

Un oltremare diffuso. Il *navegar sardesco* fra Mediterraneo di Ponente, echi dell'Impero e italianismi

Maria Vittoria Spissu*

Abstract

I retabli sardi tra Quattro e Cinquecento documentano la stratificazione di influenze che giungono da Valencia, Barcellona, Maiorca e Napoli. Tra le sollecitazioni importate vi sono stilemi flandro-iberici e forme gotico-catalane, a cui subentrano timidamente singolari italianismi e aggiornamenti alla maniera moderna. Caso eccezionale è il Maestro di Ozieri, in quanto sfugge apparentemente alla dimensione delle rotte mediterranee che partono dai consolidati centri-guida. L'isola, definita spesso crocevia e crogiolo di idee pur sempre provenienti da mondi contigui, diviene approdo per la sintesi di una cultura eterogenea, germanico-fiamminga, che dialoga con il raffaellismo meridionale, in alcuni

* Maria Vittoria Spissu, Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Moderna, Università di Bologna, Dipartimento Arti Visive, Complesso Santa Cristina, Piazzetta Giorgio Morandi, 2, 40125 Bologna; e-mail: mariavittoriaspissu@gmail.com; mariavittoria.spiss3@unibo.it.

Grazie a Caterina Limentani Viridis e Marco Zanotti per aver riletto il testo, per i consigli e per l'ottimizzazione cromatica delle immagini.

momenti di sperimentale compromesso. In uno sguardo più ampio si potrà comprendere come il percorso del Maestro di Ozieri si iscriva invece appieno nella prospettiva di un “Mediterraneo allargato” al Nord Europa, secondo l’effettiva configurazione dell’Impero di Carlo V.

Sardinian retablos of the late XVth and early XVIth century document the layering of influences coming from Valencia, Barcelona, Mallorca and Naples. Among the foreign inputs there are Flemish-Iberian stylistic elements and Gothic-Catalan shapes, mildly joined by singular Italianisms and knowledge of the Modern Manner. An exceptional case is the Master of Ozieri, who seems to evade the routes connecting established Mediterranean hubs. The island of Sardinia, which is often defined a crossroads and melting-pot of ideas – though such ideas would come from neighbouring regions – eventually becomes the landfall made by a German-Flemish culture that in some cases dialogues with Southern Raphaelism through experimental compromise. By enlarging the field of view, one is provided the perspective of a broader Mediterranean area including Northern Europe, which is proper of Charles V’s empire’s extent and encompasses the Master of Ozieri’s path.

Il presente intervento riflette sulla produzione pittorica in Sardegna tra Quattro e Cinquecento. Un periodo che vede l’isola prima dominata dalla Corona d’Aragona¹, nell’orbita dei Re Cattolici² e poi compresa nell’Impero di Carlo V³. Si trattò di un regno periferico⁴ o di una colonia-crocevia di importanti suggestioni e contatti?⁵ E nel caso, quale periferia di un grande sistema di dominazioni, la Sardegna alternò aperture e resistenze con significativo accoglimento di stilemi forestieri? Oppure la condizione periferica ha favorito la comparsa di singolari opere di natura dissonante, che hanno trovato in quei luoghi remoti ospitalità appartata e un terreno congeniale? Seguendo la riflessione su centro e periferia di Castelnuovo e Ginzburg⁶ saremo portati a esprimerci a favore della seconda ipotesi, benché occorra rilevare come ci si trovi di fronte ad una sorta di ricco contenitore in cui lo sciabordio delle novità è spesso generato da correnti che provengono ora dal Levante spagnolo ora dalla penisola italiana, dove l’apprendimento della maniera moderna – che avviene per interposta consultazione di materiali grafici e stampe di traduzione – deve fare i conti con più “retaggi” gotico-catalani.

Se nella letteratura storico-critica ha costituito un tema portante l’idea di un irreparabile “ritardo culturale”⁷, seguita dalla tesi che riconduce la produzione pittorica isolana del tempo entro la costante di una “dimensione cromatico-planare”, è parso qui necessario ribaltare tale visione per poter meglio dare

¹ *La Corona d’Aragona* 1989, in particolare pp. 50-65.

² Igual Luis 2004, pp. 33-56; *El arte en la corte de los Reyes Católicos* 2005.

³ Manconi 2002.

⁴ Manconi 1999, pp. 285-302 e 2012.

⁵ Virdis Limentani 1989, pp. 129-152; 2007, pp. 147-156.

⁶ Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 285-352.

⁷ Maltese 1959, pp. 462-472; Maltese, Serra 1969, pp. 177-404.

conto di alcune annotazioni che rivelano invece la fortunata congiuntura periferica dell'isola e l'affioramento di espressioni artistiche complesse, generate dalla conoscenza di fonti a volte di provenienza non scontata.

Se si può concordare sulla poca dimestichezza nella gestione del sistema prospettico da parte dei pittori attivi anche in pieno Cinquecento – ma si veda d'altra parte la maestria degli sforzi del Maestro di Castelsardo nel costruire lo spazio nella *Predica di San Francesco* appartenente al *Retablo della Porziuncola* ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari⁸ –, come sulla mancanza endemica di testimonianze di classicità, non si può seguire la tesi del “ritardo culturale” che vuole accomunati sotto la parentela “cromatico-planare” voci singolari quali Joan Figuera, il Maestro di Castelsardo, il Maestro del Presepio, Pietro Cavaro. Zeri⁹ ricordava a tal proposito come nell'isola giungessero simultaneamente diversi apporti stilistici e figurativi provenienti da più luoghi, formando stratificazioni che non possono essere appiattite sotto un rischioso e astratto comune denominatore, né essere tutte comprese entro l'etichetta di “civiltà anticlassica”. Urge però aggiungere che è rilevabile un movimento lento nell'acquisizione di forme di piena plasticità e una permanenza di inflessioni di gusto gotico-catalano – si vedano per esempio le tavole con il *Compianto sul Cristo morto* o il *Sant'Agostino in cattedra* di Pietro Cavaro, entrambi alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari –, resistenti perché ben attecchite nelle preferenze del pubblico, dei committenti e nel linguaggio degli stessi artisti, nonostante il passaggio – forse troppo repentino – di pittori ben aggiornati e disinvolti nel dispiegare novità figurative moderne, come l'autore del *Retablo dei Beneficiati*, ora nel Museo del Duomo di Cagliari.

La Sardegna ha svolto un ruolo marginale – anche se strategico – negli interessi economici e mercantili della Corona e dell'Impero¹⁰, vuoi per il suo geografico isolamento – in particolare modo dopo la scoperta delle rotte atlantiche –, vuoi perché mercato di secondo livello dove piazzare manufatti e qualsivoglia prodotto di qualità¹¹. Provincia diplomatica, ha costituito tuttavia una risorsa per la raccolta del donativo da offrire al sovrano e per il reperimento di beni di largo consumo come il grano e preziosi quali il corallo. La viabilità interna disastrosa, come pure i legacci del sistema feudale e i prelievi fiscali hanno avvolto l'isola-colonia in una condizione oltremodo disagiata. Nonostante tali condizioni, essa diviene approdo per originali formulazioni flandro-iberiche, istanze proto-rinascimentali italiane e infine – verso gli anni Quaranta del Cinquecento – spiazanti connubi tra memorie discendenti dall'Europa del Nord e forme in sintonia con le versioni “di fronda” della maniera moderna raffaellesca. Va poi rimarcato che diversi artisti provenienti da Barcellona vi trovano un sbocco

⁸ Cfr. Garriga i Riera 2007, pp. 61-71.

⁹ Zeri in Magnani 1992, pp. 24-25.

¹⁰ Boscolo 1984, pp. 7-13; Tangheroni 1989, pp. 50-65; Anatra 1997, pp. 13-26.

¹¹ Mattone 1994, pp. 97-121; Manconi 2005.

propizio, in cui installare la propria bottega e mietere importanti commissioni, sbaragliando la poco competitiva concorrenza locale. È il caso di Joan Figuera, Rafel Tomàs, Joan Barceló e del Maestro di Castelsardo¹².

Si potrebbe pensare che solo città costiere come Cagliari¹³ e Alghero, con i loro porti e la conseguente attività di coloni e mercanti (catalani, valenciani, maiorchini¹⁴, liguri e provenzali), siano state le uniche destinazioni ambite, le più permeabili, ricettori privilegiati rivolti verso Barcellona, Valencia, Roma, Napoli e Messina. Al contrario, la collocazione dei retabli tra XV e XVI secolo copre quasi l'intera isola, con un addensamento vistoso per la prima metà del Cinquecento nell'area meridionale, tra Campidano e Marmilla¹⁵. La disposizione delle sedi che si fecero carico di finanziare uno o più retabli non dovette essere casuale. Sembra alludere anzi all'esistenza di una via di attraversamento dell'isola, da Nord a Sud e viceversa, con significative deviazioni.

L'assetto che è possibile ricostruire dovette corrispondere grosso modo al ritmo e alle tappe di un potenziale pellegrinaggio tra i cantieri della spiritualità francescana¹⁶, gli avamposti dell'antico sistema giudiciale e le diocesi più consistenti in termini di fedeli e donazioni. Meta e *incipit* dei percorsi dovevano essere comunque le stesse Alghero, Sassari e Cagliari, sedi di importanti cantieri francescani e della più vivace vita commerciale e politica. Lungo la "Via dei Retabli" si trovano dunque nuclei di aggregazione francescana come Oristano – dove Pietro Cavarò lascia il *Retablo del Santo Cristo*¹⁷ destinato alla chiesa di San Francesco – e snodi cruciali, emblema della periferia nella periferia, come Benetutti, dove il Maestro di Ozieri dipinge il *Retablo di Sant'Elena*, tuttora nella omonima parrocchiale del Goceano, zona remota, quanto determinante già per le mire degli Arborea¹⁸, che cercano di estendere il loro raggio di controllo in seno al Logudoro.

