciate che nella Sant'Elena del Goceano denunciano la confidenza con i panneggi studiati sulle fonti grafiche düreriane.

Non vi è accordo sulla forma della corona, a Girona sormontata da diademi curvati ad arco, chiusa sulla sommità dal globo imperiale, a Benetutti aperta e formata da un cerchio rabescato cimato da lobi. È difficile trovare una qualche citazione delle soluzioni compositive dipinte da Pedro Fernández anche quando si opti per un confronto tra la Sant'Elena del Maestro di Ozieri e quella seduta in trono nello scomparto in alto a sinistra nel Retablo di Girona. Si veda come Pere Fernández derivi la composizione dall' *Accecamento di Elima* inciso da Agostino Veneziano nel 1516 (B. XIV.48.43) – per cui Sant'Elena e il Proconsole Sergio risultano nella postura identici e speculari – aggiungendo poi l'iterazione delle caricature grottesche e leonardesche, inflessioni sconosciute o comunque non praticate dal Maestro di Ozieri. Anche la fisionomia del volto cambia radicalmente: la Sant'Elena di Girona si distingue per un volto prettamente ovoidale che può ricordare una Madonna del Boccaccino, mentre in quella dipinta dal Maestro di Ozieri i lineamenti e l'espressione rimandano ancora una volta a modelli nordici. Il volto della Sant'Elena nel Maestro di Ozieri rivela una simpatetica somiglianza con la *Sant'Anna* di ambito düreriano che compare in una incisione del 1520 (B. VII.177.app.11). Lo sfondo di Girona è una sintesi di bande azzurre, blu e spazi chiari, con lingue di terra, spuntoni arrotondati, che portano alle estreme conseguenze la declinazione pseudo-bramantiniana della seconda versione della *Vergine delle Rocce* e della *Pala Casio* (Louvre, inv. 103, per la chiesa di Santa Maria della Misericordia a Bologna) di Boltraffio, mentre sono addirittura sparite le caratteristiche falesie che si vedono nell'*Andata al Calvario* di San Domenico Maggiore a Napoli.⁴⁰²

La figura di Sant'Elena potrebbe essere stata costruita a partire dall'incisione di Raimondi con la *Madonna con il Bambino assisa su un trono* (B. XIV.52.46). Rispetto alla stampa nel Maestro di Ozieri la nicchia occupa l'intero sfondo, mentre egli attua un'inversione in controparte della posizione delle gambe. In entrambe il braccio piegato, che sostiene nel dipinto la croce e nella fonte grafica il Bambino, è accompagnato, sullo stesso lato (qui a sinistra, là a destra), dal ginocchio sporgente che avanza, lasciando sbucare dalla veste il piede. A sottolineare l'accentuazione plastica asimmetrica contribuisce l'arretramento della gamba opposta, che va piegandosi e scostandosi lateralmente; il ginocchio si abbassa, mentre quello opposto produce uno stiramento della veste. Il braccio si stende parallelo al medesimo arto inferiore, sostenendo nel dipinto i tre chiodi e nell'incisione il libro. In entrambi i casi il seggio e la piattaforma su cui poggia la Santa sono ripresi da un punto di vista rialzato. In Raimondi il piede della gamba che arretra è ripreso di lato, mentre nel Maestro di Ozieri è nascosto sotto la veste. L'indumento monacale della Sant'Elena però afferisce ad un altro universo figurativo, quello delle pieghe che si affastellano taglienti, con i lembi che

402 Ballarin 2010, pp. 46-64, 587-588. Alla *Pala Casio* è chiaramente ispirata l'*Adorazione* di San Gregorio Armeno, primissima opera napoletana (1503) del soggiorno meridionale dello Pseudo-Bramantino. Navarro 1982, pp. 37-68. Per la corretta ipotesi di un'identità spagnola – (già Pietro Ispano nel Filangieri, Pietro Sardo nel Summonte, Pietro Frangione in D'Egenio) in anticipo su Pere Freixas (1984) che ha ritrovato il documento di commissione del Retablo di Girona svelando il vero nome dell'artista: Romano, G., *Profilo del Grammoreo*, «Arte antica e moderna» 1966 (34/36), pp. 123-129; *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, Torino: Einaudi 1970, pp. 31-32. Per gli studi sullo Pseudo-Bramantino ha segnato una svolta il convegno tenutosi a Girona nel 1987 *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, di cui non sono stati pubblicati gli atti, benché molti raggiungimenti critici comunicati in quell'occasione siano stati poi riassunti da Tanzi 1997, pp. 5-41. Per il versante napoletano si veda almeno Naldi, R., *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli*, «Prospettiva», 42, 1985, p. 58-61 e *I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive; la pittura*, «Storia dell'arte» 1988 (64), pp. 215-223. Risulterebbe invece più riuscito un confronto tra la Sant'Elena di Pere Fernández e la *Santa Úrsula* di Joan de Borgonya (1520-23 c., Girona, Museu d'Art, inv. MD 373). Ma si veda meglio la scheda di Joaquim Garriga i Riera in *De Flandes a Italia* 1988, pp. 79-91.

nel suo caso vivono di vita propria, sbisciando in strascichi, che danno la misura di un'eredità d'oltralpe a cui l'artista risulta abbarbicato. Ulteriore coincidenza che rende il confronto con la stampa raimondiana più probante è il drappo che ricade alle spalle delle due figure femminili, sostenuto sulle estremità da lembi annodati che ai lati in alto formano due involucri. È assimilabile l'illuminazione radente che proviene da sinistra.

Il punto di convergenza delle diagonali nell'incisione di Raimondi si trova sotto il mento del bambino, come avviene anche nel Maestro di Ozieri dove le linee si incontrano ugualmente al centro, sulla gola della Santa. L'impianto prospettico della tavola ricalca l'inquadramento offerto da Marcantonio, benché nella tavola con *Sant'Elena in trono* l'incastro architettonico imprima un raccordo più angolato e abbreviato delle diagonali. La posizione della Santa risulta sbilenco nella postura degli arti inferiori mentre il suo inserimento nella nicchia procura un senso di ambiguità all'insieme. L'idea dello sfondo rinascimentale può derivare da una divulgazione del *Giudizio di Salomone*⁴⁰³ affrescato da Pellegrino da Modena nelle Logge raffaellesche, nel quale il trono è realizzato entro una nicchia costituita da due colonne su piedritti e da un drappo rosso che ricade sulla concavità della parete. Le basi per la realizzazione della nicchia rinascimentale che funge da quinta prospettica e da seggio per la Santa affondano in un'idea tratta da esempi della maniera romana, di cui come ulteriore modello si può chiamare in causa l'incisione di Marco da Ravenna con *San Giuseppe e un Vescovo di fronte all'altare della Vergine* (B. XIV.63.55), in cui la Madonna è assisa su un trono delimitato da una nicchia e da due colonne – questa volta però di ordine gigante.

Il Maestro di Ozieri pare però discostarsi dalla codificazione delle stampe della cerchia raimondiana, in quanto Sant'Elena assume una postura inusuale e scomposta: le anche sono divaricate, una gamba si apre di lato, le ginocchia divergono e i piedi sono raccolti nel mezzo. La posa non è di fatto precaria, ma implica un consapevole squilibrio e una manifesta disarmonia. Potrà quindi essere intesa come una versione più colloquiale che ha all'origine l'esperienza visiva di un testo autorevole, qui riformulato abbassandone il registro e assecondando quindi non tanto un rimuginamento ma una modalità comunicativa eterodossa, sicuramente agevolata da un contesto di ideazione e fruizione così defilato come la vallata del Goceano⁴⁰⁴. Si può provare a cercare come primo passo una simile composizione nel panorama della pittura meridionale. Si pensi per esempio alla notevole *Madonna "dei giardini"* (parrocchiale di Santo Stefano Medio) di Girolamo Alibrandi, al *San Bertario in trono* di Andrea Sabatini (Monserrat, Museo dell'Abbazia), alla *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista e Giorgio* di Cesare da Sesto (San Francisco, De Young Memorial Museum, prov. da Messina, chiesa di San Domenico), alla *Madonna col Bambino in trono* dipinta da Marco Cardisco (Liveri di Nola, Santuario di Santa Maria a Parete) e ancora alla *Madonna con il Bambino* nel Polittico di Giovan Filippo Criscuolo ora nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (prov. da Novi Velia). Il confronto dovrà coinvolgere anche la polidoresca *Madonna col Bambino in trono e le sante Barbara e Lucia* eseguita in collaborazione con Stefano Giordano (Messina, Museo Regionale), nella quale si trova

403 Dacos pp. 240-242.

404 Una simile posa "scosciata" si può ricavare come paragone per la medesima operazione di abbassamento del modello di riferimento in alcune figure femminili (in una delle Grazie e in Diana) affrescate nella Loggia del cortile Leoni a Trento (1531-33, castello del Buonconsiglio, Magno Palazzo), cfr. *Romanino. Un pittore in rivolta ...*, pp. 272-274.

l'idea della Madonna entro una nicchia contenuta in un'edicola, sovrastata da un timpano e affiancata da colonne ioniche – su cui si avvolgono i sottili racemi – sostenute da piedritti che ospitano putti-cariatidi a *grisaille*.

Se si paragona la Sant'Elena con alcune analoghe opere di Andrea Sabatini che tengano conto delle fasi salienti della sua attività (umbro-lombarda, manierista, «purista») non si trovano analogie risolutive. Effettuando una campionatura delle pale d'altare di ambito campano che rientrano nella medesima tipologia – la Santa o la Vergine in trono – eseguite nel Vicereame tra gli anni Dieci e la fine degli anni Quaranta emerge la peculiare divergenza introdotta dal Maestro di Ozieri. Le opere a cui i pittori meridionali si rivolgono per dedurre i modi della maniera romana – e alle quali aderiscono per testimoniare il loro aggiornamento – producono dipinti che marcano il senso della convenienza e quindi del consenso intorno ad un certo raffaellismo⁴⁰⁵. In particolare per la tipologia presa in esame si continua ad osservare l'esempio lombardo di Cesare da Sesto a Cava dei Tirreni (1514-15) e il modello forte della *Madonna del Pesce* (1514) di Raffaello, inviata a Napoli nel secondo decennio per la chiesa di San Domenico. Le Madonne eseguite da Sabatini, Cardisco, Polidoro e Giordano, e poi da Criscuolo si assestano su misurate e impercettibili varianti, in cui però le gambe della Vergine sono a scanso di equivoci sempre dipinte in pose convenienti, si allungano parallele o poggiano ben salde. Oppure si intuiscono un poco scostate con effetti plastici e monumentali, come nei tanti disegni⁴⁰⁶ di Polidoro sul tema, o come nella Madonna di Criscuolo proveniente da Novi Velia e datata 1540, in cui è evidente la rinnovata ammirazione per la *Madonna del Pesce*.

Il caso del deragliamento posturale della Sant'Elena del Maestro di Ozieri risulta però isolato anche quando la si accosti alla *Sant'Elena* sulla lunetta della pala con l'*Adorazione dei Magi* di Andrea Sabatini (Salerno, Museo Diocesano San Matteo, già Capodimonte). Ma quella posa scampanata risulta nel panorama meridionale seriamente inedita. Vi sono delle percepibili ma fievoli affinità che si possono circoscrivere nella simile impostazione della figura di Sant'Elena, col sospetto che però si tratti di coincidenze casuali dovute a inevitabili esigenze di individuazione iconografica del soggetto (il seggio, i chiodi, la croce). La Santa di Sabatini dimostra una giovane età e soprattutto un raffaellismo docile e ispirato, mentre la posizione delle gambe si assesta sui binari sicuri del *San Nicola di Bari in trono* (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q 319), in cui postura e tenda verde di lato rimandano sistematicamente alla *Madonna del Pesce*. La Santa del Maestro di Ozieri assume invece una posizione anticonformista, quasi maschile, discende infatti da quella vigorosa del profeta *Daniele* nella Volta Sistina ripreso in controparte proprio per la posizione delle gambe, mentre i piedi si avvicinano l'uno all'altro come nella altrettanto “scampanata” posa di *Geremia*. È proprio nel senso michelangiolesco che il Maestro di Ozieri connota la Santa caratterizzata da energia morale e vigore espressivo. Si noti come l'operazione rimandi a certe dissidenze come quelle di Cola dell'Amatrice nel

405 A Napoli si trovava il tondo con la *Madonna d'Alba* (1510-11, Washington, National Gallery) nella chiesa degli olivetani a Nocera, mentre il raffaellismo dagli anni Venti in poi poté focalizzarsi anche su esempi di Giovan Francesco Penni (*Sacra Famiglia*, Badia dei Tirreni; ma anche *Visitazione* Branconio ora al Prado) e Girolamo da Cotignola (1524-25, *Madonna fra i Santi Paolo e Giovanni Battista* per la chiesa di S. Aniello a Caponapoli), entrambi in contatto con gli olivetani e con i d'Avalos.

406 Per esempio la *Madonna con Bambino*, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-471 e la *Madonna in trono ed angeli*, Chatsworth, coll. Duke Devonshire, inv. 650 attribuito alla sua bottega e da collocare negli anni Trenta in occasione della pala messinese dei Pisani.

Redentore e i profeti Mosè, David e Osea (1515, Rieti, Cassa di Risparmio) o nella *Sibilla Ellespontica* e nella *Sibilla Frigia* (Ascoli Piceno, chiesa di San Francesco)⁴⁰⁷. La derivazione dal modello sistino fa sì che a livello grafico la posa delle gambe di Sant'Elena sia vicina a quella della *Fortitudo* (1530, B. VII.408.132) di Lucas van Leyden che risente infatti dell'influenza michelangiotesca⁴⁰⁸.

Potrebbe derivare anch'essa da un'idea grafica la sistemazione della Santa entro una nicchia, un alloggio che ricorda una sorta di "architettura da frontespizio" – oltre che, ma in maniera meno convincente, lo studio di un arco trionfale effimero – qualcosa di simile per esempio al set in cui è disposto il *San Filippo* (B. VII.325.18) di Hans Springinklee, pubblicato nel *Hortulus animae* di Anton Koberger del 1518. Era stata suggerita⁴⁰⁹ una analogia tra la Sant'Elena del Maestro di Ozieri e l'impianto del dittico con l'*Ecce Homo* e la *Vergine* di Hans Holbein su legno di tiglio al Kunstmuseum di Basilea (1520 c., Inv. 317). L'aggancio non è comunque del tutto errato, in quanto l'architettura rinascimentale del dittico rimanda probabilmente alla nicchia incisa da Hans Burgkmair nel *San Luca che dipinge la Madonna* (1507, B. VII.209.24)⁴¹⁰, che benché se ne offra una visione laterale, rimanda molto bene all'impianto scelto dal Maestro di Ozieri per la sua Sant'Elena, rinnovando la percezione che alla base vi sia appunto una "architettura da frontespizio"⁴¹¹. Le modulazioni giocate sui grigi nella veste di Sant'Elena come nell'architettura simulano una sorta di *trompe-l'œil* scultoreo.

La struttura architettonica non pare risentire ad un livello palese delle bizzarrie e spericolate inquadrature di Pedro Fernández nella *Cona della Visitazione* a Caponapoli (1508-09), poiché in quel caso la sensazione di illogicità era dovuta ad una visione sfalsata della scena: dai piedi fino alla metà del busto le figure sono colte quasi frontalmente, mentre nella parte soprastante il piano di visione si inclina in un notevole sottinsù, dove gli angioletti della Natività derivano dai Putti zenaliani della cantoria della Chiesa di Santa Maria di

407 I prototipi deformati dall'irriverente e «sgradevole» eccentrico sono raffaelleschi: il Profeta *Isaia* nella chiesa di San Domenico; *Teologia, Giustizia, Filosofia, Poesia* nella Stanza della Segnatura. Zeri, F., *Cola dell'Amatrice: due tavole*, «Paragone. Arte» 4.1953,41, pp. 42-46; Idem, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Diari di lavoro*, Bergamo: Emblema 1971, I, pp. 74-78. Cannatà, R., Ghisetti Giavarina, A., *Cola dell'Amatrice*, testi di D. Ferriani e G. Gagliardi, Firenze: Cantini 1991, pp. 73-82, 84-85, 92-100, 115-119.

408 Gibson, W., *Lucas van Leyden's late paintings: the Italian connection in Renaissance en reformatie en de Kunst in de noordelijke Nederlanden*, a cura di W. Th. Kloek, Bussum: Fibula - Van Dishoeck 1986 («Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 37.1986), pp. 41-52; Cornelis, B.; Filedt Kok, J. P., *The taste for Lucas van Leyden prints*, «Simiolus», 26.1998, pp. 18-86; Maldague, J., *La part de Michel-Ange dans l'aboutissement de l'art de Lucas van Leyden*, «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain» 17.1984, pp. 143-163.

409 Paris, W., in *Pittura del '500 nel Nord Sardegna: scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Sassari, Palazzo della Provincia, 16-31 dicembre 1992), testi di M. Magnani e W. Paris, Nuoro: Ilisso 1992, pp. 25-29.

410 Rümelin, C., *Hans Holbein and Printmaking*, in *Hans Holbein the younger: the Basel years 1515-1532*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 1.4-2.7.2001) con testi C. Müller, S. Kemperdick, Munich: Prestel 2006, pp. 124-131, pp. 223-226 e la xilografia D. 15 con la *Madonna e il Bambino tra due Santi Patroni della Città di Friburgo* (Basel, Kupferstichkabinett, inv. 1920.129) a pp. 456-457. Il setting architettonico è definito tanto elaborato quanto illogico, mentre il punto di vista è "enfaticamente basso". L'idea di una "architettura da frontespizio" potrebbe risalire alla serie con i *Sette Vizi Capitali* di Hans Burgkmair (1510, B. VII.218.59). La nicchia rinascimentale con colonne aggettanti si ritrova nel rilievo di Hans Daucher, la *Vergine e il Bambino con gli Angeli* del 1520 (Augsburg, Kunstsammlungen und Museen); potrebbe derivare dalla conoscenza del *Monumento Funebre al Doge Andrea Vendramin* di Tullio Lombardo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, di cui doveva essere a conoscenza già Hans Holbein il Vecchio, benché non si fosse mai recato di persona nella città lagunare; si segnalano alcune coincidenze nell'impianto architettonico con il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino sugli eretici* affrescato da Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva a Roma.

411 Così si spiegherebbero anche alcune incidenze con i santi entro architetture che compaiono nella serie contenente i *Santi legati alla Casa degli Asburgo* realizzata da Leonhard Beck nel 1517, come per esempio *Santa Amelberga* o il *San Leopoldo* (B. VII.240.82, come Burgkmair).

Brera (Villa Sormani, Lurago d'Erba)⁴¹². Nel Maestro di Ozieri è difficile cogliere il medesimo “squadro bramantesco”, altresì è possibile leggere in filigrana un impegno diligente nella direzione di un illusionismo spaziale e luministico, benché quest'ultimo sia giocato timidamente nell'entasi rosa opalescente delle colonne e nelle variazioni dei grigi lapidei e dei grigi carta da zucchero della veste monacale della santa⁴¹³. Non susciterebbe alcuna rivolta il porre la tavola a ridosso di quel fenomeno di contagio e sussulti pseudo-bramantineschi⁴¹⁴, entro quindi la «temperie espressiva e fantastica di matrice iberica e transalpina»⁴¹⁵ di cui è capofila Pedro Fernández. Il Maestro di Ozieri spesso sembra ripiegare su tensioni e imprevedibilità costruite più sulla geometria di superficie che su volumetrie prospettiche – che forse non riuscirebbe a gestire – come è il caso del rarefatto sfondo della *Sacra Famiglia* di Ploaghe. Nella Sant'Elena si rifrange più che riflette quella semplificazione formale – di cui il richiamo ai cilindri cubizzanti – che caratterizza per esempio il *San Francesco* inginocchiato con le stigmate di Fernández alla Galleria Sabaudia di Torino⁴¹⁶. Probabilmente è la chiara impronta nordica nella fisionomia del volto, nell'espressione malinconica e patetica, il panneggio anch'esso nordico – tedesco – sobbalzante di lembi che richiamano le trapanature, come pure l'interpretazione in chiave devozionale del modello michelangiolesco che fungono da antidoto ad una deriva pseudo-bramantiniana.

Anche estendendo il confronto alla *Madonna in trono* del Polittico di Bressanoro – più vicino secondo la critica alla Pietà michelangiolesca e a quella di Viterbo di Sebastiano del Piombo – è difficile trovare un effettivo riscontro dell'ipotesi che vuole il Maestro di Ozieri captare quelle semplificazioni verso i poliedri o il monumentalismo astratto della forma umana. La Sant'Elena invece si contraddistingue per un volto non

- 412 Ceriana, M., *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano e R. Shofield, Venezia: Marsilio 2002, pp. 111-146, in specie pp. 132-135. Marani, P. C., *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, «Arte lombarda» 100.1992,1, pp. 70-88; Dalai Emiliani, M., *La prospettiva in Lombardia: teorie ed esperienze*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4.12.1982-28.2.1983), Milano: Electa 1982; Bora, G., *La prospettiva della figura umana - gli "scurti" - nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, Atti del Convegno internazionale (Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte di Milano, 11-15.10.1977) a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze: Centro Di 1980, pp. 295-317.
- 413 La tavola con Sant'Elena si dimostra lontana dalle eleganze filamentosose, striate di rialzi a biacca, delle rondelle di Polidoro da Caravaggio – inserite in origine nella cona napoletana di Santa Maria delle Grazie alla Pescheria – come pure diversa dall'Annunciazione nel Retablo de los Calatravos di Pedro Machuca (già Cordoba, collezione Rufo).
- 414 Tali sussulti stati avvertiti per via di una momentanea “riduzione cubica” o di alcune fisionomie all'altezza del *Polittico di Bressanoro* nel Maestro delle Storie di Sant'Agnese, in Beccafumi, Cola dell'Amatrice, in Altobello Melone, Eusebio Ferrari e Pietro Grammorseo, come secondo Caleca poi ripreso da Tanzi nella *Veronica* dello Stendardo processionale (tempera e olio su tavola con fondo d'oro, cm 62 x 39) del Duomo di San Nicola, Sassari.
- 415 Ballarin 2010, p. 677; Già Suida (1953, pp. 140-141) scriveva a proposito dello Pseudo-Bramantino di “intelligenza piena, sì, di temperamento, ma disordinata e sfrenata”, degli scorci prospettici “arbitrari, discontinui, illogici”, “pittore abile, ma propenso allo strano e al bizzarro” riferendosi alla cupoletta Carafa in San Domenico Maggiore a Napoli (1507-8). L'influenza del pittore spagnolo non sempre si manifesta con altrettanto sperimentali effetti, ma forse per testare la presenza o meno di simili sollecitazioni si possono cercare alcuni aspetti indicati da Ballarin per il *Riposo durante la Fuga in Egitto* (1500, Hartford, Connecticut, Trinity College, Collezione Kress, inv. K 1763; cfr. anche quello *post 1503*, già Londra, Sotheby's 1986): “lo spingere in avanti le lastre di pietra sconnesse del pavimento”; “assecondare il piano di fuga sul filo di un assunto vedutistico”; “luce e ombra ad inverare il rigore prospettico anzi quadraturistico”; “poesia delle rovine”; “marmi sbracciati”. Sottolinea i rimandi alla cultura milanese, alla Pala Grifi di Boltraffio e D'Oggiono (1497, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, cat. n. 90 B, dalla chiesa di San Leonardo a Milano); alla Madonna di San Michele di Bramantino (1497, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 96); mentre il *San Gregorio papa (o dDamasio)* Fogg – confrontato con *Gregorio IX approva le Decretali* – e il *San Biagio* del MNAC offrono un'interpretazione del classicismo di Raffaello della *Disputa* e della *Scuola di Atene*, e rivelano una visione dei primi progenitori sistini.
- 416 Non è condivisibile l'opinione di Marco Tanzi (p. 32) per cui il San Francesco di Torino “sia il prototipo per un'opera eseguita nel 1533 da Michele Cavaro per la chiesa di San Francesco a Oristano” in quanto il dipinto sardo ha come inequivocabile modello il San Francesco che riceve le stigmate ideato e inciso da Dürer e copiato da Marcantonio (B. XIV.409.642).

ovoidale ma segnato dal tempo, guarda dritto verso il fedele (quasi di sbieco), uno sguardo pregnante, sagace e un poco mesto. La veste monacale di un verdone cinerino è ampia, blusante, il manto di una tinta simile alla carta da zucchero avvolge e ricopre anche le gambe, non vi sono sbattimenti luministici allucinati o toni aciduli, ma si ha una modulazione bassa – anche tenendo conto di eventuali perdite di velature – che passa da alcuni risvolti più chiari, a zone di un grigio polveroso, fino a zone d'ombra di un blu scuro spento. Vi è perciò una volontà di descrivere orli e pieghe, il che è un “retaggio” o “persistenza arcaica” della familiarità del Maestro con i materiali grafici düreriani, ma anche con pieghe più molli ma pur sempre nordiche come quelle di Hans Springinklee. L'andamento del manto che si riavvolge su se stesso scorrendo lateralmente all'imboccatura delle anche, come la tunica fermata sulla vita in alto da un cingolo richiamano da vicino la Madonna della scimmia (1498, B. VII.60.42) di Dürer, ripresa in controparte – nel senso appunto della Sant'Elena – da Agostino Veneziano e Giovanni Francesco da Brescia. Si ritrova anche la particolare forma del viso magro con il mento che si assottiglia e anche nel braccio allungato a destra (con i chiodi e con il libro nella stampa) quell'infittirsi delle pieghe. Si veda poi come il Maestro di Ozieri compensi la mancanza dello strascico con l'ulteriore accavallarsi di pieghe del fazzoletto. La posizione delle gambe di ispirazione michelangiolesca, come si direbbe di una certa “terribilità” fiera dello sguardo, produce invece una forma piuttosto plastica rispetto per esempio alle figure femminili che accompagnano Sant'Elena nell'Invenzione della Vera Croce.

Sant'Elena non ricorda per la “posa così abbassata” della figura la *Pentecoste* di Pedro de Rubiales (Napoli, Castel Capuano, Cappella della Summaria) come segnalato da Serra e Maltese (1969, p. 332), prima di tutto perché la posa non è affatto abbassata. Roviale⁴¹⁷ potrebbe aver tratto l'idea per la Madonna nella *Pentecoste* napoletana dall'*Assunzione* (1550-52 circa) affrescata da Daniele da Volterra⁴¹⁸, nella cappella Della Rovere nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma, e aver appreso il motivo tramite Gaspar Becerra⁴¹⁹, a sua volta memore di quella soluzione figurativa nella *Vergine Assunta* del Retablo della Cattedrale di Astorga. L'unica tangenza tra la *Sant'Elena* e la Madonna nella *Pentecoste* di Rubiales è la comune origine

417 Bologna, F., *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 24-46. Redín Michaus, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, (Biblioteca de historia del arte; 10) Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007, pp. 90-116. La posizione delle gambe nella *Pietà* di Roviale nella cappella Summaria si apparenta con quella della Madonna nel *Compianto sul Cristo deposto dalla croce* dipinta nel 1548 per il monastero di Classe a Ravenna da Vasari, motivo figurativo conosciuto forse da Rubiales tramite la stampa di Enea Vico (BM Ii,5.63), per cui vedi la scheda di A. Cecchi, in *Giorgio Vasari disegnatore e pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi con A. Baroni e L. Fornasari, Milano: Skira 2011, p. 86. Dacos, N., *De Pedro de Rubiales a 'Roviale spagnolo': el gran salto de España a Italia*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 75.2009, pp. 101-114; Wisch, B., *New themes for new rituals: the "Crucifixion Altarpiece" by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome*, in *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy: ritual, spectacle, image*, a cura di B. Wisch e D. Cole Ahl, Cambridge: Cambridge University Press 2000, pp. 203-234.

418 *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di V. Romani (Fondazione Casa Buonarroti, 30.9.2003-12.1.2004), Firenze: Mandragora, pp. 14-54, 102-107. *Drawings by Francesco Salviati and Daniele da Volterra: Additions and Subtractions*, «Master Drawings» 1994 (32, n. 3), pp. 230-251.

419 Dacos, N., *Gaspar Becerra et Polidoro*, in *L'arte nella storia: contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, (Biblioteca d'arte Skira; 3), Milano: Skira 2000, pp. 335-339; Si veda invece come questa stagione della maniera influisca su altri spagnoli: Navarrete Prieto, B., *Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 75.2009, pp. 115-126; *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati: la Chapelle du Pallio à la Chancellerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti dei convegni (*Autour de Francesco Salviati (1510-1563) et la Bella Maniera*, Roma 1998; *Le dessin italien au temps de Francesco Salviati (1510-1563)*, Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, Rome: École Française de Rome 2001, pp. 195-213.

micelangiotesca della figura. Ma mentre il Maestro di Ozieri riprende l'idea sistina per la posa con le gambe "scampanate" seguendo le attitudini dei profeti *Daniele* e *Geremia*, Rubiales che teneva presente anche l'incisione raffaellesca di Caraglio (B. XV.70.6) si orientò su un altro filone inventivo di segno micelangiotesco, del quale partecipa anche l'*Assunta* della Rovere di Daniele da Volterra. Entrambi guardano alla *Rachele* nella tomba di Giulio II – per il volto e le mani giunte quasi di lato –, alla *Pietà* Vaticana (B. XV.123.53; Massari 92) e, per la posizione delle gambe "portate in asse col busto", alla Madonna nella *Pietà* di Viterbo di Sebastiano del Piombo. La Madonna nella *Pentecoste* di Rubiales risulta gonfia, si produce in una torsione morbida, l'espressione è devota, si rifà ad un Michelangelo "tardo e severo" ma con l'aggiunta di una sentimentale flessuosità nelle pose degli Apostoli, analogamente all'*Assunta* di Daniele da Volterra risulta "dilatata e rallentata" e soprattutto ha lo sguardo rivolto verso l'alto e compunto. Il Maestro di Ozieri benché dipinga in simultanea pare immune da tali declinazioni di maniera e all'oscuro probabilmente da tale stagione culturale, il suo è un micelangiotesimo mite, non dinamico né monumentale, non sfocia in eleganti contrappunti ma anzi nella *Sant'Elena* produce una posa inselvaticata. Certa densità plastica nella figura di *Sant'Elena* è infatti intuibile per via di quella descrizione paziente delle pieghe, per la posa inquieta e disarmonica che disegna lo spazio vuoto tra le gambe, per le modulazioni pittoriche dei grigi della veste che richiamano la tinta lapidea dell'"architettura da frontespizio". *Sant'Elena* risulta slegata dal titanismo muscolare, la posa andrà letta come un eventuale allontanamento polemico, arguto e quasi insofferente dal raffaellismo gentile inteso da Andrea Sabatini nella lunetta di Capodimonte con l'*Adorazione dei Magi*. Il Maestro di Ozieri risulta inoltre sganciato, in quanto non dimostra di esserne mai stato al corrente, dalla stagione vasariana⁴²⁰ a Napoli, ma di poter essere invece studiato all'interno della seconda fase cinquecentesca della pittura meridionale – come individuata da Previtali nella mostra Padula –, quella polidotesca.

420 *Vasari a Napoli: i dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara; il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 17.12.2010-27.3.2011), a cura di I. Maietta Pozzuoli, Napoli: Paparo 2010; Leone de Castris, P. L., *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d'arte» 1981 (6.Ser. 66.12), pp. 59-88; Naldi, R., *Il 'Crocifisso' per Girolamo Seripando e il suo contesto*, in Marco Cardisco, *Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. Naldi, (Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica; 2), Napoli: Arte'm 2009, pp. 106-135; Loconte, A., *The north looks south: Giorgio Vasari and early modern visual culture in the Kingdom of Naples*, «Art History» 2008 (31,4), pp. 438-459, 598-599.

Retablo di Santa Croce, Sassari

Deposizione, scomparto,

Museo di Arte Sacra, Ozieri

Vendita Finarte, Casa D'Aste - Milano

1828, chiesa della Santissima Trinità, Sassari

Chiesa di Santa Croce, Sassari

Enrico Costa nell'*Archivio pittorico* riproduce un disegno con il *Discendimento*, che si conservava nella chiesa della Trinità a Sassari, insieme alla riproduzione di una *Crocifissione*, corredando con la nota: “vuole lo Spano che questi due quadri appartenessero all’Ancona della Chiesa di Santa Croce, distrutta per ampliare il seminario. Gli altri quadri andarono dispersi”⁴²¹. Nel volume dedicato alla città di *Sassari* Costa scrive che il *Discendimento* e la *Crocifissione*, che si trovavano nella chiesa della Trinità, provenivano dalla chiesa antica di Santa Croce, demolita dall’Arcivescovo Arnosio nel 1824, per consentire su quel sito l’ampliamento del seminario. Egli riferisce che si vuole la chiesa eretta nel 1470, ma che lui ne trova menzione già nel 1448. “Vi era annesso un Ospedale, governato forse all’inizio dalla Confraternita di Santa Croce, poi dal Municipio, e nel 1598 dai frati di S. Giovanni di Dio. In questa chiesa aveva sede la Confraternita dei Disciplinati o del Gonfalone, poi passata alla chiesa dei Trinitari”⁴²². L’Ospedale di Santa Croce come la cappella di Santa Croce e l’oratorio vennero affidati alla Confraternita di Santa Croce nel 1517. Nel 1837 il viaggiatore e bibliotecario francese Antoine Valery segnalò nella chiesa della Santissima Trinità a Sassari il *Discendimento dalla Croce*⁴²³. In seguito il pittore sassarese Enrico Murtola acquisiva le tavole con la *Deposizione* e la *Crocifissione*, realizzando lui stesso delle copie sostitutive per la chiesa della Trinità⁴²⁴. Gli originali invece migrarono nella collezione milanese di Enrico Giani nel 1909. La *Crocifissione* venne donata dalla famiglia Giani nel 1927 alla chiesa di San Giorgio a Cannero sul Lago Maggiore. La tavola con la *Deposizione* è stata acquistata nel 2000 dal Comune di Ozieri presso la casa d’aste Finarte di Milano, dove il dipinto veniva attribuito ad Alonso Berruguete⁴²⁵.

