

Un *Re di fiori* per Nerone: modelli desunti dalle stampe nelle botteghe sardo-catalane (1488-1518)

Enrico Pusceddu

Universitat de Barcelona. Grup EMAC. Romànic i Gòtic, Departament d'Història de l'Art
pusceddu.enrico@yahoo.es

ABSTRACT

In epoca tardomedievale un modello artistico, inteso come immagine o forma esemplare da imitare e riprodurre, nasceva grazie all'azione innovatrice degli artisti capaci di trasferire in immagini i linguaggi, le suggestioni, i racconti generati dalle esigenze comunicative del proprio sostrato sociale e culturale. A partire dalla seconda metà del XV secolo, con l'avvento sul mercato dei libri stampati, che spesso contenevano illustrazioni, si diffusero negli stessi canali commerciali anche la vendita e lo scambio delle stampe d'immagini prodotte dalle incisioni dei più noti maestri europei. Le stampe potevano essere realizzate attraverso diverse tecniche incisorie; vendute singolarmente o raccolte in cicli tematici, di grande tiratura o di ridotta diffusione; prodotte da lastre incise dalla mano degli stessi pittori o frutto del meticoloso lavoro di copiatura degli orafi o degli incisori che ben presto si specializzarono in queste riproduzioni. Le stampe, grazie alla loro rapida e capillare circolazione, divennero intermediarie privilegiate tra i modelli figurativi ideati dai grandi maestri e l'opera degli artisti attivi fino nelle regioni più periferiche d'Europa, contribuendo, al contempo, ad arricchire e diffondere il dizionario figurativo a disposizione dei pittori tardomedievali. Un'attenta analisi comparativa tra alcune delle immagini contenute nelle stampe degli incisori italiani e Nordeuropei attivi dal 1450 fino al 1518 e le opere pittoriche degli artisti operanti negli stessi anni nelle botteghe sardo-catalane, dimostrerà il pieno inserimento della Sardegna nei vivaci circuiti artistici internazionali che, all'epoca, caratterizzarono gli stili tardogotici percorrendo in lungo e in largo tutte le sponde del Mediterraneo.

Parole chiave:
stampe; retablo; Sardegna; Catalogna; pittura; Quattrocento

ABSTRACT

A King of clubs for Nerone: models taken from prints in the Sardinian-Catalan workshops (1488-1518)

The artistic model, as an image or exemplary form to be imitated or reproduced, came into being in the late medieval period as the result of the work of innovative artists capable of transforming into visual images the speech, suggestions and stories arising from the communication needs of their social and cultural substratum. From the second half of the fifteenth century, with the advent of the market for printed books that often contained illustrations, these trade channels would also see the sale and exchange of prints made from engravings produced by some of Europe's greatest artists. The prints, which were produced using a variety of engraving techniques, were either sold individually or as part of a thematic cycle, and manufactured in large-scale production runs or limited editions from plates created either by the original artist or hand copied meticulously by specialized goldsmiths or engravers. Thanks to their rapid and widespread circulation, the prints soon assumed a pre-eminent position as intermediaries between the figurative models created by the great masters and artists working in the far-flung corners of Europe, while also helping to enrich and disseminate the figurative lexicon available to late medieval painters. A careful, comparative analysis of the images that appear in the prints produced by Italian and northern European engravers working from 1450 to 1518, and the work produced by the artists of the Sardinian-Catalan workshops during the same period, demonstrates that Sardinia was fully engaged with the vibrant international artistic movements that typified the late Gothic stylistic currents found throughout the Mediterranean basin at the time.

Keywords:
prints; altarpiece; Sardinia; Catalonia; painting; fifteenth century

Nell'Europa tardomedievale un modello artistico, inteso come immagine o forma esemplare da imitare e riprodurre, nasceva grazie all'azione innovatrice degli artisti che trasformavano in immagini: idee, formule e schemi provenienti dal proprio sostrato culturale; dalle tradizioni letterarie del passato, dalle novità che giungevano dalle regioni di maggior fermento artistico e da una secolare tradizione figurativa, attentamente filtrata e aggiornata dall'incessante opera di «evangelizzazione» per immagini operata dalla Chiesa. Il dipinto era quindi frutto di una mediazione elaborata dal pittore, tra necessità di espressione figurativa e disposizioni iconografiche dettate dai committenti. Se nella prima metà del Quattrocento furono le opere pittoriche dei grandi maestri, unite alla forza comunicativa dei loro circoli, a promuoversi come tramite diretto per la diffusione dei modelli, nella seconda metà del secolo le cose cambiarono. L'irrompere della stampa «commerciale» creò i presupposti perché la circolazione delle immagini si muovesse con modalità e utilità senz'altro differenti.