Una produzione di retabli dunque che investe le zone interne, dipendendo dalla committenza conventuale e dalla devozione delle confraternite, mentre appare più rara l'iniziativa di auto-promozione sociale di nobili feudatari, poco coinvolti in tale tipo di investimenti¹⁹. Che non vi siano grandi committenti colti e desiderosi di finanziare un retablo è una condizione che accomuna la Sardegna tra Quattro e Cinquecento alla situazione già notata per Napoli e il territorio del Vicereame spagnolo da Giovanni Previtali²⁰. Per la sua posizione

¹² Serra 1990, pp. 85-103, 107-132. Sul Maestro di Castelsardo le posizioni più recenti si possono trovare in *I Retabli Sardo-Catalani* 2012, in particolare si veda Scano 2012, pp. 11-40.

¹³ Zedda 2001.

¹⁴ Murgia 2001, pp. 258-264.

¹⁵ Serreli 1993, pp. 150-152.

¹⁶ Sari 1986, pp. 237-264; 1991, pp. 93-110.

¹⁷ Serreli 1999, pp. 325-336.

¹⁸ Sulle vicende politiche e artistiche che ebbero come sfondo il Marchesato di Arborea: Anatra 2000, pp. 59-80; Alcoy 2000 pp. 21-57.

¹⁹ Si veda d'altra parte l'interessante studio di Pasolini 2009, pp. 173-211.

²⁰ Previtali in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* 1986, in particolare pp. 9-11.

defilata nello scacchiere della confederazione dell'Impero, come per la sua temutissima insalubrità, l'isola non è destinazione ambita per i figli cadetti delle casate catalane e valenciane, che molto più di buon grado si preoccupano dei loro territori di competenza a distanza, tramite procuratori delegati. Simile abitudine dilagava tra gli ecclesiastici designati alla cura delle anime²¹.

Allo stesso tempo, sono la chiesa di San Francesco di Stampace²² a Cagliari e la chiesa di San Francesco di Alghero a fungere da poli di attrazione e laboratori per pittori forestieri raffinatissimi come Joan Mates con il *Retablo dell'Annunciazione*²³ (1410 ca., Pinacoteca Nazionale di Cagliari), o Joan Barceló. Autore del *Retablo della Visitazione* (fig. 1, 1500 ca, Pinacoteca Nazionale di Cagliari) – la cui datazione oscilla tra il 1488 e il 1516, gli stessi anni in cui è documentato in Sardegna –, formula una addolcita e vezzosa riedizione dell'analogo schema compositivo proposto da Dirk Bouts nella *Visitazione* del *Trittico della Vita della Vergine* ora al Prado. La *Sant'Apollonia* nello stesso *Retablo della Visitazione* di Barceló pare ispirata alla tavola centrale del *Retablo di Sant'Orsola e le undicimila vergini* (1468, MNAC, Barcellona) dipinto da Joan Reixach, mentre la *Pentecoste* pare discendere dall'analogo scena contenuta nel *Retablo dell'Epifania*, sempre di Reixach, al MNAC.

Negli sfondi (fig. 2) del *Retablo della Visitazione* di Barceló si possono scorgere paesaggi che rimandano da vicino ad esempi fiamminghi. Castelli turrati, profili collinari e fondali lacustri che non paiono derivare da incisioni nordiche – come quelle di Martin Schongauer²⁴, ben presente nell'immaginario del Maestro di Ardara o del Maestro di Castelsardo, insieme al Maestro I.A.M. di Zwolle e a Israhel van Meckenem²⁵ – ma rimandano per la delicata declinazione a modelli pittorici, quali per esempio lo sfondo della *Crocifissione* di Dirk Bouts, dal *Retablo della Passione* che si conserva nel Museo della Capilla Real di Granada, o della *Deposizione* attribuita a Vrancke van der Stockt²⁶ all'Alte Pinakothek di Monaco.

La «successione di pianure liquide comunicanti»²⁷ nel Mediterraneo «allargato»²⁸ ha agevolato contatti a livello marittimo e mercantile, costituendo inoltre il *trait d'union* tra i retabli sardi e i possedimenti più settentrionali dell'Impero. I rimandi di ampio respiro critico tra declinazioni nordiche e analoghi partiti mediterranei compaiono già in Maltese e Serra, che distinguono

²¹ Turtas 1999, pp. 205-216.

²² Segni Pulvirenti, Sari 1994, pp. 28-33.

²³ Serra 1990, pp. 87-88, 302, scheda 39; Alcoy, Miret 1998, pp. 45-52, 124-128; Sari 2009, pp. 25-54; Scano 2009, pp. 27-34. Cfr. da ultimo Pusceddu 2012, in particolare pp. 117-129.

²⁴ Silva Maroto 1988, pp. 271-289; Galilea Antón 2003, pp. 87-97; Metzger 2010, pp. 104-111.

²⁵ Mereu 1999, pp. 367-384; Bosch Ballbona 2012, pp. 83-96.

²⁶ Benito Doménech 2003, pp. 29-39.

²⁷ Braudel 2002, I, p. 102. Cfr. Bologna 1977; Molina i Figueras 2005, pp. 115-144; Castelnuovo 2007, pp. 1-10.

²⁸ Natale 2001, pp. 19-45; Heers 2001, pp. 133-145; Mira 2001, pp. 117-132.

nel *Retablo di San Bernardino*²⁹ «tagli prospettici alla Witz» e «scenari architettonici alla Fouquet», mentre rilevano in Giovanni Muru, autore della predella del *Retablo Maggiore di Ardara* la «lezione autentica di van Eyck»³⁰ appresa attraverso Antonello da Messina³¹. È infatti la rappresentazione delle acque ad avvicinare l'episodio con la *Traversata miracolosa* del fiume sul mantello del Santo nel *Retablo di San Bernardino* (fig. 3, 1455-1456, Pinacoteca Nazionale di Cagliari), realizzato da Joan Figuera con il contributo di Rafael Tomàs, alla *Pesca miracolosa* (1444) di Konrad Witz al Musée d'art et d'histoire di Ginevra. Così pure nella predella del *Retablo Maggiore di Ardara* dipinta da Giovanni Muru (forse versione naturalizzata di un più consono Mur o De Mur?), le onde, sulle quali si impenna il cavallo del *San Gavino*, possono rimandare al corso d'acqua in cui è immerso il *San Cristoforo* (1470) di Dirk Bouts presso l'Alte Pinakothek di Monaco.

Non deve sorprendere la lunga gittata delle influenze o eredità: si ricordi infatti che nel bacino dei contatti sardi sotto la Corona d'Aragona a prevalere è un plurilinguismo culturale che oltrepassa i netti confini regionali, attraverso rotte commerciali, vincoli dinastici, vie diplomatiche e incarichi politici, legando centri piuttosto distanti tra di loro, dando vita ad appropriazioni e ad una certa *koinè* di declinazioni stilistiche³².

Si veda perciò nel *Retablo di San Bernardino* lo sfoggio di costumi che denunciano una chiara reminiscenza della moda borgognona. Difficile immaginare quelle vesti addosso agli isolani di metà Quattrocento. La corta giubba scura e il copricapo, un incrocio tra un cappuccio e un turbante, con un lungo bavero di tessuto che ricade lungo la veste, nella scena di interno borghese col *Miracolo del bambino nato morto* (fig. 4), somigliano infatti ai capi d'abbigliamento indossati da Filippo il Buono ritratto da Rogier van der Weyden (1450 c., Musée des Beaux-Arts, Digione).

Il fenomeno della comparsa nel medesimo retablo di una polifonia di rimandi flandro-iberici è essenzialmente legato alle rotte che approdano in Sardegna dalla costa catalana, dalle Baleari³³, da Napoli e Messina. Lo si nota con chiarezza in quella macchina roboante di stilemi maiorchini³⁴ che è il *Retablo Maggiore di Ardara*, dove si distingue all'opera – ad esclusione della predella – la mano di un artista vivacemente imparentato con Pere Terrencs³⁵, Alonso de Sedano³⁶ e il Maestro de san Nicolás³⁷. Il legame si esplica nelle fisionomie e nei dettagli

²⁹ Da ultimo si veda Pusceddu 2011, pp. 145-160.

³⁰ Borchert 2002, pp. 33-45.

³¹ Maltese, Serra 1969, pp. 272, 288.

³² Cfr. Várvaro 2001, pp. 101-115.

³³ Barcelo Crespi 1990, pp. 97-123; Alcoy 1998, pp. 255-257.

³⁴ Llompart 2003, pp. 69-75.

³⁵ Palou in *La pintura gòtica hispanoflamenca* 2003, pp. 366-369.

³⁶ Viridis Limentani 2007, pp. 147-156; Sabater 2002, pp. 337-345; Llompart in *La pintura gòtica hispanoflamenca* 2003, pp. 362-365.