L’opera riconosciuta da Luigi Agus come l’originale un tempo nella chiesa della Santissima Trinità a Sassari, è divenuta nella ricostruzione dello stesso studioso l’opera-cardine intorno al quale è stato fatto ruotare tutto il *corpus* delle sue opere. Il merito del lavoro di ricerca svolto da Agus è stato quello di gettare nuova luce sul fondo dell’Archivio Storico del Comune di Sassari, nel quale si conservano le carte cinquecentesche relative alla Confraternita di Santa Croce. Uno tra questi è Giovanni del Giglio, pittore e ospedaliere, poi priore della Confraternita dei Disciplinati tra il 1534 e il 1543, e nel 1531 rappresentante per

421 Costa, E., *Archivio pittorico della città di Sassari* ..., a cura di E. Espa, Sassari: Chiarella 1976, (facs. dei manoscritti conservati nella Biblioteca comunale di Sassari), pp. 201, 251.

422 Costa, E., *Sassari*, Sassari: Gallizzi 1976-77 (ed. cons. Sassari: Gallizzi 1992, II, pp. 1194-1195, 1212, 1216, 1242-1243; 1^a ed. I, Sassari: Tip. Azuni 1885; II, Sassari: Gallizzi 1909).

423 Valery, *Viaggio in Sardegna* ..., p. 62. Spano, *Emendamenti e aggiunte...*, 1874, p. 202; Corona 1896, p. 252.

424 Brunelli 1906, pp. 296-298, nota 3; *Idem* 1907, pp. 359-371, nota 7.

425 Asta del 26-30 maggio 2000, n. 1107, lotto 26, scheda a cura di Angelica Poggi e Alessandro Galli, in *Dipinti antichi*, Finarte, Milano 2000, fig. 26.

procura notarile dell'arcivescovo Salvatore Alepus in un atto contenente una rivendicazione di pagamento su due mercanti insolventi. Le carte⁴²⁶ in cui compare il nome di Giovanni del Giglio sono relative all'accensione di censi, alla vendita di una casa, alla registrazione di un compenso per l'inventario dei beni del Castello di Sassari, all'incarico di una perizia⁴²⁷ sui lavori portati a termine da Antonio de Campus, autore di un («*devellament*») *Discendimento* (perduto) eseguito probabilmente per la cappella del Castello di Città. La *Deposizione* già Finarte doveva fare parte del *Retablo di Santa Croce*, posto nell'ultima cappella a destra nella chiesa di Santa Croce, nella quale nel 1573 si riunisce la Confraternita che nominerà priore Geronimo di Castelvy.

Non esiste però alcun documento che attesti la commissione o l'esecuzione del Retablo, né si ha notizia di una qualche opera eseguita da Giovanni del Giglio. Caso diverso è quello invece registrato per la chiesa di Santa Maria di Betlem⁴²⁸ nella quale dal 1427 la Confraternita di Santa Croce poteva disporre quale luogo di riunione e sepoltura della cappella di San Salvatore, dove si svolgeva anche il Capitolo conventuale. Si noti che nella medesima chiesa officiata dai minori conventuali si trovava nel Cinquecento anche la cappella dedicata a *Nostra Signora dello Spasimo* (forse questa la reale provenienza dell'*Andata al Calvario* in deposito al Museo Sanna di Sassari, e inequivocabilmente ispirata al modello raffaellesco della *Madonna dello Spasimo*?). Un *Retablo del Crocifisso*, ora disperso, è citato in due documenti nel 1532 e nel 1537, nei quali viene regolata la commissione dell'opera: (BUS, ms. 421, cc. 37 e 44) i frati del convento d'accordo con l'obriere dell'altare del SS. Crocifisso Matteo Delajusta, incaricano i pittori Johannes Spert, algherese, Johannes Petrus Senes e Leonardo de Serra, sassaresi, di realizzare i dipinti raffiguranti le *Storie della Passione* per un compenso di 450 lire; a distanza di 5 anni – il retablo non è ancora terminato – viene stipulato un accordo tra il pittore algherese Monserrat Virgili e l'obriere del Crocifisso di S. M. di Betlem Giovanni Deasena, relativo all'esecuzione di due immagini in pioppo (due sculture policrome?), alte 6 ½ palmi, raffiguranti Nostra Signora e San Giovanni, i quali saranno disposti al lato del Crocifisso ligneo, compreso dentro il Retablo, una sistemazione analoga a quella del *Retablo di Santo Cristo* di Pietro Cavaro per la chiesa di San Francesco a Oristano. Considerata l'importanza della collocazione del *Retablo del Crocifisso* nella chiesa cittadina dei minori conventuali, la vicinanza delle date con la probabile esecuzione del *Retablo di Santa Croce* e la coincidenza delle scelte iconografiche, sarebbe stato inevitabile e utile un confronto tra le opere, anche in considerazione del fatto che l'autore del primo risulta essere “Johannes Petrus Senes”, lo stesso pittore con il quale “Joha de lo Gillo” esegue la perizia di una terza *Deposizione* eseguita per il Castello di Sassari (ma perduta). E che dovette essere la prima (1531) delle tre tavole di medesimo soggetto, citate nei documenti e visibili nel cuore della città turritana negli anni Trenta e Quaranta.

Vi è dunque una piccola quantità di nominativi relativi a pittori che si muovevano nella città logudorese tra appalti, consulenze e collaudi di opere altrui. Più spesso citati tuttavia come testi in atti notarili

426 Agus, L., *Giovanni del Giglio ...*, pp. 66-73. Sono riportati i documenti sui quali si basa l'attribuzione a Giovanni del Giglio della *Deposizione* un tempo nella chiesa di Santa Croce a Sassari. Si tratta di carte molto interessanti che raccontano uno spaccato della vita della Confraternita, dell'amministrazione dell'Ospedale di Santa Croce, come pure informano sugli atti devozionali e sulle elargizioni di beni e aiuti alla Confraternita da parte dei cittadini sassaresi.

427 Archivio di Stato di Cagliari, *Antico Archivio Regio*, BC19, c. 17v

428 Gaias, M. P., *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari: Chiarella 1993.

riguardanti donazioni o lasciti che non come destinatari di una commissione. È il caso appunto di Giovanni del Giglio, il quale fu effettivamente priore e ospedaliere della Confraternita di Santa Croce negli anni in cui più verosimilmente si avviò l'esecuzione del *Retablo di Santa Croce*, vale a dire gli anni Trenta e Quaranta. Se pure si dovesse accettare, comunque con ragionevoli dubbi, che sia stato effettivamente lui l'autore di uno degli scomparti del *Retablo di Santa Croce* – avendo all'interno dell'Ospedale un ruolo di spicco – occorre subito avvertire che stilisticamente la *Deposizione* risulta lontana dal *corpus* attribuito al Maestro di Ozieri. Il *Retablo di Sant'Elena*, il *Retablo di N. S. di Loreto*, come il *San Sebastiano* e la *Crocifissione* di Stoccarda risultano pezzi tra loro simili, mentre la tavola già Finarte stride per la sua eterogeneità, diversamente anche dal caso di opere più incerte ma comunque omogenee al gruppo, come il *Retablo di Bortigali*, il *Retablo di Perfugas* o la *Crocifissione* di Cannero.

La tavola utilizza con disinvoltura la stampa con la *Deposizione* di Raimondi (B. XIV.37.32)⁴²⁹. Dell'idea grafica esistono molte riedizioni, specialmente in area iberica. Risultano interessanti per un confronto quella di Pere Nunyes nello scomparto destro del *Retable de la Passió* della chiesa dei santi Just i Pastor a Barcellona e quella sullo sfondo del *Santo Entierro*, di Vicent Macip (Valencia, Tavernes Blanques, colección Lladrón)⁴³⁰. Si tratta di casi tipici di riadattamento di un'invenzione italiana all'interno di un romanismo di stampo devozionale controriformato, specialmente nel secondo caso.

Nella *Deposizione* si notano subito tutta una serie di anomalie e aspetti mai visti nelle opere del Maestro di Ozieri. L'illuminazione della scena prende un tono dorato e caldo, al contrario nel *Retablo* di Ozieri, nelle tavole di Benetutti, nelle *Crocifissioni* di Cannero e Stoccarda, nel *San Sebastiano* e pure nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe, questo tipo di trattamento luministico è assente. Si predilige una luce notturna, ma mai crepuscolare, il cielo è cupo ma blu, l'atmosfera opacizzata, i toni sono soprattutto freddi. I “bagliori improvvisi” che sono stati sottolineati dalla critica per le opere del Maestro sono e vero spesso irreali ma sono sempre resi con parvenze opalescenti. Benché si possa obiettare che l'impressione sia dovuta alla diversa conservazione dell'opera – la *Deposizione* del *Retablo* di Santa Croce è infatti in condizioni migliori rispetto a tutte le altre opere del Maestro di Ozieri – si può notare una differenza comunque rilevante nella strategia luministica, notevolmente drammatica e teatrale. Viene messo in scena nel fondale un tramonto incendiato: i toni che risaltano sono appunto l'arancio e un giallo dorato. I cieli del Maestro di Ozieri sono solitamente celesti o azzurri, nelle tinte somigliano nettamente ai profili rocciosi patiniriani, i quali animano sempre i suoi sfondi paesaggistici. Nelle tavole del Maestro di Ozieri le ombre sono veramente trascurabili, vi è una luce diffusa, bassa e chiara, la veduta notturna della *Crocifissione* del *Retablo di Sant'Elena* contiene anche quella una illuminazione lunare, o albeggiante. Nella *Deposizione* invece vi è una retroilluminazione scenica piuttosto forte, una insistenza notevole sulle zone d'ombra, un cielo fatto con pennellate a ossi di

429 *Raphael Invenit* 1985, V, n. 1, pp. 171-172, 670.

430 Gómez Frechina, J., *Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, in *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3.3.-24.4.2007), Valencia 2007, pp. 58-60.

seppia, tutti aspetti non rintracciati nel Maestro di Ozieri. Per quanto si possano supporre traversie personali, viaggi di aggiornamento, nuovi contatti artistici sconvolgenti, viene comunque difficile pensare che l'autore della *Crocifissione* di Benetutti (il Maestro di Ozieri) possa avere o prima o dopo realizzato la *Deposizione* del *Retablo di Santa Croce*. Si passa da un paesaggio e un cielo che attualizzano in maniera genuina un immaginario patiniriano, agli effetti teatrali dispiegati con destrezza da un autore che deve avere visto senza dubbio uno sfondo di Sebastiano del Piombo. Alcuni tratti stilistici e soluzioni compositive di Sebastiano hanno infatti avuto una grande presa e un nutrito seguito, specialmente nel valenciano, in quanto si sono rivelati aspetti malleabili e funzionali per una comunicazione controriformata. Allo stesso tempo il cielo fatto di tinte aranciate e di una tonalità verde-rame può inoltre spiegare perché il pensiero dei catalogatori Finarte sia andato a Berruguete⁴³¹.

Si premetta che l'autore della *Deposizione* risulta piuttosto abile nel riadattare la fonte iconografica, non dovette essere un pittore d'occasione, un solitario, un periferico nel senso più eremitico e alternativo del termine. La *Deposizione* pare eseguita da qualcuno che molto probabilmente fu a bottega in un luogo dove venivano copiati i testi romani, dove un certo Raffaello, quello della *Trasfigurazione* doveva essere il pane quotidiano, in quanto la vampata drammatica e teatrale rimanda a testi di questo genere, non ultima sicuramente la *Resurrezione di Lazzaro* dello stesso Sebastiano. L'autore non li imita palesemente ma devono fare parte del suo bagaglio di formazione. Il Maestro di Ozieri ci avrebbe messo sicuramente di mezzo qualche immancabile pezzo tedesco, perché troppa è la sua fascinazione per quell'universo figurativo – o appartenenza senza possibilità di rimozione.

Si confronti per esempio la veduta urbana sul fondale della *Crocifissione* di Benetutti, la quale trova un forte riscontro, non certo casuale, nel disegno tracciato dallo stesso Scorel, il quale coglie come un *reporter* i profili della città di Gerusalemme durante il suo viaggio in Terra Santa, riproducendo nel noto disegno le mura esterne secondo una ricognizione evocativa, poi distendendo nel pannello centrale Lockhorst di Utrecht una visione d'insieme, che tiene conto della veduta d'insieme topografica e persuasiva, come della resa pittorica allo stesso tempo, e incredibilmente evocativa.

A questo punto sarà necessario confrontare la veduta urbana della Gerusalemme del Goceano, raffigurata nella *Crocifissione* del *Retablo di Sant'Elena*, con quella contenuta sullo sfondo della *Deposizione*, un tempo nella chiesa di Santa Croce di Sassari. Intanto ci si accorgerà della coincidenza del posizionamento nel mezzo di un fondale. Viene da domandarsi quale veduta sia venuta prima, quella *ritratta* nel *Retablo* di Sant'Elena, inequivocabilmente opera del Maestro di Ozieri, o quella che si intravede con torrioni un po' minacciosi nello sfondo della *Deposizione*. In ogni caso a Benetutti vi è la volontà di dare uno sfondo credibile alla scena, e soprattutto alla *meta* ritratta (si ricordi l'idea dell'attraversamento del paesaggio da

431 Mozzati, T., *Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 51.2007(2009), pp. 568-575; Waldman, L. A., *Two foreign artists in renaissance Florence: Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, «Apollo» 155.2002,484, pp. 22-29; Boubli, L., «Magnifico mastre Alonso Berruguete»: introduction à l'étude de son oeuvre graphique, «Revue de l'art» 103.1994, pp. 11-32; Dacos, N., *Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphael*, «Arte cristiana» 73.1985, pp. 245-257; Griseri, A., *Precisazioni per Alonso Berruguete*, «Commentari» 20.1969, pp. 63-74; Griseri, A., *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano*, «Paragone. Arte», 15.1964,179, pp. 3-19.

parte del pellegrino-fedele che svolge nel guardare il dipinto una esperienza performativa simile al viaggio di fede), la città verso la quale si avvicinano i dodici discepoli accompagnati da Gesù. Si tratta quasi di una illustrazione, che si ispira in parte alle tavole riproducenti la spianata di Gerusalemme ad uso e consumo di fedeli lettori, come quella di Urs Graf⁴³². La veduta urbana di Benetutti risente di quell'idea scoreliana che riesce a tenere insieme topografia e risvolti evocativi. Nel caso invece della *Deposizione* la visione cittadina sembra risentire di modelli diversi, si direbbe più italiani, non vi è necessariamente l'infatuazione per la topografia di luoghi lontani, le vedute urbanistiche delle mete visitate (Roma, Gerusalemme, poi assemblate in versione combinatoria nei fondali esagerati, nelle fantasie archeologiche di Posthumus o Heemskerck, a cui però il Maestro di Ozieri non giunge mai, perché non adatti forse alla sua poetica, alla sua volontà di comunicazione religiosa con ambientazioni illustrative e narrazioni per luoghi deputati, ben comprensibili).

Lo sfondo della *Deposizione* pare avere molto in comune con il fondale della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo. Il «paese notturno» ricorda quello della *Pietà* voluta da Giovanni Bitonti per la chiesa di San Vincenzo a Viterbo (1515). Il coinvolgimento di Sebastiano nella produzione figurativa di aria iberica (si può comprendere in ciò anche la Sardegna) diviene di attualità a partire dagli anni Venti e Trenta del Cinquecento, specialmente a Valencia⁴³³. Una visione dunque del paesaggio, come detto poco prima, teatrale, drammatica, soprattutto sentimentale, come il Maestro di Ozieri non è mai. La sua è una pittura che pare rivolta ad un pubblico di fedeli che deve trovare non suggestioni ma illustrazioni (anche se di proporzioni allargate, perché vicine alle profondità cosmiche patiniriane), su cui ancorare una qualche forma di preghiera (si è visto il contesto storico di religiosità popolare assai poco incline a rarefazioni e sottigliezze). Il paesaggio della *Deposizione* risulta più spericolato – si direbbe ricco di effetti speciali. Il paesaggio del Maestro di Ozieri cercava di scavalcare la visione naturale delle cose, scavando nelle profondità del dipinto e tirandone fuori ulteriori aperture in cui adagiare rilievi montuosi ormai lontanissimi (fuori dalla portata dell'occhio umano) in mezzo a squarci di luce lunare. La *Deposizione* risulta invece dare vita a una quinta più fosca, con luce e scelte cromatiche più violente.

432 *Scene dalla Passione in un paesaggio collinare*, xilografia (38.1 x 53.4 cm) di Urs Graf. Hollstein, vol. 11, Amsterdam 1955, n. 14; Bartsch, vol. 7, New York 1978, 462, n. 7.

433 A Roma, dove Sebastiano si reca nel 1511 ospite di Agostino Chigi, l'ambasciatore spagnolo è Don Jeronimo de Vich y Valterra, che porterà con sé a Valencia nel 1521 un *Cristo Portacroce e il Cireneo* (1518), e un trittico ora smembrato, di cui facevano parte una *Pietà sul Cristo Morto* (San Pietroburgo, Ermitage), e gli scomparti laterali con la *Discesa al Limbo* (Madrid, Prado) e l'*Apparizione agli Apostoli* (perduta). Uguale successo ebbero altre opere di Sebastiano esportate in Spagna: il *Cristo portacroce* (San Pietroburgo, Ermitage) dipinto su ardesia per Fernando de Silva, conte di Cifuentes e ambasciatore a Roma tra il 1533 e il 1536, e la *Sacra Famiglia* (1530ca.) commissionata nel 1526 da Gonzalo Díez de Lerma, canonico della cattedrale di Burgos. Sull'influenza di Sebastiano in Spagna nelle opere di Vicente Macip (1475-1550), Juan de Juanes (1510-1579) e Luis de Morales (1520-1586). Pasti, S., *L'influenza di Sebastiano sulla produzione figurativa postconciliare*; Falomir, M., *Sebastiano e il "gusto spagnolo"*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8.2.-18.5.2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28.6.-28.9.2008), a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann con R. Contini, Milano: Motta 2008, pp. 59-65; 67-71. Baker-Bates, P., *Between Italy and Spain: cultural interchange in the Roman career of Sebastiano del Piombo*, «Renaissance studies» 21.2007,2, pp. 254-265; Baker-Bates, P., *A re-discovered drawing by Sebastiano del Piombo and the dating of his "Christ carrying the Cross"*, «Paragone. Arte» 56.2005(2006), pp. 63-67; Aurigemma, M. G., *Un'eco di Sebastiano del Piombo in Spagna: un Cristo alla colonna di Vicente Macip*, in *Altichiero e Jacopo Avanzo: gli affreschi del santo riscaricati: omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rudolfo Pallucchini*, Monfalcone, Gorizia: Edizioni della Laguna 2001, (Arte documento; 15.2001), pp. 97-99; Benito Domenech, F., *Sebastiano del Piombo y España*, in *Sebastiano Del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 1.3.-30.4.1995) a cura di Benito Domenech, F., Madrid, 1995, pp. 41-79; López-Rey, J., *Vicente Macip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin*, «Gazette des beaux-arts», 113.1971, pp. 343-354.

Vi sono comunque alcune coincidenze. Nonostante il dipinto dimostri proprio nel paesaggio – individuato come tematica privilegiata per l'analisi del Maestro di Ozieri – notevoli discrepanze, non dovette certo essere nel suo insieme davvero sconosciuto all'autore della *Crocifissione* di Benetutti. Molto probabilmente qualcosa deve essere piaciuto al Maestro di Ozieri in questa messa in scena. La croce scanalata in legno chiaro, è costruita e dipinta nello stesso identico modo, come il cartiglio sulla sommità.

Un indizio da non trascurare poi è costituito dall'albero che appare nella stampa di Raimondi, un albero isolato, con un tronco molto alto. Si ricordi che più volte il Maestro di Ozieri dimostra di prediligere questo tipo di elementi naturali: alberi solitari, alti, scuri, rinsecchiti. Viene da pensare che se egli fosse stato veramente l'autore della *Deposizione* non avrebbe mai trascurato un elemento per lui così congeniale, ma anzi questo avrebbe ricevuto ampio risalto, come avviene del resto nella *Crocifissione* di Benetutti, dove accanto alla croce (come suo contraltare) è posto un albero di tale specie decidua. Cosa che non avviene invece nella *Deposizione*, dove, benché venga lì usata come fonte di partenza proprio l'incisione di Raimondi, questo elemento viene irrimediabilmente rimosso, in quanto si punta maggiormente su effetti di grande impatto.

Occorre almeno per un attimo riflettere su quella prima attribuzione a Alonso Berruguete. Di certo oltre ai toni arancio e verde-rame, ciò che induce a pensare a qualcosa di berruguetiano è in particolare la Madonna svenuta in primissimo piano, la quale rispetto a quella nella stampa di Raimondi è sovradimensionata, gonfia, il braccio in evidenza è androgino, muscoloso, la figura ha una *verve* totalmente assente nei dipinti del Maestro di Ozieri (fatta eccezione per il San Giuseppe della *Sacra Famiglia* di Ploaghe, che ricorda con la sua espressione l'Achim della lunetta sistina). Quel trattamento della figura è presente nella *Deposizione dalla Croce e altri studi* (Firenze, GDSU, inv. 9244 S) di Berruguete, dove il gruppo delle Marie partecipa allo stesso procedimento che vede le membra allungarsi e rigonfiarsi, ma secondo una sensibilità che sembra intagliare i panneggi e tornire i volumi, vicina alle eleganti esercitazioni che Berruguete esibisce nei retabli lignei policromi, ma generate a contatto con il manierismo toscano. La Madonna del *Retablo di Santa Croce* ha una figura molto affine a quella, dalla posa di estremo abbandono, del protagonista del *Sogno di Giacobbe* nelle Logge, attribuito in seconda battuta a Berruguete da Nicole Dacos⁴³⁴.

L'atmosfera plumbea che funge da ambientazione al dramma è intensificata da pennellate livide e da toni aranciati, i volti delle dolenti sono sbiancati. Questi volti cinerei con fosse orbitali nere non si vedono mai nel Maestro di Ozieri. Non vale come giustificazione il fatto che qui si ha a che fare con la rappresentazione di un evento drammatico, in quanto questa accentuazione espressiva non è presente in nessuna delle sue Crocifissioni. Chi predilige questi incarnati sbiancati è invece proprio Berruguete (e non solo, non mancano invero nei toscani Rosso, Beccafumi, Pontormo), come si vede nei volti della *Madonna con il Bambino e San Giovannino*⁴³⁵ (1514-15) a Palazzo Pitti. Quella parvenza berruguetiana si diceva provenire anche dalle

434 Dacos 1977, pp. 91-92, 173-174, tav. VI. 1 per la precedente attribuzione a Giulio Romano, riformulata a favore del pittore spagnolo sulla base di una lettura stilistica, Dacos 1985, pp. 247-248.

435 Sricchia Santoro, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, 1990, pp. 402-405, individua il prototipo nella *Madonna di Verona* di Donatello. Vedi a proposito il disegno (Uffizi, GDSU, n. 9124 S) in *Il Giardino di San Marco...*, 1992. Da notare che la *Madonna col Bambino* degli Uffizi veniva in precedenza attribuita a Rosso Fiorentino, cfr. Becherucci 1953, pp. 168-169,

scelte cromatiche dello sfondo, che in effetti possono ricordare il *Calvario*⁴³⁶ dipinto per il *Retablo di San Benito* e ora al Museo Nacional de Escultura di Valladolid. La scena è immersa in una foschia brumosa azzurrognola, rischiarata da un lume verde-rame. I volti assumono una tonalità che diventa metallica, così come quella della maschera indossata dalla Madonna svenuta nella *Deposizione*, esanime, mentre il velo appunto lascia trasparire un volto cinereo, contrastato da profonde occhiaie. L'insistere con pesanti ombre che si addensano nei recessi orbitali è una peculiarità cara ai comprimari spagnoli e connota, per esempio, lo studio da Masaccio con un *Uomo che trema*⁴³⁷ (1508-10) a Capodimonte, attribuito a Berruguete.

La *Deposizione* risulta invece distante dall'interpretazione di Machuca nella *Deposizione* proveniente da Palermo, e ora al Prado⁴³⁸, in quanto in questo quadro come già Longhi aveva colto si svolge una messa in scena dal tenore "morisco" e "picaresco"⁴³⁹, che in effetti non trova eco nel quadro di Sassari. Solo una delle Marie, in ginocchio immediatamente dietro alla Madonna potrà somigliare a quella con le mani giunte nel dipinto di Machuca, il volto un po' inclinato è avvolto da un velo blu cobalto, mentre il viso è sbiancato. Nel dipinto un tempo nella chiesa di Santa Croce a Sassari manca però quella vena graffiante, benché in entrambi i casi la Maddalena sia l'unica mondana e con abito scollato, rispetto alle altre figure femminili tutte piuttosto affette da un certo patetismo iberico. Le tangenze però con il versante spagnolo risultano pur sempre lievi, benché le figure della Maddalena e di Maria, caratterizzate da un certo manierismo colto, più elegante, ma caricato fino a diventare una maschera pallida con cupissime occhiaie, può veramente ricordare certe insistenze espressive di quella fronda al corrente di certo manierismo toscano.

Si faccia attenzione però perché tutte le figure maschili nel dipinto sono da ricondurre a sollecitazioni polidoresche. Si può immaginare che qui il Maestro di Ozieri non si sarebbe fatta scappare l'occasione di inserire una rivisitazione del suo amato *San Paolo* dell'incisione düreriana, utilizzato per Zaccaria nella *Visitazione* di Ozieri, per il giudeo in prima fila nell'*Invenzione della Vera Croce* di Benetutti e per il *San Girolamo* della predella di Ozieri. Ma soprattutto le figure maschili della *Deposizione* rivelano la conoscenza dell'*Andata al Calvario* di Raffaello, naturalmente rivista con una resa sicuramente polidoresca. È qui che peraltro si possono meglio ritrovare le basi per quell'interpretazione più di maniera ed espressiva delle figure femminili nella *Deposizione*. Perciò si possono confrontare: il volto della Madonna di Raffaello con quello della Maria di Sassari con il velo blu cobalto, il profilo della Maria di Raffaello in ginocchio con quello della Maddalena di Sassari. Si confronti inoltre il volto del centurione raffaellesco più corrucciato con il volto dell'uomo con turbante grigio che nella *Deposizione* è intento ad estrarre il chiodo. Anche i tre uomini maschili intorno alla croce nell'*Andata al Calvario* risultano evocati in quelli arrampicati sulle scale di

Naldi in *Ferrando Spagnolo...*, pp. 218-220.

436 Gómez-Moreno 1983 (2ª ed.), pp. 131-140; "Pero no hay inmovilidad, pues los colores son cambiantes, sin dureza cromática, frisos y tornasolados. Hay unos deslizamientos lumínicos que dejan a toda la obra sin el reposo del torneado real de las cosas vivas. Algo espectral flota en esta composición agrupada con resabios escultóricos", cfr. Camón Aznar 1980, pp. 44-46, 61-87.

437 Tratto dal Battesimo dei Neofiti (1426-27, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenze), ascrivibile al soggiorno fiorentino, cfr. Waldman 2002, p. 24. In partenza attribuito a Rosso in Berenson 1938 (2ª ed.), p. 315, n. 2448°, pubblicato come anonimo nella monografia dedicata al fiorentino da Barocchi 1950, pp. 224-225.

438 Longhi 1953, p. 12; Avila 1987, p. 151-160; Giusti - Leone De Castris 1988, pp. 50-51; Dacos 1984, pp. 344-345, nota 32

439 Pagano 1992 p. 25

Sassari.

Più strette similitudini si trovano anche tra l'uomo appeso al braccio della croce a destra e quello con cappello a calotta sul cavallo nelle retrovie dell'*Andata al Calvario* di Polidoro a Capodimonte. Sia chiaro che fatta eccezione per qualche riflesso di maniera esasperata (la Maria con le occhiaie, dalla figura allungata e con il braccio enorme), per certi riflessi del paesaggio di Sebastiano (ma si noti che la stessa Maddalena androgina potrebbe risultare affine alle figure femminili di Luciani, escludendo per un attimo le non trascurabili occhiaie), i riferimenti raffaelleschi e polidoreschi dovettero essere per l'autore della *Deposizione* (ma anche poi per il Maestro di Ozieri) fonti sicure e familiari. Sono per esempio sottintesi nell'*Invenzione della Vera Croce*, in particolare negli uomini energici nella fossa intenti ad estrarre le Croci. Anche i giudei che assistono, benché sembrano maggiormente informati su certi esempi nordici (il San Paolo düreriano, di cui sopra si diceva) ricordano ancora una volta, come pure i cercatori di Croci, fisionomie e pose polidoresche. O raffaellesche, tratte dal solito cantiere delle Logge: i cercatori di Croci ricordano è vero sia quelli romanisti di Scorel a Breda, ma anche gli uomini muniti di martelli e seghe nella *Costruzione del Tempio di Salomone* nelle Logge, riquadro poi divulgato anche a stampa. Va detto comunque che il Maestro di Ozieri nei casi, come questo, in cui non segue una stampa individuabile con certezza, dipinge sempre con una sensibilità “da pittore nordico”.

L'uomo vestito di grigio che si sporge in avanti poggiandosi sul braccio destro della croce non è per niente simile alla corrispondente figura nell'incisione di Raimondi. Somiglia invece alla *Figura d'uomo con barba e mantello* (Basilea, Öffentliche Kunstsammlungen, inv. 1978-623 r) di Polidoro o al *Sant'Andrea* dello *Studio per una pala d'altare con la Madonna delle Grazie e i Santi Pietro e Andrea* (Windsor, Royal Library, The Royal Collection, inv. 0383) per l'altare napoletano della Pescheria.

Così pure il profilo della Maddalena nella *Deposizione* risulta affine a quello dell'*Annunciata* di Polidoro nella rondella a *grisaille* di Capodimonte. Nel Maestro di Ozieri tutte le figure femminili subiscono una trasformazione in senso *diminutivo* e riottoso, pure quelle che sembrano a prima vista sfoggiare qualche timidissima vezzosità, come la figura ammantata di un lilla spento sullo sfondo della *Visitazione* di Ozieri. Questa interpretazione altera e sempre malinconica interessa tutte le figure femminili, sia che abbiano come fonte iconografica una incisione tedesca, sia che guardino ad una stampa di Raimondi o Caraglio (tratta da Raffaello o Tiziano) – mentre una figura femminile così gonfia, allungata, flessuosa non esiste.

Si noterà inoltre come il San Giovanni che nella *Deposizione*, un tempo nella chiesa di Santa Croce a Sassari, regge la testa della Madonna risulta assai simile al tipo di San Giovanni che compare nella *Crocifissione* di Cannero, di un genere di polidorismo tardo e caricato, che porta a ulteriori accentuazioni in senso più “rustico” il San Giovanni del *Compianto* di Polidoro a Capodimonte. Si può concludere che quella iniziale parvenza berruguetiana può essere totalmente riassorbita, in quanto tutte le comparse dalla scena rimandano ad una declinazione meridionale del raffaellismo, ma nei modi energici di Polidoro.

Occorre inoltre notare che la Maddalena è l'unica abbigliata in abiti contemporanei, con le maniche

“stratagliate”⁴⁴⁰. Il costume indossato sembra essere di maggiore attualità rispetto a quello portato dalle compagne di Sant'Elena nell'*Invenzione della Vera Croce*. Alla Maddalena è inoltre riconosciuto un ruolo scenico preminente, tanto da far pensare che si possa trattare della raffigurazione di una possibile committente. Si ricordi che nei documenti relativi alla Confraternita di Santa Croce tra gli anni Dieci e gli anni Sessanta non è rimasta traccia della commissione del Retablo, che dovette peraltro essere stato impegnativo, un lavoro di *équipe*, in cui furono coinvolti almeno tre artefici (o perfino quattro, se si ammette che la tavola di Cannero non è del Maestro di Ozieri ma di un suo imitatore e se si include il *San Sebastiano* invece sicuramente suo) per ciò che si può capire dalle tavole rimanenti (*Crocifissione*, Cannero; *Deposizione*, già Finarte; *Andata al Calvario*, Sassari, e forse *San Sebastiano*, Sassari). Si può dunque pensare che il retablo venisse finanziato da qualche nobildonna, anche perché la chiesa di Santa Croce era destinataria di non poche elargizioni. Si può inoltre ritenere che avendo la Confraternita un priore che si qualificava anche come pittore, attivo nell'ambito cittadino (tra procure arcivescovili e perizie di opere d'arte altrui), tale commissione non dovette essere proprio sganciata dagli interessi (se non artistici, almeno imprenditoriali) di chi presiedeva alla gestione dell'Ospedale.

Il *Retablo di Santa Croce* potrebbe avere avuto nella sua interezza una scansione tematica piuttosto simile a quella del *Retable de la Passió* della chiesa dei santi Just i Pastor a Barcellona di Pere Nunyes, benché l'aspetto finale dovette essere diverso, in quanto le tavole che si possono ricondurre a tale impresa appaiono stilisticamente non proprio omologhe. Con qualche riserva si potrà coinvolgere anche l'*Andata al Calvario* in deposito al Museo Sanna, di incerta provenienza, palesemente condotta sul modello della *Madonna dello Spasimo* di Raffaello, ma all'oscuro dell'interpretazione accalorata che del soggetto iconografico aveva dato Polidoro. Come si è notato in apertura, nel centro storico di Sassari, anche solo dalle poche informazioni ricavate dai documenti d'archivio (per Santa Maria di Betlem e per la cappella del Castello) e dalle notizie riportate dalla letteratura ottocentesca (nella *Storia dei pittori sardi* del canonico Spano), si configurava una sorta di Via Crucis cittadina, in quanto dalla chiesa dei minori conventuali di Santa Maria di Betlem, alla chiesa di Santa Croce (demolita), al Castello della città regia, comparivano quadri (almeno tre con il «*devellement*») e retabli dedicati alla Storia della Passione, eseguiti ed esposti negli stessi anni, orientativamente durante gli anni Trenta. La *Deposizione* commissionata per il Castello e il *Retablo del Crocifisso* della chiesa di Santa Maria di Betlem appaiono dipinti o in lavorazione quasi in tempi simultanei, nei primissimi anni Trenta (1531; 1532). Forse era appena giunta in città la bella stampa di Raimondi? In un contesto in cui copiare le copie non era disdicevole, forse si può pensare perfino ad una serie di repliche rivali.