Alla stampa dei libri, che spesso contenevano illustrazioni, si unirono, attraverso gli stessi canali commerciali, la vendita e lo scambio delle stampe prodotte dalle incisioni dei grandi maestri europei. Le stampe potevano essere realizzate attraverso le diverse tecniche incisive, vendute singolarmente o raccolte in cicli tematici, di grande tiratura o di ridotta diffusione, prodotte da lastre incise dalla mano degli stessi pittori o frutto del meticoloso lavoro di copiatura degli orafi e degli incisori che ben presto si specializzarono in queste riproduzioni. Le stampe divennero rapidamente fonte d'ispirazione diretta per molti artisti e artigiani che le utilizzarono in svariati modi e per molteplici occasioni; co-

piandole fedelmente o traendone semplicemente suggerimenti rispetto a singole figure, paesaggi o architetture. Pur essendo coscienti del rischio che si corre nella generalizzazione dei fenomeni artistici che interessano gli autori e le loro opere d'arte con modi e tempi sempre differenti, c'è da rimarcare che tale diffusione si ampliò in maniera esponenziale nell'ultimo trentennio del Quattrocento, intrecciandosi inesorabilmente con il diffuso circuito degli «specialisti della stampa». Questi, in particolare tedeschi, copiavano non solo i modelli dei grandi pittori ma, spesso, anche le copie delle copie dei loro colleghi incisori, moltiplicando così le varianti del modello iniziale. I pittori e gli artisti in genere ebbero quindi a disposizione molteplici spunti d'imitazione dei modelli figurativi più fortunati e diffusi nel circuito artistico tardo-quattrocentesco.

A questo punto l'analisi della questione va contestualizzata per ciò che concerne i territori della Corona d'Aragona e nello specifico per l'ambito sardo-catalano, tenendo presenti due aspetti fondamentali. Il primo è che il riferimento a un modello, anche fosse chiaro e inconfutabile, non presuppone obbligatoriamente, per l'artista che lo adoperò, un contatto diretto con l'opera che lo generò, fosse essa un dipinto, un disegno o un'incisione. Allo stesso modo la discendenza dai modelli su stampa non deve forzatamente ritenersi una discendenza diretta dai modelli originari in quanto gli stessi incisori furono spesso abilissimi riproduttori di modelli altrui. Ragion per cui nella maggior parte dei casi i modelli utilizzati dai pittori sardo-iberici provenivano, a loro volta, da processi di rielaborazione di ulteriori modelli, *testimoni* della medesima tradizione.

Il secondo aspetto da tenere in considerazione riguarda i circuiti d'influenza artistica che videro, ancora alla fine del Quattrocento, una

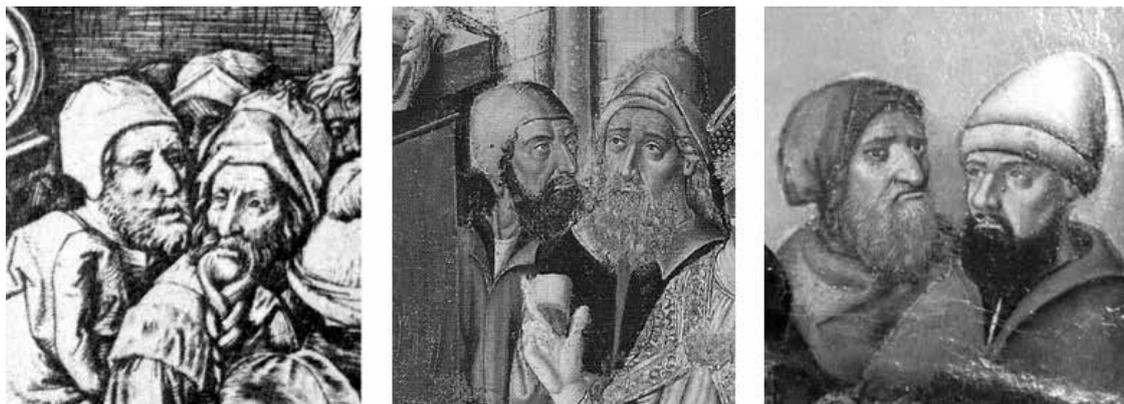


Figura 1.

a) Maestro F.V.B., *Giudizio di Salomone* (dettaglio), 1454-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola* (dettaglio), 1509 circa; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili* (dettaglio), 1500 circa.

predominanza degli stilemi di matrice fiamminga sui territori interessati alla produzione artistica sardo-catalana.