³⁷ Galilea Antón 2003, pp. 378-383.

anatomici, con astratte sottolineature, similissime a quelle presenti nel *Martirio di San Sebastiano* nella Cattedrale di Palma di Maiorca e nel *Retablo della Vergine* della chiesa parrocchiale di Montenegro de Cameros (Soria), entrambe opere di Alonso de Sedano. Modi ed effetti caricati che bene si attanagliano alle declinazioni “sardesche”. Lo stesso astratto contorno della gabbia toracica e del ventre si può ritrovare nel *Cristo in pietà* (fig. 5) del *Retablo della Porziuncola* dipinto dal Maestro di Castelsardo e ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

La *mescla* di stilemi italiani e fiamminghi in opere iberiche trova il suo centro di irradiazione in Valencia³⁸, dove Paolo da San Leocadio³⁹, Francesco Pagano e i due Ferrandi conducono una riflessione sugli stimoli grifagni quattrocenteschi padano-ferraresi – i primi – e sul leonardismo – gli ultimi. L’isola è d’altra parte legata con eccezionale continuità a Valencia e Barcellona. Il traffico basato sul navigare sicuro tra le isole congiunge inoltre indissolubilmente le rotte allo scalo intermedio di Maiorca⁴⁰. Altre tappe sono Barcellona, Dénia, Alicante, Tarragona, Peñíscola, Genova, Sant Feliu de Guíxols o l’algerina Béjaïa⁴¹. Ma nel porto di Cagliari facevano scalo anche imbarcazioni che toccavano poi Savona, Trapani, Palermo, Mazara, Milazzo, Barletta, Castellamare, Napoli⁴².

Naturalmente il grado di influenza della sponda iberica e del versante campano sulla pittura sarda segue sia le dipendenze politiche e culturali, quanto la possibilità reale di contatti tramite le vie d’acqua. La frequenza e il tonnellaggio ingente delle imbarcazioni sulla rotta Sardegna-Valencia sono dovuti principalmente all’esportazione del grano, mentre già nel periodo aragonese gli interessi commerciali dei catalani si concentrano sul corallo⁴³. La pesca e la vendita dell’“oro rosso” vengono da subito vincolate a prerogative e benefici che poco arricchiscono i sardi, essendo i profitti nelle mani della fiorente colonia di catalani operanti nella città di Alghero.

Esempio importante di un’isola che guarda ancora all’inizio del Cinquecento verso il Mediterraneo di Ponente è il *Retablo di Sant’Eligio*⁴⁴ del cosiddetto Maestro di Sanluri, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Si sarebbe tentati di definirlo un esempio di “italianismo iberico”, tante sono le mediazioni in atto. Vi confluiscono la cultura valenciano-ferrarese e alcuni timidi riferimenti a modelli di origine umbra – tra Perugino e Pinturicchio – probabilmente colti attraverso Roma o il Viceregno spagnolo.

L’aggancio con la pittura flandro-iberica si avverte in particolare nella predella dove il *Cristo sorretto dagli angeli* (fig. 6) ricorda da vicino il *Cristo*

³⁸ Pugliatti 2010, pp. 136-158.

³⁹ Viridis Limentani 2011, pp. 67-85; Company i Climent 2011, pp. 89-103; Condorelli 2011, pp. 57-87.

⁴⁰ Cautera Bennasser 1995, pp. 278-290; Vidal 1999, pp. 255-281; Manconi 2001, pp. 354-369.

⁴¹ Salvador Esteban 1995, pp. 770-787.

⁴² Hinojosa Montalvo 1996, pp. 504-526.

⁴³ Manconi 2005, pp. 1015-1029.

⁴⁴ Per un riepilogo sulla fortuna critica dell’opera si rimanda al recente Pillittu 2009, pp. 9-72.

*in pietà*⁴⁵ di Bartolomé Bermejo al Museu del Castell de Peralada. Nella tavola centrale dove siede il *Sant'Eligio in trono* (fig. 7) si possono misurare le notevoli affinità con una serie tipologica che comprende senza dubbio il più ieratico *Santo Domingo de Silos entronizado* (1474-77) ora al Prado, dipinto da Bermejo e proveniente da Daroca, e il *San Blas* (1480) di Martin Bernat al Museo di Saragozza. Il Maestro di Sanluri pare alludere alla ridondanza di santi e virtù che si affacciano dal piviale e dal seggio gotico del santo aragonese, trovando alcune consonanze anche con il *San Pedro entronizado* di Rodrigo de Osona al MNAC, benché nella tavola sarda prenda il sopravvento il carattere "sardesco" del volto e delle pieghe della tunica bianca.

Il sistema di paraste e volute dorate pare invece memore delle invenzioni di un Cosmè Tura, o meglio influenzato dalla cultura padano-ferrarese esportata e mediata da Paolo da San Leocadio e Francesco Pagano a Valencia. Il caso del *Sant'Eligio* non si esaurisce tramite un confronto con l'ambito campano, si pensi per esempio al *Polittico dei Santi Severino e Sossio* (Napoli, Museo di Capodimonte), in quanto la tavola sarda dimostra una tensione nervosa e una estrosa architettura del trono non rintracciabile nel Severino noricese. Il seggio si presenta quasi come un innesto tra il trono della *Musa (Calliope?)*, 1458-63) di Cosmè Tura alla National Gallery di Londra e quello della tavola omologa con *Urania*, di anonimo ferrarese attivo verso il 1450, alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Nel polvarolo a sinistra il *San Giuliano* (fig. 8) si presenta come una sorprendente figura di gentiluomo-falconiere, un "dandy sentimentale", lontano dalla pittura valenciana e catalana del tempo. Si tratta di una comparsa che sembra rimandare alle figure agili, graziose e discrete che si affacciano nelle opere di Pinturicchio o di Raffaello nei primissimi anni del Cinquecento, all'altezza, per intenderci, degli affreschi senesi per la Biblioteca Piccolomini o della predella Oddi (*Adorazione dei Magi e Presentazione al Tempio*, Pinacoteca Vaticana).

Altro singolare italianismo compare nel *Retablo del Presepio* (fig. 9, fine XV sec., Cagliari, Pinacoteca Nazionale), dove nella predella il giovane e distinto *San Pantaleo* (fig. 10) si direbbe figura para-crivellesca, ricordando il San Giorgio di Carlo Crivelli nel *Polittico di Ascoli Piceno* (1473), conservato nella Cattedrale di Sant'Emidio. La *Crocifissione* sulla cimasa dello stesso *Retablo del Presepio* è invece mutuata in parte dall'incisione del Maestro I.A.M. di Zwolle (B.VI.93.5). La tavola si dimostra in piena sintonia con l'ambito flandro-iberico, a riprova di una convivenza senza percepibili stridori all'interno dello stesso retablo di rimandi a differenti e a volte contigui universi stilistici. Se la *Crocifissione* riprende il languore patetico di Rogier van der Weyden, l'*Adorazione dei pastori* nella tavola centrale non può non ricordare simili composizioni con la *Natività* del Maître de Flémalle, mentre nella predella e nelle tavole laterali

⁴⁵ Barrachin Navarro 2003, pp. 142-147.

compaiono richiami consapevoli e ben costruiti alle figure più vivide dei Vergós e di Reixach.

Documento singolare di una periferia che ospita voci singolari quanto impegnate in una continua selezione di stimoli è il Maestro di Ozieri⁴⁶. Il *corpus* dell'artista si è formato nel corso di un lungo percorso critico, dapprima intorno all'unico retablo rimasto integro (fatta eccezione per la perdita della cornice), vale a dire il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* (ora nel Museo di Arte Sacra di Ozieri, ma in origine nella chiesetta campestre omonima del capoluogo del Montecuto) e alle quattro tavole superstiti del *Retablo di Sant'Elena* (tuttora nell'originaria collocazione, la chiesa di Sant'Elena a Benetutti nel Goceano). Fin dal principio della sua vicenda storiografica apparve chiaro nelle letture stilistiche degli studiosi che si trattava di un pittore al corrente del linguaggio raffaellesco, la cui attività era da collocarsi verso la metà del Cinquecento⁴⁷.

In seguito l'esecuzione delle sue opere è scivolata agli anni Novanta, poiché si è ritenuto vincolante il periodo di abbandono della chiesetta (prima dell'affidamento ai Cappuccini), la quale doveva ospitare *ab origine* il retablo dedicato alla Madonna di Loreto. Se Antonia D'Aniello⁴⁸ si esprime a favore di una datazione precoce (anni Venti), notando più di una analogia con opere di Cesare da Sesto, nella medesima occasione – nel catalogo dell'unica mostra monografica, che risale al 1982 – viene rilanciata l'identificazione del Maestro di Ozieri con un pittore di nome Andrea Sanna⁴⁹. La tesi di una produzione così attardata è rimasta in piedi a lungo, in quanto sostenuta dalla constatazione di un generale “ritardo culturale” negli sviluppi della pittura in Sardegna, mentre al di là delle pubblicazioni locali subitaneamente Leone De Castris avvertiva come fuori luogo e inverosimile l'idea di posticipare così tanto l'attività di un pittore che si dimostra più a suo agio nel tempo dei Cavaro e dell'autore del *Retablo dei Beneficiati*, contraddistinto dai «ritmi espressivi» di Pedro Machuca, dai «quadraturismi e schematismi plastici “iberico-lombardi”» alla Pedro Fernández, dalle «derivazioni testuali – forse tramite le stampe – dai testi della “maniera moderna” romana», dalla conoscenza «del primo Criscuolo, del Polidoro siciliano e forsanche del primo Stefano Giordano». Lo studioso pensava ad un artista “coerentemente” attivo negli anni Trenta, trovando

⁴⁶ Le opere del Maestro di Ozieri compaiono fuggacemente in alcuni diari di viaggio (Valery 1995, pp. 330-331, 315) e spesso in resoconti di perlustrazioni nelle chiese dell'isola o in compendi di notizie archivistiche (Spano 1859, p. 151, nota 2; 1861, p. 43 nota 1; 1861, pp. 111-112; 1868, p. 454 nota 2, 1870, p. 14, nota 3).

⁴⁷ Brunelli 1907, p. 371; 1936, p. 866; Delogu 1937, p. 88.