Ciò che in realtà si può dedurre con qualche sicurezza in più è che nel cuore della città logudorese era attiva una piccola consortereria che si spartiva negli anni Trenta alcune delle commissioni da considerarsi (nel contesto certamente locale) più ragguardevoli. Perché poi “Joha de lo Gillo”, che pare priore intraprendente e pittore che si muove con una certa disinvoltura tra collaudi di opere e perizie tra i cantieri turritani, si

440 *Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I: the "moda alla spagnola" of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, «Artibus et historiae» 2009 (30, 60), pp. 39-69.

imbarchi in imprese periferiche e non tanto funzionali per un ritorno in termini di promozione sociale (visto l'isolamento del *Retablo di San'Elena*), quali quella per la chiesetta campestre di Nostra Signora di Loreto e quella per la sperduta comunità di Benetutti in mezzo alla vallata del Goceano, rimane un quesito aperto. Che fosse poi in buoni rapporti (come delegato in atti notarili, e non però come destinatario di commissioni di opere d'arte) con l'arcivescovo di turno, il quale poi è lo stesso che si reca per esempio a Ploaghe a consacrare l'altare del Santissimo Sacramento nei primi anni Cinquanta, laddove si trovava (probabilmente) la *Sacra Famiglia*, nella chiesa di San Pietro, è davvero una coincidenza così fievole, certo da non dimenticare, ma nemmeno così forte da aggrapparci per una identificazione dell'autore. Occorre aggiungere che durante la visita pastorale di Ploaghe non compare invero citato con precisione il dipinto della *Sacra Famiglia*. Che “Joha de lo Gillo” fosse poi in qualche contatto con il vescovo di Alghero, lo stesso che poi si recherà negli anni Quaranta a Benetutti e Bortigali per svolgere le sue visite pastorali è ugualmente coincidenza così altrettanto fievole, da non poter incoraggiare la deduzione che ugualmente anche in questo caso sia sempre lo stesso priore ad accaparrarsi la commissione per ovvie ragioni di comodo. Ma a questo punto si sarà notato che in tale ricostruzione (quella offerta più recentemente da Luigi Agus) le due autorità ecclesiastiche più alte della diocesi di Alghero e della diocesi di Sassari (Pietro Vaguer e Salvatore Alepus) si andrebbero a configurare come i committenti o patrocinatori del *Retablo di Ozieri*, del *Retablo di Benetutti* e della tavola di Ploaghe. Pare una prospettiva non tanto convincente (di cui peraltro non esiste alcuna testimonianza).

Si potrà a questo punto notare a margine che nelle due carte relative al *Retablo del Crocifisso* in Santa Maria di Betlem compaiono due pittori algheresi (Johannes Spert e Monserrat Virgili). Forse algheresi in quanto “raccomandati” dagli stessi frati della chiesa di San Francesco di Alghero? Se si vuole assumere per buona quella dinamica di affiliazione e contiguità (adottata da Agus) si potrà dunque anche pensare che gli stessi frati di Santa Maria di Betlem a loro volta abbiano dirottato qualche pittore con cui avevano già dei “collaudati” contatti verso l'iniziativa del *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, sicuramente promossa in senso alla comunità dei confratelli di Ozieri, in qualche modo forse ansiosi di vedere raffigurata la Vergine Lauretana, di fatto unica nel contesto isolano in quelle date (metà Cinquecento). E perciò gli stessi due algheresi, Spert e Virgili, ma anche i sassaresi Johannes Petrus Senes e Leonardo de Serra, potrebbero a questo punto essere tutti papabili nomi per una identificazione a tutti i costi del Maestro di Ozieri. In quanto, come lo stesso “Joha de lo Gillo”, sono nomi venuti a galla da esplorazioni d'archivio e tutti non collegabili a opere tuttora esistenti e paragonabili. Per il *Retablo del Crocifisso* emergono nomi legati ad una reale commissione, mentre invece nel caso diverso di “Joha de lo Gillo” si ha il nome di un priore pittore, mai riferibile però all'esecuzione di un'opera, e solo riportato nei documenti in merito ad una perizia su dipinti e manufatti artigianali eseguiti da altri. Che tale tipo di incarichi andasse a pittori più rinomati, vale a dire appunto la redazione di una perizia, è sempre una obiezione che, come tutto il resto delle riflessioni a questo proposito, resta nell'ordine delle congetture e dovrebbe lasciare più spazio dunque alle analisi stilistiche e

meno fiducia nelle conclusioni affrettate.

L'analisi stilistica della *Deposizione* conduce a ritenere il dipinto il più eterogeneo all'interno del *corpus* del Maestro di Ozieri. Ci si può spingere ad affermare che l'autore sia stato un pittore di formazione toscoromana, ma con spiccate influenze meridionali. L'interpretazione della stampa di Raimondi appare più consapevole, l'autore riesce a gestire meglio la traccia iconografica, apportando notevoli modifiche alla scena, da cui trapela la conoscenza di Polidoro e Raffaello. Il paesaggio che bisogna tenere in grande considerazione non è invero sovrapponibile a quelli dipinti nell'*Invenzione della Vera Croce* e nella *Crocifissione* di Benetutti. La *Deposizione* tra tutte le opere attribuite al Maestro di Ozieri mostra una certa affinità solo con la *Sacra Famiglia* di Ploaghe. Il San Giuseppe spiritato e terribile segna una virata audace in senso espressivo e drammatico rispetto alla stampa raimondiana di partenza, di tono e grado del tutto simile alla grande Maddalena e alla Madonna svenuta con occhiaie e maschera pallida in primo piano.

San Sebastiano, frammento di retablo

Pinacoteca Mus'a, Sassari

già Pinacoteca Museo G. A. Sanna, Sassari

Il San Sebastiano apparteneva alla raccolta del collezionista sassarese Giovanni Antonio Sanna. Nel 1875 egli lo lasciò in legato al Comune di Sassari. Nel 1881 il quadro fu trasferito nel Palazzo Ducale, dove rimase fino al 1931, quando Zely Sanna, vedova Castoldi, donò allo Stato il fondo Castoldi, edificando a proprie spese il Museo della città in memoria del padre. Il *San Sebastiano*, assegnato da Emilio Lavagnino nel 1933 ad un anonimo dei primi anni del Cinquecento, fu attribuito (1969, p. 330) al Maestro di Ozieri da Corrado Maltese e Renata Serra. Già Sabino Jusco⁴⁴¹ riconosceva nel *San Sebastiano* un'opera del Maestro di Ozieri, benché ancora nel 1976 venisse assegnato nella guida del Museo G. A. Sanna ad un anonimo pittore sardo del XVI sec. Renata Serra⁴⁴² riteneva che la tavola costituisse un polvarolo del perduto *Retablo di Santa Croce* di Sassari “per lo sproporzionato sviluppo del torso rispetto alle gambe, non certo dovuto ad imperizia del pittore, ma a calcolato correttivo delle deformazioni prospettiche; si può ritenere inoltre che la sua posizione lungo la fascia dei *guardapols* dovesse essere molto alta.” Antonia d'Aniello nel 1982 (pp. 10-12) pensa che si tratti di una derivazione dal *San Rocco* di Cesare da Sesto (Milano, Museo del Castello Sforzesco), con le seguenti motivazioni: “si guardi la posizione del santo, l'inclinazione del volto, la mano sinistra che si protende in avanti ma che subito sembra ritrarsi. L'invenzione scenica del piccolissimo angelo

441 Jusco, S., *Tra Pisa e Spagna*, in *Sardegna: Cagliari, l'Iglesiente, Oristano e il Campidano, Sarrabus, Gerrei, Sarcidano, Barbagia e Ogliastra, Nuoro e le Baronie, Olbia e la Gallura, Sassari e il Logudoro, Alghero e la Nurra*, redazione: A. Busignani, G. Cherubini *et alii*, Firenze: Sansoni 1963 (Tuttitalia; 11), pp. 236-238; cfr. Taramelli, A., Lavagnino, E., *Il Regio Museo G. A. Sanna di Sassari*, Roma: La Libreria dello Stato 1933, pp. 22-23; cfr. E. Contu, M. L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia; 29), Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1976, p. 61.

442 Serra, R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, con fotografie di M. Carrieri e P. Vandrash, Roma: Associazione fra le Casse di risparmio italiane 1980.

dall'abbondante tunica recante la palma è ripresa con lo stesso intento di dare realtà corporea ad un evento divino, intenzione sottolineata dallo sguardo dolente e come di richiesta che il santo – così come il San Rocco del milanese – rivolge a questa minuscola creatura celeste”. L'anomalia del paesaggio viene affrontata in questa analisi come segue: “Il Paesaggio che fa da sfondo rientra nei modi leonardeschi di Cesare da Sesto, anche se il Maestro di Ozieri sembra indulgiare maggiormente su un senso drammatico della natura, sconosciuto al lirismo dei toni del lombardo, rivelato nell'asprezza delle rupi e negli alberi spogli e stecchiti”. Lo scarto notevole nella resa dei corpi conduce in un secondo vicolo cieco: “Ma nelle mani enormi e nocchiate, nel corpo massiccio dalla muscolatura tanto sviluppata da apparire tozzo, nel collo taurino, nel modo di dipingere le chiome come una massa compatta dalla quale si separano come fili sottili piccoli ciuffi di capelli, non si può fare a meno di supporre uno studio attento e profondo dello Pseudo-Bramantino”.

Secondo la proposta di Renata Serra la tavola di *San Sebastiano* doveva costituire un polvarolo del *Retablo di Santa Croce*, di cui dovevano far parte la *Deposizione* già Finarte e la *Crocifissione* di Cannero, trasferite dall'Ospedale di Santa Croce alla chiesa della Trinità a Sassari (dove le vide il viaggiatore francese Antoine Valery nel 1837). Non esiste nessuna traccia⁴⁴³ della commissione di un Retablo da parte della Confraternita di Santa Croce, la quale nel 1517⁴⁴⁴ prese possesso dell'Ospedale di Santa Croce e della relativa chiesa, demolita nel 1824 per far posto all'attuale seminario. Sulla provenienza della tavola con il *San Sebastiano* è stata avanzata una seconda ipotesi⁴⁴⁵. Potrebbe aver fatto parte di un *Retablo di San Sebastiano*, realizzato negli anni Novanta del Cinquecento per una cappella *extra-muros* dedicata a San Sebastiano⁴⁴⁶. Anche in questo caso non si trova riscontro archivistico di un Retablo proveniente da una cappella *extra-muros* dedicata a San Sebastiano. Secondo tale ricostruzione alternativa il *San Sebastiano* avrebbe dovuto fare parte di un *Retablo di San Sebastiano*, insieme alla tavola con la *Crocifissione* ora a Stoccarda e già a Wiesbaden, scoperta da Voss nel 1930.

Le misure contenute della tavola (cm. 81,4 x 34,5) hanno indotto a pensare che lo scomparto, non più inteso come polvarolo, trovasse alloggio in un retablo di piccolo formato, “strutturato secondo un diffuso schema architettonico tardogotico, quasi obbligato, che prevede un doppio trittico con tavole sfalsate di differenti dimensioni”. La tavola con *San Sebastiano* risulta meno larga di 5 cm. rispetto alla *Crocifissione* di Stoccarda (cm. 61 x 39). Secondo la postura del viso rivolto verso destra come nella *Sant'Elena in trono* di Benetutti, il *San Sebastiano* avrebbe dovuto stare in basso a sinistra. Il *Retablo di San Sebastiano* sarebbe stato dipinto entro l'8 dicembre 1596, data in cui i domenicani si trasferirono nella cappella dedicata al santo martire, e sicuramente prima del 27 giugno 1598. In questa data la confraternita del Rosario lasciò la

443 I documenti che riguardano l'Ospedale e la Confraternita di Santa Croce (amministrazione, censi, lasciti, vertenze) si conservano presso l'Archivio del Comune di Sassari e l'Archivio Diocesano di Sassari.

444 Filia, D., *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei disciplinati bianchi di Sassari: con officio e statuti italiani inediti*, Sassari: Gallizzi 1935, pp. 97-99, 103. Viridis, A., *Sos battudos: movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari: L'asfodelo 1987, p. 43.

445 Cau, G.G., *Il retablo di S. Sebastiano di Sassari*, «Voce del Logudoro» 16 novembre 2003 (n. 36), p. 3.

446 Cau, G.G., *Il retablo di S. Sebastiano di Sassari*, «Voce del Logudoro» 16 novembre 2003 (n. 36), p. 3. (cfr. Vico, F., *Historia general de la Isla y Reino de Sardenia*, Barcellona 1639, vol. II, parte VI, cap. LXXV, f. 67 *recto*; Costa, E., *Sassari ...* ed. cons. Rist. 1992, II, p. 1237; Fara, G. F., *In Sardiniae Chorographia* [1580], ried. a cura di E. Cadoni, I, Sassari 1992, p. 166).

cappella dedicata alla Madonna del Rosario nel Duomo, per recarsi nella ristrutturata cappella della chiesa di San Sebastiano, in esecuzione di una bolla pontificia di Gregorio XIII del 1575.

Sulla base dell'analisi stilistica è però inaccettabile pensare ad un'esecuzione della tavola con *San Sebastiano* negli anni Novanta. Si può invece pensare che la tavola facesse veramente parte del binario dei polvaroli posti a protezione del *Retablo di Santa Croce*, come si vede per esempio nel caso del *San Sebastiano* nel *Retablo di Sant'Eligio* del Maestro di Sanluri, nella chiesa di San Pietro a Sanluri.

Il *San Sebastiano* è stato inoltre attribuito⁴⁴⁷ ad un certo Pietro Giovanni Senes o Calvano, ma risulta quasi impossibile capire perché. Il nome di questo pittore è uno fra quelli citati nella letteratura ottocentesca e balzato alle cronache come compagno di Giovanni del Giglio in una impresa pittorica tra le mura del Castello di Sassari, ora distrutto. Il canonico Spano trascriveva nel 1870⁴⁴⁸ i nomi di “Giovanni del Gillo e Pietro Giovanni Genes”, i quali nel 1531 eseguivano una perizia su un'opera del “pittore Sassarese Maestro Antonio de Campus, il quale in detto Castello aveva dipinto un quadro del discendimento (*un quadro de tela ab lo devallament de nostre Senor de la Creu*). Si ha l'impressione che ai pittori senza opere ripescati da stralci d'archivio dall'instancabile Spano siano state affibbiate tavole senza autore e retable, esistenti e scomparsi, spesso smembrati e compositi. A Pietro Giovanni Calvano sono attribuite da Agus anche le tavole del Retablo di Bortigali, ma anche qui è difficile capire perché, in quanto non esiste alcun documento d'archivio (né presso l'Archivio Diocesano di Alghero, né presso l'Archivio Parrocchiale di Bortigali) che riporti il nome di questo pittore legandolo alla commissione di Bortigali. Non esiste inoltre alcuna opera di Pietro Giovanni Calvano o di Ambrogio Calvano⁴⁴⁹, firmata o individuabile con qualche sicurezza. Non è dunque nemmeno praticabile un'attribuzione fondata su analisi stilistiche e indispensabili paragoni.

Il *San Sebastiano* di Sassari mostra notevoli differenze rispetto all'esempio del *San Rocco* di Cesare da Sesto. Vi sono è vero alcune concordanze: la presenza dell'angelo, il braccio sinistro proteso, lo sguardo verso l'alto affranto, la conformazione delle gambe. Ma tutto si ferma qui. Nell'insieme le due opere afferiscono a due universi pittorici lontani. Il primo *San Sebastiano* aspro e prigioniero di una natura selvatica, lui stesso dal corpo muscoloso ma quasi deforme, il *San Rocco* liberamente disposto su una diagonale ampia, dalla dolce effusione degli affetti, intorno un brano di naturalismo cordiale, non drammatico, e per niente afflitto da glaciazioni, siccità, smottamenti.

Se si confronta poi il *San Sebastiano* di Sassari con il *San Giovanni Battista* dipinto da Pedro Fernández, ora presso The Norton Simon Foundation, a Pasadena (1509-10, inv. F.1978.02.P), proveniente dalla chiesa

447 Agus, L., *Giovanni del Giglio Pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Cagliari: Sigma Schede Sarda 2006, pp. 49-50.

448 Spano, G., *Storia dei pittori sardi* ..., p. 15.

449 Cau, G. G., *Ambrogio Calvano: il Maestro di Perfugas, nuove ipotesi sull'autore del retablo della chiesa di San Giorgio*, «Almanacco gallurese» 2008, pp. 127-143; Cau, G.G., *I manieristi toscani: Pietro Giovanni e Ambrogio Calvano: due generazioni di pittori senesi nella Sassari del Cinquecento*, «Almanacco gallurese» 2005, pp. 53-60.

di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, si nota subito l'«antagonismo» tra figura membruta geometrizzata e forme architettoniche astrattive. Il volto risulta memore degli studi sulla fisionomia leonardiana, si evidenzia l'interesse per concrezioni archeologiche e soprattutto una illuminazione della scena (e del manto) intellettualizzata. Risulta più che arduo trovare in tutta la pittura meridionale anche una sola figura che si rifaccia ad una maniera così ostica. Il Maestro di Ozieri sembra propendere per altri riferimenti culturali.

Il *San Sebastiano* di Sassari ha invece come fonte iconografica per l'inclinazione del volto, i lineamenti risentiti, il profilo corroborato da una forte mascella con gli zigomi scolpiti, il *San Sebastiano* di Dürer (1501, B. VII.72.56). La corporatura è atticiata, la figura nell'insieme tarchiata, ma con clavicole e pomo in evidenza. Gli arti inferiori dalla muscolatura sovradimensionata rimandano ad un michelangiolismo delle forme, mite e asciutto, per cui è valido il confronto con il *Cristo alla colonna*, disegno di Michelangelo conservato al British Museum (inv. 1895,0915.813).⁴⁵⁰ Oltre al prototipo düreriano, egli può aver tenuto presente il modello offerto da Raimondi, di un San Sebastiano piuttosto tornito, atletico e volitivo (B. XIV.140.167). Non deve sorprendere la sovrapposizione di riferimenti (Dürer; Raimondi) nella medesima immagine, in quanto è qualcosa che si vede spesso nelle stratificazioni del Maestro di Ozieri, così avviene infatti per esempio nella *Sant'Elena* di Benetutti.

Esistono almeno tre possibili compagni del *San Sebastiano* del Maestro di Ozieri: il *San Sebastiano con San Gregorio e Sant'Agostino*, che si conserva a Biella, nella chiesa di San Sebastiano, dipinto da Marco Cardisco (ma già attribuito a Grammorseo e Sebastiano Novelli); il *San Sebastiano* a Castelnuovo (depositi), Napoli, ugualmente di Cardisco; infine il *San Sebastiano* a Napoli, nella chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, dipinto da Severo Ierace. Alla terna si potrà aggiungere il *San Sebastiano* pubblicato come opera di Fernando Llanos in collezione privata madrilenà, ma solo per la gestione della fonte iconografica düreriana. I primi tre hanno in comune con quello di Sassari la resa espressiva rude e popolare, che discende senza dubbio da un polidorismo accentuato, ben accolto e interpretato. Ma soprattutto l'emergere di una sintomatica propensione per i «personaggi romanisti» di Scorel, che bene si accorda con un linguaggio che risente del «michelangiolo alla fiamminga»⁴⁵¹. Quale esemplare di tale tendenza si pensi al *San Sebastiano* di anonimo scoreliano conservato al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam (1542, inv. 2342 OK).

Il confronto con il *San Sebastiano* di Cardisco ora conservato a Biella consente di affrancare il Maestro di Ozieri dal primo tempo della «congiuntura iberico-lombarda», quella in cui sono compresi Cesare da Sesto, Fernández e Sabatini. Sganciando infatti le opere del Maestro di Ozieri dalla data non condizionante del

450 Pouncey, P., Gere, J.A., *Italian Drawings in the BM, Raphael and his Circle*, London 1962, n. 276, pp. 163-5; Freedberg, S.J., *Drawings for Sebastiano or Drawings by Sebastiano?: A Problem Reconsidered*, «The Art Bulletin» 1963 (XLV), pp. 253-258; Gere, J.A., Turner, N., *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (Londra, BM, Department of Prints and Drawings, 6.2.-27.4.1975), Londra: British Museum Publications Ltd., n. 38, p. 43; de Tolnay, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara: De Agostini 1975, I, no. 74; Gere - Turner, *Drawings by Michelangelo from the BM*, catalogo della mostra (NY, Pierpont Morgan Library, 24.4.-28.7.1979) New York 1979, n. 8, pp. 44-5; Hirst, M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford: Clarendon Press 1981, p. 61, fig. 80; Turner, *The Study of Italian Drawings: The Contribution of Philip Pouncey*, Londra: British Museum Press 1994, n. 26, p. 25; Chapman, H., *Michelangelo drawings: closer to the master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 6.10.2005-8.1.2006; Londra, BM, 23.3.-25.6.2006), Londra: British Museum Press 2005, n. 33, pp. 147-8.

451 Leone de Castris 1985, pp. 226-236.

1528 – anno in cui i minori conventuali preferiscono una sede urbana alla chiesetta campestre di Nostra Signora di Loreto a Ozieri – si possono trovare più pertinenti confronti in date più avanzate, che sono quelle in cui Cardisco può “proseguire il discorso di affiatamento con Polidoro già cominciato almeno dal 1527-28, per comprendere anche gli anni Trenta. Il più marcato carattere fiammingo in direzione scoreliana accomuna il *San Sebastiano* del Maestro di Ozieri a quello di Cardisco, sicuramente entrato in contatto con la pittura di Scorel a Roma già nel 1522-23. Il connubio senza frizioni tra linguaggio polidoresco e influenza scoreliana è evidente nella *Madonna con Bambino in gloria e i Santi Filippo e Giacomo* (Napoli, chiesa di Santa Maria degli Incurabili) di Marco Cardisco, come nel *San Sebastiano* del Maestro di Ozieri al Mus'a di Sassari. La tavola è opera irrinunciabile, non dovrebbe assolutamente uscire dal corpus del Maestro di Ozieri, in quanto dimostra uno snodo importante nella sua produzione figurativa. La corporatura possente e tarchiata del santo testimonia l'emersione di un michelangiologismo altrimenti sconosciuto nella pittura sarda, lo stesso che si può cogliere nella tavola dell'*Invenzione della Vera Croce*, precisamente negli uomini dentro la fossa impegnati nel lavoro di estrazione delle croci, piuttosto prossimi all'interpretazione del romanismo data da Scorel nel *Trittico con l'Invenzione della Vera Croce* a Breda⁴⁵².

Ma per molti versi il *San Sebastiano* del Maestro di Ozieri può essere messo in relazione con *Il buon Samaritano* dipinto dal Maestro del Buon Samaritano (1537, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3468)⁴⁵³. Il romanismo qui si esplica in una doppia citazione dall'Adamo della Sistina, e dall'Anania dei cartoni raffaelleschi. Nell'insieme il dipinto bene si accosta al *San Sebastiano* del Mus'a di Sassari, in quanto il romanismo del nudo è accompagnato da un paesaggio fatto di masse cromatiche compatte, di fondali con quinte rocciose azzurre su cui si stagliano le macchie scure dei tronchi. Vi sono inoltre altri due aspetti compositivi che trovano riscontri probanti nell'opera del Maestro di Ozieri: lo scenario romano di prestiti archeologico-urbanistici dispiegato per rendere la città di Gerusalemme e la disposizione di altri due piccoli episodi nel paesaggio che può essere percorso e attraversato. Ne consegue un terzo aspetto, il quale risulta di interesse condiviso: l'attenzione posta sulla tematica del viaggio del pellegrino, che si immerge nel fondale del dipinto. Come può esperire il fedele di fronte al paesaggio della *Crocifissione* di Benetutti.

La tavola del Maestro di Ozieri si caratterizza però per l'accentuazione drammatica in senso caricato del volto, una nota che rimanda subito alle sollecitazioni polidoresche in Cardisco, si veda a questo proposito il Cristo nel *Compianto* del Polittico del santuario di Santa Maria a Parete, a Liveri di Nola. Benché il dipinto si ispiri al disegno di analogo soggetto eseguito da Pedro Machuca (Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 6304)⁴⁵⁴, il corpo del Cristo e la maggior parte dei personaggi maschili sono caratterizzati, come il *San*

452 *Jan van Scorel d'Utrecht: retables et tableaux de son atelier vers 1540: documents: examen scientifique*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 5.3-1.5.1977), Utrecht: Arthur Stibbe 1977; *La renaissance de Scorel: les retables de Marchiennes*, catalogo della mostra (Paris, Institut Néerlandais, 24.3-22.5.2011; Douai, Musée de la Chartreuse, 31.5-3.10.2011), a cura di Baligand, F., Donetzkoff, A., Faries, M., Paris: Fondation Custodia 2011, pp. 17-36.

453 *Kunst voor de beeldenstorm: noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 13.9.-23.11.1986), a cura di J. P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes e W. Th. Kloek, 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1986, pp. 236-237, nn. 116-117. Cfr. *Compianto* di Scorel a Utrecht, Centraal Museum, inv. 6450, 1535-40, per certi versi più vicino anche al *Compianto* di Cardisco, di quanto non lo sia il disegno di Machuca al Louvre. Il Cristo disteso sul lenzuolo di Cardisco risulta molto più affine, come l'intera scena ad un altro *Compianto* di Scorel, sempre ad Utrecht (inv. 11208). Si può iniziare ad intuire che forse l'influenza di Machuca sulla pittura meridionale potrebbe essere stata davvero sopravvalutata.

454 Leone de Castris, P., *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli,

Sebastiano di Sassari, da una resa marcata dei lineamenti del volto e una espressività selvatica, aspra e allo stesso tempo accalorata.

Il *San Sebastiano* del Mus'a è inoltre opera irrinunciabile in quanto costituisce il momento di congiunzione tra la resa del paesaggio nordico (alberi scuri e rinsecchiti, smottamenti con macchie di ocre di diversa gradazione, comparsa di fenomeni di erosione delle rocce sullo sfondo nel quale si intravedono delle mura, un arco naturale, rilievi stratificati e dirupati, profili frastagliati azzurri del tutto simili alla morfologia dei fondali scoreliani) e le forme di un michelangiolesco risentito, in cui si può studiare anche l'ambivalenza del ricorso a Dürer e Raimondi. La fisionomia caricata del *San Sebastiano* e l'espressione risentita, ritornano infatti nei *San Giovanni* di Ozieri, Benetutti e Stoccarda, trovando un'esasperazione deformante nel *San Giovanni* di Cannero e nell'angelo dell'*Annunciazione* di Bortigali. In realtà tale struttura facciale, come la resa di un patetismo popolare e accostante, volitivo e accorato (si veda nella *Crocifissione* di Ozieri il San Giovanni munito di grande fazzolettone bianco pronto a schiacciarselo sul volto che gronda costernazione; identica drammaturgica scena si ripete nel *Compianto* di Cardisco a Liveri di Nola, dove una Maria ha il volto addirittura coperto da un enorme fazzoletto bianco) derivano nettamente da Polidoro, in particolare dal San Giovanni e dalle Marie del *Compianto* di Capodimonte, che Cardisco e il Maestro di Ozieri dimostrano di aver assorbito con enorme convinzione. Il Maestro di Ozieri innestando poi quella «religiosità imitativa» su un forte ceppo nordico.

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 12.12.1992-28.2.1993), Napoli: Electa 1992, p. 21.

Sacra Famiglia, Ploaghe

144 x 150 cm
tempera e olio su tavola

Nella visita pastorale della Cattedrale di San Pietro, effettuata nel 1553 da Agostino Zunquello, canonico turritano, per incarico⁴⁵⁵ del vescovo Salvatore Alepus, sono segnalati nell'altare maggiore: *una cona manna noa pintada*⁴⁵⁶ *cum su tabernaculu sou inhue istat su Sanctu Sagramentu, unu paliu quarteadu de belludu cramesi et de brocadu, a puntas de diamante, et ateru de brocadellu, duas tiagias usadas, duos candelottos de ferru unu continargiu dessa cona.*

La *Sacra Famiglia* potrebbe aver fatto parte di quella *cona manna noa pintada*. Nell'inventario non è mai utilizzato il termine *retaule*, che viene sostituito dal sostantivo *cona*, che a seconda dei casi è detta *noa*, *pintada*, *veza*, *antiga*, *de linna*.

Sono assai lievi e incerti i riferimenti alla tavola di Ploaghe. Della Marmora scrive nel 1868 che “la parrocchiale attuale di Ploaghe, fabbricata sopra l'antica cattedrale è di tre navate, di cui una sola appartiene al primo edificio, le altre due sono moderne. L'antica chiesa era di due navate, una di queste fu elevata, e si costruì l'altra in simetria dell'antica, che solamente ha conservato gli archi acuti secondo lo stile del tempo. Nella sacristia vi è un Ecce Homo assai pregevole (2), ma ciò che merita d'essere segnalato è una collezione di quadri dei quali è ornata la casa Rettoriale.”⁴⁵⁷

In nota Giovanni Spano aggiunge che “l'opera più insigne che possiede è una gran tavola in cui è rappresentato S. Giuseppe colla Vergine. Essa apparteneva alla Cattedrale antica.”

Delogu nel 1952 elenca tra le opere conservate nella Pinacoteca di Ploaghe una *Sacra Famiglia*.

455 Commissarius deputatus ad visitandum altare major et alia dicte ecclesie per mandatum rev. dom. Salvatoris Alepus Archiepiscopi Turritani.

456 Nella cappella di San Salvatore l'estensore dell'inventario segnala sempre genericamente una «cona pintada cum su continargiu sou de tela biancha». Più avanti è annotata nella *capella beatissime Dei Genetricis Marie vulgariter dicte dexas Recumandas* una «cona antiga cum su continargiu sou de tela reciada», che beneficia di un censo annuo di ventidue lire istituito dal *nobilis dom Baptista super bonis dom. Federici de Cardona*. Di seguito nella cappella di San Giovanni è una «cona pintada de linna, unu paliu de pannu virde listadu de seda ruja cum su frontale de biancu», ancora nella cappella dell'Annunciazione una «cona pintada», in quella di Santa Lucia una «cona de linna cum su continargiu sou de tela rujadu», infine in quella di Santa Maddalena «una cona veza». Il *nobilis dom. Federicus de Cardona* è di nuovo citato quale benefattore che ha donato alla chiesa le reliquie elencate nell'inventario. Mentre nella sagrestia è una «cona de faguer sa processione», un gonfalone quindi. Ruzzu, M., *La Chiesa Turritana dall'Episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1566) (Vita religiosa, Sinodi, Istituzioni)*, Sassari: Arti Grafiche Editoriali “Chiarella” 1974, pp. 199- 202.

457 Della Marmora, A., *Itinerario dell'isola di Sardegna*, tradotto e compendiato con note dal canonico Giovanni Spano, Cagliari: Tip. di A. Alamagna 1868, p. 574 e nota 2. Aggiunge che “questa collezione di quadri che trovasi a pochi passi da Sassari, non è stata menzionata dal Valery che nel suo viaggio in Sardegna non ha mancato mai di dare il suo giudizio sopra i dipinti che ha trovato nell'isola, e dei quali un gran numero non valgono quanto questi di Ploaghe.”

Serra e Maltese (1969: 330-332) affermano che la tavola con la *Sacra Famiglia* conservata nella Pinacoteca di Ploaghe⁴⁵⁸:

“deve essere considerato in realtà un punto di partenza nello sviluppo del Maestro, sia perché vi traspare un'esperienza diretta della scuola dei Cavaro nel momento più fulgido, cioè tra il 1533 e il 1537; sia perché sono palesi gli addentellati con la scuola napoletana. La figura di S. Giuseppe s'incurva seguendo un arco appena scopertamente calligrafico alla maniera delle figure di Michele Cavaro e i suoi piedi lunghi, sottili e delicati ne completano il giro; al tempo stesso le architetture dello sfondo ricordano quelle dipinte da Gian Filippo Criscuolo nella *Morte di S. Alessio* (Torino, Galleria Albertina), mentre la posizione della Vergine e la mossa del Bambino risentono della *Madonna delle Grazie* di Marco Cardisco (Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli). Altri riferimenti si potrebbero fare a opere di Andrea da Salerno. Colpisce l'insistenza con cui vengono proposti fondali architettonici stereometrici dalle forme estremamente semplificate e geometrizzate.”

I confronti – «palesi addentellati» – che l'autore istituisce con sicurezza rimandano esclusivamente all'area napoletana, come sponda assodata mvdì influenza. A proposito della derivazione-citazione da Raimondi parla di «impegno accademizzante». Maltese ritiene che sia stata eseguita “in un momento in cui era probabilmente ancora molto legato ai ricordi e alle esperienze continentali”, “dove è leonardiano il San Giuseppe dal volto incavato e spiritato ed è frutto di connubio tra michelangiolismi e raffaellismi la composizione e il gusto plastico del gruppo della Madonna con il Divin Figlio”.

La presenza più inquieta, quella che si discosta dal dettato raimondiano è la figura di San Giuseppe. Mentre nella stampa (B. XIV.65.57) era condotta secondo un vigore plastico nella tavola viene svuotata di volume. Il Santo si incurva abbarbicandosi sul giunco, mentre i piedi che sbucano dalla veste smeraldina risultano sottilissimi. Benché sia andato disperso il gesto magniloquente del San Giuseppe la figura acquista un nervosismo sottile accentuato dallo sguardo ostile che rivolge fuori dal quadro. Il San Giuseppe risulta più aspro – e selvatico – rispetto ad una figura analoga che compare ne *La Giustizia di Zaleuco*⁴⁵⁹ proveniente da Palazzo Baldassini a Roma (staccato, ora agli Uffizi) e affrescata (1519-21) da Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga. Il San Giuseppe del Maestro di Ozieri risulta avere una carica polemica nel volto sconosciuta per esempio a Marco Cardisco nell'*Adorazione dei Magi* del Museo di San Martino a Napoli, che richiama il San Giuseppe nella *Sacra Famiglia di Francesco I* datata 1518, rendendolo ancora più docile e cordiale una figura in origine già placida ma pensosa⁴⁶⁰.

Lo sguardo torvo del San Giuseppe potrà essere letto come un'espressione di terribilità michelangelesca di cui è intriso similmente l'*Isacco che benedice Giacobbe* affrescato da Pedro Machuca nelle Logge⁴⁶¹. La

458 Cadau, R. A., *Il canonico Giovanni Spano e la Pinacoteca di Ploaghe*, «Arte cristiana», 93.2005,829, pp. 277-285.

459 Leone de Castris, *Polidoro e Perino ...*, pp. 69-107, in specie pp. 75-78, p. 105 nota 22 e 26. Seguendo un'osservazione di Popham l'impostazione della scena dovrebbe derivare dall'arazzo con il *Sacrificio di Litra*, mentre nel ciclo si vedono i riflessi dei Profeti di Santa Maria della Pace nei *Sapienti*, e nella *Fondazione del Tempio Capitolino* quelli della Stanza di Eliodoro e della Stanza della Segnatura. Esattamente la figura dell'uomo con la barba seduto per terra con il gomito appoggiato sul ginocchio è ascrivibile alla mano di Perino, anche per via del grafismo di alcuni particolari anatomici come appunto il piede destro che fuoriesce dalla veste.