È bene sottolineare che il termine «pittura fiamminga», che sovente incontreremo in queste pagine, nel nostro caso assume una connotazione ampia e non del tutto identificabile geograficamente. Nel senso che il linguaggio artistico generato da grandi maestri del Nord quali Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Petrus Cristus, Hans Memling, solo per citare alcuni tra i più noti, si diffuse e si alimentò di continui modelli imitativi riversandosi in un ampissimo mercato artistico che nella seconda metà del Quattrocento non incontrò frontiere geografiche. Non solo si spostavano e viaggiavano le opere, ma anche e moltissimo, i committenti e gli artisti. Motivo per cui, nella connotazione tardogotica, la pittura di matrice fiamminga si produsse, oltre che nelle Fiandre o nell'ampio territorio dei Paesi Bassi, in Spagna così come in Germania o in Italia tanto da costringerci a leggere in maniera più articolata i fenomeni riconducibili alla cosiddetta pittura *hispano-flamenca*¹. In termini più generali questo tipo di produzione pittorica si distinse per le sue caratteristiche stilistiche di raffinatezza, di qualità tecnica, di cura e senso della forma, dello spazio e del colore che divenne nota caratteristica anche di un'ampia produzione artigianale. Tappeti, arazzi, vetrate, mobili, libri, stampe, pitture effimere, gioielli e tessuti parteciparono in egual misura alla diffusione degli stilemi della cultura figurativa fiamminga del XV secolo. Cultura che influì fortemente sull'immaginario collettivo quattrocentesco favorendo la diffusione di modelli che moltiplicarono a dismisura le piccolissime varianti tipologiche, tanto da rendere molto difficile per gli studiosi l'operazione di risalita al prototipo originale.

Nella cospicua produzione incisoria del XV secolo vi sono alcuni nomi che più di altri influenzarono la produzione pittorica *hispano-flamenca*. Su tutti spicca Martin Schongauer, non solo per l'influenza diretta delle sue lastre sugli artisti iberici, ma anche e soprattutto, per quella esercitata sui suoi colleghi incisori, tedeschi e fiamminghi, che grazie ai suoi modelli contribuirono ad ampliare il panorama dei possibili riferimenti Nordeuropei presenti nei retable tardogotici.

Nativo di Colmar, la sua attività è documentata tra il 1465 e il 1491, anno della sua morte. Grazie agli studi di Adam von Bartsch e di Max Lehrs possiamo oggi attribuirgli 116 lastre, numerose delle quali firmate². Se l'influsso esercitato dallo Schongauer sulla pittura tardogotica spagnola è innegabile, non per questo si deve dedurre che le sue stampe fossero le uniche conosciute, o che quelle degli incisori tedeschi detenessero il monopolio del mercato. Questi ultimi, anche se più numerosi e maggiormente diffusi, condivisero la *piazza* con gli autori fiamminghi. Tra essi, uno dei più conosciuti in Spagna fu il cosiddetto maestro F.V.B. (Franz von Bocholt, circa 1454 - ?), incisore a bulino nato a Bocholt e attivo a Bruges, dove lavorò nell'ultimo quarto del XV secolo. Le sue opere subirono una forte influenza dalla pittura fiamminga, in particolare da Bouts e Memling³. Influenza imprescindibile anche per Jan van den Mijnnesten la cui attività è documentata tra il 1470 e il 1490. Meglio noto come I.A.M. von Zwolle, fu attivo principalmente a Zwolle, nel principato di Utrecht, nella seconda metà del XV secolo, ma numerose delle sue opere furono riprese in botteghe molto lontane dalla sua terra d'origine⁴. Per chiudere il cerchio degli incisori più «copiati», dobbiamo includere senz'altro due tedeschi strettamente connessi alle opere dello Schongauer. Il Maestro



Figura 2.

a) Israhel van Meckenem, *Cristo a Emmaus* (dettaglio), 1480 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Predica di san Francesco*, dal *Retablo della Porziuncola*, 1509 circa; c) I.A.M. von Zwolle, *Ultima Cena*, 1470-1490 circa.