⁴⁸ D'Aniello 1982, pp. 7-18.

⁴⁹ Già espressa da Amadu 1960, pp. 3-4 e ripresa dallo stesso Amadu 1982, pp. 19-20. La tesi è legata al ritrovamento di un contratto di commissione relativo ad un retablo per la parrocchiale di Osidda. Il retablo in questione purtroppo non si è conservato, né conosciamo alcuna opera dipinta da Andrea Sanna, figura di cui è stata ricostruita anche la vicenda biografica, la quale è però possibile sovrapporre all'identità del Maestro di Ozieri, solo a costo di forzature storiografiche e deragliamenti nella lettura stilistica.

«impraticabili le ipotesi “documentali” di una sua comparsa alle soglie del Seicento»⁵⁰.

Oltre alle analogie con la pittura meridionale, per cui già Maltese e Serra notavano delle coincidenze tra la *Sant'Elena* di Benetutti e la *Sant'Elena* di Andrea Sabatini nella lunetta con l'*Adorazione dei Magi*, oggi al Museo Diocesano di Salerno, non sparute sono le segnalazioni di una confidenza del pittore con testi assai più forestieri, per cui nella fortuna critica compaiono nomi eccellenti di pittori nordici, quali Grünewald, a cui pensa subito Voss⁵¹ nell'osservare alcune *Crocifissioni* (poi inserite nel *corpus* del nostro: Cannero, Stoccarda e Sassari, quest'ultima in realtà similissima alle altre per la formula iconografica, ma molto probabilmente posteriore e di altra mano). Il pittore tedesco è indicato con sicurezza anche da Virdis Limentani, quale più vicina fonte di influenza. Lucas van Leyden, Patinir, Cranach e Dürer, sono citati da Pescarmona⁵² e Magnani⁵³. Il Maestro di Ozieri è stato più di recente identificato con Giovanni del Giglio⁵⁴, priore (ma anche pittore, come è definito in alcuni documenti d'archivio) della confraternita di Santa Croce a Sassari, al quale viene attribuita la *Deposizione* ora al Museo di Arte Sacra di Ozieri, già acquistata presso la casa d'aste Finarte. La confraternita era legata alla chiesetta di Santa Croce a Sassari e al suo ospedale adiacente, mentre si suppone che la *Deposizione* appartenesse ad uno smembrato *Retablo di Santa Croce*⁵⁵ di cui dovette fare parte anche il *San Sebastiano* attribuito al Maestro di Ozieri, ora al MUS'A di Sassari.

Purtroppo non è possibile procedere ad un confronto stilistico tra i dipinti del Maestro di Ozieri e la produzione di Giovanni del Giglio, in quanto le opere del secondo non si conservano; per di più il priore non pare dai dati archivistici essere in verità autore di una qualche tavola, sappiamo però che venne chiamato quale testimone in perizie per opere eseguite da altri. Probabilmente egli dovette avere un qualche ruolo, forse a livello imprenditoriale o logistico, nella commissione del *Retablo di Santa Croce*, ma ciò che è importante notare qui è l'eterogeneità della *Deposizione* a lui attribuita rispetto al *corpus* del Maestro di Ozieri, da cui si discosta per l'interpretazione delle idee grafiche di marca

⁵⁰ Leone De Castris 1985, p. 67, nota 28. Lo studioso lega in particolare modo l'analisi delle componenti stilistiche all'attribuzione al Maestro di Ozieri di tre tavole del *Retablo dei Beneficiati*: la *Crocifissione*, il *San Bartolomeo* e il *San Girolamo*. Si tratta dei momenti più surriscaldati, dove maggiormente emergono anche simpatie polidoresche. Va però notato che alcune sintonie si possono cogliere anche tra la *Madonna in trono* e la *Madonna Annunciata* da una parte nel medesimo retablo e la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, concordemente attribuita al Maestro di Ozieri: simile risulta l'interpretazione del raffaellismo del volto e la scenografia ridotta ai minimi termini.

⁵¹ Voss 1930, pp. 267-272.

⁵² Pescarmona 1988, pp. 527-534.

⁵³ Magnani 1992, pp. 11-23.

⁵⁴ Agus 2001, pp. 237-243; 2006, in particolare pp. 41-54, 66-73; 2007, pp. 97-107.

⁵⁵ Maltese 1962, pp. 25-28, 96-105, 196-197, 227-228; Maltese, Serra 1969, pp. 330-334; Serra 1980, pp. 36-37, pp. 95-99, scheda 34; Coroneo in Serra 1990, p. 242, scheda 124.

raimondiana, come pure per i modi più scaltri, retorici, e si direbbe di maniera, squadernati per rendere il dramma sacro. Altri nomi sono stati proposti, alcuni dei quali emersi da ricerche d'archivio sui pittori sardi cinquecenteschi intraprese a suo tempo dal canonico Giovanni Spano⁵⁶, nomi senza opere all'attivo, non ricollegabili a tavole superstiti o retabli ancora in essere. Altri nomi di pittori sulla carta, coinvolti in nuovi tentativi di identificazione⁵⁷, sono quelli presi a prestito dalle ricerche di Porcu Gaias⁵⁸, riportati alla luce in un suo ricco studio sulla chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari. Ancora più di recente si è ragionato sul frazionamento del *corpus* in più mani, mentre si è pensato di ricondurre la personalità del Maestro di Ozieri ad una composita bottega sardo-ispano-fiamminga di cui avrebbero fatto parte lo stesso Giovanni del Giglio, il sivigliano Francisco Fajardo e Pedro Fernández in persona⁵⁹.

Pittore-sineddoche il Maestro di Ozieri, attinge e rielabora più fonti forestiere nella sua defilata produzione: i referenti pittorici vanno da Joachim Patinir a Lucas Cranach, se si pensa alla sola *Invenzione della Vera Croce* (Benetutti, chiesa di Sant'Elena), mentre nei San Giovanni delle sue *Crocifissioni* (Benetutti, Cannero, Stoccarda, Ozieri) si rivela compagno di un polidoresco eccentrico come Marco Cardisco⁶⁰.

Le sue opere possono essere affiancate alle prove di sperimentatori, girovaghi o operanti in contesti remoti e periferici. Nel *Retablo di Nostra Signora di Loreto* (fig. 11, ora al Museo di Arte Sacra di Ozieri) trova infatti posto una versione riottosa della classica invenzione raffaellesca con la *Madonna di Foligno*, divulgata da Raimondi (B.XIV.58.52). Da simili modelli scaturiscono anche la *Madonna con Bambino e angeli* (Cava dei Tirreni, abbazia della Santissima Trinità) di Cesare da Sesto e la *Madonna del Suffragio*⁶¹ di Pedro Machuca (Madrid, Prado), ma nel dipinto di Ozieri lo studio del motivo figurativo illustre è affrontato in chiave burbera e inselvaticata. L'autore si iscrive qui all'interno di una pratica consolidata in ambito sardo, dove gli aggiornamenti

⁵⁶ Spano 1870, p. 15.

⁵⁷ Si tratta della stipula di accordi e del contratto di commissione in cui compaiono i pittori Johannes Spert (algherese), Johannes Petrus Senes e Leonardo de Serra (sassaresi), incaricati di realizzare dipinti raffiguranti le *Storie della Passione* per la chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari; a distanza di cinque anni il pittore algherese Monserrat Virgili e l'obriero del Crocifisso di Santa Maria di Betlem, Giovanni Deasena, concordano la realizzazione di due "immagini in pioppo" (sculture) raffiguranti la Madonna e il San Giovanni, da disporre accanto al Crocifisso ligneo, compreso nella struttura del Retablo. Su Johannes Spert (o Ibert) si veda la proposta di Scano 2005, pp. 181-210; su Johannes Petrus Senes e sulla presenza di altri pittori turritani documentati solo per via archivistica e all'apparenza senza opere si veda: Agus 2005, pp. 28-33; 2006, in particolare pp. 39-40; Cau 2005, pp. 53-60; 2008, pp. 127-143.

⁵⁸ Porcu Gaias 1993, p. 85; 1996, pp. 174, 317, nota 424; 2002, pp. 15-16, nota 26.

⁵⁹ Campus 2012, pp. 32-43.

⁶⁰ Cfr. Naldi 2009, pp. 14-51.

⁶¹ Si rimanda ai recenti contributi di Zezza in *Norma e capriccio* 2013, p. 292; Boublis 2013, pp. 146-155.

alla maniera moderna avvengono tramite la circolazione delle stampe, tanto da potersi parlare in alcuni casi – per la *Sacra Famiglia* del *Retablo di San Giorgio a Perfugas*, per il *San Bartolomeo* del *Retablo dei Beneficiati* a Cagliari (fig. 12) – di vero e proprio *rafaelisme d'estampa*. Si è ipotizzato con una attribuzione ad effetto il passaggio dello stesso Machuca a Cagliari⁶², per spiegare il notevole balzo in senso moderno del *Retablo dei Beneficiati* (nel Museo della Cattedrale di Cagliari), ora più prudentemente dato ad un pittore iberico-campano⁶³, che ha messo insieme un chiaro paradigma di soluzioni che dimostrano la sua confidenza con la cultura pittorica “post-Logge”.