460 Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, 1978, p. 30.

461 Longhi 1953, pp. 3-15; 1969, pp. 34-39; Angulo Iñiguez 1955, pp. 225-227; Griseri 1957, pp. 13-21; 1959, pp. 33-42; 1964, pp. 3-19; Previtali 1976, pp. 51-54; Dacos 1986, pp. 112-114 (1ª ed.: *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, pp. XXIII-XXIV); vedi anche Idem, *Pedro Machuca en Italie*, in *Scritti*

temperatura ferrigna risulta comune anche al volto dell'uomo barbuto seduto per terra con le gambe chiuse in una posa rannicchiata e nervosa a sinistra nel *Passaggio del Giordano*, riquadro eseguito invece da Polidoro. Non si può trascurare il fatto che quell'espressione accigliata e volitiva possa altresì derivare dallo studio dello stesso Marcantonio: il Maestro di Ozieri per definire il capo del San Giuseppe non tiene infatti conto di quello presente nella *Madonna dalla gamba lunga* (B. XIV. 65.57) improntando probabilmente il volto del Santo nella tavola di Ploaghe sul *Sant'Andrea* (B. 75.66), incisione di Raimondi nota nel contesto pittorico isolano, della quale si sente un'eco piuttosto evidente nel *San Bartolomeo* del Retablo dei Beneficiati nella Cattedrale di Cagliari e nello stesso *Sant'Andrea* del Retablo di Perfugas. Ma il San Giuseppe del Maestro di Ozieri è fortemente affine alle due figure maschili di Polidoro e Machuca, in quanto è animato dallo stesso «tono espressivo forte e caricato» e realizzato secondo un'identica tipologia facciale piuttosto caratterizzata «con tratti allungati e deformati all'eccesso, il naso lungo e a punta e gli occhi – nei volti di profilo – come macchie triangolari appena accennate» (Leone de Castris per Perino e Polidoro, 2001, p. 34). L'idea iniziale poté essere quindi raffaellesca avendo come tramite la stampa di Raimondi, benché al volto del San Giuseppe di Ploaghe sia stata poi impressa un'accelerazione in senso grifagno e concitato. La struttura facciale consunta dalla tensione nervosa e da trasalimenti poco concilianti rimanda perciò alle precedenti sperimentazioni che Polidoro e Machuca esplorano già in seno alle Logge.

La figura in alto che scosta la tenda risulta essere una riedizione con ridotti aggiustamenti della figura di *Adamo* nella michelangiotesca *Creazione di Eva* incisa da Bonasone (B. XIV.112.1). Ne ricalca la posizione su un fianco, con il ginocchio destro che sporge in avanti. L'idea risulta inoltre una variante costruita assemblando attitudini riprese da due *Ignudi* sulla Volta Sistina⁴⁶², in particolare la posizione degli arti inferiori deriva da quella dell'Ignudo a sinistra della *Sibilla Eritrea*, accanto al *Sacrificio di Noè*; mentre la posizione del braccio che solleva il drappo deriva dall'*Ignudo* a sinistra del Profeta *Ezechiele*.⁴⁶³ Il michelangioloismo mite del Maestro di Ozieri riduce il modello muscolare e vigoroso sistino nel personaggio lillipuziano con funzione scenografica, colto nell'atto di sollevare una cortina dorata. Qualcosa di molto simile avviene nell'incisione di Giulio Bonasone con *Un Uomo che abbraccia una donna* tratto dagli Amori degli Dei. Vi (B. XV.151.155.II) compare un putto a cavalcioni con un'attitudine analoga a quella dell'omino vestito di verde nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe: tiene infatti ugualmente il braccio sinistro alzato oltre la fronte e con l'altro piantato sul letto si regge su un fianco in una posizione semidistesa, mentre la cortina pende accanto. Chiaramente nel Maestro di Ozieri non si può scorgere l'uso dell'antico in chiave morale⁴⁶⁴

di storia dell'arte in onore di Federico Zeri, 2 voll. a cura di M. Natale, Milano: Electa 1984, I, 1984, pp. 332-361; Buendia 1980, pp. 252-254; Leone de Castris 1983, pp. 21-52; Dacos 1984, pp. 332-361; Giusti e Leone de Castris 1985, pp. 35 e seguenti; Bologna 1988-89, pp. 353-361; Leone de Castris in *Polidoro ...*, pp. 30-68.

462 De Vecchi, P., *Sintassi dei corpi e modi delle attitudini dalla volta al Giudizio*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina; documentazione e interpretazioni*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, 3 voll., *Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, marzo 1990), a cura di K. Weil-Garris Brandt, III, pp. 201-206; Hirst, M., *Il modo delle attitudini: il taccuino di Oxford per la volta della Sistina*, in *La Cappella Sistina: i primi restauri*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1986, pp. 208-217.

463 Posèq, A., *On Mirror Copying of the Sistine Vault and Mannerist "Invenzioni"*, «Artibus et Historiae», 2002 (Vol. 23, No. 45), pp. 117-138; Barnes, B. A., *The Slow Unveiling of the Sistine Chapel Ceiling*, in *Michelangelo in print reproductions as response in the sixteenth-century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 29-52; Morello, G., *La Fortuna degli affreschi sistini di Michelangelo nelle incisioni del Cinquecento*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina ...*, 1994, pp. 245-251.

464 Joost-Gaugier, C. L., *Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a symbol of law and justice*, «Artibus et historiae», 17.1996,34, pp. 19-43.

come neppure l'immissione di una posa scultorea di memoria antica nel canale erotico-intellettuale, licenzioso e letterario insito nei *Modi*⁴⁶⁵, benché tra le sue opere il personaggio intento a scostare il drappo sia quello che risulta più attuale, malleabile, meglio sintonizzato sulle finalità riempitive, meta-architettoniche, allegoriche che simili motivi figurativi assumono oltremare nei cicli decorativi ad affresco, mimando spesso lo stucco, con funzione di reggicortine, su sovrapposte o sguinci e in prossimità di quadri riportati, come per esempio nella Sala Paolina di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo⁴⁶⁶.

La *Sacra Famiglia* occupa un "imaginary proscenium" costituito dalla piattaforma lapidea sulla quale è disposta la scena, mentre lo sfondo, sottoposto ad una semplificazione formale degli elementi architettonici può essere letto come un "illusionistic setting". Il drappo (*continargiu d'essa cona.*) – rimanda alla cortina di un altare o di un baldacchino, o ancora ai tendaggi a protezione della polvere usati per preservare l'immagine da occhi indiscreti e custodirla per una riservata visione – e in questo caso introduce alla scena alludendo al mistero dell'Incarnazione. La sua presenza e l'atto in cui è impegnato il piccolo personaggio connotano l'immagine più come una Natività che come una Sacra Famiglia. Il putto nell'incisione di Bonasone tratta dagli *Amori degli Dei* ha invece il ruolo di "stage attendant" mentre i drappi accanto ai quali avvengono le acrobatiche lascivie fanno parte, come le erme, di un repertorio all'antica, che verrà srotolato nelle allegorie mitologiche ad uso delle corti e della promozione politica, come per esempio nella mantovana Sala di Psiche⁴⁶⁷. Il personaggio che nella *Sacra Famiglia* solleva la cortina non è assimilabile ad un *voyeur*, ma seguendo un'intuizione di Panofsky potrebbe rimandare all'atto di "rivelare" e visivamente "svelare" del Nuovo Testamento. Il dipinto del resto può essere ricondotto all'interno dell'iconografia mariana della Natività nella tradizione manoscritta medievale: la Madre di Dio veniva raffigurata mentre stava adagiata su un letto con baldacchino, mentre il San Giuseppe addormentato o inerte sostava *al di là dei tendaggi*: una soluzione figurativa doveva illustrare l'Immacolata Concezione. Nel presente caso di Ploaghe l'intruso lillipuziano non ha dunque solo un ruolo teatrale, egli nel sollevare e scostare il drappo in *estofado de oro*⁴⁶⁸

465 Faietti, M., "...carte belle, più che oneste...", in *Mythologica et erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 1.10.2005-15.1.2006), a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, Livorno: Sillabe 2005, pp. 90-107; Turner, J., *Marcanonio's lost Modi and their copies*, «Print quarterly» 21.2004,4, pp. 363-384; Talvacchia, B., *Classical paradigms and Renaissance antiquarianism in Giulio Romano's "i modi"*, «I Tatti studies», 7.1997, pp. 81-118. Imprescindibile per sondare ripescaggi e rielaborazioni dall'antico: Bober, P. P., Rubinstein, R., *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, con la collaborazione di S. Woodford, 2ª ed. rivista e aggiornata, London: Miller 2010 (1ª ed.: London: Harvey Miller 1986).

466 Si veda qui per esempio il particolare con la tenda scostata e i due servitori come "stage attendants" che irrompono nello spazio della decorazione ufficiale con un inaspettato dietro le quinte. Oberhuber, K., *Perino del Vaga e Raffaello*, in *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 18.3.-10.6.2001), Milano: Electa 2001, pp. 51-56; Canova, L., *Omnis reges servient ei" Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, «Storia dell'arte» 2002-2003 (3, 103), pp. 7-40; Romani, V., *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, (Quaderni del Seminario di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Padova, Seminario di Storia dell'Arte Moderna; 3), Padova: Editrice Antenore 1990.

467 Si veda qui per esempio il particolare nel riquadro con Giove e Olimpia in cui il voyeur che irrompe nell'interno viene privato della vista, accecato, mentre la cortina qui è mossa nella direzione opposta, quella del «velatum», non per rivelare un nuovo corso, ma per schermare piuttosto che svelare. Hickson, S., *More than meets the eye: Giulio Romano, Federico II Gonzaga and the triumph of trompe-l'oeil at the Palazzo de Te in Mantua*, in *Disguise, deception, trompe-l'oeil: interdisciplinary perspectives*, a cura di L. Boldt-Irons, C. Federici e E. Virgulti, (*Studies on themes and motifs in literature*; 99), New York: Lang, 2009, pp. 41-59; Oberhuber, K., *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in *Giulio Romano*, saggi di E. H. Gombrich, (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1.9.-12.11.1989; Mantova, Museo del Palazzo Ducale, 1.9.-12.11.1989), Milano: Electa, 1989, pp. 135-176.

468 Gaias, M. P., *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel Capo di Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra a cura di Scano Naitza, M. G., Segni Pulvirenti, F., (Cagliari, EXMA Centro Comunale di Arte e Cultura, 16.12.2001-27.1.2002; Sassari,

può rimandare alla pratica liturgica di rimuovere le cortine dell'altare nel momento della Transustanziazione. La cortina aperta partecipa perciò al simbolismo dell'Eucaristia, e metaforicamente rimanda al “novum testamentum revelatum” o *Revelatio*⁴⁶⁹.

Museo Sassari Arte, 21.12.2001-20.1.2002), Cagliari: Janus, 2001, pp. 67-84.

469 La presente lettura parafrasa e riadatta un noto passo di Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1953, I, p. 337. Per lo studio della figura che scosta la tenda e per il significato della cortina dipinta si è guardato ai saggi sulla *Natività* di Hugo van der Goes (1480, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) – caso simile alla *Madonna del Parto* di Piero della Francesca a Monterchi – e alla *Madonna di San Sisto* di Raffaello. Lane, B. G., “*Ecce Panis Angelorum*”: *The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity*, «The Art Bulletin» 1975 (57, n. 4), pp. 476-486; Eberlein, J. K., *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, «The Art Bulletin» 1983 (65, n. 1), pp. 61-77; De Vecchi, P. *Ritratto di una apparizione: appunti in margine alla Madonna Sistina*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10.12.1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 33-42. Schmidt, V. M., *Curtains, "revelatio", and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, e C. Sciacca, *Raising the curtain on the use of textiles in manuscripts*, in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di K. M. Rudy e B. Baert, (Medieval church studies; 12), Turnhout: Brepols 2007, pp. 191-213 e pp. 161-190.

VI. PER UN NUOVO PROFILO CRITICO DELL'AUTORE

Si ha la sensazione di avere a che fare con un artista volutamente sfuggente, come le sue figurine negli episodi che si annidano sullo sfondo della *Crocifissione del Retablo di Sant'Elena*. Un artista lontano dal circuito investito dai traffici e dagli interessi commerciali catalani, lontano dalle frequentazioni logudoresi (quelle delle perizie, dei collaudi di opere, delle commissioni “ufficiali” per il Castello della Città Regia). Sfuggente come il luogo in cui dovette realizzare la sua opera più impegnativa: il *Retablo di Sant'Elena*, raggiungibile dopo essersi inoltrati in un territorio che già nella prima metà del Cinquecento era desolato. La periferia di una periferia. Al riparo da qualsiasi incursione di quel controllo inquisitoriale spesso dirottato da consorzierie locali a discapito di soggetti scomodi come l'avvocato fiscale Sigismondo Arquer, o individui sospetti come il frate Arcangelo Bellit. Viaggiatori che fecero l'errore di risiedere a Cagliari e a Sassari, dove certo non si poteva passare inosservati, se si attaccavano i costumi dell'autorità ecclesiastica incurante delle anime (più votate ad una religiosità anarchica, ai confini con pratiche profane e paganesimo), o si andava predicando la non esistenza di Purgatorio e Transustanziazione. Visioni così sovversive non venivano tollerate nemmeno in un'Isola in cui invece passava sotto silenzio il fatto che la maggior parte dei fedeli saltasse a piè pari il precetto pasquale, non sapesse recitare il Credo, mentre il clero stesso non sapeva leggere, e questo per tutta la prima metà del Cinquecento.

Si ha inoltre l'impressione, scorrendo la fortuna critica, che il Maestro di Ozieri sia sempre stato studiato accomunando le sue opere a quelle dei Cavaro, e fatta poi di tutta l'erba un fascio, come si suol dire, i malcapitati pittori attivi in Sardegna venissero relegati a corollario o appendice di ciò che avveniva da altre parti, specialmente di quanto veniva propagato a Napoli dalla «congiuntura iberico-lombarda». Si è visto però che non risulta corretto leggere il Maestro di Ozieri come compagno di esperienze artistiche dei Cavaro, in quanto si tratta di linguaggi differenti e di mondi culturali distanti. Dal proto-classicismo di Pietro Cavaro alla maniera flebile di Michele si passa nel Maestro di Ozieri ad una revisione di molti riferimenti che per i primi sono imprescindibili e sono emulati nella Scuola di Stampace. Di fronte al raffaellismo maldestro di Michele Cavaro il Maestro di Ozieri pare prendersi certe libertà, affrancandosi totalmente dalle Madonne col Bambino a imitazione dei modelli installati nel Meridione, a cui tutti (da Sabatini a Criscuolo) sembrano rifarsi, ad esempio la *Madonna del Pesce* di Raffaello.

Benché verrebbe subito naturale pensarlo come un forestiero (forse anche un po' disadattato, perché le uniche opere riferibili alla sua mano nella città turritana risultano essere un pannello con il *San Sebastiano* – addirittura probabilmente si trattò solo un polvarolo – e una *Crocifissione*, quella di Cannero, che chissà perché dipinge così di fretta, senza il particolare paesaggio, che quasi verrebbe da attribuirlo a un suo imitatore, tanto vi mancano le consuete pieghe che “sbisciano”, mentre invece i volti diventano simili a quello dell'Angelo di Bortigali, sicuramente di un suo seguace), egli dimostra di prendere subito confidenza con una modalità operativa in voga nel contesto locale. Anzi in realtà sembra uno dei praticanti più

appassionati. Stiamo parlando del ricorso alle stampe. Si è visto che nel contesto iberico si diffonde esponenzialmente il romanismo o *rafaelismo de estampa*, giungendo in alcuni casi a divenire fenomeno di assimilazione per osmosi di modi, con tavole costruite con replicanti, da *pastiche* spudorati. Il Maestro di Ozieri si sottrae a questo tipo di accaparramento dei modi romani, di quello “stile classico” che viene irrimediabilmente travisato o falsato. Quello che però non disdegna, anzi abbraccia con convinzione, è l'uso di incisioni nordiche, per lui una predilezione profonda, tanto che anche quando si mette a ideare la figura altera e poco socievole della *Sant'Elena* di Benetutti, nonostante utilizzi una Madonna di Raimondi come prima impronta della figura, si sente di ricorrere (o ritornare) alla familiare *Madonna della Scimmia* di Dürer.

Vi si sovrappone un ulteriore modello, quello di un Michelangelo sistino, ma scelto come farebbe forse solo un “bastian contrario” o un forestiero. Non sceglie infatti per la figura di Sant'Elena una Sibilla come musa, ma resta suggestionato dalla postura un po' sopra le righe, per lui forse più schietta, di un Profeta, energico e contrariato. Ne deriva la posa sorprendente di Sant'Elena (una sorta di *Malinconia* in terra sarda), con le gambe possenti e “scampanate”. Si diceva un forestiero perché proprio una simile postura si trova per esempio nell'incisioni delle Virtù di Luca di Leida influenzate da idee michelangiottesche⁴⁷⁰.

Quasi una provocazione rispetto alle convenienti versioni di figure femminili in trono dei meridionali di quella congiuntura di cui sopra. Ma una provocazione anche rispetto alle Madonne contenute nel *Retablo dei Consiglieri* e in quello dei Beneficiati a Cagliari. Le avesse dipinte queste un Criscuolo un po' più gagliardo non sorprenderebbe. Certo è che nella cimasa dei Beneficiati la citazione palese dalla *Punizione di Aman* non si può certo catalogare come frutto di un sicuro michelangiotesimo. L'aria campana che spira su questo retablo è tanto forte che un'eco di rimbalzo nel Capo di Sopra è verosimile pensare sia giunta. La risposta logudorese al palinsesto cagliaritano sembra potersi trovare nella *Deposizione* un tempo nel *Retablo di Santa Croce* e nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe, opere nelle quali le fonti raffaellesche sono gestite con abilità. Se le due opere si mantenessero nel corpus del Maestro di Ozieri andrebbero annoverate come i suoi “pezzi forti”, quelli più “sprezzanti”. Opere ben riuscite, due carte vincenti in una partita tutta meridionale (qualcuno direbbe iberico-campana) per tirare fuori nel Vicereame spagnolo una risposta potente all'interno della maniera moderna. Le due opere, la *Deposizione* e la *Sacra Famiglia*, contengono dei momenti surriscaldati: la Madonna svenuta, dal corpo allungato, voluminoso, flessuoso, e sul volto una maschera pallidissima in cui sprofondano i recessi orbitali anneriti, il braccio abnorme così somigliante alla Madonna di Sebastiano della *Pietà* di Viterbo; il San Giuseppe di Ploaghe terribile e ferrigno. Possono essere catalogate come due opere in grado di fronteggiare, appunto dall'interno, la corrente della maniera moderna, ricordando da vicino, per simile modalità di interpretazione e sicuramente per date di esecuzione, la *Cona Magna di Sant'Agostino* dipinta da Cardisco.

Quelle che invece appaiono come opere defilatissime, “oblique”, piene zeppe di personaggi riottosi, sdegnosi, ma mai sconvolgentemente grotteschi, solo sempre troppo malinconici o aspri, sempre troppo alteri o selvatici, sono soprattutto le tavole di Benetutti e di Ozieri. Queste opere non paiono veramente poter stare

470 Maldague, J., *La part de Michel-Ange dans l'aboutissement de l'art de Lucas van Leyden*, «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain» 1984 (17), pp. 143-163.

all'interno di quella corrente che si è appena detta. Paiono infatti casi esemplari di quella famosa «mossa del cavallo», che viene da pensare fosse intrapresa non perché inevitabile o per sfuggire a grandi opposizioni, ma per inclinazione artistica e forse un po' per mancanza di mezzi. Quella demarcazione rischiosa tra arte di periferia e arte di provincia su cui Alessandro Nova si interrogava; quella idea di un'arte interregionale promossa da Till-Holger Borchert; quella grande idea degli incroci e degli scambi che in un sol colpo accomuna (pur con le personali declinazioni) Fernand Braudel e Gerard Wolf, Ferdinando Bologna e Bernard Aikema; il respiro amplissimo dell'idea di un Mediterraneo allargato di Mauro Natale e Caterina Viridis, come pure le due categorie dialettiche di centro e periferia di Castelnuovo e Ginzburg (forse un po' meno l'idea di «antirinascimento» di Eugenio Battisti): tutte sono state utili e vagliate per non liquidare il Maestro di Ozieri bollandolo subito come eccentrico, un'etichetta quasi troppo stretta nel suo caso. Perché il centro non si capisce bene quale possa essere (Cagliari, Napoli, Roma, Barcellona), né pare egli avere posizioni davvero polemiche, né avere individuato o rivolgersi a veri antagonisti: pare anzi avere in certi punti una predisposizione per l'eclettismo o per lasciare emergere aspetti stilistici che rivoltano le coordinate della geografia culturale. Una piccola sineddoche.

Perciò il *San Sebastiano* di Sassari può essere letto accanto alla tavola eponima del Maestro del Buon Samaritano (1537, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3468), come all'interpretazione scoreliana di Marco Cardisco nella tavola di Biella. Producendo un cortocircuito, in quanto tra i tanti girovaghi stranieri, grande attenzione è stata riservata ai comprimari spagnoli, grande *must* nella letteratura storico-critica campana, ma l'intrigante influenza di Scorel in alcuni pezzi di Cardisco e nel Maestro di Ozieri è stata poco indagata o, nel caso del secondo, mai rilevata. È stato riservato un intero capitolo al problema del paesaggio nel Maestro di Ozieri in quanto questione insoluta, e forse mai affrontata. Tutti i nomi citati dalla critica (Fernández, Cesare da Sesto, Machuca, Sabatini) si sono rivelati inutili per spiegare la rappresentazione della natura nel Maestro di Ozieri. A sorpresa alcuni di questi nomi hanno poi accordato pochissimo spazio a indagini sul paesaggio, perciò i confronti che pure si sono tentati lasciavano sul campo esiti deludenti o poco pertinenti. Si pensi allo Pseudo Bramantino esageratamente infatuato dalla seconda versione della *Vergine delle Rocce*, e perciò generoso nel disporre falesie nei suoi dipinti (che Agosti chiamerebbe come per lo stesso Bramantino “a fungo”), gestendole come si trattasse di ulteriori intellettualizzati poliedri di pietra.

Il paesaggio del Maestro di Ozieri è invece profondamente prossimo ad una particolare visione fiamminga. Il riferimento che maggiormente risuona nei fondali della *Crocifissione* di Benetutti e Ozieri è Patinir. Per gli increspati profili azzurri dei rilievi che si perdono *nei lontani*, per la parete rocciosa o l'ancoraggio della visuale posto sempre sulla parte opposta del dipinto (solitamente in basso a destra). Una diagonale di attraversamento identica si ha nelle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Patinir. La scansione (e opposizione) tra zone brulle e erbose, tra zone cupe e rischiarate da un'illuminazione lunare, fa propendere per una interpretazione morale del paesaggio. Supportata dal fatto che questo paesaggio può essere attraversato, il fedele può svolgere una esperienza performativa mentale, tra zone rupestri e inospitali, assimilabile al viaggio del pellegrino. Tanto che la veduta urbana (non esattamente in sintonia con certa

archeologia fantastica, *simil-''Tempus edax rerum''*) vuole in maniera credibile che il fedele pellegrino vi riconosca Gerusalemme, ed ecco che quei profili risultano nettamente vicini allo *skyline* fortificato colto da Scorel nel suo viaggio in Terra Santa, che rispetta i caratteri di affidabilità topografica ma allo stesso tempo compie un salto di non poco impegno coniugando una resa evocativa della veduta. Quello che il fedele deve respirare nella vallata di Benetutti è l'anelito verso una Gerusalemme avvicicabile, prossima, perché, come il Maestro di Ozieri illustra, più di una figurina si inoltra in quei recessi fatti di smottamenti, e nel fondale di glaciazioni patiniriane. Sono diversi i brani di paesaggio dipinti da Scorel che sono stati segnalati nella scheda, poiché risultano le fonti più soddisfacenti per il trattamento delle medie distanze: specialmente nell'*Invenzione della Vera Croce*, nella *Crocifissione* di Ozieri e nel *San Sebastiano* di Sassari si colgono quelle zolle lattescenti le quali smuovono lo sfondo, in particolare nell'*Adorazione dei Magi* di Chicago (1519, Wilson L. Mead Fund, inv. 1935.381) è stato ritrovato lo stesso arco naturale azzurro, *le charme des rochers habités* (Pietrogiovanna 2002), un filo rosso che si intravede in tanta pittura post-patiniriana, e ora si può riconoscere anche nella tavola del Maestro di Ozieri in fondo al Goceano.

Si diceva del grande (troppo) risalto dato negli studi alla discesa di alcuni comprimari spagnoli nel Meridione italiano. Previtali giungeva ad attribuire il *Retablo dei Beneficiati* allo stesso Machuca, Tanzi pensava ad un Fernández autore dello stendardo processionale con la Veronica di Sassari. Interventi davvero spropositati, ma mai accertati su confronti. Tanto che gli stessi autori che li avevano proposti poi in seguito sono ritornati sull'argomento per ridurre, smussare, arginare le loro stesse proposte. Oppure le hanno rimesse nel cassetto, nonostante si trattasse di una pensata da non lasciare in sospeso. Si tratta di questioni di pittura sarda insolite (quella sull'autore del *Retablo dei Beneficiati* e quella sullo stendardo processionale), ma è davvero improbabile che i due spagnoli si siano impegnati in queste commissioni. Nessuno tra gli studiosi è più tornato su queste ipotesi, forse per non rischiare confronti disarmanti, in quanto le due opere non sembrano invero ascrivibili ai due forestieri spagnoli. Quel che però qui importa ancora di più è notare che il Maestro di Ozieri pare davvero ignorare i rinomati comprimari spagnoli, avvertiti il primo come troppo imbevuto di *verve* sferzante (“morisco”, “picaresco”), il secondo cerebrale e astrattivo. Per non dire della problematica parvenza berruguetiana della Madonna nella *Deposizione* di Sassari, tanto da far propendere per una espulsione dell'opera dal *corpus* del Maestro di Ozieri. Tanto una simile figura risulta davvero eterogenea, non digeribile dallo stesso autore delle fiabesche compagne di Sant'Elena nell'*Invenzione della Vera Croce*. Certo si obietterà che non bisogna mettere dei limiti all'eclettismo, però è pur vero che passare da un “conservatorismo stilistico” del migliore Cranach schongaueriano nei volti (“*doll-like*”) delle compagne di Sant'Elena ad una figura che ricorda prepotentemente qualcosa a metà strada tra un Berruguete e un Sebastiano del Piombo, o comunque qualcosa che inizia e si risolve tra Firenze e Roma (e non pervenuto a Napoli), crea qualche remora.

Nonostante una grande confidenza con materiali oltremontani il Maestro di Ozieri pare comunque a conoscenza di alcuni momenti di Polidoro. L'*Invenzione della Vera Croce* nel *Retablo* di Sant'Elena è per certi versi perfino più vicina al *Giuseppe venduto dai fratelli* nelle Logge di quanto non sia all'*Andata al*

Calvario per i Catalani di Messina e ora a Capodimonte. Polidoro ritorna nella resa del *Compianto*, la piccola scena visibile sul fondale della *Crocifissione* di Benetutti, che richiama diversi studi grafici del pittore disceso a Napoli, in particolare il *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Uffizi, GDSU, inv. 13396 F) e il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, conservato al Louvre (inv. 598 *recto*). Deve esserci inoltre stata una conoscenza di alcuni testi pittorici, in quanto proprio nel *Compianto* della *Crocifissione* di Benetutti emergono quei modi compendiari, i volti consunti, che possono essere detti tipici di Polidoro, dagli studi sul *Sant'Andrea* della Pescheria fino al volto dell'uomo con barba bianca e cappello a calotta rossa sulle retrovie dell'*Andata al Calvario*. Se nelle figure femminili il Maestro di Ozieri è più spesso fedele ad una fisionomia ereditata dalle incisioni düreriane, quando usa una incisione di Caraglio (da Tiziano, nell'*Annunciazione* di Ozieri) o di Raimondi (da Raffaello, nella *Sacra Famiglia* di Ploaghe e nella *Traslazione della Santa Casa* di Ozieri) sceglie una deviazione verso un ovale sfilato, lineamenti piuttosto sottili, espressione comunque sdegnosa. Nei San Giovanni delle sue *Crocifissioni* diviene invece riconoscibile l'influenza del prototipo del San Giovanni di Polidoro, quello del noto *Trasporto* di Capodimonte. Questa fisionomia, che è meridionale e non riconducibile alle incisioni tedesche, subisce una certa deformazione poi nel San Giovanni di Cannero. Ne risente anche il volto del San Sebastiano, ugualmente da ricondurre ai volti di Polidoro nel *Trasporto* e nell'*Andata al Calvario*.

Di fronte alla mobilità postulata per alcuni pittori come Cardisco forse negli Trenta in Sicilia o Machuca “visto” di nuovo negli anni Venti nel Meridione (per un secondo ritorno), ci vuol poco a pensare al Maestro di Ozieri tra le chiese napoletane. Certo è che per quanto sia affascinante quanto attendibile una sua provenienza oltremontana non si può pensare che fosse del tutto all'oscuro del polidorismo, un fenomeno amplificato poi da Cardisco, come da Criscuolo. Un qualche contatto con Napoli vi deve essere comunque stato, anche solo per individuare alcuni riferimenti da rivoltare. Come la Sant'Elena nella lunetta con l'*Adorazione dei Magi* di Andrea Sabatini, o una qualche idea simile al *San Rocco* di Cesare da Sesto (opere citate la prima da Corrado Maltese nel 1969, la seconda da Antonia d'Aniello nel 1982). Si tratta però di modelli trascurabili per il Maestro di Ozieri, che sembra invece preferire un lavoro di rielaborazione su fonti grafiche, miscelando e stratificando in entrambi i casi citati due prototipi, uno düreriano e uno raimondiano. Quelli possibili con Sabatini o Cesare da Sesto sembrano più riscontri accidentali, dovuti più che altro alla coincidenza dei soggetti iconografici. Il Maestro di Ozieri sembra più in sintonia con Polidoro e Cardisco di quanto non lo sia con la prima tornata della «congiuntura iberico-lombarda».

Grande rilevanza e spazio hanno invece le similitudini con la pittura oltremontana: Quentin Massys per l'interpretazione dell'*Andachtsbild* nella *Crocifissione* con i piccoli episodi complementari disposti nel paesaggio e il gruppo iconico in primo piano; perfino un richiamo a esempi un po' sorpassati come Dirk Bouts o Jan Proovost nell'*Ecce Homo* o meglio Cristo deriso di Ozieri; una comparsa, quella dell'uomo con la vanga che urla portandosi la mano alla bocca, che si piega in avanti in una posa un po' sghemba, il quale potrebbe ricordare un contadino brugheliano, i modi di un rustico folenghiano⁴⁷¹, le attitudini dei paesani

471 Nova, A., *Folengo and Romanino: The Questione della Lingua and Its Eccentric Trends*, «The Art Bulletin» 1994 (vol. 76, n. 4), pp. 664-679.

ritratti in gran massa da Jörg Breu, da Niklaus Manuel Deutsch. Con modi scorbutici e un po' dissonanti, che ricordano certi personaggi di Amico, ugualmente “vocianti grotteschi” come i cantori. Allo stesso modo la Sant'Elena poco affabile ricorda la vecchia burbera che compare nell'affresco di Amico nell'Oratorio di Santa Cecilia (Martirio di San Valeriano e Tiburzio), con bastone, volto incartapecorito da una smorfia, mantello rosso, la stessa ritorna a Lucca in San Frediano nel Trasporto del Volto Santo. Somiglia nettamente alla vecchia incisa da Burgkmair (B. VII.224.80). Sicuramente due figure femminili, quella di Aspertini e del Maestro di Ozieri, poco concilianti per cui bene si potrebbe accostare la descrizione (anti-Laura) della vecchia da *I Marmi* (1552) di Doni: “*La mia donna ha i capei corti e d'argento, / la faccia crespa e nero e vizzo il petto; / somglion le sue labbra un morto schietto / e 'l fronte stretto tien, ben largo il mento; / piene ha le ciglia giunte e l'occhio indrento, / come finestra posta sotto un tetto; / nel riguardar, la mira ogn'altro obietto, / che quella parte ove ha il fissare intento; / di ruggine ha sui denti e poi maggiore / l'un è dell'altro e rispianate e vòte / le guancie, larghe, prive di colore; / ma il gran nason che cola, in fra le gote / così sfoggiatamente sponta in fuore / che chi passa s'imbratta, urta e percuote*”⁴⁷². Una raffigurazione della vecchiaia femminile distante dal naturalismo giorgionesco, più incalzante e disarmonica, così è quella che si ritrova nella *Sant'Elena* bigia del Maestro di Ozieri e nella poco gentile figura incurvata di Amico.

Sono molte inoltre le tavole in cui il Maestro di Ozieri lascia una sorta di firma, costituita da un albero rinsecchito, alto, funestato dall'inverno, preso di peso da alcune incisioni düreriane, e mai abbandonato: si ripete nel *San Sebastiano*, nell'*Invenzione della Vera Croce*, nella *Crocifissione* di Benetutti e di Ozieri, nella *Visitazione* di Ozieri. Ma non a caso è omissa nella *Deposizione* di Sassari, la quale deriva dalla nota stampa di Raimondi, in cui per giunta compariva un albero solitario. Possibile sia sfuggito un elemento così congeniale? Forse non solo una distrazione. Si è notato come il trattamento del cielo (tempestoso da una parte, rischiarato dall'altra) sia da ricondurre alla ricorrenza di alcuni *patterns* composti di elementi naturali accostati e connotati in maniera simpatetica per meglio aderire al contenuto drammatico e rendere la *strong spiritual concentration*, che già Hermann Voss riconosceva come più pertinente alla visione tedesca, liberando quindi il Maestro di Ozieri da quel vizio critico che lo vedeva sempre ricondotto al versante iberico o meridionale. In particolare la *Crocifissione* di Stoccarda (già Wiesbaden) ricordava allo storico dell'arte tedesco lo stesso Grünewald, nello specifico potrebbe ricordare la tavola dello stesso a Basilea (inv. 269). Se a Ozieri e Benetutti si dispiega un bel paesaggio fiammingo, in alcune Crocifissioni (Cannero e Stoccarda) rimane invariato il gruppo a tre in primo piano ma si spengono le luci, lo sfondo si incupisce man mano, divenendo scuro, mentre si scorgono pochi tocchi di verde in lontananza. Un'idea compositiva che davvero ricorda la tavola grünewaldiana di Basilea, anche nelle stesse dimensioni ridotte e portatili del formato. Lo sfondo neutro non sembra davvero potersi ricondurre ad una politica di arte senza tempo, o di più efficace comunicazione didascalica. Lo sfondo notturno pare una più convinta adesione a quella *strong spiritual concentration* di marca tedesca, diciamo pure grünewaldiana. Ora per non passare per affrettati visionari, sarà d'obbligo ricordare come per lo stesso Cristo nella *Pietà* di Aspertini sia stato invocato il pannello di

472 Bettella, P., *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, «MLN» Italian Issue (vol. 113, n. 1) 1998, pp. 192-203.