ES, che Wilhelm Reinhold Valentiner ha associato a Erwein von Stege⁵, attivo nel Sud della Germania, fu il più prolifico e influente tra i primi incisori tedeschi, arrivando a produrre più di trecento lastre conosciute. Le sue ultime incisioni sono datate tra il 1466 e 1477 e le sue stampe furono copiate da altri Maestri, tra questi si distinse Israhel van Meckenem il Giovane (1445 circa - 1503) che fu incisore e orafo⁶. Incise soprattutto a Cleve e a Bocholt. Copiò non solo le opere del Maestro ES ma anche quelle dello Schongauer e di altri artisti tra cui il Maestro F.V.B. Si ritiene sia stato formato artisticamente dal padre, attivo tra il 1450 e il 1465. La sua produzione è più vasta di quella di ogni altro incisore del XV secolo; gli sono state attribuite circa seicento lastre e in alcuni casi da una lastra furono riprodotte oltre cento stampe. Come molti altri incisori, agli inizi della sua attività lavorò anche come orafo. La sua produzione incisoria, seppur di secondo piano in termini di creatività artistica (la maggior parte del suo lavoro consiste in copie) fu determinante nella diffusione dei modelli desunti dalle stampe nei territori della Corona d'Aragona⁷.

Le personalità che abbiamo sinteticamente delineato e che dispongono di una discreta bibliografia a sostegno degli studi sono quelle che maggiormente influenzarono l'azione dei pittori delle botteghe sardo-catalane, ma non furono certo le sole. I loro nomi ricorrono più diffusamente in tutti i territori della Corona ma non

sempre i modelli più utilizzati fanno capo agli artisti più capaci. Allo stato attuale delle comparazioni stampe/pitture pare che i modelli più diffusi non siano stati, ad esempio, quelli dello Schongauer, bensì quelli di I.A.M. von Zwolle, del Maestro F.V.B. e di Israhel van Meckenem. La diffusione delle stampe provenienti dal Nord Europa è ampia anche se geograficamente non fu del tutto omogenea; come disomogeneo fu il loro utilizzo all'interno delle botteghe artistiche. Dobbiamo tener presente che nel commercio e nella diffusione delle incisioni intervenivano, oltre agli incisori propriamente detti, anche gli stampatori e i librai. Si suppone con buone argomentazioni che la diffusione fosse dovuta alle stamperie straniere stabilitesi nella Penisola iberica, senza escludere, però, che le stesse sostenessero anche un mercato di stampe provenienti dall'estero⁸. Nel decennio 1460-1470 gli emuli di Johannes Gutenberg iniziarono a espandersi, prima in Germania, territorio in cui nacque la tecnica del libro stampato, e poi in tutta Europa. Ovviamente all'attività di stampa dei libri si unì la produzione di singole stampe illustrate che non potevano prescindere, per la loro realizzazione in serie, dalla strumentazione meccanica in dotazione alle stamperie dell'epoca. Nel decennio 1470-1480 la diffusione delle stampe conobbe un'ascesa esponenziale che coinvolse tutta l'Europa. Verso il 1480 le stamperie erano in funzione in più di 110 cit-



Figura 3.

a) Anonimo, *San Paolo*, particolare del Frontal brodat del Cardenal Margarit de Pau, seconda metà xv secolo, e b) Martin Schongauer, *San Paolo*, 1470-1490 circa.

tà dell'Europa occidentale; cinquanta in Italia, circa trenta in Germania, cinque in Svizzera, due in Boemia, nove in Francia, otto in Olanda, cinque in Belgio, otto in Spagna, una in Polonia e quattro in Inghilterra. In Germania ci furono tipografi che si stabilirono a Spira (1471), a Ulm (1473), a Lubeca (1475), a Breslau (1475) e in tante altre località. In Italia un gran numero di stampatori, soprattutto tedeschi, lavorò a Venezia, e altri comparvero a Treviso (1470), Ferrara, Milano, Bologna, Napoli, Firenze, Mantova (1471-1472) e nelle maggiori città. In Francia fiorenti stamperie si trovavano a Parigi, Lione, Angers e Tolosa. In Polonia, a Cracovia, già dal 1474 s'installò un tipografo. Nei Paesi Bassi Thierry Martens e Jean de Westfalia iniziarono la loro attività a Lovanio nel 1473, e Gérard Leeu inaugurò la sua attività nel 1477 a Gouder. Nel 1470 un commerciante inglese installò la prima tipografia a Westminster⁹.