Il Maestro di Ozieri, di fronte ad una prova così salda, si dimostra un solitario sperimentatore, attivo per lo più in zone assai interne (Monteacuto e Goceano), distanti dai centri isolani (Sassari, Alghero, Cagliari). Nel *Retablo* dedicato alle *Storie della Vera Croce*, nella chiesa parrocchiale di Sant'Elena a Benetutti, diviene manifesta la sua eterogeneità rispetto alla produzione locale e, in un quadro più ampio, la sua singolarità rispetto alla produzione della “congiuntura iberico-lombarda”⁶⁴. L'aspetto incongruente è senza dubbio dato dal marcato “germanismo” delle figure e dai paesaggi fortemente fiamminghi della *Crocifissione* (fig. 13) e dell'*Invenzione della Vera Croce* (fig. 14), appartenenti al *Retablo di Sant'Elena*. In un confronto a breve raggio è rilevante la distanza tra la *Madonna in trono con angeli* del *Retablo dei Beneficiati* e la tavola con *Sant'Elena* del Maestro di Ozieri.

La prima appare come una scoperta e scenografica riedizione della *Madonna Bridgewater* di Raffaello (Edimburgo, National Gallery of Scotland), molto simile all'operazione fatta da Gianfilippo Criscuolo a Napoli, sulla scia della *Madonna del Pesce* di Raffaello. Il gruppo della Madonna con Bambino potrebbe far pensare ad un qualche legame con l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto (Napoli, Museo di Capodimonte), ma nel *Retablo dei Beneficiati*, il pittore intraprende una variazione elegante e un poco congelata di un'idea raffaellesca. La *Sant'Elena* del Maestro di Ozieri pare costruita con un ingegnoso montaggio, a partire dalla *Madonna con la scimmia* (B.VII.60.42) di Dürer e da un'idea tratta da Raimondi, la raffigurazione della *Poesia* (B.XIV.291.382). L'aulica retorica dell'immagine raffaellesca è riletta senza omaggi, in chiave disincantata e scorbutica.

Ciò che contraddistingue la *Sant'Elena* (fig. 15) è un raffaellismo alterato, come alternativa è la posizione delle gambe, inedita in un confronto a lungo raggio con la produzione del Vicereame spagnolo. Le gambe asimmetriche e scampanate poco hanno a che fare con il contegno e il garbo della *Sant'Elena* di Andrea Sabatini (Salerno, Museo Diocesano). La terribilità d'animo e di modi

⁶² Previtali 1976, p. 54; Previtali in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* 1986, pp. 20-24, nota 11.

⁶³ Zanzu 1992, pp. 69-88.

⁶⁴ Leone De Castris 1985.

della santa rimanda invece alle pose dei profeti michelangiotteschi, *Geremia* e *Daniele*, nella Volta Sistina. Si noti come nel caso della *Sant'Elena* e della *Madonna di Loreto* il Maestro di Ozieri attui un abbassamento di registro, offrendo una versione più franca e più aspra di illustri modelli. Nel *Retablo dei Beneficiati* di Cagliari, laddove l'autore riprende alcuni capisaldi della maniera moderna⁶⁵, vi è invece la volontà di offrire una sorta di manifesto ben allineato con il linguaggio dei centri di riferimento (Roma, Napoli).

La prossimità marittima tra Cagliari e Napoli⁶⁶, le analogie politiche e sociali⁶⁷, hanno portato a pensare che l'artefice del *Retablo dei Beneficiati*⁶⁸ possa essere giunto in Sardegna attraverso tale rotta, soggiornando per qualche tempo presso la bottega di Pietro Cavaro nel quartiere di Stampace. Se ci addentressimo nella *querelle* circa l'autografia del *Retablo dei Beneficiati* ci troveremmo all'interno di un terreno di frequentazioni mediterranee comunque consolidate, ciò che invece appare una perfetta anomalia è la fisionomia germanico-fiamminga del Maestro di Ozieri⁶⁹. Vi si possono leggere in filigrana i confini dell'impero di Carlo V verso l'Europa Settentrionale⁷⁰, molto ben collegata con i porti del Levante spagnolo, anche attraverso l'attività degli *hombres de negocios* catalani e castigliani organizzatisi in colonie nella regione dei Paesi Bassi, durante quella che può chiamarsi l'«*Edad de Oro del comercio español en la rutas del Norte*»⁷¹, per via del volume degli scambi mercantili e finanziari ispano-anseatici. L'*Invenzione della Vera Croce* e la *Crocifissione*, tavole appartenenti al *Retablo di Sant'Elena*, si inseriscono appieno all'interno di tale ampio scenario politico ed economico.

Lo sfondo nell'*Invenzione della Vera Croce* rimanda infatti al paesaggio dell'*Adorazione dei Magi* di Jan van Scorel conservata all'Art Institute di Chicago, mentre il fondale della *Crocifissione* ricorda la Gerusalemme dipinta da Maarten van Heemskerck nella *Crocifissione* all'Institute of Arts Museum di Detroit. L'impianto stesso del paesaggio, pensato come una veduta cosmica che si estende nei lontani su picchi ghiacciati, ospita nella media distanza piccole scene complementari con *Storie della Passione*. Un paesaggio dunque che implica un pellegrinaggio mentale⁷² e che proietta la tavola in un "Mediterraneo

⁶⁵ Nel buon ladrone della *Crocifissione* si trova la citazione della *Punizione di Aman* dalla Volta Sistina, mentre nella tavola con l'*Angelo annunciante* si scorge la stessa ambientazione architettonica presente nella scena con *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* nelle Logge Vaticane.

⁶⁶ Per le affinità tra Napoli e le Fiandre si veda ora il ricco lavoro di Challéat 2012, in particolare pp. 45-93, 97-129; Beyer 2002, pp. 118-123.

⁶⁷ Cfr. Galasso 1994; Manconi 2012.

⁶⁸ Zanzu in *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* 1992, pp. 69-75.

⁶⁹ Per una trattazione più ampia si rimanda a Spissu 2014, in particolare pp. 117-151, 206-247, 305-325.

⁷⁰ Yarza Luaces 2003, pp. 107-115; Toscano 2007, pp. 347-363.

⁷¹ Jeannin 2001, pp. 305-314; Casado Alonso 2001, pp. 129-158.

⁷² Cfr. Rudy 2011, pp. 120-172.

allargato” all’Europa del Nord di Carlo V⁷³: vi si scoprono forti analogie con la veduta nel pannello centrale del *Trittico della Crocifissione* di Joos van Cleve al Metropolitan Museum of Art di New York. Naturalmente la familiarità con il gusto e i modi fiamminghi sono diffusi nella pittura iberica⁷⁴, ma non è stato possibile individuare casi simili in area meridionale – a queste date (anni Trenta, Quaranta e Cinquanta) – in cui si possa riconoscere una simile visione nella resa del paesaggio – fatta eccezione naturalmente per alcuni sfondi dello stesso Polidoro. Una formulazione di marca fiamminga dunque, che dimostra però di risalire fino a Joachim Patinir⁷⁵, seguendone l’interpretazione della natura in senso morale e metaforico, per cui le zone impervie e desolate sono quelle dell’ascesi spirituale, come avviene nel *Paesaggio con San Girolamo* (Museo del Prado, Madrid).

Le tavole del Maestro di Ozieri trovano dunque ricchezza di stimoli ed espressioni in un dialogo con terre lontane. Al contempo ci si convince sempre più della distanza tra la sua pittura e quella dei “dintorni più o meno immediati”. Il pittore non pare profondamente influenzato dalle suggestioni scatenate a Napoli da Pedro Fernández e Pedro Machuca. Eccentrico, dunque, rispetto a quelli che avrebbero dovuto essere i suoi centri di riferimento d’ordinanza. Periferico sperimentatore invece di invenzioni pittoriche di memoria fiamminga. Il “germanismo”⁷⁶ – delle compagne di Sant’Elena nell’*Invenzione della Vera Croce*, dei Giudei assiepati nelle retrovie della stessa scena, delle Madonne nelle *Crocifissioni* (Cannero, Stoccarda, Benetutti, Ozieri), come della natura rupestre e inospitale – discende dall’uso appassionato delle incisioni di Dürer e Cranach, ma non solo. Già Hermann Voss notava la sua familiarità con testi pittorici tedeschi, pensando alle analogie di dettagli figurativi, di resa patetica, di scelte cromatiche tra la *Crocifissione* di Stoccarda e quelle di Grünewald. Nell’*Invenzione della Vera Croce* si trova poi una sintomatica e predominante simpatia per una temperatura umorale quasi bruegheliana⁷⁷ nella raffigurazione dell’Ebreo Giuda, personaggio in perfetta sintonia con la resa di alcune specifiche figure fuori dalle righe – contadini, lanzichenecchi, eremiti – viste nei disegni e nelle incisioni di Urs Graf, Daniel Hopfer, Jörg Breu il Vecchio, Wolf Huber, Niklaus Manuel, Hans von Kulmbach e Sebald Beham.

Il pittore dimostra di porsi in modo dialettico nei confronti delle soluzioni di Cesare da Sesto e Andrea Sabatini, che, se tenute presenti, vengono prontamente “ibridate” con motivi figurativi provenienti da stampe tedesche o rielaborate con esiti vicini in alcuni casi (*Sacra Famiglia* di Ploaghe; *San Sebastiano* del MUS’A, Sassari) a quelli di un polidoresco come Marco Cardisco. Si tratta invero di

⁷³ Iradiel Murugarren 2001, pp. 85-116; Enciso Recio 2009, pp. 141-191; Dagmar 2002, pp. 184-197.

⁷⁴ Cfr. *De Flandes a Italia* 1998; Gómez Frechina 2007, pp. 381-405; Martens 2010.

⁷⁵ Falkenburg 2007, pp. 61-79; Vandenbroeck 2007, pp. 73-108; Brown 1999, pp. 424-431.

⁷⁶ Cfr. Cohen 1975, pp. 74-96; Smyth 2004, pp. 101-128; Nova 1994, pp. 664-679.