Holbein a Basilea, o come nello stesso contesto sardo sia emerso il nome di Konrad Witz per la predella del Retablo di Ardara.

Congiunzioni sorprendenti, traguardi⁴⁷³ paralleli tra pittura italiana e pittura tedesca, per cui unica spiegazione per certe somiglianze saranno i viaggi (insieme alle stampe) e la consapevolezza che il “Mediterraneo allargato” ha ricevuto e immesso a sua volta formule e modi all'interno di un circuito che oltre alle «pianure liquide» comprendeva l'Europa del Nord. Buona parte della quale era compresa nell'impero di Carlo V e di Filippo II, o tenuta in scacco da possedimenti limitrofi, da contatti diplomatici e matrimoni nobiliari. Lo stesso Goceano, zona interna della Sardegna in cui si trova Benetutti, veniva rivendicato all'aprirsi del Quattrocento da Guglielmo III visconte di Narbona, dal ramo sardo dei Doria, poi dai Centelles, gli stessi valenciani che governavano a distanza nel Montacuto tramite *regidores* e altri rappresentanti amministrativi locali.

Non mancano nel Maestro di Ozieri alcuni riverberi di modalità compositive prossime alle manipolazioni del manierismo. L'architettura dipinta sulla quale è mancata una riflessione che precisasse la provenienza di quella interpretazione, è stata spesso ricondotta alle idee dello Pseudo Bramantino. Ma quella di quest'ultimo è una architettura ideale, astrattiva, illusionistica mentre quella del Maestro di Ozieri è gestita con un'«approssimazione lirica», con forme semplificate e non veramente cubizzanti. Se si prendono come termini di paragone la *Cona della Visitazione* di Pedro Fernández e il *San Giuseppe in Egitto* di Pontormo, si vedrà come in realtà le forme architettoniche del Maestro di Ozieri propendano maggiormente per il secondo tipo di visione mentale, la quale sfugge al calcolo statico. Un'architettura “da fondale”, in cui le stesse proiezioni prospettiche sono piegate alle esigenze della messa in scena, ma senza “peculiarità idiosincratiche” e intellettuali quadrature. Il Maestro di Ozieri pare potersi dire infatti lambito da quella “tendenza linguistica medicea”, “che si prestava, già con Giuliano da Sangallo o con Filippino [Lippi] a irrequiete alternative di ingenui 'classicismi' e di precoci 'manierismi’”, e che trova linfa nelle “linea degli archi trionfali”. Così dunque è pensata la facciata della chiesetta di Loreto nella *Traslazione della Santa Casa*. Non viene infatti dipinta secondo l'iconografia lauretana più diffusa che voleva rappresentato l'originario sacello, non somiglia neppure alla reale facciata del Santuario di Loreto (tracciata da Francisco de Hollanda nel 1539), né al prospetto nella nota medaglia bramantesca, né ai progetti succedutisi nei primi decenni del Cinquecento, giocati sull'ordine gigante o binati di colonne sovrapposti. Gli aggetti della facciata, le colonne dall'entasi talmente pronunciata da parere “globulari”, il movimento in superficie dato dalla nicchia e dalla conchiglia rientra nella “linea degli archi trionfali”, degli addobbi effimeri, benché il Maestro di Ozieri utilizzi tutti pezzi di un repertorio *rétro*, motivi quattrocenteschi, come la cornice che corre tutt'intorno al tempio. Il mascherone, poi incastrato tra le foglie dei capitelli e riprodotto in serie di tre nella brocca della *Visitazione* di Ozieri, deriva dal fermaglio sulla veste dell'angelo in Caraglio, rimandando dunque ad un modo di operare manierista anziché a certo archeologismo di stampo ferrarese travasato nello Pseudo Bramantino.

473 Bruschi, A., *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento ...* 1983, pp. 1005-1028.

Come si è visto il Maestro di Ozieri non ha alcun contatto con Andrea Sabatini. Se si confrontano la *Crocifissione* di Benetutti e quella contenuta nel *Polittico dei Santi Severino e Sossio* (1529), risulta chiaro che non si potrà citare l'opera napoletana nemmeno come modello poi rielaborato, distorto o polemizzato. Il paesaggio interpretato alla fiamminga rende il Maestro di Ozieri somigliante in una lettura critica e interpretativa ad alcune soluzioni di Savoldo, di cui certo non conosce i manti di raso argentato, ma risulta parallela l'idea della *Crocifissione* con Gerusalemme nella conca del paesaggio mentre il cielo passa da livido a chiaro⁴⁷⁴. Inoltre, l'utilizzo di ricorrenti incisioni tedesche di cui si può segnare il travaso anche in termini di concezione della scena e di trattamento espressivo (specialmente nei volti di Sant'Elena e delle Madonne di Ozieri e Benetutti) permette di ricondurre il Maestro di Ozieri nell'orbita del «germanismo» che ha toccato tra gli altri Pontormo, Polidoro – nel Camposanto Teutonico in Santa Maria della Pietà – e Pordenone⁴⁷⁵. Il fenomeno nel Maestro di Ozieri si esplica non solo nell'impiego diffuso di materiale grafico, tra cui figurano certamente riferimenti ai noti cicli düreriani, con prestiti quale per esempio quello della *Visitazione*, ma in citazioni più nascoste, come quelle utilizzate per il *Cristo deriso* nella predella di Ozieri. Se ci si fermasse qui, la propensione per le fisionomie alla tedesca verrebbe riassorbita in una pratica non esattamente peculiare, invece l'interesse e l'adesione a quell'immaginario diventa preponderante quando si esaminano alcune attitudini, come quella del “vociante grottesco” nell'*Invenzione della Vera Croce*, così simile per posa e tenore dell'incursione scenica ai personaggi bizzosi presenti negli *Studi di otto scene di martirio* di Jörg Breu. Attraverso poi il gesto del giudeo che stringe le mani sul cingolo nella medesima tavola si può risalire ad una filiera di possibili rimandi tutta direzionata sul versante oltremontano: Bosch, Urs Graf e il *Contadino* di Basilea di Niklaus Manuel.

Tra i pittori meridionali l'unico con il quale il Maestro di Ozieri dimostra di essere in sintonia è Marco Cardisco, benché non si possa mai parlare di derivazioni o effettiva influenza. La constatazione è dovuta quasi interamente al fatto che nello stesso Cardisco è possibile scorgere un riflesso di idee scoreliane e di tipi romanisti. Nella *Madonna con Bambino in gloria e i Santi Filippo e Giacomo* nella chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili a Napoli si possono rintracciare infatti alcuni aspetti scoreliani, come gli alberi pensati come tronchi isolati da inserire di fianco alla scena principale, un certo tipo di umanità “popolaresca”, lo sfondo con Gerusalemme. Già Leone de Castris notava in Cardisco questo tipo di inflessione scoreliana sicuramente captata a Roma nei primi anni Venti. Nel Maestro di Ozieri è simile il rimescolio di idee scoreliane con somiglianze polidoresche.

Nell'interpretazione della *Madonna di Foligno* sulla *Traslazione della Santa Casa*, come in quella di *Sant'Elena* eseguita probabilmente a partire da una Madonna in trono stampata da Raimondi si può notare sempre un deragliamento del modello illustre, come un abbassamento di registro, da paradigmatico ad alternativo, con spesso inclinazioni verso una parvenza più malinconica o selvatica di tutti i volti e di tutte le

474 Gregori, M., *Savoldo ante 1521: riflessioni per una inedita "Crocifissione"*, «Paragone. Arte» 50.1999, Ser. 3, 23, pp. 47-85; Aikema, B., *Savoldo, la città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento» 3.1993(1994),6, pp. 99-120; Vandenbroeck, P., *Entre simpatía cósmica y observación distante: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 72/73.2006/2007(2007), pp. 73-108.

475 Cohen, C. E., *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, «Arte lombarda» 1975 (42/43), pp. 74-96.

attitudini. È in questo senso che alcune opere possono ricordare operazioni simili di Cola dell'Amatrice, nelle quali un illustre riferimento raffaellesco veniva non travisato maldestramente, ma riletto con un certo fare polemico. Si aggiunga inoltre che la deviazione intrapresa dal Maestro di Ozieri risulta di non poco conto. Si riprenda infatti la filiera di Madonne o Santi in trono, bene assestata all'interno della «congiuntura iberico-lombarda» e raffaellesca, quella sequenza che si è usata per testare l'identità della *Sant'Elena* di Benetutti, vale a dire: *San Bertario in trono* di Andrea Sabatini (Monserrat, Museo dell'Abbazia), la *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista e Giorgio* di Cesare da Sesto (San Francisco, De Young Memorial Museum, prov. da Messina, chiesa di San Domenico), la *Madonna col Bambino in trono* dipinta da Marco Cardisco (Liveri di Nola, Santuario di Santa Maria a Parete) e ancora la *Madonna con il Bambino* nel Polittico di Giovan Filippo Criscuolo, ora nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (prov. da Novi Velia). In questo insieme andrebbe compreso anche il *corpus* di studi sul tema di Polidoro, e almeno la *Madonna in trono ed angeli* (Chatsworth, coll. Duke Devonshire, inv. 650), il *Progetto per una pala d'altare con la Madonna delle grazie* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 313, Sc. R. 380). In tutti questi casi si avverte l'emulazione o ripresa di un modello (Cesare da Sesto a Cava dei Tirreni o nell'Adorazione dei Girolamini, o la *Madonna del Pesce* di Raffaello), nel caso del Maestro di Ozieri non si può in alcun modo parlare di simulato richiamo ad un illustre esempio. Che sia una rinuncia a priori, una scelta obbligata, o una deliberata e sintomatica propensione per l'abbassamento di registro, ciò che si può comprendere comunque è l'inversione degli esempi assunti, i quali tendenti verso monumentalità e cordialità sono direzionati dal Maestro di Ozieri verso una comunicazione schietta, franca, e, come è stato rimarcato nelle schede, più aspra, malinconica e selvatica. Per quanto ci si possa dedicare alle misurazioni di qualità, concludendo che i mezzi a disposizione del pittore erano forse pochi, citando un certo provincialismo e un certo ritardo culturale, c'è da dire che le soluzioni adottate dal Maestro di Ozieri si adattano in maniera congeniale al contesto sociale in cui egli operò. Un certo timore reverenziale avrà infatti dovuto incuterlo la *Sant'Elena* di Benetutti su quei fedeli poco timorati.

Il dipinto segna inoltre una certa estraneità del Maestro di Ozieri al contesto sardo e meridionale. Si rifletta sul fatto che i testi più aggiornati o comunque contemporanei erano il *Retablo dei Beneficiati*, il *Retablo dei Consiglieri*, la *Madonna della Consolazione* o quella del Cardellino di Michele Cavarò. Le tavole con le Madonne in trono presenti nei retabli sardi si accordano molto bene al panorama meridionale e in specie campano, dunque alla filiera segnalata prima. L'anomalia della *Sant'Elena* nella produzione figurativa di marca iberico-campana (vi andrà compresa anche la nota *Madonna del Suffragio* al Prado di Machuca) è notevole. Quanto quella della dimensione paesaggistica. Il Maestro di Ozieri in questa tavola avrebbe potuto dichiarare la sua appartenenza a quel clima pittorico meridionale, invece risulta all'evidenza l'unico a far compiere alla figura femminile in trono una virata in senso tedeschizzante, con un notevole apporto michelangiolesco. Se la voluminosa *Madonna della Consolazione* di Michele Cavarò risente di un certo michelangiologismo di riporto, questo viene spalmato su una figura placida (anzi la forma ampia ne accentua quasi l'immobilismo). Nel Maestro di Ozieri invece quel germanismo segnalato prima, coniugato con la posa da Profeta sistino, fa sì che la Santa si ponga come antitesi alla citata filiera, al di fuori, dunque non

convenzionale, non condizionata, probabilmente in quanto realizzata da un artista che conosce alcuni testi della maniera moderna italiana ma che ha una formazione e una provenienza forestiera, si direbbe nordica. Egli infatti non sembra esattamente prendersi delle licenze, ma cercare un dialogo con testi che non gli sono propri (come nell'*Annunciazione* di Ozieri tratta dalla stampa di traduzione di Caraglio da Tiziano).

Le fonti che affiorano o vengono citate ricadono tutte entro i primi anni Quaranta, in quanto bisogna aspettare le prime divulgazioni del Giudizio. Alcuni tasselli risalgono invece a modelli quattrocenteschi, come quelli con i quali è costruita la facciata della chiesa di Loreto nella *Traslazione*, o come la posa delle mani nella Madonna sulla Crocifissione di Ozieri che rimanda al Maestro dell'Altare di San Bartolomeo. In mezzo vi sono sicuramente Patinir e Dürer, Scorel e Polidoro. Molti riferimenti derivano da una pratica assidua che ha nell'impiego delle stampe il suo antidoto contro l'isolamento, come avviene nel Retablo di Ardara, nel Retablo di Bortigali e nel Retablo di Perfugas. Nel caso del Maestro di Ozieri tutta l'immagine è interessata da un'ondata oltremontana. Non si tratta solamente di importare una griglia di novità compositive, né di imitare certi stilemi forestieri, per cui l'opera suona falsamente alla fiamminga o alla tedesca, come in alcuni casi iberici segnalati nello specifico capitolo dedicato all'uso delle fonti grafiche nei retabli. Molte delle considerazioni fatte su significative analogie tra i dipinti del Maestro di Ozieri e quelli di Grünewald (Basilea, Karlsruhe) e Cranach (le Crocifissioni di Vienna e Monaco) riguardano non solo aspetti che si possono circoscrivere entro i confini dell'invenzione compositiva, ma riguardano intrinsecamente le scelte cromatiche e il trattamento pittorico dell'immagine. Il fondale dell'*Invenzione della Vera Croce* può ricordare quello con la *Resurrezione di Lazzaro* al Rijksmuseum di Amsterdam (1530-35, inv. SK-A-3480), non solo per la comparsa e accostamento di elementi simili ma anche per la resa pittorica. Così l'*Invenzione della Vera Croce* che risulta davvero una mosca bianca nella produzione figurativa del “Meridione ispanizzato” o a contatto con i celebri “comprimari spagnoli della maniera italiana”⁴⁷⁶ potrebbe ricordare alcune tavole di Hans von Kulmbach, in particolare la *Cattura dei Santi Pietro e Paolo*, il *Martirio di San Paolo* e il *Martirio di San Pietro* (conservate tutte agli Uffizi, inv. 1890, 1072-1044-1030). Se si accosta infatti l'*Invenzione della Vera Croce* a questo tipo di testi nordici ci si accorge di quanto vi sia in alcuni punti una più forte consonanza con le tavole di von Kulmbach che non con quanto sia possibile rintracciare con la stessa *Andata al Calvario* dei Catalani di Polidoro. Le similitudini interessano il paesaggio, le figure (gesti fisionomie pose), lo svolgimento dell'azione, accordi compositivi, relazione in termini di proporzioni e scelte cromatiche tra paesaggio e figure stesse.

Non si vuole sostenere che il Maestro di Ozieri sia un seguace o imitatore di Hans von Kulmbach o di Aertgen Claesz van Leyden⁴⁷⁷. Ma che vi siano somiglianze che vanno al di là dei traguardi paralleli, o delle infatuazioni occasionali. Le somiglianze non paiono solamente derivare da una accentuazione drammatica o patetica della scena per cui risulta funzionale il travaso di più di un volto tratto da santi e manigoldi düreriani. In aggiunta andrà considerata la portata del paesaggio interpretato sempre “alla fiamminga”. Ciò

476 Longhi, R., *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, «Paragone. Arte» 1953 (43), pp. 3-15.

477 Filedt Kok, J. P., *Leiden en Antwerpen omstreeks 1520; de ontmoeting met Albrecht Dürer en de introductie van het landschap*, in *Lucas van Leyden en de renaissance*, catalogo della mostra (Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 20.3.-26.6.2011), a cura di C. Vogelaar, J. P. Filedt Kok, H. Leeflang, I. M. Veldman, Anversa: Ludion 2011, pp. 103-119.

farebbe propendere dunque per un'identità straniera. La totale estraneità rispetto a ciò che avviene nella costa valenciana e catalana fa escludere che si tratti di un pittore proveniente da quei luoghi, dove davvero non si sono trovati convincenti confronti. La componente oltremontana risulta talmente preponderante da far pensare che si tratti invece di un artista di formazione nordica. Torna in mente la battuta di Federico Zeri che commentava in un'intervista⁴⁷⁸, a proposito dell'identità del pittore, dando una risposta un poco spiazzante, vale a dire che si possa parlare del Maestro di Ozieri come di un artista sardo quanto di Chopin come musicista polacco. La soluzione è meno sibillina ma anche meno sbrigativa di quanto potrà sembrare all'inizio. Il compositore era infatti figlio di una polacca, aveva svolto i suoi studi a Varsavia, ma aveva padre francese e appena ventenne si era trasferito a Parigi, città della maturità artistica e dei contatti con grandi musicisti (Berlioz, Liszt...). La battuta parrebbe suggerire un'identità ibrida sardo-forestiera. Ciò potrebbe quasi essere rispecchiato dal fatto che nella stessa *Crocifissione* di Benetutti la Madonna sia votata al germanismo e il San Giovanni richiami il polidiorismo meridionale. Potrebbe certo calzare meglio rispetto alla etichetta di eclettismo mimetico. È pur vero che la collocazione cronologica, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, consente di aprire a ventaglio la gamma dei rimandi, ma prima di farne un pittore post-moderno con una propensione re-interpretativa del passato in chiave ironica e combinatoria (come del resto casualmente lo stesso Stirling, l'architetto della Neue Staatsgalerie di Stoccarda, nelle immediate vicinanze della *Crocifissione* un tempo a Wiesbaden e ora in deposito alla Alte Staatsgalerie), sarà salutare pensare che si tratti di un artista di origine nordica, con alcune componenti mediterranee giunte per acquisizione successiva.

Si trattò evidentemente di un artista forse meno solitario di quanto potrà sembrare. Venne recepito con facilità: a Bortigali, Tula, Perfugas. Le opere più problematiche di tutto il *corpus* risultano sempre la *Deposizione* e la *Sacra Famiglia*. Se si risolvesse tutto con la presenza di un altro artefice il quadro risulterebbe meno scombinato. I due pezzi sono privi di qualsivoglia indizio che riporti all'universo nordico. Si possono definire i pezzi più italiani del gruppo. Non si può concludere dicendo che si tratti di momenti di maggiore impegno, mentre il resto risulterebbe una deriva provinciale. Anche perché proprio nella restante parte del *corpus* è possibile studiare l'emersione di un linguaggio da "Mediterraneo allargato" all'Europa del Nord. Si potrà pensare dunque che si tratti di tavole, la *Deposizione* e la *Sacra Famiglia*, eseguite dopo un viaggio eminentemente italiano, a Roma per esempio. Oppure si può ritenere che vi fosse nel Capo di Sopra un pittore informato dei fatti toscano-romani, come di alcune caricate espressioni da polidoresco robusto quale Cardisco⁴⁷⁹. Non dovrà essere certo questa una soluzione stupefacente se già nel Capo di Sotto con il *Retablo dei Beneficiati* si assiste alla comparsa (anche qui eterogenea) di un artefice che in mancanza di dati biografici si è detto "iberico-campano", e che forse a questo punto sarebbe meglio correggere con romano-campano, perché di iberico si fa fatica a capire che cosa ci sia. Si trova qui un certo uso semplificato dell'architettura da fondale, negli sfondi dell'Angelo annunciante e della Vergine annunciata. Come pure alle

478 Magnani, M., "Zeri: «Ecco tutti i tesori dell'arte sarda»", «La Nuova Sardegna», Sassari, 14 luglio 1992.

479 Leone de Castris, P., *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, «The Journal of the Walters Art Gallery» 1989 (vol. 47), pp. 13-20. Abbate, F., *A proposito del "Trionfo di Sant'Agostino" di Marco Cardisco*, «Paragone. Arte» 1970 (243), pp. 40-43.

spalle della Madonna in trono vi è quell'idea di inserire dei tendaggi in maniera scenografica (una rielaborazione sofisticata dei drappi della Madonna Sistina di Raffaello), nel ladrone della cimasa si affaccia un piccolo squarcio su un pennacchio michelangiolesco, nel *San Girolamo* e nel *San Bartolomeo* (nonostante l'idea soggiacente dei santi raffaelleschi) si possono vedere riproposte fisionomie e sottolineature espressive già contenute nel noto *Trasporto* di Polidoro a Capodimonte. Come si sia pensato per questo Retablo ai Cavaro o a Machuca non è dato sapersi. Forse per la seconda attribuzione (come per quella dello stendardo processionale di Sassari dato allo Pseudo Bramantino) si riteneva che la collocazione periferica non potesse lasciarsi scappare un colpo grosso di tale portata.

Il Maestro di Ozieri in conclusione giungendo nell'Isola con un suo bagaglio culturale prettamente nordico può aver visto già entro i confini del regno un certo tipo di declinazioni raffaellesche e michelangiolesche (*Deposizione*, un tempo nel *Retablo di Santa Croce* a Sassari; *Sacra Famiglia* di Ploaghe; *Retablo dei Beneficiati*), assecondando inoltre la costante figurativa costituita dal Crocifisso gotico-doloroso già in voga dalla fine degli anni Dieci. Scendendo a compromessi anche con la cultura pittorica locale. Perciò è percepibile una sorta di *andirivieni* di riferimenti tratti da un vasto orizzonte di geografia artistica. Vi è un confronto con alcuni meccanismi già assestati nel modo di operare dei pittori attivi in Sardegna, che si muovono assiduamente tra i prestiti grafici. Si sarà notato che vi è un'alta percentuale di tavole in cui si sommano impronte düreriane e invenzioni raffaellesche mediate da Raimondi, stampe del Maestro del Dado, di Caraglio. La pratica dimostra di aver preso piede per cui poi a Perfugas si assiste nello stesso retablo alla comparsa del solito Dürer (ormai privato della vena aspra con cui lo interpretava il Maestro di Ozieri), di Cornelis Cort e Battista Franco. L'aggancio con l'autore della *Deposizione* resta dunque la *Crocifissione* di Cannero. Rispetto a quella di Ozieri e Benetutti nella tavola un tempo sulla cimasa del *Retablo di Santa Croce* si avverte un'accentuazione in senso espressionistico dei volti, molto caricati. Tanto da far pensare che si tratti o di una personalità intermedia tra il Maestro di Ozieri e l'autore della *Deposizione*, in quanto l'accentuazione avviene verso quella religiosità imitativa di stampo polidoresco e per un attimo paiono dimenticate le rigorose fisionomie düreriane della Sant'Elena e della Madonna nelle altre Crocifissioni. L'idea perciò di un Maestro di Ozieri che cerca di adeguarsi a quanto si poteva vedere nello stesso *Retablo di Santa Croce* potrebbe essere risolutiva. Mentre a Benetutti e Ozieri poteva nello spazio di un retablo tutto suo dedicarsi ampiamente ad una sua visione personale (oltremontana), nel retablo turritano cerca di seguire il modello ultra-polidoresco del San Giovanni della *Deposizione*. Che vi siano inoltre questi momenti di dialogo, di confronto (o se si vuole di compromesso) è evidente specialmente a Benetutti. Tra l'*Invenzione della Vera Croce*, tavola che non è riconducibile ad una qualche incisione nordica ma che suona ugualmente germanica (figure) e fiamminga (paesaggio), e la *Prova della Vera Croce*, che si sarebbe tentati di archiviare come un esperimento venuto male, vi è più di una diversità. La tavola del compromesso, che risulta talmente affastellata nella ricerca di una unità drammatica, arranca un po'; tavola che come la *Sacra Famiglia* di Ploaghe contiene un riflesso michelangiolesco (il risorto miracolato; il San Giuseppe), nell'insieme risulta faticosa, tanto che parrebbe sensato attribuirle ad un aiuto intervenuto successivamente. In ogni caso nella *Prova della Vera Croce*, opera assai dubbia e problematica, si ritrovano tutte le fatiche del Maestro di Ozieri,

in altri casi risolte in maniera più convincente. Il michelangiolismo affrontato con una certa caparbia benché inselvaticato nel *San Sebastiano*, il raffaellismo risolto in senso riottoso nella *Traslazione della Santa Casa*.

VII. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Abbate, F., *A proposito del "Trionfo di Sant'Agostino" di Marco Cardisco*, «Paragone. Arte» 1970 (243), pp. 40-43.
- Abbate, F., *Il Cinquecento, Storia dell'Arte dell'Italia meridionale*, 5 voll., Roma: Donzelli 1997-2009, III, 2001.
- Agosti, G., *Le ragioni di Bramantino*, in *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco - Cortile della Rocchetta - Sala del Tesoro - Sala della Balla, 16.5-25.12.2012), Milano: Officina Libraria 2012, pp. 24-71.
- Agosti, B., Cola Giacomo d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine: ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina*, (Le letterature locali / Fonti e studi per la storia dell'arte; 2), Napoli: Paparo, 1999.
- Agus, L., *Giovanni del Giglio Pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Cagliari: Sigma Schede Sarda 2006.
- Agus, L., *Ozieri. Acquisizioni sull'opera del Maestro di Ozieri. Luigi Agus, collaboratore dell'Almanacco racconta la scoperta del "Discendimento dalla Croce"*, *Un colpo da maestro*, «Almanacco Gallurese» 2001-2002 (n. 9), pp. 237-240.
- Aikema, B., *Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia: Marsilio 2001, pp. 427-436.
- Aikema, B., *Netherlandish painting and early Renaissance Italy: artistic rapports in a historiographical perspective*, in *Cultural exchange in early modern Europe*, a cura di R. Muchembled, Cambridge: Cambridge University Press 2006-2007, 4. *Forging European identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, 2007, pp. 100-137.
- Aikema, B., *Savoldo, la città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, «Venezia Cinquecento», 3.1993(1994), 6, pp. 99-120.
- Ainsworth, M. W., Christiansen, K., (a cura di), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (22.9.1998-3.1.1999), New York: Abrams 1999.
- Ainsworth, M. W., *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*, catalogo della mostra (Anversa, Rubenshuis, 14.6.-18.8.2002), a cura di F. Koreny, con la collaborazione di E. Pokorny, G. Zeman, («Master Drawings» 2003, vol. 41, n. 3), pp. 305-316, in specie pp. 311-313.
- Ainsworth, M. W., *Romanism as a catalyst for change in Bernard van Orley's workshop practices*, in *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, a cura di M. Faries, Turnhout: Brepols 2006, (Me fecit; 4), pp. 99-118.
- Ainsworth, M. W., *Schäufelein as painter and graphic artist in 'The Visitation'*, «Metropolitan Museum journal», 22.1987, pp. 135-140.
- Ainsworth, P. F., *A passion for townscape: depictions of the city in a Burgundian manuscript of Froissart's Chroniques*, in *Regions and landscapes: reality and imagination in late medieval and early modern Europe*, a cura di P. Ainsworth, T. Scott, Oxford: Lang 2000, pp. 69-111.
- Ainsworth, P. F., Scott, T. (a cura di), *Regions and Landscapes: Reality and Imagination in Late Medieval and Early Modern Europe*, Oxford: Lang 2000, pp. 13-15.
- Aldovini, L., *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, atti del convegno a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press 2010, pp. 133-146.
- Aldovini, L., in *Nicolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 20.3.-19.6.2005), a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2005.
- Amadu, F., *Mastru Andria Sanna de Othieri, pintore: in un documento del 1591-92 il nome del Maestro di Ozieri?*, in *Il Maestro di Ozieri ...*, pp. 19-20.
- Amadu, F., *Rilievi d'arte, Individualizzazione del «Maestro di Ozieri»*, «Nuovo Bollettivo Bibliografico Sardo» 1960 (V, n. 25), pp. 3-4.
- Amadu, F., *Storia della Diocesi di Ozieri. Il periodo algherese (1503-1803)*, Sassari: Carlo Delfino Editore 2003.
- Ambrosius santo, *Le orazioni funebri: Discorsi e Lettere*, introduzione, traduzione, note e indici di G. Banterle (Tutte le opere di Sant'Ambrogio 1977-2004; 18), Milano: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città nuova 1985.
- Angulo Iñíguez, D., *Durero y los pintores catalanes del siglo XVI*, «Archivo Español de Arte» 1944 (17, n. 65), pp. 327-330.
- Anzelewsky, F., *Schongauer in Spanien?*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del convegno (Colmar, Musée d'Unterlinden, 30.9.-2.10.1991) a cura di A. Châtelet, Colmar 1994, pp. 51-62.
- Argiolas, A., Mattone, A., *Ordinamenti portuali e territorio costiero di una comunità della Sardegna moderna: Terranova (Olbia) in Gallura nei secoli XV-XVIII*, in *Statuti portuali e normativa sulle esportazioni ...*, «Rivista di storia del diritto italiano», Roma: Fondazione Sergio Mochi Onory per la storia del diritto italiano 1977, (a. LXX, vol. 70), pp. 29-104.
- Arru, M. G., Foddìs, M. G., *Cagliari: le chiese scomparse: spunti da una rilettura storico-archeologica della Guida della città e dintorni di Cagliari del canonico Giovanni Spano*, Ortacesus: Nuove grafiche Puddu 2010.

- Arte in disparte: dipinti della collezione Giovanni Antonio Sanna dai depositi del Museo*, a cura di P. Olivo, Sassari: Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza per i beni archeologici per le province di Sassari e Nuoro 2002.
- Assorgia, A., *La scienza come vocazione: Alberto Lamarmora*, in *Lo sviluppo delle ricerche geologiche e minerarie nella Sardegna dell'Ottocento: i contributi di Vargas, Keyser, Lamarmora, Pilla, Mameli, Giordano, Sella, Marchese e Lovisato*, Cagliari: C.U.E.C. 1999, pp. 95-121.
- Aurigemma, M. G., *Un'eco di Sebastiano del Piombo in Spagna: un Cristo alla colonna di Vicente Maçip*, in *Altichiero e Jacopo Avanzo: gli affreschi del santo riscarcati: omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rudolfo Pallucchini*, Monfalcone, Gorizia: Edizioni della Laguna 2001, (Arte documento; 15.2001), pp. 97-99.
- Ávila Padrón, A., *A propósito de un "Descendimiento" del Maestro de Becerril y su modelo gráfico*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» 1989 (55), pp. 385-391.
- Ávila Padrón, A., *Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas*, «Archivo Español de Arte» (LVII, 225), 1984, pp. 58-88.
- Ávila Padrón, A., *L'influenza di Raffaello nella cultura spagnola del Cinquecento attraverso le stampe*, in Fagiolo, M., Madonna, M. L., *Raffaello e l'Europa*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato, 1990, pp. 677-699.
- Ávila, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, con un prologo di J. Yarza Luaces, Barcelona: Anthropos 1993.
- Ávila, A., *Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas*, «Archivo español de arte» 1979 (52, n. 208), pp. 405-424.
- Bacchi, A., *Ancora su Pedro Fernández a Napoli*, «Nuovi studi» 1.1996,2, pp. 11-19.
- Baert, B., *Aspects of the invention of the cross: iconography around 1400 and its relationship with the genre of the classes and Adamite peasant*, in *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, atti del convegno (Leuven, 7.-10.9.1993) a cura di M. Smeyers e B. Cardon, (Corpus van verluchte handschriften: Low Countries series; 5), Leuven: Peeters, 1995, pp. 309-325.
- Baert, B., *The legend of the True Cross between North and South: suggestions and nuances for the current research*, «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia» 2004 (1), pp. 123-150.
- Baker-Bates, P., *A re-discovered drawing by Sebastiano del Piombo and the dating of his "Christ carrying the Cross"*, «Paragone. Arte» 56.2005(2006), pp. 63-67.
- Baker-Bates, P., *Between Italy and Spain: cultural interchange in the Roman career of Sebastiano del Piombo*, «Renaissance studies» 21.2007,2, pp. 254-265.
- Baker-Bates, P., *Sebastiano del Piombo's Ubeda "Pietà": between Italy and Spain*, in *Art, site and spectacle: studies in early modern visual culture*, a cura di D. R. Marshall, Victoria: The Fine Arts Network 2007, pp. 34-43.
- Ballarin, A., *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, Cittadella (Padova): Bertonecello Artigrafiche 2002-2007.
- Ballarin, A., *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino. Ancora su Pedro Fernández: scioglimento di alcune riserve, e Ritorno su Fernández, Francesco Napoletano e Boltraffio*, in Ballarin, A., con la collaborazione di M.L. Menegatti, B.M. Savy, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona: Edizioni dell'Aurora 2010, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento*, I, pp. 46-64, 587-588.
- Balligand, F., *La renaissance de Jan van Scorel: les retables de Marchiennes*, catalogo della mostra (Institut Néerlandais, Parigi, 23 marzo-22 maggio 2011; Musée de la Chartreuse, Douai, 7 giugno - 3 ottobre 2011), Paris: Fondation Custodia 2011.
- Balsamo, L., *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI: con appendice di documenti e annali*, (Biblioteca di bibliografia italiana; 51), Firenze: Olschki 1967.
- Bambach, C., *A note on Michelangelo's Cartoon for the Sistine Ceiling: Haman*, «Art Bulletin» 1983 (65, 4), pp. 661-665.
- Bambach, C., *The purchases of cartoon paper for Leonardo's "Battle of Anghiari" and Michelangelo's "Battle of Cascina"*, «I Tatti studies», 8.1999(2000), pp. 105-133.
- Barbieri, C., *Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della Pietà*, in *Notturmo sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà Viterbo*, Roma: Viviani Arte 2004, pp. 55-86.
- Barbieri, E., *Arcangelo Bellit e i suoi libri: per la storia di una biblioteca sarda del Cinquecento*, «Bibliotheca: rivista di studi bibliografici» 2006, (n. 1), pp. 29-43.
- Bardati, F., *Il Codice Strozzi: riflessioni per una storia della raccolta*, in *Disegni rinascimentali di architettura*, a cura di A. Billuzzi e S. Frommel, atti del convegno (Firenze, 18.12.2006), Firenze: Edizioni Polistampa, 2010, (Opus incertum; 3.2008, 5), pp. 56-63.
- Barnes, B., *The Slow Unveiling of the Sistine Chapel Ceiling*, in *Michelangelo in print reproductions as response in the sixteenth-century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 29-52.
- Barnes, B., *Michelangelo in print: reproductions as response in the sixteenth century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 43-44.