In quegli stessi anni vari stampatori tedeschi aprirono le loro botteghe in diverse località spagnole. Nella Penisola iberica le prime opere stampate si attestarono alla metà degli anni Settanta in città quali: Valencia¹⁰, Saragozza e Bar-

cellona, per mano di Lambert Palmart, Fernando de Córdoba, Juan di Salisburgo e Pablo Hurus di Costanza. A Barcellona erano attivi in quegli anni Pedro Brun (svizzero) e Nicolas Spindeler entrambi provenienti da Tortosa. Pedro Brun si associò nel 1481 con il presbitero catalano Pedro Posa, che fu a sua volta un ottimo stampatore. Lo stesso Brun, poco più tardi, si unì in società con Juan Gentil a Siviglia e successivamente ancora a Barcellona. Il citato Spindeler, invece, esercitò la sua arte, non solo a Barcellona e a Tarragona (1481-1485), ma anche a Valencia per poi stabilirsi definitivamente nella capitale catalana, in cui condivise la piazza, tra gli altri, con Enric Squirol che morirà a Cagliari nel 1511¹¹.

Altri stampatori d'origine tedesca presenti in Spagna nell'ultima decade del xv secolo furono: Jean Luschner, socio dappprincipio con il connazionale Gerald Preus, attivo a Barcellona dal 1495 al 1498; e Juan Rosenbach di Heidelberg, che dopo aver lavorato a Valencia si trasferì a Barcellona nel 1492, a Tarragona e Perpignano (1500), e infine a Montserrat (1518-1524).

A Saragozza lavorarono Mateo Flandro (1475), Enrique Botel, Juan e Pablo Hurus (1488-1490), poi il solo Pablo Hurus (1490-1499) e i tre tedeschi



Figura 4.
a) Vincenç Ermengol e aiuti, *San Tommaso*, xv secolo, piviale di velluto; b) Israhel van Meckenem, *San Tommaso*, 1450-1517 circa.

Jorge Cocci, Leonardo Huz e Lope Apentegge da associati. In Sardegna la prima tipografia fu avviata a Cagliari, solo nel 1566, grazie a Nicolò Canelles vescovo di Bosa¹². Considerata la quantità e la diffusione dei potenziali punti di accesso alle stampe degli incisori Nordeuropei nei territori della Corona d'Aragona, è plausibile supporre un'ampia circolazione delle stesse nelle botteghe degli artisti, anche tra le più lontane, già dagli anni Settanta del Quattrocento. Tanto più che in diverse occasioni gli stretti rapporti esistenti tra pittori e stampatori sono attestati dai documenti d'archivio¹³.

L'Aragona fu uno dei centri di produzione e diffusione delle stampe tedesche tra i più attivi della Corona. In questa regione, così come in Navarra e in diverse zone della Castiglia, l'uso dei modelli desunti dalle stampe si estese capillarmente anche nelle botteghe dei più ristretti circuiti regionali.

Più limitata sembra fosse la diffusione in Andalusia e a Maiorca, anche se non mancano esempi di modelli ripresi nelle opere di Pere Terrencs. Infine, secondo la bibliografia di riferimento, si constata l'apparente assenza di

modelli desunti dalle stampe nella pittura di matrice valenzana; fenomeno che, finora, è stato motivato da ragioni di tipo artistico, unite ad altre di carattere commerciale¹⁴. Gli ambiti sardo-catalani presentano ancora ampi margini di studio sul tema e già in questa sede si dimostrerà che l'influenza esercitata sulle opere pittoriche dai modelli desunti dalle stampe non era limitata a pochi e sporadici casi. Infatti, come vedremo, le più importanti botteghe artistiche operanti sul mercato sardo attinsero a piene mani dagli esempi tratti dalle stampe quattrocentesche provenienti del Nord Europa e dall'Italia.