⁷⁷ Cfr. Gibson 2006, in particolare pp. 28-66.

riferimenti che invece paiono funzionare a dovere per i Cavaro cagliaritani e ancor di più per l'artefice del *Retablo dei Beneficiati*, dove si può cogliere nel *San Girolamo* l'influsso ben assorbito della religiosità accalorata e della resa compendiaria di Polidoro da Caravaggio (*Trasporto di Cristo al sepolcro* e *Andata al Calvario*, Napoli, Museo di Capodimonte).

Resta tuttora aperto il problema circa le circostanze della venuta del Maestro di Ozieri in Sardegna. Anomalo il suo percorso, in quanto non pare provenire da Barcellona o Napoli, luoghi invece in qualche modo presenti nella biografia e nei riferimenti culturali di Pietro Cavaro, capofila della produzione pittorica meridionale dell'isola. Nordica si mostra la sua formazione, mentre il suo linguaggio a contatto con il *rafaelisme d'estampa* attecchito in Sardegna sviluppa un romanismo⁷⁸ che si direbbe scoreliano – per via delle molte analogie con le figure prodotte dal fiammingo sulla scorta di idee raffaellesche. Il pittore mostra di sapersi acclimatare nel contesto linguistico locale nella *Sacra Famiglia* (fig. 16) di Ploaghe, anche se il compromesso viene subito giocato sul filo del cortocircuito, come nelle note «sortite anticlassiche» di un Cola dell'Amatrice. Egli infatti a partire dalla analoga stampa di Raimondi si impegna in un “raffaellismo alterato” nel *San Giuseppe spiritato*, ben lontano da quello che compare nell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca dei Girolamini di Andrea Sabatini.

Nella tavola napoletana è invece possibile trovare, congruamente, validi agganci per la figura più sorprendente e “italiana” del *Retablo di Sant'Eligio* del Maestro di Sanluri, il *San Giuliano*, il quale trova ideali compagni nei due giovani e timidi raffaelleschi con cappello e volto quasi sognante.

Un raffaellismo dunque quello del Maestro di Ozieri interpretato in maniera polemica, da forestiero che riavvolge il nastro delle immagini della sua formazione itinerante, e che, anche in considerazione del contesto in cui sceglie di muoversi, persegue una colloquialità franca e popolare, come nella *Traslazione della Santa Casa di Loreto*. Discostandosi anche da esempi vigorosi come la *Madonna del Suffragio* al Prado di Machuca, egli si avvicina a certe interpretazioni di Cardisco (*Madonna col Bambino in gloria e i Santi Filippo e Giacomo*, Napoli, chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili; *Disputa e trionfo di Sant'Agostino sugli eretici*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).

Le fonti nordiche del Maestro di Ozieri – nella loro sintesi, inconsueta nell'ambito del raffaellismo meridionale (fig. 17, Pietro Cavaro, *San Paolo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale; fig. 18, Michele Cavaro, *Madonna del Cardellino*, Cagliari, Santuario di Bonaria) – rivelano come le sue tavole, lasciate nel periferico regno sardo, possano costituire l'equivalente visivo di quella via di attraversamento Nord-Sud, che sarà denominata *Camino Español* di Filippo II, il corridoio militare che permetterà di risalire i paesi germanici e raggiungere in breve in Paesi Bassi.

⁷⁸ Cfr. Ainsworth 2006, pp. 99-118.

Riferimenti bibliografici / References

- Agus L. (2001), *Un colpo da maestro: Ozieri, acquisizioni sull'opera del Maestro di Ozieri*, «Almanacco gallurese», 9, pp. 237-243.
- Agus L. (2005), *Magister Julianus Sabba pictor Algueris: pittore sardo del quattro-cinquecento*, «Sardegna antica: culture mediterranee», XIV, 27, pp. 28-33.
- Agus L. (2006), *Giovanni del Giglio. Pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Cagliari: Sigma Schede Sarda.
- Agus L. (2007), *Giovanni del Giglio: Sassari. Storia di un pittore della prima metà del Cinquecento*, «Almanacco gallurese», 15, pp. 97-107.
- Agus L. (2012), *Il Maestro di Ozieri e la scuola pittorica del Nord Sardegna nel XVI secolo*, in *Il Maestro di Ozieri. Una scuola pittorica cinquecentesca del nord Sardegna*, a cura L. Campus, Ozieri: Il Torchietto, pp. 23-31.
- Ainsworth M.W. (2006), *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*, edited by M. Faries, Turnhout: Brepols, pp. 99-118 (Me fecit, 4).
- Alcoy R. (1998), *Els retaules catalans en el Mediterrani insular: Mallorca, Sardegna i Sicilia, La pintura Gòtica*, in *Art de Catalunya. Pintura antiga i Medieval*, VIII, a cura di X. Barral i Altet, Barcelona: Artestudi, pp. 255-257.
- Alcoy R. (2000), *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, in *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, Atti del convegno (Oristano, 5-8 dicembre 1997), I, a cura di G. Mele, 2 voll., Oristano: Istar, pp. 21-57.
- Alcoy R., Miret M.M. (1998), *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Sabadell: Editorial AUSA.
- Amadu F. (1960), *Rilievi d'arte, Individualizzazione del "Maestro di Ozieri"*, «Nuovo Bollettivo Bibliografico Sardo», V, 25, pp. 3-4.
- Amadu F. (1982), *Mastru Andria Sanna de Othieri, pittore: in un documento del 1591-92 il nome del Maestro di Ozieri?*, in *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra (Ozieri, 17-25 aprile 1982), Ozieri: Il Torchietto, pp. 19-20.
- Anatra B. (1997), *Sardegna e Corona d'Aragona tra basso medioevo e prima età moderna*, in *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona: (secc. XIV-XVII): El arbitrio de su libertad*, Cagliari: AM&D (Agorà; 5), pp. 13-26.
- Anatra B. (2000), *Come ranocchie di color terreo. Oristano e il suo marchesato nella prima età moderna*, in *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, Atti del convegno (Oristano, 5-8 dicembre 1997), I, a cura di G. Mele, 2 voll., Oristano: Istar, pp. 59-80.
- Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* (1986), catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno – 31 ottobre 1986), a cura di G. Previtali, Firenze: Centro Di.

- Barcelo Crespi M. (1990), *Relaciones comerciales entre Mallorca y Cerdeña (segunda mitad del siglo XV)*, in XIV Congresso di storia della Corona d'Aragona, II, *Presenza ed espansione della Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XV)*, Atti del convegno (Sassari-Alghero 19-24 maggio 1990), 5 voll., Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 97-123.
- Barrachina Navarro J. (2003), *Cristo de Piedad*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 142-147.
- Benito Doménech F. (2003), *La pintura hispanoflamenca en Valencia*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 29-39.
- Beyer A. (2002), *Princes, patrons and eclecticism: Naples and the north*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), edited by T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 118-123.
- Bologna F. (1977), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria.
- Borchert T.-H. (2002), *The mobility of Artist. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), edited by T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 33-45.
- Bosch i Ballbona J. (2012), *El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña*, in *Il Maestro di Castelsardo*, Atti del convegno (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari: Janus Edizioni, pp. 83-96.
- Boscolo A. (1984), *L'espansione catalana nel Mediterraneo*, in *I catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell, F. Manconi, Cinisello Balsamo: A. Pizzi, pp. 7-13.
- Boubli L. (2013), *Studio e invenzione. Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatore tra Italia e Spagna*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze: Giunti, pp. 146-155.
- Braudel F. (2002), *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, I, Torino: Einaudi.
- Brown B.L. (1999), *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *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), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano: Bompiani, pp. 424-431.
- Brunelli E. (1907), *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, «L'Arte», X, pp. 359-371.
- Caleca A. (1983), *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari, Convento di San Domenico e Cittadella dei Musei, 26 novembre 1983 – 20 dicembre 1984; 26 dicembre 1983 – 20 gennaio 1984), a cura di R. Concas, M. Serreli, Cagliari: s.e., pp. 31-40.
- Campus L. (2012), *Le nuove attribuzioni al Maestro di Ozieri: i pittori spagnoli del "taller". Alcune osservazioni*, in *Il Maestro di Ozieri. Una scuola pittorica cinquecentesca del nord Sardegna*, a cura di L. Campus, Ozieri: Il Torchietto, pp. 32-43.
- Carlos V: las armas y las letras* (2000), catalogo della mostra (Granada, Hospital Real, 14 aprile – 25 giugno 2000), a cura di F. Mariás, F. Pereda, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Carolus* (2000), catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 ottobre 2000 – 12 gennaio 2001), a cura di F. Checa, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Casado Alonso H. (2001), *El comercio español en las rutas del Norte en la época de Carlos V*, in *Carlos V europeísmo y universalidad*, IV, *Poblacion, economia y sociedad*, Atti del convegno (Granada, maggio 2000), a cura di F. Sánchez-Montes González, J.L. Castellano, 5 voll., Madrid: Sociedad estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 129-158.
- Castelfranchi Vegas L. (2003), *La circulation de l'art dans la Méditerranée du XVe siècle*, in *L'art de la Méditerranée*, a cura di T. Velmans, E. Carbonnel, R. Cassanelli, Rodez: Éditions du Rouergue, pp. 181-203.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E. (2007), *Voyages d'artistes, voyages d'oeuvres: ou la quête des étoiles*, in *Entre l'Empire et la mer: traditions locales et échanges artistiques, Moyen Age-Renaissance*, Atti delle giornate di studi (Losanna-Ginevra, 22-23 marzo, 19-20 aprile, 24-25 maggio 2002), a cura di M. Natale, S. Romano, Roma: Viella (Études lausannoises d'histoire de l'art; 4), pp. 1-10.
- Cau G.G. (2005), *I manieristi toscani: Pietro Giovanni e Ambrogio Calvano: due generazioni di pittori senesi nella Sassari del Cinquecento*, «Almanacco Gallurese», 13, pp. 53-60.
- Cau G.G. (2008), *Ambrogio Calvano: il Maestro di Perfugas, nuove ipotesi sull'autore del retablo della chiesa di San Giorgio*, «Almanacco gallurese», 16, pp. 127-143.