- Barnes, B., *Private Spaces made Public: Prints of The Last Judgment and the Pauline Chapel Frescoes*, in *Michelangelo in print: reproductions as response in the sixteenth century*, Farnham: Ashgate 2010, pp. 99-120.
- Barocchi, P., *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarrotti e degli Uffizi*, Firenze: Leo S. Olschki 1962.
- Belenguier, E., *Aproximación a la historia de la Corona de Aragón*, in *La corona de Aragón: el poder y la imagen de la edad media a la edad moderna (siglos XII – XVIII)*, a cura di C. Morte García, F. B. Doménech, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior 2006, pp. 24-53.
- Bellavitis, M., *Il tema di Susanna la Casta in un dipinto fiammingo della metà del Cinquecento conservato nella quadreria del Museo Sanna di Sassari*, «Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica sassarese» 2004 (n. 11), pp. 13-142.
- Bellosi, L., *The landscape 'alla fiamminga'*, in *Italy and the Low Countries - artistic relations: the fifteenth century*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, testi a cura di V. M. Schmidt, G. J. van der Sman, Firenze: Centro Di 1999, (Italia e i Paesi Bassi; 4), pp. 97-108.
- Benito Domenech, F., *Sebastiano del Piombo y España*, in *Sebastiano Del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 1.3.-30.4.1995) a cura di F. Benito Domenech, Madrid 1995, pp. 41-79.
- Berg Sobré, J., *Behind the altar table: the development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia: University of Missouri Press 1989.
- Bernstein, J. G., *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael*, «Artibus et Historiae» 1992 (13, n. 26), pp. 49-63.
- Bettella, P., *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, «MLN» Italian Issue (vol. 113, n. 1) 1998, pp. 192-203.
- Beyers, H., *The Antwerp Sketchbook of the Bles Workshop...*, in *Herri met de Bles. Studies...*, cit., pp. 39-50.
- Bialostocki, J., *La Crucifixion de Pieter Coecke van Aelst à Varsovie*, «Bulletin / Institut Royal du Patrimoine Artistique», 15.1975, pp. 25-32.
- Biferali, F., Firpo, M., *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa: Edizioni della Normale 2007, pp. 157-8.
- Bisogni, F., *Iconografia lauretana: prototipi e sviluppi*, in *Loreto: crocevia religioso ...*, pp. 329-347.
- Bober, P. P., Rubinstein, R., *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, con la collaborazione di S. Woodford, 2ª ed. rivista e aggiornata, London: Miller 2010 (1ª ed.: London: Harvey Miller 1986).
- Bologna, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria 1977.
- Bologna, F., *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.
- Bonnet, A.-M., *Die andere Venus: Bilder der Liebesgöttin von Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach und Albrecht Altdorfer*, in *Frauen in der Frühen Neuzeit: Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, a cura di A.-M. Bonnet e B. Schellewald, Köln: Böhlau 2004, pp. 109-130.
- Bonnet, A.-M., Kopp-Schmidt, G., con la collaborazione di D. Görres, *Die Malerei der deutschen Renaissance*, München: Schirmer/Mosel 2010.
- Boon, K.G., *The Netherlandish and German drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt collection*, Parigi: Institut Néerlandais 1992.
- Bora, G., *La prospettiva della figura umana - gli "scurti" - nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, Atti del Convegno internazionale (Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte di Milano, 11-15.10.1977) a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze: Centro Di 1980, pp. 295-317.
- Borchert, T.-H., *The mobility of Artist. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world ...*, pp. 33-45.
- Borchert, T.-H., *Van Eyck until Dürer: the Flemish primitives and Central Europe 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts, 29.10.2010-30.1.2011), Warnsfeld: Lannoo 2010.
- Borea, E., *Michelangelo e le stampe nel suo tempo*, in *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, a cura di A. Moltedo, Roma: Palombi 1991, pp. 17-30.
- Borea, E., *Roma 1565-1578: intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, atti del convegno (Bruxelles, 24.-25.2.1995), a cura di N. Dacos, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1999, («Bollettino d'arte»; 100.1997(1999): Supplemento), pp. 215-230.
- Borea, E., *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi, L'artista e il pubblico*, I, 2, Torino: Einaudi 1979, pp. 319- 413, in specie p. 364.
- Borea, E., *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento; 1), Firenze: Edizioni Medicee 1980, pp. 227-234.

- Born, A., *Pieter Coecke van Aelst and the roads leading to Rome*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno internazionale Nord/Sud: ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi, a cura di A. De Florianiani e M. C. Galassi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008 (Biblioteca d'arte; 21), pp. 95-105.
- Bosch i Ballbona, J., *Autor desconegut anomenat Mestre de Castelsardo*, in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 27.07-30.11.2011), Barcelona: Lunewerg 1992, pp. 328-331.
- Bosch i Ballbona, J., Garriga i Riera, J. (a cura di), *De Flandres a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI*, catalogo della mostra, (Girona Museu d'Art, novembre 1998 - aprile 1999), Girona 1998.
- Bosch i Ballbona, J., *La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne*, in Duhem, S., *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Campus de La Harpe: Presses Universitaires de Rennes 2009, pp. 167-189.
- Bosch i Ballbona, J., *Tres pintures d'un retaule de sant Joan Baptista (1536) Pere Mates*, «MD'A butlletí informatiu del Museu d'Art de Girona Girona», Generalitat de Catalunya 2011, pp. 18-20.
- Bosch i Ballbona, J., *Un "Miracle" per a Pere Nuyes*, «Locus amoenus» 2002-2003, n.6, pp. 229-256
- Boubli, L., *"Magnifico mastre Alonso Berruguete": introduction à l'étude de son oeuvre graphique*, «Revue de l'art» 103.1994, pp. 11-32.
- Boubli, L., *Dessins espagnols: maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- Boubli, L., *Inventaire général des dessins: école espagnole; XVI^e-XVIII^e siècle, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002, n. 13, pp. 34-36.
- Boubli, L., *Louvre, Arts graphiques, inventaire des dessins de l'Ecole espagnole, XVI^e-XVIII^e siècles*, Parigi 2002.
- Boubli, L., *The state of scholarship of sixteenth and seventeenth-century Spanish drawing*, «Master drawings» 1999 (37, 4), pp. 349-364.
- Braudel, F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino: Einaudi 1986, (1^a ed.: *La Mediterranee et le monde mediterranean a l'epoque de Philippe II*, Paris: Armand Colin 1949).
- Brigaglia, M., *Alberto Lamarmora e la Sardegna*, in *Paolo Spriano: riflessioni sull'opera storiografica; Società cultura economia: aspetti di storia della Sardegna tra Settecento e Ottocento; Emilio Lussu: l'insurrezione della Sardegna e il Foreign Office*, (Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico, 32/34), Cagliari: EdiSar 1990, pp. 111-136.
- Brigaglia, M., *Centro e periferia nella storia della cultura in Sardegna*, in *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra, Ozieri: Il Torchietto 1982, pp. 4-6.
- Brothers, C., *Figura e architettura nei disegni di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17.9.-20.12.2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15.12.2006-19.3.2007), a cura di C. Elam, Venezia: Marsilio 2006, pp. 80-93
- Brown, B. L., *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia...1999*, pp. 424-431.
- Brunelli, E., *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, «L'Arte» 1907 (X), pp. 359-371, nota 7.
- Brunelli, E., *La Madonna del grappolo d'uva nella Pinacoteca di Sassari*, «L'Arte» 1906 (IX), pp. 296-298, nota 3.
- Brunelli, E., *L'Ancona di Tuili*, «L'arte» 1920 (23), pp. 114-119.
- Brunelli, E., *Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham*, «L'arte» 1919 (21/22), pp. 232-242.
- Bruschi, A., *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*; Ackerman, J., *Le regioni dell'architettura italiana rinascimentale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 31.3.-6.11.1994), Milano: Bompiani 1994, pp. 123-182; pp. 319-348.
- Bruschi, A., *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in *Loreto: crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, a cura di F. Citterio, L. Vaccaro, Brescia: Morcelliana 1997, pp. 441-470.
- Bruschi, A., *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del convegno (Firenze, 9-14.6.1980) a cura di G. Carfagnini, Firenze: Olschki 1983, (Biblioteca di storia toscana moderna e contemporanea: Studi e documenti; 26). 3. Relazioni artistiche: il linguaggio architettonico europeo, 1983, pp. 1005-1028.
- Buganza, S., *Per il Maestro delle storie di Sant'Agnes: una nuova pala e un possibile nome*, «Nuovi studi», 8.2003(2004),10, pp. 61-83.
- Burroughs, C., *The Last Judgement of Michelangelo: pictorial space, sacred topography, and the social world*, «Artibus et historiae» 16.1995,32, pp. 55-89.
- Bury, M., *Niccolò della Casa's Last Judgement dissected*, «Print quarterly» 2010 (27, n. 1), pp. 3-10

- Bussa, I., *Conflittualità nella vita quotidiana dei villaggi del feudo sardo di Oliva nei primi decenni del 1500*, «Quaderni Bolotanesi» 2004 (n. 30), pp. 251-296.
- Bussa, I., *La documentacio sobre els Estats sards d'Oliva*, «Cabdells: revista d'investigacio de l'Associacio cultural Centelles i Riusech» 2009 (n. 6), pp. 9-81.
- Butts, B., *Albrecht Dürer or Hans Kulmbach?: two designs for triptychs in the Albertina*, «Master drawings», 23/24.1985/86, pp. 517-526.
- Butts, B., *Dürer and the Master of the Housebook: a design for stained glass by Dürer from c. 1492 – 1493*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. Gnann e H. Widauer, Milano: Electa, 2000, pp. 234-238.
- Butts, B., *The drawings of Hans Süß von Kulmbach*, «Master drawings», 44.2006,2, pp. 127-212.
- Cadau, R. A., *Il canonico Giovanni Spano e la Pinacoteca di Ploaghe*, «Arte cristiana», 93.2005,829, pp. 277-285.
- Caleca, A., *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca, Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari, Convento di San Domenico, 26.11.1983-20.12.1984; Cagliari, Cittadella dei Musei, 26.12.1983-20.1.1984), a cura di D. Pescarmona, Cagliari 1985, pp. 31-39.
- Cali, M., *La Sardegna*, in *Storia dell'arte in Italia. La pittura del Cinquecento*, Torino: UTET 2000, pp. 658-663.
- Camarena Mahiques, J., *Alle origini della storia di Oliva (Spagna): il castello di Rebollet e i Carroz*, «Quaderni bolotanesi» 1997 (n. 23), pp. 207-234.
- Camarena Mahiques, J., *La storia di Oliva (Spagna): i Borja e gli Osuna, da contea a città*, «Quaderni bolotanesi: appunti sulla storia, la geografia, le tradizioni, le arti, la lingua di Bolotana» 1999 (n. 25), pp. 245-260.
- Campbell Hutchinson, J., *Schongauer copies and forgeries in the graphic arts*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del convegno a cura di A. Châtelet (Comar, 30.9.-2.10.1991), Colmar: Musée d'Unterlinden 1994, pp. 115-126.
- Camporesi, P., *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, (Saggi brevi; 23) Torino: Einaudi 1991.
- Cannatà, R., Ghisetti Giavarina, A., *Cola dell'Amatrice*, testi di D. Ferriani e G. Gagliardi, Firenze: Cantini 1991, pp. 73-82, 84-85, 92-100, 115-119.
- Canova, L., *Omnes reges servient ei" Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, «Storia dell'arte» 2002-2003 (3, 103), pp. 7-40.
- Castelnuovo, E., C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in AA. VV., *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Bollati e P. Fossati, 3 voll. Torino: Einaudi 1979-83, *Materiali e problemi: questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, 1979, I.1., pp. 285-352.
- Castelnuovo, E., *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano: Electa 1987, 2 voll., I, pp. 514-523.
- Castri, S., *ad vocem Maestro di Ozieri*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, III, Torino: Einaudi 1992, p. 339.
- Casu, A., *I frati minori in Sardegna*, Cagliari: Tip. San Giuseppe 1927.
- Cautera Bennasser, P., *El comercio de reino de Mallorca con Cerdeña a través de lo «guiatges»*, in *La Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XVIII), Il "regnum Sardiniae et Corsicae" nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona*, atti del congresso (Sassari-Alghero, 19-24.5.1990), Sassari: C. Delfino; Pisa: ETS 1993-98, vol. 2, tomo I, *Comunicazioni*, Sassari: C. Delfino 1995, pp. 278-290.
- Casu, A., *I Frati Minori in Sardegna*, Cagliari: Tip. San Giuseppe 1927.
- Cau, G. G., *Ambrogio Calvano: il Maestro di Perfugas, nuove ipotesi sull'autore del retablo della chiesa di San Giorgio*, «Almanacco gallurese» 2008, pp. 127-143.
- Cau, G. G., *I manieristi toscani: Pietro Giovanni e Ambrogio Calvano: due generazioni di pittori senesi nella Sassari del Cinquecento*, «Almanacco Gallurese» 2005, pp. 53-60.
- Cau, G. G., *Il retablo di San Maria degli Angeli di Bortigali, post 1550, del pittore Andrea Sanna detto Il maestro di Ozieri*, «Bolotana: Passato e Presente» 2004, pp. 298-333, (Estr. da: «Quaderni bolotanesi» 2004, n. 30).
- Cau, G. G., *Il retablo di S. Maria degli Angeli di Bortigali (post 1550) del pittore Andrea Sanna detto il Maestro di Ozieri*, «Quaderni bolotanesi» 2004 (XXX, n. 30), pp. 297-332.
- Cau, G. G., *Il retablo di S. Sebastiano di Sassari*, «Voce del Logudoro» 16 novembre 2003 (n. 36), p. 3.
- Cau, G. G., *La predella del retablo di Nostra Signora di Loreto*, «Voce del Logudoro» 23 marzo 2003 (n. 11), p. 5.
- Cau, G. G., *Allegoria nel retablo di Sant'Elena imperatrice a Benetutti*, «Sardegna antica: culture mediterranee: rivista semestrale di archeologia, etnologia, storia» 2002 (n. 22), pp. 35-38.
- Cau, G. G., *Così ho scoperto il nome del Maestro: Ozieri, l'immagine cartografica della Sardegna e dell'Italia nel cinquecento nelle opere del Maestro d'Ozieri*, «Almanacco gallurese» 2001, pp. 245-256.
- Cellauro, C., *Francesco di Giorgio and the Renaissance tradition of the illustrated architectural treatise*, in *Reconstructing*

- Francesco di Giorgio architect*, a cura di B. Hub, A. Pollali, Frankfurt a. M.: Lang 2011, pp. 185-211.
- Contu, E., M. L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia; 29), Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1976.
- Costa, E., *Archivio pittorico della città di Sassari ...*, a cura di E. Espa, Sassari: Chiarella 1976, (facs. dei manoscritti conservati nella Biblioteca comunale di Sassari), pp. 201, 251.
- Costa, E., *Sassari*, Sassari: Gallizzi 1976-77 (ed. cons. Sassari: Gallizzi 1992, II, pp. 1194-1195, 1212, 1216, 1242-1243; 1^a ed. I, Sassari: Tip. Azuni 1885; II, Sassari: Gallizzi 1909).
- Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di M. G. Meloni e O. Schena, Genova: Brigati 2006.
- Ceriana, M., *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano e R. Shofield, Venezia: Marsilio 2002, pp. 111-146, in specie pp. 132-135.
- Cerrolaza Villaverde, E., *Una estampa de Israhel van Meckenem y su influencia sobre una escena de Christo ante Pilatos del Museo Lázaro Galdiano*, «Goya», 1989/90 (211/216), pp. 271-274.
- Chapman, H., *Michelangelo drawings: closer to the master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 6.10.2005-8.1.2006; Londra, BM, 23.3.-25.6.2006), Londra: British Museum Press 2005.
- Chapman, H., *Michelangelo drawings: closer to the master*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 6.10.2005-8.1.2006; London: British Museum 23.3.-25.6.2006), Londra: British Museum Press 2005.
- Chastel, A., *Les Fêtes de la Renaissance*, II, in *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, (Collection "Le chœur des muses"), atti del convegno (Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7.9.1957) Parigi: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1975, pp. 197-206 (1^a ed.: *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, II, Parigi 1960).
- Checa, F., in *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6.10.2000-12.1.2001), Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II. y Carlos V, 2000.
- Chiner Gimeno, J. J., *Los Estados en Cerdeña de la casa de Oliva durante el siglo XVI. Documentos en el Archivo del Reino de Valencia*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona (XIV-XVIII sec.)*, pp. 191-211.
- Cohen, C. E., *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, «Arte lombarda» 1975 (42/43), pp. 74-96.
- Cohen, C. E., *The art of Giovanni Antonio Pordenone. Between dialect and language*, 2 voll., Cambridge: University Press 1996, I, cat. 33, pp. 578-589, II, fig. 216-226.
- Colin, E., Llorens Serra, T., Borobia Guerriero, M. (a cura di), *Gerard David y el paisaje flamenco*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 10.6.-22.8.2004), Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza 2003.
- Company, X., *Paolo da San Leocadio e gli angeli della cattedrale di Valencia*, «Taccuini d'arte», 3.2008 (2009), pp. 9-28.
- Condorelli, A., *El "concierto de los angeles" la pintura de Paolo da San Leocadio en la Catedral de Valencia*, acta del Seminari d'Història de la Pintura (Lleida, 24-25.10.2005), Lleida 2009, pp. 5-24.
- Contu, E., Frongia, M. L., *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia; 29), Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1976.
- Cornelis, B.; Filedt Kok, J. P., *The taste for Lucas van Leyden prints*, «Simiolus», 26.1998, pp. 18-86.
- Corona, F., *Guida di Cagliari e suoi dintorni*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1894.
- Corona, F., *Guida storico, artistica, commerciale dell'isola di Sardegna: con carta geografica e 50 incisioni di vedute, monumenti, costumi, ecc.*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1896.
- Corwin, N. A., *The fire landscape: its sources and its development from Bosch through Jan Brueghel I: with special emphasis on the mid-sixteenth century Bosch "revival"*, London: University Microfilms International 1976.
- Costa, E., *Archivio pittorico della città di Sassari diplomatico, araldico, epigrafico, monumentale, artistico-storico*, a cura di E. Espa, Sassari: Chiarella 1976, (facs. dei manoscritti conservati nella Biblioteca comunale di Sassari) pp. 201, 251.
- Costa, E., *Sassari*, Sassari: Gallizzi 1976-77 (ed. cons. Sassari: Gallizzi 1992, II, pp. 1194-1195, 1212, 1216, 1242-1243; 1^a ed. I, Sassari: Tip. Azuni 1885; II, Sassari: Gallizzi 1909).
- Costa, E., *Un giorno ad Ardara. Impressioni e memorie storiche*, (Biblioteca Sarda; 9), Sassari: Dessi 1899, pp. 69-74.
- Cox-Rearick, J., *Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I: the "moda alla spagnola" of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, «Artibus et historiae» 2009 (30, 60), pp. 39-69.
- D'Aniello, A., *Il Maestro di Ozieri: cultura locale e maniera italiana in un pittore sardo del '500*, in *Il Maestro di Ozieri ...*, pp. 7-18.

- Dacos, N., *De Pedro de Rubiales a 'Roviale spagnolo': el gran salto de España a Italia*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 75.2009, pp. 101-114.
- Dacos, N., *Le Logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, (Monumenta vaticana selecta), Milano: Jaca Book, 2008.
- Dacos, N., *Lambert Sustris e Jan van Scorel*, «Arte Veneta» 2002 (n. 56), pp. 38-51.
- Dacos, N., *Gaspar Becerra et Polidoro*, in *L'arte nella storia: contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, (Biblioteca d'arte Skira; 3), Milano: Skira 2000, pp. 335-339.
- Dacos, N., *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, (Saggi: arti e lettere), Roma: Donzelli 1995.
- Dacos, N., *Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphael*, «Arte cristiana» 73.1985, pp. 245-257.
- Dacos, N., *Pedro Machuca en Italie*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano: Electa 1984, pp. 332-361.
- Dacos, N., *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.
- Dalai Emiliani, M., *La prospettiva in Lombardia: teorie ed esperienze*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4.12.1982-28.2.1983), Milano: Electa 1982.
- Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Fondazione Casa Buonarroti, 30.9.2003-12.1.2004), a cura di V. Romani Firenze: Mandragora 2003.
- David, I. L., *Comercio y operadores económicos entre Valencia y Cerdeña durante el reinado de los Reyes Católico*, in *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma: Carocci editore 2004, pp. 33- 56.
- de Francovich, Géza, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 1938 (2), pp. 143-261.
- De Marchi, N., Van Miegroet, H. J., *Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva España*, in *Kunst voor de markt, 1500-1700*, a cura di R. Falkenburg, J. de Jong, (Nederlands kunsthistorisch jaarboek; 50.1999-2000), Zwolle: Waanders 2000, pp. 80-111.
- De Mirimonde, A. P., *Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck (?)*, *Sustris et Paul Bril: a la mémoire de M. Edouard Michel*, «Jaarboek» 1974, pp. 73-100.
- De Rubeis, G. M., in *Parmigianino tradotto: la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29.3.-27.9.2003), a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2002.
- de Tolnay, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara: De Agostini 1975.
- de Tolnay, C., *Michelangelo. V: The Final Period*, Princeton: Princeton University Press 1960.
- della Marmora, A., *Itinerario dell'isola di Sardegna*, (Bibliotheca Sarda; 14), Nuoro: Ilisso 1997.
- della Marmora, A., *Voyage en Sardaigne ou Description statistique, physique et politique de cette ile, avec des recherches sur ses productions naturelles, et ses antiquités*. Paris, Turin: 1826.
- Delogu, R., *Lineamenti di storia artistica*, in *Guida d'Italia. Touring Club Italiano*, Milano: Colombi 1952, pp. 57-66.
- Delogu, R., *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, «Archivio storico sardo» 1941 (XXII, n.1-4), pp. 3-17.
- Delogu, R., *Il Maestro di Olzai e le origini della Scuola di Stampace*, «Studi sardi» 1945 (n. 6), pp. 5-21.
- Delogu, R., *Michele Cavaro: (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi sardi» 1937 (III, n. 1) 1937, pp. 5-92.
- Demelas, F. B., *Salvatore Ghisaura, un pittore ozierese che i sardi debbono ancora scoprire e conoscere*, «La Nuova Sardegna» 1964, n. 122, p. 3.
- Despéramont, I., Poisson, O., *Der Dévôt-Christ von Perpignan: Beobachtungen anlässlich der Restaurierung von 1995 / Le Dévôt-Christ de Perpignan: observations faites à l'occasion de sa restauration en 1995*, in *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: die gotischen Crucifigi dolorosi*, a cura di U. Bergmann, (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut; 14), München: Siegl 2001, pp. 74-88.
- Devilla, C.M., *I Frati Minori Claustri o Conventuali in Sardegna: compendiose memorie*, Sassari: Gallizzi 1942.
- Dill, U., *Der Bart des Philosophen: Holbeins Amerbach-Porträt - neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms*, in *Hans Holbein der Jüngere. Akten des Internationalen Symposiums* (Basel, Kunstmuseum Basel, 26-28.6.1997) a cura di M. Senn, (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte; 55. 1998, 2/4), Basel: Schwabe 1999, pp. 245-262.
- Da Vincenza Foppa al Maestro delle Storia di Sant'Agnesa (1458-1527)*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1988, pp. 74-86.

- Defoer, H. L. M., *Der Meister des Bartholomäus-Altar und die Kunst der Nördlichen Niederlande: Betrachtungen anlässlich einer Ausstellung*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64.2003, pp. 215-240.
- Der Wald im Mittelalter: Funktion, Nutzung, Deutung*, a cura di E. Vavra, Berlin: Akademie-Verlag 2008.
- Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donau-Stils*, a cura di M. Stadlober, Wien: Böhlau 2006.
- De Vecchi, P., *Sintassi dei corpi e modi delle attitudini dalla volta al Giudizio*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina; documentazione e interpretazioni*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, 3 voll., *Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, marzo 1990), a cura di K. Weil-Garris Brandt, III, pp. 201-206.
- De Vecchi, P. *Ritratto di una apparizione: appunti in margine alla Madonna Sistina*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10.12.1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 33-42.
- Devilla, C., *I Frati Minori Claustri o Conventuali in Sardegna: compendiose memorie*, Sassari: Gallizzi 1942.
- Didi-Huberman, G., *Ex-voto: image, organe, temps*, Paris: Bayard, 2006.
- Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino - Palazzo Bindi Sergardi, 16.6.-4.11.1990), Milano: Electa, 1990.
- Doménech, F. B., Gómez Frechina, J., (a cura di), *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV - XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3.3.-24.4.2007), Valencia: Generalitat valenciana 2007.
- Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections*, catalogo della mostra (Londra, Department of Prints and Drawings in the British Museum, 6.2.-27.4.1975), London: BMP 1975.
- Dunkerton, J., *Nord e Sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in B. Aikema, B. Louise Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 5.9.1999-9.1.2000), Milano: Bompiani 1999.
- Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di K. Herrmann Fiore (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali: 10.3.-10.6.2007), Milano: Electa 2007.
- Dürer, Holbein, Grünewald: Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 14.5.-24.8.1997; Berlin, Kupferstichkabinett, 5.6.-23.8.1998), Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett; Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Ostfildern-Ruit: Hatje 1997.
- Eberlein, J. K., *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, «The Art Bulletin» 1983 (65, n. 1), pp. 61-77.
- Eiche, S., *Loreto*, in Frommel, C. L., Adams, N., (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, 2 voll., Cambridge, Mass.: The MIT Press 1994-2000, *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, 2000, II, pp. 59-61.
- Elam, C., *Firenze 1500-50*, in *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano: Electa 2002, (Storia dell'architettura italiana), pp. 208-219.
- Elkins, J., *Mannerism: deformation of the stage*, «Storia dell'arte», 67.1989, pp. 257-262.
- Erb, G., *Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik von Albrecht Dürer*, Frankfurt am Main: Lang 1997.
- Ehrstine, G., *Of Peasants, Women, and Bears: Political Agency and the Demise of Carnival Transgression in Bernese Reformation Drama*, «The Sixteenth Century Journal» 2000 (Vol. 31, No. 3), pp. 675-697.
- Ekserdjian, D., *Correggio disegnatore*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22.5.-14.9.2008), a cura di A. Coliva, Milano: Motta 2008, pp. 77-83.
- Emison, P., *The Paysage Moralisé*, «Artibus et Historiae» 1995 (vol. 16, n. 3) pp. 125-137.
- Ettlinger, H. S., *Raphael's Lo Spasimo: its historical and iconographic background*, «Source» 1982 (1.4), pp. 13-15.
- Evans, M., Browne, C., Nesselrath A., *Raphael: cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*, con la collaborazione di M. Haydu e A. Roth, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 8.9.-17.10.2010), London: V&A Publishing 2010.
- Evans, M., *Dürer and Italy revisited: the German connection*, relazione scritta della conferenza tenuta il 21.3.2003 in occasione della mostra *Albrecht Dürer and his Legacy*, Londra: The Trustees of the British Museum 2004.
- Ewing, D., *Ventajas múltiples, producción moderada: reflexiones sobre Patinir y el mercado / Multiple advantages, moderate production: thoughts on Patinir and marketing*, in *Patinir: essays and critical catalogue*, catalogo della mostra (Madrid, Prado, 2.7.-7.10.2007), Madrid 2007, pp. 81-95.
- Fadda, E., *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, atti del convegno a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press 2010, pp. 119-132.
- Faietti, M. *Disegni derivazioni e stampe dalla Santa Cecilia*, in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca*

- Nazionale di Bologna, catalogo della mostra, Bologna: Edizioni ALFA 1983, pp. 345-364.
- Faietti, M., "...carte belle, più che oneste...", in *Mythologica et erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 1.10.2005-15.1.2006), a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, Livorno: Sillabe 2005, pp. 90-107.
- Faietti, M., *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta: bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, Roma: De Luca Editori d'Arte 2006, (Lineamenti di storia delle tecniche; 2), pp. 58-66.
- Faietti, M., Nesselrath, A., "Bizar più che reverso di medaglia": un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini, «Revue de l'art», 107.1995, pp. 44-88.
- Faietti, M., Oberhuber, K., *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale Bologna, 6.3.-24.4.1988), Bologna: Nuova Alfa Editoriale 1988.
- Falkenburg, R. L., *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins 1988 (1^a ed.: *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen, 1985).
- Falkenburg, R. L., *Marginal motifs in early Flemish landscape painting*, in *Herri met de Bles, studies and explorations of the world landscape tradition*, atti del convegno (Princeton University, 13-14.10.1995), a cura di N. E. Muller; B. J. Rosasco, Turnhout: Brepols 1998, pp. 153-169.
- Falkenburg, R. L., *The devil is in the detail: ways of seeing Joachim Patinir's "world landscapes"*, in *Patinir ...*, 2007, pp. 61-79.
- Falomir, M., *Sebastiano e il "gusto spagnolo"*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8.2.-18.5.2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28.6.-28.9.2008), a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann con R. Contini, Milano: Motta 2008, pp. 67-71.
- Fara, G. F., *In Sardiniae Chorographia* [1580], ried. a cura di E. Cadoni, I, Sassari 1992, p. 166.
- Fara, G. M., *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze: Olschki, 2007.
- Fara, G. M., *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, «Prospettiva» 1997 (85), pp. 91-96.
- Faries, M., *Jan van Scorel in Venice: crosscurrents of influence and technique*, in C. Limentani Viridis, M. Bellavitis (a cura di), *Nord/Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna*, Padova: Il Poligrafo 2007, pp. 103-111.
- Faries, M., *Jan van Scorel's Mary Magdalene: original and copy*, in H. Verougstraete, J. Couvert (a cura di), *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*, Leuven: Peeters 2006, pp. 150-158.
- Faries, M., *Technical Studies in Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, in Faries, M., Spronk, R., (a cura di), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations, Perspectives*, Cambridge, Mass., e Turnhout 2003.
- Faries, M., *Another New Early Jan van Scorel*, in H. Th. van Veen, V. M. Schmidt et al., *Polyptiek: een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, Zwolle: Waanders, 2002, pp. 42-44, 47, 221-22.
- Faries, M., Helmus, L.M., *The madonnas of Jan van Scorel, 1495-1562: serial production of a cherished motif*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 8.4.-2.7.2000), Utrecht 2000.
- Faries, M., *Jan van Scorel's Jerusalem Landscapes*, in *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout: ed. Laurinda S. Dixon 1998, pp. 113-134.
- Faries, M., Wolff, M., *Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel*, «The Burlington Magazine» 1996, (138) n. 1124 novembre, pp. 724-733.
- Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24.2.-21.5.1995; Roma: Palazzo delle Esposizioni, 7.6.-4.9.1995), a cura di N. Dacos, Milano: Skira 1995.
- Filedt Kok, J. P., *Leiden en Antwerpen omstreeks 1520; de ontmoeting met Albrecht Dürer en de introductie van het landschap*, in *Lucas van Leyden en de renaissance*, catalogo della mostra (Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 20.3.-26.6.2011), a cura di C. Vogelaar, J. P. Filedt Kok, H. Leeftang, I. M. Veldman, Anversa: Ludion 2011, pp. 103-119.
- Filedt Kok, J. P., *The prints of the Master of the Amsterdam Cabinet*, «Apollo» 1983 (17), pp. 427-436.
- Filippi, E., *Maarten van Heemskerck: inventio urbis*, Milano: Berenice 1990.
- Floris, F., *I Centelles signori di Monteacuto*, «Quaderni bolotanesi» 1988 (n. 14), pp. 359-366.
- Floris, F., S. Serra, *Storia della nobiltà in Sardegna: genealogia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari: Edizioni della torre 2007 (1^a ed.: Cagliari: Edizioni della Torre 1986).
- Floris, F., *Una famiglia del Monteacuto: i Tola*, «Quaderni bolotanesi» 1990 (n. 16), pp. 377-390.
- Fois, F., *Marti Torner pittore dai molti nomi*, «Anuario de estudios medievales» 1983 (13), pp. 423-551.