I modelli desunti dalle stampe nelle botteghe sardo-catalane

Prima di addentrarci nella questione sarda, è necessario puntualizzare alcuni aspetti inerenti l'utilizzo delle stampe quali modelli per le pitture. Le stampe nelle botteghe tardo-quattrocentesche furono degli strumenti da lavoro importanti e di fondamentale impatto economico sulla gestione delle commesse. Nei *tallers* la realizzazione di



Figura 5.
 a) Martin Schongauer, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni evangelista*, 1470-1490 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Crocifissione di Tallano*; c) Juan de la Abadía, *Crocifissione*, scomparto del *Retablo di santa Caterina*; d) Anonimo, *Crocifissione*, scomparto del *Retablo di Matadepera*.

un retablo, prima ancora che una questione di rilevanza artistica, era una questione di rilevanza commerciale. Poter abbattere i tempi di composizione e di realizzazione delle scene dipinte significava per il gestore della bottega un discreto risparmio economico. Le stampe potevano agevolare il lavoro del pittore o degli allievi; potevano accorciare i tempi d'esecuzione di disegni preparatori e bozzetti preventivi; potevano supportare il committente che, a sua volta, poteva commissionare un retablo basandosi su di un catalogo di modelli diffusi e apprezzati in ambito internazionale. Le stampe erano un bene duraturo per il lavoro di bottega; le loro qualità erano insite nella versatilità; nella riproducibilità infinita (attraverso copie e disegni integrali o di singole parti); nel vantaggio dell'investimento economico (l'acquisto di una sola stampa consentiva la realizzazione d'infiniti modelli di pitture in cui variare piccoli particolari); nella purezza del tratto inciso che forniva tracciati perfettamente percorribili nella cultura del disegno preparatorio del retablo tardogotico. Tutti questi elementi fecero sì che le stampe divenissero, ben presto, un valore aggiunto nell'economia di gestione delle botteghe dell'artista medievale e rappresentassero un patrimonio da preservare e tramandare agli eredi come dimostra il pittore Joan Gascó che lasciò in eredità ai quattro figli, continuatori della bottega di famiglia, una cassa piena di disegni che a loro volta compaiono nella lista dei beni stilata alla morte del figlio maggiore Pere «hun mig cofre de fusta ab tencadura y sense clau, que a dins conserva papers de mostres de pintor»¹⁵.

Naturalmente l'utilizzo prolungato delle stampe all'interno di una bottega doveva essere accorto e ben mediato dalla capacità dell'artista di «personalizzare» i modelli, che raramente venivano riprodotti integralmente. Non essendovi

all'epoca problemi di *copyright* era possibile copiare figure più o meno fedeli all'originale; oppure imitare un gesto, una postura, un personaggio; così come era possibile che i pittori utilizzassero a modello solo le ambientazioni o le architetture di una determinata scena. Le figure si copiavano fedelmente o in controparte rispetto all'originale, generalmente si scalavano adattando le misure dei soggetti, alti pochi centimetri, alle grandi dimensioni delle tavole dei retabli; gli attributi che identificavano un santo potevano essere sostituiti, così come potevano essere aggiunte barbe o lunghe vesti. Le stampe erano, a tutti gli effetti, strumenti da lavoro per le composizioni pittoriche degli artisti e le figure presenti in una copia potevano essere utilizzate come modello in diversi dipinti realizzati dal maestro o dagli allievi. È il caso, ad esempio, della bottega del cosiddetto Maestro di Castelsardo, pittore le cui vicende critiche e stilistiche sono state recentemente esaminate in una corposa tesi dottorale in cui si propone l'identificazione dell'artista con Joan Barceló II, originario di Tarragona e operante in Sardegna e in Catalogna tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento¹⁶. A dimostrazione dell'eccellenza del Maestro di Castelsardo e del disinvolto utilizzo delle stampe nella sua bottega si noti come le figure dei due spettatori posti a dritta del trono nel *Giudizio di Salomone*, inciso dal Maestro F.V.B., siano stati utilizzati come modello non solo nel già noto esempio rilevato da Simone Mereu per la tavola della *Predica di S. Francesco*¹⁷, scomparto del *Retablo della Porziuncola*, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, ma anche per la rappresentazione dei personaggi che, a barbe alternate, assistono alla *Crocifissione di S. Pietro* nella predella del *Retablo di Tuili*, ancora oggi conservato nell'originaria parrocchiale di S. Pietro a Tuili (figure 1a, 1b, 1c)¹⁸. Allo stesso modo un'unica stampa po-



Figura 6.

a) Ricostruzione grafica della Vergine, dalla stampa della *Crocifissione* del Maestro F.V.B., 1454-1500; b) Maestro di Castelsardo, *Calvario Roura* (dettaglio), 1500-1508; c) Anonimo, *Retablo di santa Maddalena* (dettaglio), xv secolo; d) Anonimo, *Retablo di san Lorenzo* (dettaglio) xv secolo; e) Anonimo, *Crocifissione*, dettaglio, xv secolo.