- Cautera Bennasser P. (1995), *El comercio de reino de Mallorca con Cerdeña a través de lo "guiatges"*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona (XIV-XVIII sec.)*, I, *Comunicazioni*, Atti del congresso "La Corona d'Aragona in Italia, secc. XIII-XVIII" (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), 6 voll., Sassari: Carlo Delfino editore – Pisa: ETS, pp. 278-290.
- Challéat C. (2012), *Dalle Fiandre a Napoli, committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Cohen C.E. (1975), *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, «Arte lombarda», 42-43, pp. 74-96.
- Company i Climent X. (2011), *Componentes formales e iconográficos de los ángeles de la catedral de Valencia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, Atti del convegno (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. Miglio, A.M. Oliva, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 89-103.
- Condorelli A. (2011), *Il coro angelico di Rodrigo Borgia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, Atti del convegno (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. Miglio, A.M. Oliva, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 57-87.
- D'Aniello A. (1982), *Il Maestro di Ozieri: cultura locale e maniera italiana in un pittore sardo del '500*, in *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra (Ozieri, 17-25 aprile 1982), Ozieri: Il Torchietto, pp. 7-18.
- De Flandres a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI* (1998), catalogo della mostra (Girona Museu d'Art, novembre 1998 – aprile 1999), a cura di J. Bosch i Ballbona, J. Garriga i Riera, Girona: s.e.
- De Gennaro R. (2003), *Naples, carrefour méditerranéen de l'art flamand*, in *L'art de la Méditerranée*, a cura di T. Velmans, E. Carbonnel, R. Cassanelli, Rodez: Éditions du Rouergue, pp. 205-213.
- Delogu R. (1937), *Michele Cavaro: (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi sardi», III, 1, pp. 5-92.
- Delogu R. (1945), *Il "Maestro di Olzai" e le origini della Scuola di Stampace*, «Studi sardi», VI, pp. 5-21.
- Delogu R. (1952), *Lineamenti di storia artistica*, in *Sardegna*, Milano: Touring club italiano (Guida d'Italia, 23), pp. 57-66.
- Eichberger D. (2002), *The Habsburgs and the Cultural Heritage of Burgundy*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), a cura di T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 184-197.
- Enciso Recio L.M. (2009), *La corte flamenca de Carlos V*, in *La senda española de los artistas flamencos*, Atti del ciclo di conferenze (Madrid, 28 ottobre 2008 – 17 marzo 2009), Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 141-191.

- Falkenburg R.L. (2007), *The devil is in the detail: ways of seeing Joachim Patinir's "world landscapes"*, in *Patinir: essays and critical catalogue*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2 luglio – 7 ottobre 2007), a cura di A. Vergara, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 61-79.
- Galasso G. (1994), *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*, Torino: Einaudi.
- Galilea Antón A. (2003), *Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 87-97.
- Garriga i Riera J. (2007), *L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del 'Libro dell'arte' di Cennino Cennini*, 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. Virdis Limentani, M. Bellavitis, Padova: Il Poligrafo, pp. 61-71.
- Gibson W.S. (2006), *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley: University of California Press.
- Gómez Frechina J. (2007), *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), a cura di E. Mira, A. Eduard, Valencia: Comunidad Autónoma, Generalidad, pp. 381-405.
- Heers J. (2001), *El Mediterráneo como área de tránsito*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 133-145.
- Hinojosa Montalvo J. (1996), *Los contactos comerciales entre Valencia y Cerdeña durante el siglo XV*, in *Presenza ed espansione della Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XV)*, III, 2, Atti del Congresso di storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), a cura di M.G. Meloni, O. Schena, Sassari: Carlo Delfino editore, 5 voll., pp. 504-526.
- Igual Luis D. (2004), *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, G. Murgia, Roma: Carocci, pp. 33- 56.
- Iradriel Murugarren P. (2001), *El comercio en el Mediterráneo entre 1490 y 1530*, in *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, Atti del convegno

- (Barcellona, 21-25 febbraio 2000), a cura di E. Belenguer Cebriá, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlo V, pp. 85-116.
- Jaume Huguet: *500 anys* (1992), Atti delle giornate di studi in occasione della mostra presso il Museu de Valls (Valls, 16-18 dicembre 1992), a cura di E. Jardí, R. Alcoy, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Jeannin P. (2001), *Les intersections entre l'Europe du Nord et le monarchie de Charles Quint*, in *Carlos V europeísmo y universalidad*, III, *Los escenarios del Imperio*, Atti del convegno (Granada, maggio 2000), a cura di F. Sánchez-Montes González, J.L. Castellano, 5 voll., Madrid: Sociedad estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 305-314.
- Kirkland-Ives M. (2013), *In the footsteps of Christ. Hans Memling's passion narratives and the devotional imagination in the early modern Netherlands*, Turnhout: Brepols.
- Leone De Castris P. (1989), *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, «The Journal of the Walters Art Gallery», XLVII, pp. 13-20.
- Leone De Castris P. (1992), *Pedro Machuca a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 12 dicembre 1992 – 28 febbraio 1993), Napoli: Electa.
- Leone De Castris P. (2001), *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli: Electa.
- Leone De Castris P., Giusti P. (1985), *Forastieri e regnicoli: la pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli: Electa.
- Leone De Castris P., Giusti P. (1988), *Pittura del Cinquecento a Napoli*, I, *1510-1540 forastieri e regnicoli*, Napoli: Electa.
- Llompарт G. (2003), *Mallorca-Flandes: línea directa y costa arriba*, in *La pittura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 69-75.
- Magnani M. (1992), *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, pp. 11-23.
- Maltese C. (1959), *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, «Studi sardi», XVII, pp. 462-472.
- Maltese C., Serra R. (1969), *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, a cura di F. Barreca, Milano: Electa, pp. 177-404.
- Maltese C. (1962), *Arte in Sardegna dal V al XVIII sec.*, Roma: De Luca.
- Manconi F. (1998), *Catalogna e Sardegna: relazioni economiche e influssi culturali fra Quattro e Cinquecento*, in *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, I, Atti del convegno (Cagliari, 11-15 ottobre 1995), 2 voll., Cagliari: CUEC, pp. 35-54.

- Manconi F. (1999), *Come governare un regno: centro madrilenno e periferia sarda nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, Atti del convegno (Cagliari, 5-7 Novembre 1998), a cura di B. Anatra, F. Manconi, Cagliari: AM&D, pp. 285-302.
- Manconi F. (2001), *In viaggio per l'impresa di Algeri: le entrate reali di Carlo V ad Alghero e Maiorca*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Carlo V*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, Roma: Carocci, pp. 354-369.
- Manconi F. (2002), *Il governo del regno di Sardegna al tempo dell'imperatore Carlo V*, Sassari: Magnum.
- Manconi F. (2005), *La pesca y el comercio del coral en el Mediterráneo occidental (siglos XV-XVI)*, in *La Mediterrània de la Corona d'Aragó*, I, Atti del XVIII Congresso della Corona di Aragona (Valencia, 9-14 settembre 2004), a cura di R. Narbona Vizcaíno, 2 voll., Valencia: Corts Valencianes, pp. 1015-1029.
- Manconi F. (2012), *Una piccola provincia di un grande impero: la Sardegna nella monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, Cagliari: CUEC.
- Martens D. (2010), *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles: Le Livre Timperman.
- Mattone A. (1986), *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 (Cagliari, 28-29 novembre 1984), Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna, pp. 128-179.
- Mattone A. (1994), *Le coste. Il mare, la navigazione, il commercio*, in *Imago Sardiniae: cartografia storica di un'isola mediterranea*, catalogo della mostra (Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale, 10 aprile – 22 maggio 1994) a cura di C. Incani Carta, Cagliari: Stef, pp. 97-121.
- Mereu S. (1999), *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi sardi», XXXII, pp. 367-384.
- Metzger C. (2010), *When picture began to travel. The role of prints in the transmission of image*, in *Van Eyck until Dürer: the Flemish primitives and Central Europe 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts, 29 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), edited by T.-H. Borchert, Warnsfeld: Lannoo, pp. 104-111.
- Mira E. (2001), *Del Mar del Norte al Mediterráneo*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 117-132.
- Molina i Figueras J. (2005), *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*, Atti del seminario internazionale, a cura di F. Checa Cremades, B.J. García García, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 115-144.
- Murgia G. (2001), *La comunità maiorchina a Villamar in periodo spagnolo: catalani e maiorchini in Sardegna, una presenza che risale al XIV secolo*, «Almanacco Gallurese», 9, pp. 258-264.
- Naldi R. (2009), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Napoli: Arte'm (Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica; 2).
- Naldi R. (2009), *Per Cesare da Sesto a Napoli, la tavola con l'Adorazione del Bambino*, catalogo della mostra, (Napoli, Galleria Napolinobilissima, 12 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010), Napoli: s.e.
- Natale M. (2001), *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 gennaio – 6 marzo 2011; Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 19-45.
- Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della 'maniera moderna'* (2013), catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze: Giunti Editore.
- Nova A. (1994), *Folengo and Romanino. The Questione della Lingua and its Eccentric Trends*, «The Art Bulletin», LXXVI, 4, pp. 664-679.
- Pasolini A. (2009), *El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, «Quintana», 8, pp. 173-211.
- Pescarmona D. (1988), *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia, II, Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, pp. 527-534.
- Pillittu A. (2009), *Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, «Archivio storico sardo», XLVI, pp. 9-72.
- Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* (1992), catalogo della mostra (Cagliari, 1992), a cura di G. Zanzu, G. Tola, Genova: Sagep.
- Porcu Gaias M. (1993), *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari: Chiarella.
- Porcu Gaias M. (1996), *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro: Ilisso.
- Porcu Gaias M. (2002), *El Mestre Francesc Pinna. Un illustre pintor alguerés del sec. XVI. L'estro e gli affari*, «L'Alguer», XV, n. 81, pp. 9-16.
- Previtali G. (1976), Recensione a L. Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, «Prospettiva», 4, pp. 51-54.
- Previtali G. (1978), *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino: Einaudi.