- Forti Grazzini, N., *L'arazzo ferrarese*, Milano: Electa 1982.
- Fortunati, V., "Una pazzia...mescolata di tristizia": il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27.9.2008-11.1.2009/2008), a cura di D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, pp. 53-59.
- Franco Mata, A., *El crucifijo gótico doloroso de Villafalé (León) y los crucifijos patéticos castellanos del siglo XIV*, in *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Baron, P.-Y. Le Pogam, Dijon: Fatou 2007, pp. 64-67.
- Franklin, D., *Some new drawings by Polidoro da Caravaggio from his Sicilian period*, «Master drawings» 2010 (48, 2), pp. 155-162.
- Franz, H. G., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1969.
- Franz, H. G., *Landschaftsbilder als kollektive Werkstattsschöpfungen in der Flämische Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, «Kunsthistorisches Jahrbuch Graz» 1982 (18), pp. 165-181.
- Frechina, J. G., *La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas*, in *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de la Ciudad, 23.3.-30.6.2007), a cura di E. Mira e A. Delva, Valencia: Generalitat Valenciana 2007, I, p. 381-405.
- Freedberg, S. J., *Drawings for Sebastiano or Drawings by Sebastiano?: A Problem Reconsidered*, «The Art Bulletin» 1963 (XLV), pp. 253-258.
- Friedländer, M. J., *Die altniederländische Malerei*, vol. 12, Leiden: Sijthoff 1935; *Early Netherlandish Painting. Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst*, Bruxelles: La connaissance 1967.
- From Schongauer to Holbein: master drawings from Basel and Berlin*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 24.10.1999-9.1.2000), Ostfildern: Hatje Cantz 1999.
- Falomir, M., "Christ Mocked", a Late "Invenzione" by Titian, «Artibus et Historiae» 2007 (vol. 28, n. 56, *In the Issue Special ... Part 1*), pp. 53-61.
- Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 19.5.-30.7.1998), a cura di F. B. Doménech e F. Sricchia Santoro, Valencia 1998.
- Filia, D., *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei disciplinati bianchi di Sassari: con officio e statuti italiani inediti*, Sassari: Gallizzi 1935, pp. 97-99, 103.
- Freedberg, D., *Il potere delle immagini: il mondo delle figure; reazioni e emozioni del pubblico*, Torino: Einaudi 1993, (Biblioteca di storia dell'arte; 19), (1ª ed.: *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago; London: University of Chicago press 1989).
- Freedberg, S. J., *Drawings for Sebastiano or Drawings by Sebastiano?: A Problem Reconsidered*, «The Art Bulletin» 1963 (XLV), pp. 253-258.
- Frommel, C. L., *Architectura Picta e architettura costruita tra Masaccio e Perugino*, in *Architectura picta. La représentation de l'architecture dans la peinture (1300-1600)*, convegno internazionale (Parigi, INHA, 14-16.12.2009) a cura di S. Frommel e G. Wolf.
- Frommel, S., *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in *Disegni rinascimentali di architettura*, a cura di A. Billuzzi e S. Frommel, Firenze: Edizioni Polistampa 2010, (Opus incertum ; 3.2008, 5), pp. 12-27; Borsi, S., *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma: Officina Ed. 1985, (Fonti e documenti per la storia dell'architettura; 9).
- Gaias, M. P., *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel Capo di Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro: la statuaría lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra (Cagliari, EXMA - Centro Comunale di Arte e Cultura, 16.12.2001-27.1.2002; Sassari, Museo Sassari Arte, 21.12.2001-20.1.2002), a cura di M. G. Scano Naitza, F. Segni Pulvirenti, Cagliari: Janus, 2001, pp. 67-84.
- Gaias, M. P., *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro: Ilisso 1996, pp. 187-194.
- Gaias, M. P., *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari: Chiarella 1993.
- Galassi, M. C., Zanelli, G., *Joos van Cleve und Genua*, in P. van den Brink (a cura di), *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 17.3-26.6.2011), Stuttgart: Belser 2011, pp. 64-85.
- Galassi, M.C., *Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve sui pittori genovesi di primo Cinquecento: indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino*, in Simonetti, F., Zanelli, G. (a cura di), *Indagini tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve*, atti della giornata internazionale di studi (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola 13 marzo 2003) Firenze: Maschietto 2003, pp. 57-69.
- Galasso, G., *Carlo V fra Europa e Mediterraneo*, in *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, atti del convegno (Napoli, 11-13.1.2001), a cura di G. Galasso e A. Musi, Napoli: Società napoletana di Storia Patria 2001.
- Galilea Anton, A., *Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca*, in *Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26.2.-11.5.2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcelona: MNAC 2003, pp. 87-97.

- Garriga, J., con la collaborazione di Carbonell, M., *L'època del Renaixement. S. XVI, (Història de l'art català, IV)*, Barcelona: Ed. 62, 1986, pp. 140-143.
- Garriga i Riera, G., *Un pittore monferrino del Cinquecento in Catalogna: Pietro Paolo de Montalbergo o De Alberghis*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» 49.1997(2000), pp. 101-117.
- Garriga, J., *L'Època del Renaixement. El segle XVI, (Historia de l' Art Catala, IV)*, Barcelona 1986.
- Garriga, J., *La geometria espacial de Pere Mates*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins» 1994 (XXXIII), pp. 527-562.
- Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars*, a cura di R. Budde, R. Krischel, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 19.5.-20.8.2001), Köln: DuMont 2001.
- Gere, J. A., Turner, N., *Drawings by Michelangelo from the BM*, catalogo della mostra (NY, Pierpont Morgan Library, 24.4.-28.7.1979), New York 1979.
- Gere, J.A., Turner, N., *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (Londra, BM, Department of Prints and Drawings, 6.2.-27.4.1975), Londra: British Museum Publications 1975.
- Gibson, W. S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley: University of California press 2006.
- Gibson, W. S., *Festive peasants before Brueghel: three case studies and their implications*, «Simiolus», 2005 (31, n. 4), pp. 292-309.
- Gibson, W. S., *Mirror of the earth: the world landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton; New Jersey: Princeton University Press 1989.
- Gibson, W., *Lucas van Leyden's late paintings: the Italian connection in Renaissance en reformatie en de Kunst in de noordelijke Nederlanden*, a cura di W. Th. Kloek, Bussum: Fibula - Van Dishoeck 1986 («Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 37.1986), pp. 41-52.
- Gibson, W. S., *"Imitatio Christi": The Passion Scenes of Hieronymus Bosch*, «Simiolus» 1972-1973 (vol. 6, n. 2), pp. 83-93.
- Gillis, E., *D'après Albrecht Dürer: de la copie au faux*, «Nouvelles de l'estampe» 2000 (nn. 173-174), pp. 84-94.
- Giorgio Vasari disegnatore e pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3.9-11.12.2011), a cura di A. Cecchi con A. Baroni e L. Fornasari, Milano: Skira 2011.
- Gnann, A., *Parmigianino e la grafica*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8.2.-15.5.2003; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4.6.-14.9.2003), a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino Pagden, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2003.
- Goddard King, G., *Sardinian Painting. The Painters of the gold backgrounds*, Philadelphia: Longmans, Green and Co. 1923 (trad. it. di S. Lucamante, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, a cura di R. Coroneo (autore della prefazione, alle pp. 7-25), Nuoro: Ilisso 2000).
- Goldberg, G., *Gesteigerte Romantik, Donaureise und erster Sturm und Drang*, in *Altdorfer: Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München: Schnell & Steiner 1988, pp. 59-94, e pp. 143-168.
- Gómez Frechina, J., *Ecós italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, in *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3.3.-24.4.2007), Valencia 2007.
- Gómez Frechina, J., *La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas*, in *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes; la Europa de las ciudades*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de la Ciudad, 23.3.-30.6.2007), Valencia 2007.
- González García, J. L., *Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica*, in *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, catalogo della mostra (Valladolid, Monasterio de Nuestra Señora de Prado, 26.2.-31.5.2004), Salamanca: Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales 2004, pp. 99-114.
- Goretti, P., *Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento*, in *L'infinita varietà del gusto. Filosofia, arte e storia di un'idea dal Medioevo all'età moderna*, (I Castelli di Yale, quaderni di filosofia), Padova: Il Poligrafo 2010, pp. 51-64.
- Gregori, M., *Savoldo ante 1521: riflessioni per una inedita "Crocifissione"*, «Paragone. Arte» 50.1999, Ser. 3, 23, pp. 47-85.
- Grimm, C., *Grünwalds Bildsprache*, in *Das Rätsel Grünwald*, catalogo della mostra (Aschaffenburg: Schloss Johannisburg, 30.11.2002-28.2.2003), Stuttgart: Theiss 2002, pp. 31-44.
- Griseri, A., *Perino, Machuca, Campana*, «Paragone» 1957 (VIII, n. 87), pp. 13-21.
- Griseri, A., *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano*, «Paragone. Arte», 15.1964, 179, pp. 3-19.
- Griseri, A., *Precisazioni per Alonso Berruguete*, «Commentari» 20.1969, pp. 63-74.
- Gautier Dalché, P., *Cartes de Terre Sainte, cartes de pèlerins*, in *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo: paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, a cura di M. Oldoni, Salerno: Laveglia 2005, pp. 573-612.
- Grimaldi, F., *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto: Tecnostampa 1999.

- Grimaldi, F., Sordi, K., *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, Loreto: Palazzo Apostolico 1995, pp. 15-30.
- Grimaldi, F., *La Chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Pieva Torina: Stabilimento Tipografico Mierma 1984.
- Hand, J.O., *Joos van Cleve: The Complete Paintings*, New Haven: Yale University Press 2004.
- Harrison, J.C., *The Detroit 'Christ on Calvary' and the Cologne 'Lamentation of Christ': Two Early Haarlem Paintings by Maerten van Heemskerck*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek» 1986, pp. 175-194.
- Hartt, F., *The Drawings of Michelangelo*, Londra: Thames and Hudson 1971, nn. 390-1.
- Hass, A., *Two devotional manuals by Albrecht Dürer: the "Small passion" and the "Engraved passion"; iconography, context and spirituality*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 63.2000, pp. 169-230.
- Haussher, R., *Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?)*, «Jahrbuch der Berliner Museen» 1987/88 (29-30), pp. 47-70.
- Heim, D., *La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israhel van Meckenem*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 2005, (71), pp. 65-87.
- Hendrikman, L., *Bernard van Orley and Romanism in the 1530s: technical investigation of the Crucifixion Triptych in the Church of Our Lady in Bruges*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno Nord/Sud: *ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi* (Padova, 25.-27.10.2007), a cura di A. De Florian, M. C. Galassi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, (Biblioteca d'arte; 21), pp. 107-115.
- Hernad, B., *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, catalogo della mostra (München, Bayerischen Staatsbibliothek, 20.6-15.9.1990), München: Prestel 1990.
- Herrero Carretero, C., *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*, Madrid: Patrimonio Nacional 2004.
- Herrmann-Fiore, K., *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del convegno a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato, 1990, pp. 267-296.
- Herrmann-Fiore, K., *Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle*, in *Albrecht Dürer*, a cura di K. Schröder, M. L. Sternath, con la collaborazione di M. W. Ainsworth, Ostfildern: Hatje Cantz 2003, pp. 27-44.
- Hickson, S., *More than meets the eye: Giulio Romano, Federico II Gonzaga and the triumph of trompe-l'oeil at the Palazzo de Te in Mantua*, in *Disguise, deception, trompe-l'oeil: interdisciplinary perspectives*, a cura di L. Boldt-Irons, C. Federici e E. Virgulti, (*Studies on themes and motifs in literature*; 99), New York: Lang, 2009, pp. 41-59.
- Hind, A.M., *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint 1978, (ripr. facs. dell'ed.: London, 1938-1948).
- Hinz, B., *Lucas Cranach / Andrea del Brescianino: Venere tedesca vs. Venere italiana*, in *Cranach: l'altro Rinascimento = Cranach: a different Renaissance*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15.10.2010-13.2.2011), a cura di A. Coliva e B. Aikema, Milano: 24 Ore Cultura 2010, pp. 87-97.
- Hirst, M., *'Il modo delle attitudini': il taccuino di Oxford per la volta della Sistina*, in *La Cappella Sistina: i primi restauri*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1986, pp. 208-217.
- Hirst, M., *Michel-Ange, dessinateur*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée National du Louvre, 9.5.-31.7.1989; Washington, DC, National Gallery of Art, 9.10.-11.12.1988), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1989.
- Hirst, M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford: Clarendon Press 1981.
- Hoogewerff, G. J., *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, vol. 3, The Hague 1939.
- Hoogewerff, G.H., *Het Landschap van Bosch tot Rubens*, Antwerpen 1954, pp. 61-62.
- Humfrey, P., *Two moments in Dosso's career as a landscape painter*, in Ciammitti, L., Ostrow, S.F., Settis, S., *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, pp. 200-218.
- Husband, T. B., *The Dissemination of Design in Small-Scale Glass Production: The Case of the "Medieval Housebook"*, «Gesta» 1998 (37, n. 2), pp. 178-185.
- Hutchinson, J. C., *Schongauer copies and forgeries in the graphic arts*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del convegno (Colmar, Musée d'Unterlinden, 30.9.-2.10.1991) a cura di A. Châtelet, Colmar 1994, pp. 115-126.
- I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane: Casa Buonarroti*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 23.11.1975-6.1.1976), a cura di C. De Tolnay, Firenze: Centro Di 1975.
- I parlamenti dei viceré Giovanni Dusay e Ferdinando Giron De Rebolledo, 1495, 1497, 1500, 1504-1511*, a cura di A. M. Oliva e O. Schena, (Acta curiarum Regni Sardiniae; 5), Cagliari: Consiglio regionale della Sardegna 1998.
- Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France - Villa Medici, 20.11.1972-31.1.1973), Roma: De Luca, 1972.
- Il Registro di San Pietro di Sorres*, introduzione storica di R. Turtas, edizione critica a cura di S. S. Piras e G. Dessi, Cagliari: CUEC

- 2003, trascrizione del ms. conservato presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, (Testi e documenti).
- Iradriel Murugarren, P., *El comercio en el Mediterráneo entre 1490 y 1530*, in Belenguer Cebriá, E., *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, atti del convegno internazionale (Barcelona, 21-25 febbraio 2000), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlo V, 2001, pp. 85-116.
- Israël van Meckenem: Kupferstiche des späten Mittelalters aus Westfalen*, catalogo della mostra (Schmallenberg-Grafschaft, Museum Kloster Grafschaft, 2.6.-13.8.2000), a cura di O. Plassmann, Paderborn: Bonifatius 2000.
- Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati: la Chapelle du Pallio à la Chancellerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti dei convegni (*Autour de Francesco Salviati (1510-1563) et la Bella Maniera*, Roma 1998; *Le dessin italien au temps de Francesco Salviati (1510-1563)*, Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, Rome: École Française de Rome 2001, pp. 195-213.
- Itinera sarda: percorsi tra i libri del Quattro e Cinquecento in Sardegna*, a cura di Petrella, G., (Ricerche storiche; 8), Cagliari: CUEC 2004.
- Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30.6.-19.10.1992), a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 1992.
- Il libro di Giuliano Da Sangallo: codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, (Codices e Vaticanis selecti; 39), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1984.
- Imagined pilgrimage and spiritual tourism: Luttikhuisen, H., Still Walking: Spiritual Pilgrimage, Early Dutch Painting and the Dynamics of Faith; Foster-Campbell, M. H., Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts, in Imaginative and emotional interaction in late medieval and Renaissance art*, Leiden: Brill 2011, pp. 119-226; 227-276.
- Imbrey, J., *Faith up-close and personal in Mantegna's "Presentation": fictive frames and the "devotio moderna" in northern Italy*, in *New studies on old masters: essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, a cura di J. Garton, D. Wolfthal, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2011, (Essays and studies - Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto; 26), pp. 235-253.
- Jan van Scorel and his Circle*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 3.8.-30.10.1955) Utrecht 1955.
- Jan van Scorel d'Utrecht: retables et tableaux de son atelier vers 1540*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 5 marzo-1 maggio 1977; Douai, Musée de la Chartreuse, 18 maggio-17 luglio 1977), Utrecht: Arthur Stibbe 1977.
- Jan van Scorel d'Utrecht: retables et tableaux de son atelier vers 1540: documents: examen scientifique*, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 5.3-1.5.1977), Utrecht: Arthur Stibbe 1977.
- Jansen, L., *Shop collaboration in the painting of background landscapes in the workshop of Pieter Coecke van Aelst*, in *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, a cura di M. Faries, Turnhout: Brepols 2006 (Me fecit; 4), pp. 119-142.
- Joannides, P., *Drawings by Francesco Salviati and Daniele da Volterra: Additions and Subtractions*, «Master Drawings» 1994 (32, n. 3), pp. 230-251.
- Joannides, P., *Michelangelo and his Influence, Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington, DC, National Gallery of Art, 27.10.1996-5.1.1997; Fort Worth, Tex., Kimbell Art Museum), London: Lund Humphries 1996.
- Joannides, P., *The drawings of Raphael: with a complete catalogue*, Oxford: Phaidon 1983.
- Joost-Gaugier, C. L., *Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a symbol of law and justice*, «Artibus et historiae», 17.1996,34, pp. 19-43.
- Jusco, S., *Tra Pisa e Spagna*, in *Sardegna: Cagliari, l'Iglesiente, Oristano e il Campidano, Sarrabus, Gerrei, Sarcidano, Barbagia e Ogliastra, Nuoro e le Baronie, Olbia e la Gallura, Sassari e il Logudoro, Alghero e la Nurra*, redazione: A. Busignani, G. Cherubini et alii, Firenze: Sansoni 1963 (Tuttitalia; 11), pp. 236- 238.
- Kantor, J., *Dürer's passions*, Cambridge: Harvard University Art Museum 2000.
- Keith, L., Moore Ede, M. e Plazzotta, C., *Polidoro da Caravaggio's 'Way to Calvary': technique, style and function*, «National Gallery technical bulletin» 2004 (25), pp. 36-47.
- Kingston, S. G., *Vasari and Northern prints: an examination of Giorgio Vasari's comments on, and use of, woodcuts and engravings by Martin Schongauer, Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, Ontario: Queen's University 1992.
- Kloek, W. Th., Halsema-Kubes, W., *Kunst voor de beeldenstorm: noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijkmuseum, 13.9.-23.11.1986), 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1986.
- Koch, R. A., *A rediscovered Painting. The Road to Calvary by Herri met de Bles*, «Record of the Art Museum. Princeton University» 1955 (14), pp. 31-55.
- Koepplin, D., *Altdorfer und die Schweizer*, «Alte und moderne Kunst» 1966 (11, 84), pp. 6-14.
- Koldewey, J., *Bruges: Jérusalem en Flandres; Rome, Saint-Jacques, Jérusalem, ou le Nord: Voyages immobiles*, in *Foi & bonne fortune: parure et dévotion en Flandre médiévale*, Bruggemuseum, Gruuthuse, Arnhem: Terra, 2006, pp. 176-193, 210-225,

- Kofuku, A., *Herri met de Bles and some considerations on simultaneous representation in early Flemish painting*, in *Herri met de Bles, studies and explorations of the world landscape tradition*, atti del convegno (Princeton University, 13-14.10.1995), Turnhout: Brepols 1998, pp. 143-151.
- Köllermann, A.-F., "... in Wahrheit den fürtrefflichsten und Besten gleich zu schätzen": *Matthias Grünewald - Anmerkungen zu Leben und Werk*, in *Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde*, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, pp. 14-35.
- Konečný, L., *A note on Polidoro da Caravaggio's 'Way to Calvary'*, «Paragone. Arte» 30.1979,357, pp. 89-93.
- Koreny, F., *Albrecht Dürer oder Hans Schäufelein?: eine Neubewertung des "Benediktmeisters" / Albrecht Dürer o Hans Schäufelein?: The 'Benedict Master' re-considered*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 56/57.2002/03(2004), pp. 144-161.
- Koreny, F., *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, «Master Drawings» 1996 (34, n. 2), pp. 123-147.
- Koslow, S., *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's "Columba Annunciation"*, «Artibus et Historiae», 1986, (vol. 7, n. 13), pp. 9-33.
- Kren, T., McKendrick, S., *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catalogo della mostra (LA, J. Paul Getty Museum, 17.6.-7.9.2003; London, Royal Academy of Arts, 29.11.2003-22.2.2004), Los Angeles: Getty Publications 2003.
- Krinsky, C.H., *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1970 (33), pp. 1-19.
- Kunst voor de beeldenstorm: noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 13.9.-23.11.1986), a cura di J. P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes e W. Th. Kloek, 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1986.
- La renaissance de Scorel: les retables de Marchiennes*, catalogo della mostra (Paris, Institut Néerlandais, 24.3-22.5.2011; Douai, Musée de la Chartreuse, 31.5-3.10.2011), a cura di F. Baligand, A. Donetzkoff, M. Faries, Paris: Fondation Custodia 2011.
- Lane, B. G., *"Ecce Panis Angelorum": The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity*, «The Art Bulletin» 1975 (57, n. 4), pp. 476-486.
- Landau, D., Parshall, P., *The Renaissance print: 1470-1550*, New Haven: Yale Univ. Press 1994.
- Leone de Castris, P., *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli: Electa Napoli 2001.
- Leone de Castris, P., *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573, fasto e devozione*, Napoli: Electa Napoli 1996.
- Leone de Castris, P., *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 12.12.1992-28.2.1993), Napoli: Electa 1992.
- Leone de Castris, P., *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 12.12.1992-28.2.1993), Napoli: Electa 1992.
- Leone de Castris, P., *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, «The Journal of the Walters Art Gallery» 1989 (vol. 47), pp. 13-20.
- Leone De Castris, P. (a cura di), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11.11.1988-15.2.1989), Milano: Mondadori 1988.
- Leone de Castris, P., *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d'arte» 1981 (6.Ser. 66.12), pp. 59-88.
- Lilliu, G., *La costante resistenziale sarda*, in «Studi sassaresi», III (1970-71), 1973, pp. 47-60, (ried.: a cura di A. Mattone, (Bibliotheca sarda; 79), Nuoro: Ilisso Edizioni 2002, pp. 225-237).
- Limentani Viridis, C., *Il crogiuolo mediterraneo. I casi di Napoli e Valencia*, in *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova: Cleup 2011, pp. 66-85.
- Limentani Viridis, C., *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna; prospettive di studio e indagini tecniche*; atti del Workshop Internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova: Il Poligrafo 2007.
- Limentani Viridis, C., *Presenze fiamminghe a Ferrara nel Quattro e nel Cinquecento: i casi di Rogier van der Weyden e Herri Met de Bles*, in Ballarin, A., (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*, atti del convegno (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001) 2007, pp. 53-64.
- Limentani Viridis, C., Pietrogiovanna, M., *Politici*, Venezia: Arsenale 2001.
- Limentani Viridis, C., *L'Oltralpe e la laguna: pittori nordici a Venezia nel Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Milano: Bompiani 1999, pp. 70-75.
- Limentani Viridis, C., *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico sardo» 1989 (XXXVI), pp. 129-152.
- Loconte, A., *The north looks south: Giorgio Vasari and early modern visual culture in the Kingdom of Naples*, «Art History» 2008 (31,4), pp. 438-459, 598-599.

- Longhi, R., *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, «Paragone. Arte» 1953 (43), pp. 3-15.
- Lüdke, D., *Die "Kreuzigungen" Grünewalds im Spiegel mittelalterlicher Passionsliteratur*, in *Grünewald und seine Zeit*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8.12.2007-2.3.2008), München: Deutscher Kunstverlag 2007, pp. 87-95.
- La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento (1450-1550): rasgos de unidad y diversidad*, a cura di Carbonell i Buades, M., Ibáñez Fernández, J., atti del convegno (19-21.2.2009), Zaragoza 2009 («Artigrama», numero monografico 23, 2008).
- La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 27.10.-8.1.2006; Salamanca, Sala de exposiciones Caja Duero, 9.2.-19.3.2006), a cura di F. B. Doménech; J. Gómez Frechina, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport 2006, pp. 134-135, 265, n. 39.
- López-Rey, J., *Vicente Macip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin*, «Gazette des beaux-arts», 113.1971, pp. 343-354.
- Macías, G., Cornudella, R., *Bernat Martorell y la pintura catalana de su tiempo*, in *Cataluña 1400. El Gótico Internacional*, catalogo della mostra a cura di R. Cornudella, con la collaborazione di G. Macías e C. Favà, (Barcelona, MNAC, 29.3.-15.7.2012), Barcellona: TG Hostench 2012, pp. 55-63.
- Mack-Andrick, J., *Von beiden Seiten betrachtet: Überlegungen zum Tauberbischofsheimer Altar*, in *Grünewald und seine Zeit*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8.12.2007-2.3.2008), München: Deutscher Kunstverlag 2007, pp. 68-77.
- Madonna, M. L., *El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las ciudades*, in *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcazar*, catalogo della mostra (Sevilla, 19.6-26.11.2000), Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V 2000, pp. 119-153.
- Magnani, M., "Zeri: «Ecco tutti i tesori dell'arte sarda»", «La Nuova Sardegna», Sassari, 14 luglio 1992.
- Magnani, M., *Pittura del Cinquecento nel nord Sardegna: restauri, scoperte, problemi*, in *Pittura del '500 nel nord Sardegna scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Sassari 16-31 dicembre 1992), Nuoro: Ilisso 1992, pp. 11-23.
- Maldague, J., *La part de Michel-Ange dans l'aboutissement de l'art de Lucas van Leyden*, «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain» 17.1984, pp. 143-163.
- Maltese, C., *Arte in Sardegna dal V al XVIII sec.*, Roma: De Luca 1962.
- Maltese, C., *L'architettura del Cinquecento in Sardegna e la politica di Filippo II*, in *Atti del XIII Congresso internazionale di Storia dell'Architettura* (Cagliari, 6-12.4.1963), Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 1966, pp. 271-277.
- Maltese, C., Serra, R., *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, a cura di F. Barreca, Milano: Electa 1969, pp. 177-404.
- Mancini, M., *Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta*, «Venezia Cinquecento», 2008 (XVIII, n. 36), pp. 121-158.
- Manconi, F., *In viaggio per l'impresa di Algeri: le entrate reali di Carlo V ad Alghero e Maiorca*, in *Sardegna, Spagna ... nell'età di Carlo V*, 2001, pp. 361-362.
- Manconi, F., *Traffici commerciali e integrazione culturale nel Mediterraneo occidentale fra Quattro e Cinquecento*, «Studi Storici» 1995 (36, n. 4), pp. 1051-1073.
- Marabottini, A., *Una croce dipinta di Polidoro da Caravaggio a Malta*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 2.1976, pp. 31-33.
- Marabottini, A., *Polidoro da Caravaggio*, Roma: Ed. Dell'Elefante 1969.
- Marabottini, A., *Genesi di un dipinto (l'Andata al Calvario di Polidoro a Capodimonte)*, «Commentari» 18.1967, pp. 170-185.
- Marabottini, A., *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, «Commentari», 17.1966, pp. 129-145.
- Marani, P. C., *Di Bramantino e da Bramantino: un'altra versione della Pietà Artaria già nella Collezione Reale dei Savoia*, «Artibus et historiae» 28.2007,56, pp. 155-164.
- Marani, P. C., *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, «Arte lombarda» 100.1992,1, pp. 70-88.
- Martens, D., *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles: Le Livre Timperman 2010.
- Martens, D., *Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts*, «Goya», 262.1998, pp. 2-12.
- Martens, D., *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du moyen âge*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 57.1996, pp. 65-100.
- Martens, D., *Les "Trois Ordres de la chrétienté" de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 1995 (58, 2), pp. 181-206.
- Martens, D., *Une Maria in sole inédite par le Maître du Retable de Saint Barthélémy*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 50.1989, pp. 313-319.
- Masala, F., *Città e insediamenti francescani in Sardegna: note per una ricerca*, «Biblioteca francescana sarda» 1988 (n. 1-2), pp. 171-187.

- Massari, S., *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma: Ed. Quasar 1985.
- Massari, S., *Incisori mantovani del '500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi: dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe e della Calcografia nazionale*, Roma: De Luca 1980, p. 74, n. 126 (anni Settanta).
- Massing J. M., *Albrecht Dürer's 'Irish Warriors and Peasants'*, in *Studies in imagery*, 2 voll., London: The Pindar Press 2004-7, II, *The world discovered*, 2007, pp. 85-93.
- Mata, A. F., *El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar» Zaragoza 1989 (XXXV), pp. 5-63.
- Mattone, A., *Le coste. Il mare, la navigazione, il commercio*, in *Imago Sardiniae: cartografia storica di un'isola mediterranea: mostra delle antiche carte geografiche del Consiglio regionale della Sardegna*, catalogo della mostra (Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale, 10.04.-22.05.1994), a cura di C. Incani Carta, [et al.], Cagliari: Stef 1994, pp. 97-121.
- Mattone, A., *Le istituzioni e le forme di governo*, in *Storia dei sardi e della Sardegna*, a cura di M. Guidetti, 4 voll., (Di fronte e attraverso), Milano: Jaca book 1988-1990, III, *L'età moderna: dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, a cura di B. Anatra, A. Mattone, R. Turtas, 1989, pp. 217-252.
- Mattone, A., *Centralismo monarchico e resistenze stamentarie: i Parlamenti sardi del XVI e del XVII secolo*, in *Acta Curiarum Regni Sardiniae: Istituzioni rappresentative nella Sardegna medioevale e moderna*, atti del seminario di studi (Cagliari 28-29.11.1984), Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna 1986, pp. 128-179.
- Mattone, A., *La Sardegna e il mare: insularità e isolamento*, «Quaderni sardi di storia» 1980 (n. 1), pp. 19-42.
- McDonald, M. P., *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville*, London: British Museum Press 2004.
- Meijer, B. W., *Ferrara e il nord*, in Bentini, J. (a cura di), *Gli Este a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello, 14.3.-13.6.2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2004.
- Meijer, B. W. *Over Jan van Scorel in Venetië en he vroege werk van Lambert Sustris*, in «Oud Holland» 1992 (106), pp. 1-19.
- Meijer, B. W., *An unknown Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio and a note on Jan van Scorel's in Italy*, «Paragone. Arte» 1974 (25) n. 291, pp. 62-73.
- Melograni, A., *The illuminated manuscripts as a commodity: production, consumption and the "cartolaio"'s role in fifteenth-century Italy*, in *The material Renaissance*, a cura di M. O'Malley, E. Welch, Manchester: Manchester University Press 2007 (Studies in design), pp. 197-221.
- Mereu, S., *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi sardi» 1999 (32), pp. 367-384.
- Michel-Ange, dessinateur*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 9.5.-31.7.1989; Washington, National Gallery of Art, 9.10.-11-12.1988), a cura di M. Hirst, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1989.
- Michelangelo tra Firenze e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10.7.-12.10.2003), Firenze: Mandragora 2003.
- Minott, C. *Narrative in the art of Martin Schongauer*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del convegno (Colmar, Musée d'Unterlinden, 30.9.-2.10.1991) a cura di A. Châtelet, Colmar 1994, pp. 97-102.
- Molina Figueras, J., *Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña (1470-1520)*, in *El arte en la corte de los Reyes Católicos, rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, a cura di F. Checa Cremades, B. J. García García, Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2005, pp. 115-144.
- Moltedo, A., *Gli affreschi sistini di Michelangelo nelle stampe antiche*, in *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, Roma: Palombi 1991.
- Monbeig Goguel, C., 'Giulio Clovio', in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24.2-21.5.1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16.6.-10.9.1995) Milano: Skira 1995.
- Morello, G., *La Fortuna degli affreschi sistini di Michelangelo nelle incisioni del Cinquecento*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, marzo 1990), vol. 3, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, pp. 245-251.
- Morello, G., *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*, in Buranelli, F., De Strobel, A. M., Gentili, G. (a cura di), *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2003, pp. 61-65.
- Morello, G., *La Sistina tra copie ed incisioni*, in *Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra (Città del Vaticano: 25.3.-30.6.1990), Roma: Palombi 1990, pp. 135-139.
- Morrall, A., *Saturn's Children: A Glass Panel by Jörg Breu the Elder in the Burrell Collection*, «The Burlington Magazine» 1993 (135, n. 1080), pp. 212-214.
- Morte García, C., *Damián Forment: escultor del Renacimiento*, Zaragoza: Caja Inmaculada 2009.
- Mur, A. J., *Cerdeña en el Archivo de la casa de Osuna*, «Archivio Storico Sardo» 1957 (XXV, fasc. 1-2), pp. 171-207.

- Murgia, G., *La comunità maiorchina a Villamar in periodo spagnolo: catalani e maiorchini in Sardegna una presenza che risale al XIV secolo*, «Almanacco Gallurese» 2001, pp. 258-264.
- Murgia, G., *Presenza corsara nel Mediterraneo occidentale e problemi di difesa nel Regno di Sardegna*, in *Contra muros y turcos (sec. XVI e XVII): politiche e sistemi di difesa degli stati della corona di Spagna in età moderna*, Cagliari: Edizioni Istituto di storia dell'Europa mediterranea-CNR 2008, pp. 155-195.
- Musolino, G., *La circolazione e l'influenza dei modelli di Polidoro Caldara da Caravaggio e della sua cerchia e le botteghe orafe messinesi tra la fine del XVI e il XVII secolo*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", a cura di F. Abbate, (Scenari), Roma: Donzelli, 2005, pp. 99-105.
- Magani, F., *Il maestro delle storie di Sant'Agnese: un dipinto ritrovato a Trieste*, «Nuovi studi», 4.1999(2000),7, pp. 57-68.
- Mancini, M., *Andrea Mantegna e il "Codex Escorialensis": ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento*, in *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, atti del convegno (Roma, 8-10-2.2007), Roma: Bulzoni 2010, (Biblioteca del Cinquecento; 148), p. 99-124.
- Mariás, F., *El Codex Escorialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, «Reales sitios», 42.2005,163, p. 14-35.
- Marquard, R., *Mathias Grünewalds Tauberbischofsheimer Andachtsbilder in der Kunsthalle Karlsruhe und Martin Luthers 'Theologia crucis'*, «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 156.2008, 179-194.
- Marrow, J., *Circumdedeunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, «The Art Bulletin» 1977 (vol. 59, n. 2), pp. 167-181.
- Mateo Gómez, I., *La pintura flamenca en El Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir*, in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, San Lorenzo el Escorial: EDES 2001, pp. 7-31.
- Merback, M. B., *Torture and Teaching: The Reception of Lucas Cranach the Elder's Martyrdom of the Twelve Apostles in the Protestant Era*, «Art Journal» 1998 (vol. 57, n. 1), pp. 14-23.
- Mozzati, T., *Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 51.2007(2009), pp. 568-575.
- Nach der Natur: Zeichnungen und druckgraphische Werke des XV und XVI Jahrhunderts*, testi di C. Müller, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 30.8.-23.11.2003), Basel: Öffentliche Kunstsammlung 2003.
- Naldi, R., *I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive; la pittura*, «Storia dell'arte» 1988 (64), pp. 215-223.
- Naldi, R., *Il 'Crocifisso' per Girolamo Seripando e il suo contesto*, in *Marco Cardisco, Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. Naldi, (Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica; 2), Napoli: Arte'm 2009, pp. 106-135.
- Naldi, R., *Parola e immagine nella "Disputa di sant'Agostino con gli eretici"*, in *Marco Cardisco ... 2009*, pp. 14-51.
- Naldi, R., *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli*, «Prospettiva», 42.1985, pp. 58-61.
- Natale, M., *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31.01-6.03.2011; Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19.05-2.09.2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza 2001, pp. 19-45.
- Navarrete Prieto, B., *Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 75.2009, pp. 115-126.
- Navarro, F., *Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*, «Bollettino d'arte» 67.1982,14, pp. 37-68.
- Niccoli, O., *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini: storia di un'immagine della società*, (Saggi; 607), Torino: Einaudi 1979.
- Noll, T., *Aldorfers Kreuzigungs-darstellungen*, in *Albrecht Aldorfer in seiner Zeit: religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München: Deutscher Kunstverlag 2004, pp. 183-236.
- Nova, A., *Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino*, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra a cura di L. Camerlengo, E. Chini, (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 29.7.-29.10.2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2006, pp. 48-67.
- Nova, A., *Folengo and Romanino: The Questione della Lingua and Its Eccentric Trends*, «The Art Bulletin» 1994 (vol. 76, n. 4), pp. 664-679.
- Nova, A., *Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie, 30.9.2008-11.1.2009), a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, p. 105-115.
- Nughes, A., *El sínode del bisbe Baccallar: l'Alguer: Església i societat al segle XVI*, (Biblioteca filologica; 20), Barcelona: Institut d'estudis catalans 1991.
- Nughes, A., *La diocesi di Alghero nel XVI secolo*, in *Alghero, la Catalogna, il Mediterraneo: storia di una città e di una minoranza*

- catalana in Italia (XIV-XX sec.)*, atti del convegno (Alghero, 30.10-2.11.1985), a cura di A. Mattone e P. Sanna, Sassari: Gallizzi 1994, pp. 370-398.
- Nesselrath, A., *Il "Codice Escorialense"*, in *Domenico Ghirlandaio: 1449-1494*, a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze: Centro Di 1996, atti del convegno internazionale, (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 16-18-10.1994), pp. 175-198.
- Nicolini, F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, (Biblioteca napoletana di storia letteratura ed arte; 7), Napoli: R. Ricciardi 1925.
- Oberhuber, K., Gnann, A., *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 20.3.-30.5.1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23.6.-5.9.1999), Milano: Electa 1999.
- Oberhuber, K., *Perino del Vaga e Raffaello*, in *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 18.3.-10.6.2001), Milano: Electa 2001, pp. 51-56.
- Oliva, A., *Il Goceano punto nevralgico della storia sarda*, «Medioevo. Saggi e Rassegne» 1987 (n. 12), pp. 129- 152.
- Olivari, T., *Libri e lettura nella Sassari del Cinquecento*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di Santoro, M., Roma: Bulzoni 1992, pp. 844-859.
- Onafuwa, Y., *Bruegel's Cripples and early modern humor*, «Athanon» 2007 (25), pp. 49-57.
- Oberhuber, K., *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in *Giulio Romano*, saggi di E. H. Gombrich, (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1.9.-12.11.1989; Mantova, Museo del Palazzo Ducale, 1.9.-12.11.1989), Milano: Electa 1989, pp. 135-176.
- Oberhuber, K., *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, pp. 17-29.
- Oberhuber, K., *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'umanesimo ...*, pp. 51-210.
- Olszewski, E. J., *Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art*, «Artibus et Historiae» 1985 (vol. 6, n. 11), pp. 101-124.
- Painting on light: drawings and stained glass in the age of Dürer and Holbein*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 11.7.-24.9.2000; Saint Louis Art Museum, 4.11.2000-7.1.2001), a cura di B. Butts, L. Hendrix, Los Angeles 2000.
- Pappas, A., *Observations on the ancestor cycle of the Sistine Chapel ceiling*, «Source» 11.1991 (2), pp. 27-31.
- Paris, W., *La Parrocchiale di Sant' Elena Imperatrice e i retabli del Maestro di Ozieri*, Bono: G.A.L. Goceano 2002.
- Paris, W., *Dal Maestro di Castelsardo a Baccio Gorini: un periodo straordinario per la pittura della Sardegna settentrionale, in Pittura del '500 nel nord Sardegna scoperte e restauri ...*, pp. 25-29.
- Paris, W., *La collezione Spano a Ploaghe*, presentazione di G. Lilliu, Sassari: Stampacolor 1999.
- Paris, W., *Il Retablo di San Giorgio di Perfugas*, Sassari: Stampacolor 1998, pp. 11-20.
- Paris, W., *Le vicende del restauro sugli elementi del retablo di Bortigali, attribuito al maestro d' Ozieri*, «Civiltà del mare» 1998.
- Paris, W., *Il Retablo maggiore di Ardara*, Ozieri: Tip. Il Torchietto 1996, pp. 6-16.
- Paris, W., *Gallura-Anglona: un itinerario artistico. Dove andare cosa vedere*, «Almanacco Gallurese» 1992, I, pp. 54-57.
- Paris, W., *Il Crocifisso gotico doloroso di Ozieri*, Sassari: Stampacolor 1991.
- Parshall, P., *Lucas van Leyden's narrative style*, in Filedt Kok, J. P., Kloek, W. Th., Veldman, I. M., *Lucas van Leyden: studies*, Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1979 («Nederlands kunsthistorisch jaarboek») 1978 (29), pp. 185-237.
- Pasti, S., *L'influenza di Sebastiano sulla produzione figurativa postconciliare*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8.2.-18.5.2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28.6.-28.9.2008), a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann con R. Contini, Milano: Motta 2008, pp. 59-65.
- Pescarmona, D., *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa 1988, II, pp. 527-534.
- Pietrogiovanna, M., *L'alternativa transalpina nel Cinquecento*, in *La natura e il paesaggio ...* 2002.
- Pietrogiovanna, M., *Le charme des rochers habités: observations sur un motif récurrent de Patinier à Bles and Co*, in Toussaint, J., *Autour de Henri Bles*, atti del Convegno 2002, pp. 85-93.
- Pietrogiovanna, M., *Suggestioni fiamminghe: un'aggiunta al catalogo di Herri Met de Bles e a quello di Andrea Donducci detto Mastelletta*, in Cappelletti, F. (a cura di), *Archivi dello sguardo: origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, atti del convegno (Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004), Firenze: Casa Editrice Le Lettere 2006, pp. 161-175.
- Pinelli, A., *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi 2003 (1^a ed.: Torino: Einaudi 1993).
- Pinna, R., *Atlante dei feudi in Sardegna: il periodo spagnolo, 1479-1700*, Cagliari: Condaghes 1999.
- Pira, M., *Giovanni Spano un antropologo della Sardegna*, «Quaderni sardi di storia» 1986 (n. 5), pp. 177-200.

- Pisanu, L., *I Frati Minori di Sardegna nell'episcopato sardo nei secoli XIII-XV*, in *Studi in onore del Cardinale Mario Francesco Pompedda: prefetto del Supremo tribunale della Segnatura Apostolica*, a cura di T. Cabizzosu, Cagliari: Edizioni della Torre 2002, pp. 247-292.
- Pisanu, L., *I frati minori di Sardegna*, 3 voll., *I conventi maschili dal 1458 al 1610*, I, Cagliari: Edizioni della Torre 2002, pp. 69-72.
- Pittura del '500 nel Nord Sardegna: scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Sassari, Palazzo della Provincia, 16-31.12.1992), testi di M. Magnani, W. Paris, Nuoro: Ilisso 1992.
- Pokorny, E., *Bosch's cripples and drawings by his imitators*, in *Early Netherlandish drawings*, atti del convegno internazionale di studi (Antwerpen, 24.6.2002) in occasione della mostra (Rubenshuis, Antwerpen, 14.6.-18.8.2002), «Master drawings» 2003 (41, n. 3), pp. 293-304.
- Pon, L., *A note on the Ancestors of Christ in the Sistine Chapel*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1998-99 (61), pp. 254-258.
- Pon, L., *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: copying and the Italian Renaissance print*, New Haven: Yale University Press 2004.
- Portela, F., *Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI*, «Archivo español de arte» 1982 (LV, 217), pp. 80-83.
- Posèq, A., *On Mirror Copying of the Sistine Vault and Mannerist "Invenzioni"*, «Artibus et Historiae», 2002 (Vol. 23, No. 45), pp. 117-138.
- Post, C.R., *The Catalan School in the Early Renaissance*, in *A History of Spanish Painting*, volume XII, part I, Cambridge (Mass.), 1958 [New York, 1970].
- Pouncey, P., Gere, J.A., *Italian drawings in the British Museum, Raphael and his circle*, London 1962.
- Previtali, G., (a cura di) *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21.6.-31.10.1986), Firenze : Centro Di 1986.
- Previtali, G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, (Saggi ; 595) Torino: Einaudi, 1978.
- Previtali, G., *Recensione a L. Kalby, 'Classicismo e maniera nell'officina meridionale'*, «Prospettiva» 1976 (4), pp. 51- 54.
- Previtali, G., Abbate, F., *La pittura napoletana del '500*, Napoli: Società Editrice Storia di Napoli 1972.
- Profumo, R., *Lo sguardo sul mondo: alternative e sviluppo dei temi paesaggistici nella pittura lagunare del Cinquecento*, in *La natura e il paesaggio...* 2002, pp. 171- 187.
- Pugliatti, T., *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, 2 voll., Napoli: Electa Napoli, 1993-1998.
- Pulina, P., Tola, S., *Il tesoro del canonico: vita, opere e virtù di Giovanni Spano, (1803-1878)*, Sassari: Carlo Delfino editore 2005.
- Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1953.
- Parshall, P., *The Art of Memory and the Passion*, «The Art Bulletin» 1999 (vol. 81, n. 3), pp. 456-472, in specie pp. 463-470.
- Pedrocco, F., *Titian's "Ecce Homo" Reconsidered*, «Artibus et Historiae» 2007 (vol. 28, n. 56, *In the Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004)*. Part 2), pp. 187-196.
- Pieper, P., *Das Stundenbuch der Sophia von Bylant im Werk des Bartholomäusmeisters*, in *Masters and miniatures: proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, (Utrecht, 10-13.12.1989), a cura di K. van der Horst e J.-C. Klamt, Doornspijk: Davaco 1991, (Studies and facsimiles of Netherlandish illuminated manuscripts; 3), pp. 265-274.
- Ravelli, L., *Aggiornamento su Polidoro da Caravaggio*, «Arte documento», 9.1995 (1996), pp. 67-72.
- Ravelli, L., *Gli affreschi di Polidoro Caldara da Caravaggio in San Silvestro al Quirinale, ovvero la nascita del paesaggio ideale*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», 44.1983/1984 (1985), pp. 337-366.
- Redín Michaus, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, (Biblioteca de historia del arte; 10) Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007.
- Reuter, A., *Zur expressiven Bildprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten*, in *Grünewald und seine Zeit*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8.12.2007-2.3.2008), München: Deutscher Kunstverlag 2007, pp. 78-86.
- Reynolds, C., *Patinir and depictions of landscape in the Netherlands*, in *Patinir: essays and critical catalogue*, a cura di A. Vergara, Madrid 2007, pp. 97-115.
- Riccòmini, E., *Antiraphael: tre contrasti circa la lingua italiana dell'arte*, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27.9.2008-11.1.2009/2008), a cura di D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2008, pp. 45-51.
- Rinaldi, S., *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer: alle origini della "stampa di riproduzione"?*, «Opera Nomina Historiae», 1.2009, pp. 263-306.

- Robertson, C., *Bramantino: prospettivo melanese depictore*, in *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano: Cisalpino 1993, (Biblioteca dell'Archivio Storico Lombardo: 2), pp. 377-384.
- Robertson, C., *Riflessioni sulle architetture dipinte della Cappella Sistina*, in *Michelangelo: la Cappella Sistina*, Novara: Istituto Geografico De Agostini 1994, pp. 155-157.
- Roeck, B., *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 44-55.
- Romani, V., *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, (Quaderni del Seminario di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Padova, Seminario di Storia dell'Arte Moderna; 3), Padova: Editrice Antenore 1990.
- Romagnino, A., *Avvocato di una regione derelitta: Alberto Lamarmora il piemontese che nutrì un profondo amore per l'isola*, «Almanacco di Cagliari» 1991 (n. 26).
- Romano, G., *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, Torino: Einaudi 1970, pp. 31-32.
- Romano, G., *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'*, in *Cinquecento eccentrico: itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica*, («Ricerche di storia dell'arte»; 17.1982), Roma: La Nuova Italia Scientifica 1982, pp. 5-27.
- Romano, G., *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, Firenze: Centro Di 1995, pp. 135-144.
- Romano, G., *Profilo del Grammorseo*, «Arte antica e moderna» 1966 (34/36), pp. 123-129.
- Rowlands, J., *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the fifteenth century, and the sixteenth century by artists born before 1530*, London: The British Museum Press 1993.
- Rowlands, J., *The age of Dürer and Holbein*, London: The British Museum Press 1988.
- Rublack, U., *Clothing and cultural exchange in Renaissance Germany*, in *Cultural exchange in early modern Europe*, a cura di R. Muchembled, con la collaborazione di W. Monter, Cambridge: Cambridge University Press, 2006-2007, 4 voll., *Forging European identities, 1400-1700*, a cura di H. Roodenburg, IV, 2007, p. 258-288.
- Rublack, U., *Dressing up: cultural identity in Renaissance Europe*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Rümelin, C., *Hans Holbein and Printmaking*, in *Hans Holbein the younger: the Basel years 1515-1532*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum, 1.4-2.7.2001) con testi C. Müller, S. Kemperdick, Munich: Prestel 2006.
- Ruzzu, M., *La chiesa turritana dall'episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1566): vita religiosa, sinodi, istituzioni*, Sassari: Arti grafiche editoriali Chiarella 1974.
- Ruzzu, M., *La Chiesa Turritana dall'Episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1566) (Vita religiosa, Sinodi, Istituzioni)*, Sassari: Arti Grafiche Editoriali "Chiarella" 1974, pp. 199-202.
- Regni, P. V., *Loreto e i cappuccini. Storia, devozione e servizio della Santa Casa*, Loreto: Congregazione universale della Santa Casa 1995.
- Renzulli, E., *La crociera e la facciata di Santa Maria di Loreto: problemi di ridefinizione*, «Annali di architettura», 15.2003(2004), pp. 89-106, in specie pp. 96-103.
- Rowlands, J., *Some notable early prints*, «The British Museum yearbook», 1.1976, pp. 260-270.
- Rudy, K. M., *Fragments of a mental journey to a Passion park*, in *Tributes in honor of James H. Marrow: studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, a cura di J. F. Hamburger e A. S. Korteweg, London: Miller 2006, pp. 405-419.
- Rudy, K. M., *A guide to mental pilgrimage: Paris, Bibliothèque de L'Arsenal Ms. 212*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 63.2000, pp. 494-515.
- Sabater, T., *La pintura Mallorquina del siglo XV*, Palma: Universitat de les Illes Balears - Consell de Mallorca 2002, pp. 337-345.
- Sacomani, E., *Tre studi preparatori per incisioni di Battista Franco e qualche appunto sulle sue fonti figurative*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli: Paparo Edizioni 2001, pp. 249-261.
- Salvador, E., *Aproximación al tráfico marítimo entre la isla de Cerdeña y la ciudad de Valencia en el siglo XVI*, in *Il regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea ...*, pp. 770-787.
- Sanchez Canton, F. J., *Adquisiciones del Museo del Prado (1956 - 1962)*, «Archivo español de arte» 1962 (35), pp. 303-307.
- Santa Giusta, R., *I frati minori cappuccini in Sardegna: 1590-1946*, Milano: Edizioni Lux de cruce 1958.
- Sari, A., *San Giorgio di Perfugas: arte e storia*, a cura di M. Maxia e A. Sari, (Chiese e arte sacra in Sardegna), Sestu: Zonza, 2001.
- Sari, A., *Il Crocifisso gotico doloroso*, in *Crocifissi dolorosi*, catalogo della mostra a cura di G. Zanzu, Muros: Stampacolor 1997, pp. 9-16.

- Sari, A., *Pittura e scultura*, in *Retabli: Sardinia, sacred art of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cagliari: M & T Sardegna 1993.
- Sari, A., *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, «Biblioteca Francescana Sarda» 1987 (I, n. 2), pp. 281-299.
- Scaglietti Kelescian, D., *Amico Aspertini*, Modena: Artioli, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1995.
- Scaillièrez, C., *Joos van Cleve a Genova*, in Boccardo, P., Di Fabio, C. (a cura di), *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1997, pp. 111-125.
- Scaillièrez, C., *Joos van Cleve au Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Pavillon de Flore, 14.2.-27.5.1991), Parigi: Réunion des musées nationaux 1991.
- Schrader, S., *Gossart's mythological nudes and the shaping of Philip of Burgundy's erotic identity*, in *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, catalogo della mostra (NY, Metropolitan Museum of Art, 5.10.2010-17.1.2011; London, National Gallery, 23.2.-30.5.2011), a cura di Ainsworth, M. W. New Haven: Yale University Press 2010, pp. 57-67.
- Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8.2.-18.5.2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28.6.-28.9.2008), a cura di M. Lucco, Milano: Motta 2008.
- Segni Pulvirenti, F., Sari, A., *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso 1994.
- Sendra, J., *La città e il ducato di Gandia (Spagna)*, «Quaderni bolotanesi» 2003 (n. 29), pp. 111-138.
- Serck, L., 'La Montée au Calvaire' dans l'oeuvre d'Henri Bles, in *Herri met de Bles, studies and explorations of the world landscape tradition*, atti del convegno (Princeton University, 13-14.10.1995, in congiunzione con la mostra *Anatomy of a painting: 'The Road to Calvary' by Herri met de Bles*, Princeton, the Art Museum), a cura di N. E. Muller, B. J. Rosasco, Turnhout: Brepols 1998, pp. 51-72.
- Serck, L., *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, Louvain-la-Neuve 1990.
- Serck, L., *La Montée au Calvaire dans l'oeuvre d'Henri Bles: Création et composition*, in Muller, N.E., Rosasco, B.J., Marrow, J.H., *Herri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, The Art Museum, Princeton University et Brepols 1998, pp. 51-70.
- Serra, R., *Giovanni Spano "conoscitore d'arte": validità e cadute*, «Studi Sardi» vol. XXV, a. 1978-80, pp. 48-72.
- Serra, R., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, con schede e apparati di R. Coroneo, Nuoro: Ilisso 1990.
- Serra, R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, con fotografie di M. Carrieri e P. Vandrash, Roma: Associazione Casse di risparmio italiane 1980.
- Serrelli, M., Zucca, U., *Ipotesi di ricostruzione del "retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda» 1999, pp. 325-336.
- Siddi, L., *La pittura del Cinquecento*, in *La Società Sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, 2 voll. Quartu: Musumeci; Cagliari: Consiglio regionale della Sardegna, 1992-1993, (La civiltà del popolo sardo; 4).
- Silva Maroto, P., *En torno a las relaciones entre Durero y España*, in *El siglo de Durero: problemas historiográficos*, a cura di M. Borobia, (Actas del Museo Thyssen-Bornemisza; 8), Madrid 2008, pp. 181-209.
- Silva Maroto, P., *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca*, «Archivo español de arte» 1988 (61), pp. 271-289.
- Silva Maroto, P., *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social 1990, t. I, pp. 246-302.
- Silver, L., *Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness landscape*, «Simiolus» 1983 (13), pp. 5-43.
- Silver, L., *Nature and nature's god: landscape and cosmos of Albrecht Altdorfer*, «The art bulletin» 1999 (81), pp. 194-214.
- Silver, L., *Review of 'Maerten van Heemskerck, die Gemälde, by Rainald Grosshaus'*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 1984 (vol. 47, no. 2), pp. 269-280.
- Smyth, C., *Pordenone's 'Passion' frescoes in Cremona cathedral: an incitement to piety*, in *Drawing relationships in northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention*, a cura di G. Periti, con un'introduzione di C. Dempsey, Aldershot: Ashgate 2004, pp. 101-128.
- Sordi, M., *La tradizione della inventio urbis in Ambrogio e in Rufino*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia» 1990 (44), pp. 1-9.
- Sorgia, G., *Due lettere inedite sulle condizioni del clero e dei fedeli in Sardegna nella prima metà del secolo XVI*, «Archivio storico sardo» 1963, pp. 139-148.
- Sorgia, G., *Il Parlamento del viceré Fernandez de Heredia (1553-1554)*, Milano: A. Giuffrè 1963.
- Spano, G., *Note, aggiunte e emendamenti all'itinerario dell'isola di Sardegna di Alberto Della Marmora*, a cura di M. Brigaglia, (Viaggio nella memoria. Ristampe anastatiche della Sardegna; 22; Itinerario dell'isola di Sardegna, 3), Nuoro: Archivio fotografico sardo 2001.
- Spano, G., *Emendamenti e aggiunte all'itinerario dell'Isola di Sardegna del Conte Alberto Della Marmora*, Cagliari 1874.

- Spano, G., *Acque termali di San Saturnino presso Benetutti*, Cagliari 1870, p. 32-40
- Spano, G., *Notizie storiche documentate intorno a Nicolò Canelles della città d'Iglesias primo introduttore dell'arte tipografica in Sardegna*, Cagliari: Tip. Arcivescovile 1866.
- Spano, G., *Tavola della chiesa di Loreto in Ozieri*, «Bullettino Archeologico Sardo» 1861 (a. VII n. 5, maggio), pp. 111-112.
- Spano, G., *Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI: tavole nella chiesa di Ardara*, «Bullettino Archeologico Sardo» 1859 (V, n. 10), pp. 143-151.
- Stadlober, M., *Der Wald im Bild. Die Entwicklung eines Motivs vom Mittelalter bis zum Donaustil*, in *Der Wald im Mittelalter: Funktion, Nutzung, Deutung*, a cura di E. Vavra, Berlin: Akademie-Verlag 2008, (Das Mittelalter; 13.2008, 2), pp. 152-169.
- Stadlober, M., *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien: Böhlau, 2006, pp. 45-60, 155-224.
- Stagno, L., *Sovrani spagnoli a Genova: entrate trionfali e "hospitaggi" in casa Doria*, in *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2002, pp. 72-87.
- Starky, E., Brugerolles, E., Fossier, F., *Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22.10.1991-20.1.1992), Parigi: Réunion des Musées Nationaux 1992.
- Stewart, A. G., *Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery*, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 279-308.
- Sutrà, J., *Contribución al estudio de la obra de un pintor renacentista*, «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses», 1956-1957 (11), pp. 83-107.
- Sandner, I., *Typus und Funktion der Unterzeichnungen auf Gemälden des Meisters des Bartholomäus-Altars*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64.2003, pp. 241-252.
- Sari, A., *L'architettura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola...* 1992, pp. 74-89.
- Schlitt, M., *Painting, criticism, and Michelangelo's "Last Judgement" in the age of the Counter-Reformation*, in *Michelangelo's Last Judgment*, a cura di M. B. Hall, Cambridge: Cambridge University Press 2005, pp. 113-149.
- Schmidt, V. M., *Curtains, "revelatio", and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, e C. Sciacca, *Raising the curtain on the use of textiles in manuscripts*, in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di K. M. Rudy e B. Baert, (Medieval church studies; 12), Turnhout: Brepols 2007, pp. 191-213 e pp. 161-190.
- Segni Pulvirenti, F., *L'inserimento architettonico dei retabli*, in *Sardinia: Sacred Art*, pp. 138-141.
- Segni Pulvirenti, F., Sari, A., *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso 1994.
- Serra, A., *Appunti sulle confraternite devozionali ad Alghero nei secoli XVI-XVII*; Conde, R., de Molina, D., *Los artesanos en el repoblamiento catalan de las ciudades sarda: el caso de Cagliari, Sassari y de Alghero*; Usai, G., *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV e XVI*; Mattone, A., *Corporazioni, gremi e artigianato nella Sardegna medievale e moderna: temi e interpretazioni storiografiche*, in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX sec.*, a cura di A. Mattone, Cagliari: AM&D 2000, p. 204-217; 110-117; 191-203; p. 19-51.
- Serra, R., *L'architettura sardo-catalana*, in *I Catalani in Sardegna...* 1984, pp. 125-154.
- Serra, R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, con fotografie di M. Carrieri e P. Vandrash, Roma: Associazione fra le Casse di risparmio italiane 1980.
- Serrelli, M., Zucca, U., *Ipotesi di ricostruzione del "retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda: rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati minori conventuali» 1999, pp. 325-336.
- Silva Maroto, P., *Le dessin sous-jacent de l'"Ecce homo" et de la "Vielle femme s'arrachant les cheveux" de Quentin Metsys (Musée du Prado, Madrid)*, in *The quest for the original: underdrawing and technology in painting*, atti del convegno (Bruges, 21-23.9.2006), a cura di H. Verougstraete, C. Janssens de Bisthoven, Leuven: Peeters 2009, (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture; 16), pp. 48-54.
- Summers, D., *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, «The Art Bulletin» 1977 (vol. 59, n. 3), pp. 336-361.
- Talvacchia, B., *Classical paradigms and Renaissance antiquarianism in Giulio Romano's "i modi"*, «I Tatti studies», 7.1997, pp. 81-118.
- Tanzi, M., *Girovaghi, eccentrici, ponentini: Francesco Casella, Cremona 1517*, a cura V. Maderna, C. Quattrini, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10.2004-1.2005), Milano: Electa 2004.
- Tanzi, M., *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino: un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Castelleone, Chiesa della Trinità, 11.10.-30.11.1997), Milano: Leonardo Arte, 1997.
- Taramelli, A., Lavagnino, E., *Il Regio Museo G. A. Sanna di Sassari*, Roma: La Libreria dello Stato 1933, pp. 22-23.
- The Flemish primitives*, (Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; 2), Bruxelles: Brepols, 1996-2009, *The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*, a cura di Stroo, C., Syfer-D'Olne, P., Dubois, A., Slachmuylders, Roel, II, 1999.

- The madonnas of Jan van Scorel, 1495-1562: serial production of a cherished motif*, a cura di M. Faries e L. M. Helmus, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 8.4.-2.7.2009), Utrecht 2009.
- Tore, G., *Feudalità, conflitti di giurisdizione e autoritarismo regio nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna ...*, 1999, pp. 305-326.
- Trowbridge, M., *Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market*, «Journal of Historians of Netherlandish Art» 2009 (n. 1), pp. 1-17.
- Turner, A. R. *Garofalo and a "capriccio alla fiamminga"*, «Paragone» 1965 (181), pp. 60-69.
- Turner, J., *Marcantonio's lost Modi and their copies*, «Print quarterly» 21.2004,4, pp. 363-384.
- Turtas, R., *10-14 giugno 1535: Carlo V visita Cagliari al comando del «mayor ejército que nunca se vido por lo mar»*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, Roma: Carocci 2001.
- Turtas, R., *La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento della decisione*, «Biblioteca francescana sarda» 1999, pp. 205-216.
- Turtas, R., *Alcuni inediti di Antonio Parragues de Castillejo arcivescovo di Cagliari*, «Archivio storico sardo» 1992 (XXXVII), pp. 181-197.
- Turtas, R., *La riforma tridentina nelle diocesi di Ampurias e Civita: dalle relazioni "ad limina" dei vescovi Giovanni Sanna, Filippo de Marymon e Giacomo Passamar (1586-1622)*, in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari: Gallizzi 1988, pp. 234-259.
- Taramelli, A., Lavagnino, E., *Il Regio Museo G. A. Sanna di Sassari*, Roma: La Libreria dello Stato 1933.
- Turchini, A., *Pellegrinaggi e voti, itinerari di disciplina e di devozione a Loreto nella Controriforma*, in *Loreto: crocevia religioso ...*, pp. 545-561.
- Urbini, S., *Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri*, «Quaderni della Fondazione Ugo da Como» 2001 (III, 4-5), pp. 39-68.
- Valery, A. C. P. (Antoine Claude Pasquin), *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne*, II, Paris: Librairie de L. Bourgeois-Maze 1837, pp. 330-331, (trad. it. R. Carta Raspi, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari: Edizioni della Fondazione il Nuraghe 1931; rist. anast. con saggio introduttivo di A. Romagnino, Cagliari: Edizioni Della Torre 1995, pp. 110-111).
- van Cleave, C., *Master Drawings of the Italian Renaissance*, Londra: The British Museum Press 2007.
- van der Sman, G. J., *Il percorso stilistico di Battista Franco incisore: elementi per una ricostruzione*, «Arte documento» 1995 (n. 8), pp. 101-114.
- Vandenbroeck, P., *Sharing a table with strangers: the conception of man, behavioural codes and alterity in the new iconography in tapestries from the southern Netherlands around 1500*, «Jaarboek» (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2007) 2009, pp. 120-153.
- Vandenbroeck, P., *Genre paintings as a collective process of inverse self-definition, c. 1400-c. 1800: II: peasant iconography and the concept of culture*, «Jaarboek» (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2006), 2008, pp. 94-161.
- Vandenbroeck, P., *Entre simpatía cósmica y observación distante: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», 72/73.2006/2007(2007), pp. 73-108.
- Vandenbroeck, P., *Entre simpatía cósmica y observación distante: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte» 2007 (72/73), pp. 73-108.
- Varick Lauder, A., *Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco*, in Ames-Lewis, F., Joannides, P., *Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 93-113.
- Vasari a Napoli: i dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara; il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 17.12.2010-27.3.2011), a cura di I. Maietta Pozzuoli, Napoli: Paparo 2010.
- Vergara, A., *Patinir and the art market: "look, logo, and knock-off"*, in *Art in Spain and the Hispanic world: essays in honor of Jonathan Brown*, a cura di S. Schroth, London: Holberton 2010, pp. 195-210.
- Vestigia vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo. Fonti d'archivio: testimonianze ed ipotesi*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei musei, 13.4.-31.5.1984), Cagliari: EDES 1984.
- Viaggio in Sardegna: atlanti; La geografia fisica e umana; Le antichità; Geologia*; a cura di M. Brigaglia, (Viaggio nella memoria. Ristampe anastatiche della Sardegna; 25 Biblioteca illustrata sarda), Nuoro: Archivio fotografico sardo 2004.
- Vico, F., *Historia general de la Isla i Reino de Sardegna*, Barcellona 1639.
- Vidal, J. J. *Mallorca y Cerdana en tiempos de Felipe II, reinos de segundo orden?*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, (Agorà; 10), atti del convegno (Cagliari, 5-7.11.1998), Cagliari: AM&D 1999, pp. 255-281.
- Viridis, F., *I Cappuccini in Sardegna: i primi ad arrivare furono i minori conventuali, due secoli dopo intorno al 1453, arrivarono anche i frati minori osservanti, secondo ramo dell'ordine di San Francesco*, «Almanacco gallurese» 1999, pp. 291-299.
- Viti, P., *Le forme del pensiero della cultura: letterati, accademici, eruditi; cartolai, tipografi, librai; anatomisti, scienziati*,

- naturalisti; guaritori, fisici, medici; astrologi, astronomi, architetti: santuari, reliquie, miracoli, in *Toscana granducale*, a cura di L. Sebregondi e R. M. Zaccaria, Roma: Editalia - Edizioni d'Italia 1996, pp. 109-192.
- van Asperen de Boer, J. R. J., Faries, M., *Research during the "Jan van Scorel in Utrecht" Exhibition: A Report*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art» 1977 (vol. 9, n. 3), pp. 169-182.
- Vandenbroeck, P., *Late gothic mannerism in Antwerp: on the significance of a 'contrived' style*, «Jaarboek / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», 2004/05(2006), pp. 300-329.
- Vannutelli, C., *Sulle tracce di un anonimo pavese: il Maestro delle Storie di Sant'Agnese*, «Arte cristiana» 86.1998, pp. 197-214.
- Vetter, M. E., *Der "verkaufte Grünewald": Tauberbischofsheimer Trilogie*, in *Grünewald: die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie*, Weißenhorn: Konrad 2009, pp. 143-197, («Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg», 24.1987, pp. 69-117).
- Vico, F., *Historia general de la Isla y Reiño de Sardeña*, Barcellona 1639, vol. II, parte VI, cap. LXXV, f. 67 *recto*.
- Viridis, A., *Sos battudos: movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari: L'asfodelo 1987, p. 43.
- von Bodo Brinkmann, K. G., Kemperdick, S., *Konrad Witz*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 6.3.-3.7.2011), Ostfildern: Hatje Cantz 2011.
- Voss, H., *A Problem of Sardinian Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs» 1930 (LVI, n. 326), pp. 267-272.
- Weemans, M., *La Montée au Calvaire: un paysage silénique de Henri Bles*, in Nativel, C. (a cura di), *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, XVe-XVIIe siècles*, Paris: Somogy Éditions d'Art 2009.
- Weemans, M., *Le paysage extravagant: Herri met de Bles; 'le Mercier endormi pillé par les singes' (c. 1550)*, Parigi: Éditions 1 2009.
- Wilde, J., *Italian Drawings in the BM, Michelangelo and his Studio*, London: British Museum Publications 1953.
- Wisch, B., *New themes for new rituals: the "Crucifixion Altarpiece" by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome*, in *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy: ritual, spectacle, image*, a cura di B. Wisch e D. Cole Ahl, Cambridge: Cambridge University Press 2000, pp. 203-234.
- Wolf, G., *Fluid borders, hybrid objects: Mediterranean art histories 500-1500, questions of method and terminology*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence* (Comité International d'Histoire de l'Art, CIHA), a cura di J. Anderson, Carlton: The Miegunyah Press 2009, pp. 134-137.
- Wolf, H. J., *Il vocabolario sardo geografico patronimico ed etimologico di Giovanni Spano*, «Quaderni bolotanesi: appunti sulla storia, la geografia, le tradizioni, le arti, la lingua di Bolotana» 2008 (n. 34), pp. 215-224.
- Wood, C.S., *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London: Reaktion Books 1993.
- Waldman, L. A., *Two foreign artists in renaissance Florence: Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, «Apollo» 155.2002,484, pp. 22-29.
- Weil-Garris Posner, K., *Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo il giovane a Loreto*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale, Roma: De Luca 1974, pp. 313-338.
- Yarza Luaces, J., *Flanders and the Kingdom of Aragon*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15.3.-23.6.2002), a cura di Till-Holger Borchert, Ghent; Amsterdam: Ludion 2002.
- Yoon, R., *Distribution and sales of Dürer's Apocalypse*, «Gutenberg-Jahrbuch», 85.2010, pp. 138-142.
- Zeri, F., *Cola dell'Amatrice: due tavole*, «Paragone. Arte» 4.1953,41, pp. 42-46.
- Zeri, F., *Eccentrici fiorentini*, «Bollettino d'arte» 4.Ser. 47.1962, pp. 216-236.
- Zeri, F., *Eccentrici fiorentini: II*, «Bollettino d'arte» 47.1962, pp. 314-326.
- Zeri, F., *Ecco tutti i tesori dell'arte sarda*, «La Nuova Sardegna», intervista di M. Magnani, 14 luglio 1992.
- Zeri, F., *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Diari di lavoro*, Bergamo: Emblema 1971, I, pp. 74-78.
- Zinke, D., *Patinirs "Weltlandschaft": Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im XVI Jahrhundert*, (Europäische Hochschulschriften: 28; 6), Frankfurt am Main: Lang 1977.
- Zucca, U., *San Francesco e i francescani in Sardegna*, Oristano: Edizioni BFS 2001.