- Pugliatti T. (2010), *Arte español y arte italiano, una historia de influencias recíprocas*, in *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Atti del convegno (Lleida, ottobre 2005), a cura di X. Company, M.J. Vilalta, I. Puig, Lleida: Garsineu Edicions, pp. 136-158.
- Pusceddu E. (2011), *Il Retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano*, in *Art i devoció a l'Edat Mitjana. Imatges indiscretas*, Atti del convegno (Barcellona, aprile 2008), a cura di R. Alcoy, P. Beseran, Barcellona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 145-160.
- Pusceddu E. (2012), *Viaggi mediterranei nella pittura. Aspetti e caratteristiche del gotico internazionale in Sardegna*, in *Contextos 1200 i 1400, art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, a cura di R. Alcoy, Barcellona: Universitat de Barcelona – Grup d'Investigació Emac, Romànic i Gòtic, pp. 107-130.
- Reynolds C. (2013), *Bruxelles et la peinture narrative*, in *L'héritage de Rogier van der Weyden, la peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogo della mostra (Bruxelles, 12 ottobre 2013 – 26 gennaio 2014), a cura di V. Bücken, G. Steyaert, Tiel: Lannoo, pp. 48-65.
- Rudy K.M. (2011), *Virtual pilgrimages in the convent, imagining Jerusalem in the late Middle Ages*, Turnhout: Brepols (Disciplina monastica, 8).
- Sabater T. (2002), *La pintura Mallorquina del segle XV*, Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 337-345.
- Salvador Esteban E. (1995), *Aproximacion al trafico maritimo entre la isla de Cerdeña y la ciudad de Valencia en el siglo XVI*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona*, II, 2, Atti del congresso di storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), Sassari: Carlo Delfino editore, 5 voll., pp. 770-787.
- Sari A. (1986), *Architettura francescana: contributo alla storia dell'arte in Sardegna*, «Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari», XII, 12, pp. 237-264.
- Sari A. (1991), *Aspetti architettonici*, in *San Francesco in Alghero: chiesa e complesso monumentale*, Alghero: Edizioni del sole, pp. 93-110.
- Sari A. (1993), *Pittura e scultura*, in *Retabli. Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Arte Sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery of Science and Art, 14 dicembre 1993 – 29 gennaio 1994), Cagliari: M&T Sardegna, pp. 74-75.
- Sari A. (2009), *L'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo e il politico dell'Annunciazione di Joan Mates*, «Insula» (Quaderno di cultura sarda), 6, pp. 25-54.
- Scano M.G. (2012), *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in *Il Maestro di Castelsardo*, Atti del convegno (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari: Janus Edizioni, pp. 11-40.
- Scano M.G. (2005), *Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, in *Il tesoro del canonico. Vita, opere e virtù*

- di Giovanni Spano (1803-1878)*, a cura di P. Pulina, S. Tola, Sassari: Carlo Delfino, pp. 181-210.
- Scano M.G. (2009), *Per un'attribuzione ad Antonio Baboccio, «Kronos» (Scritti in onore di Francesco Abbate)*, a cura di L. Gaeta, I, 13/speciale, pp. 27-34.
- Segni Pulvirenti F., Sari A. (1994), *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso.
- Serra R. (1980), *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma: Associazione Casse di risparmio italiane.
- Serra R. (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, con schede e apparati di R. Coroneo, Nuoro: Ilisso.
- Serrelli M. (1993), *La diffusione dei retabli*, in *Retabli: Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery, 14 dicembre – 29 gennaio 1994), Cagliari: M&T Sardegna, pp. 150-152.
- Serrelli M., Zucca U. (1999), *Ipotesi di ricostruzione del "retablo del Santo Cristo" in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda», VIII, pp. 325-336.
- Silva Maroto P. (1988), *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca*, «Archivo español de arte», 61, pp. 271-289.
- Smyth C. (2004), *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, Aldershot: Ashgate, pp. 101-128.
- Spano G. (1859), *Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI: tavole nella chiesa di Ardara*, «Bulettno Archeologico Sardo», V, 10, pp. 143-151.
- Spano G. (1861), *Tavola della chiesa di Loreto in Ozieri*, «Bulettno Archeologico Sardo», VII, 5, pp. 111-112.
- Spano G. (1870), *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari: Tip. di A. Alagna.
- Spissu M.V. (2014), *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova: Il Poligrafo.
- Tangheroni M. (1989), *Aspetti economici dell'espansione catalano-aragonesa nel Mediterraneo*, in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per l'Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei Musei, 27 gennaio – 1 maggio 1989), a cura di G. Olla Repetto, Arese: Arti Grafiche Motta, pp. 50-65.
- Toscano G. (2001), *Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transición de la Casa de Anjou de Aragón*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 79-99.
- Toscano G. (2007), *Alfonso el Magnánimo y el Norte, obras flamencas en las colecciones reales*, 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), a cura di E. Mira, A. Eduard, Valencia: Comunidad Autónoma, Generalidad, pp. 347-363.
- Turtas R. (1999), *La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento della decisione*, «Biblioteca francescana sarda», VIII, pp. 205-216.
- Valery A.C.P. (1995), *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne*, II, Parigi: Librairie de L. Bourgeois-Maze 1837; tr. it. *Viaggio in Sardegna*, Cagliari: Edizioni Della Torre, 1995.
- Vandenbroeck P. (2007), *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», LXXII-LXXIII, 2, pp. 73-108.
- Várvaro A. (2001), *Itinerarios de la cultura. Hombres, libros e ideas*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 101-115.
- Vidal J.P.J. (1999), *Mallorca y Cerdeña en tiempos de Felipe II, reinos de segundo orden?*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, Cagliari: AM&D, pp. 255-281.
- Virdis Limentani C. (1989), *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico sardo», XXXVI, pp. 129-152.
- Virdis Limentani C. (2007), *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. Virdis Limentani, M. Bellavitis, Padova: Il Poligrafo, pp. 147-156.
- Virdis Limentani C. (2011), *Il crogiuolo mediterraneo. I casi di Napoli e Valencia*, in *Percorsi. Casi della pittura tra Quattro e Cinquecento*, Padova: Cleup, pp. 67-85.
- Voss H. (1930), *A Problem of Sardinian Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LVI, 326, pp. 267-272.
- Yarza Luaces J. (2003), *Comercio artístico Flandes-reinos hispanos*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 107-115.
- Zedda C. (2001), *Cagliari un porto commerciale nel Mediterraneo del Quattrocento*, Roma: Istituto per l'Oriente C.A. Nallino (Mediterranea; 2).

Appendice

Fig. 1. Joan Barceló, *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

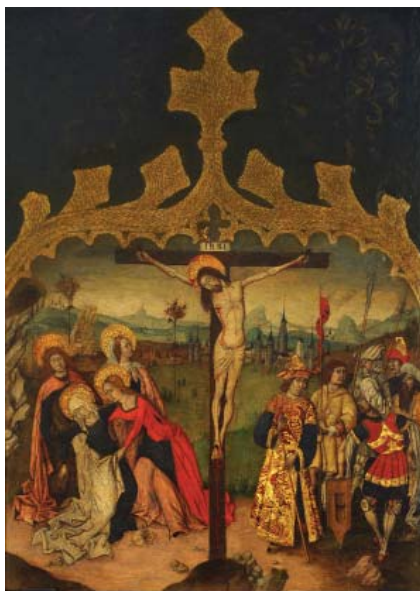


Fig. 2. Joan Barceló, *Crocifissione*, dal *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 3. Joan Figuera e Rafael Tomàs, *Traversata col mantello*, dal *Retablo di San Bernardino*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 4. Joan Figuera e Rafael Tomàs, *Miracolo del bambino nato morto*, dal *Retablo di San Bernardino*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 5. Maestro di Castelsardo, *Cristo sorretto da un angelo*, dal *Retablo della Porziuncola*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 6. Maestro di Sanluri, *Cristo sorretto dagli angeli*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 7. Maestro di Sanluri, *Sant'Eligio in trono*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 8. Maestro di Sanluri, *San Giuliano*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 10. *San Pantaleone*, dal *Retablo del Presepio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 11. Maestro di Ozieri, *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, Ozieri, Museo di Arte Sacra



Fig. 12. *Retablo dei Beneficiati*, Cagliari, Museo della Cattedrale



Fig. 13. Maestro di Ozieri, *Crocifissione*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 14. Maestro di Ozieri, *Invenzione della Vera Croce*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 15. Maestro di Ozieri, *Sant'Elena*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 16. Maestro di Ozieri, *Sacra Famiglia*, Ploaghe, Oratorio del Rosario, Quadreria Spano



Fig. 17. Pietro Cavaro, *San Paolo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 18. Michele Cavaro, *Madonna del Cardellino*, Cagliari, Convento di Bonaria