teva essere scomposta nelle sue parti figurative in modo da poter generare nel tempo modelli utili per diversi dipinti. È il caso del *Cristo a Emmaus* dal ciclo della *Passione* di Israel van Meckenem (figura 2a)¹⁹. Figure desunte da questa stampa compaiono più volte nelle opere realizzate dalla bottega del Maestro di Castelsardo, ma ancor prima ne troviamo traccia nella curiosa figurina che si affaccia dal portone del palazzo dipinto nella tavola centrale del *Retablo della Visitazione*, opera autografa di Joan Barceló I²⁰. A dimostrazione della diffusione delle stampe all'interno delle botteghe, e nel caso specifico anche dei contatti tra Joan Barceló I e il suo omonimo Joan Barceló II, già Maestro di Castelsardo, vediamo che figure tratte dal *Cristo a Emmaus* di Israel van Meckenem compaiono ancora nel *Retablo di Tuili* e nel *Retablo della Porziuncola*. Infatti, è difficile non pensare che personaggi come uno degli aguzzini del *Martirio di S. Pietro*, nella predella del *Retablo di Tuili* non provengano dagli esempi diffusi da Israel van Meckenem, a loro volta desunti, con ogni probabilità, dalla produzione pittorica che discende dagli esempi di Rogier van der Weyden²¹. Osservando, invece, la tavola della *Predica di S. Francesco*, scomparto laterale del *Retablo della Porziuncola* (figura 2b)²² notiamo che il personaggio ritratto di spalle, incappucciato e seduto alla destra del pulpito, in attento ascolto della predica del santo, è stato ripreso dalla figura di uno degli astanti seduti alla

tavola del *Cristo a Emmaus* (figura 2a)²³. Questi primi esempi dimostrano che l'interscambio di modelli tra pittura e stampa fu ampiamente diffuso in tutta Europa e i modelli più fortunati vennero continuamente riprodotti con l'ausilio delle diverse tecniche artistiche. Per comprendere quanto questo fenomeno fosse vasto citerò solo alcuni esempi tratti dalla lastra dell'*Ultima Cena* incisa dal maestro I.A.M. von Zwolle nel 1470-1490 circa (figura 2c)²⁴. La stampa in Sardegna venne utilizzata dal Maestro di Castelsardo quale modello per la realizzazione, ancora una volta, d'una porzione della tavola con la scena della *Predica di S. Francesco*, appartenente al citato *Retablo della Porziuncola*²⁵. In particolare, il Maestro trasse dalla stampa le figure dei tre personaggi seduti in primo piano, sulla sinistra, trasformandoli in fedeli che ascoltano il santo ai piedi del pulpito (figure 2b, 2c). Della prima figura si mutano solo pochi particolari; nella seconda, identica fino ai dettagli dello scranno, il pittore operante in Sardegna aggiunse il copricapo e il calzare, non curandosi della posizione del gomito destro che nella lastra, giustamente, poggia sul tavolo mentre nella pittura resta sospeso nel vuoto proponendo un'innaturale articolazione. Meno puntuale è la ripresa del terzo personaggio, la cui posizione instabile sullo sgabello è dovuta all'eliminazione dell'alto schienale presente nel modello²⁶. È inoltre possibile che, oltre a questi tre personaggi, il pittore abbia



Figura 7.
 a) Maestro F.V.B., *Crocifissione*, 1454-1500; b) Maestro di Castelsardo, *Calvario Rowa* (dettaglio), 1500-1508; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili* (dettaglio), 1500 circa; d) Jaume Huguet e bottega, *Retablo della Trasfigurazione*, 1466-1475; e) Lorenzo Cavaro e bottega, *Retablo di Sinnai*, 1508 circa.

tratto spunto dalla stampa (di cui si notino le arcate sulla destra) anche per la suddivisione degli ambienti e per impostare la ripartizione spaziale della tavola cagliaritana. Ebbene, copie desunte dalla fortunata stampa del maestro I.A.M. von Zwolle si ritrovano negli stessi anni in xilografie colorate²⁷, così come in polittici francesi²⁸, in tabernacoli d'argento²⁹, o ancora in dettagli d'altorilievi marmorei³⁰, a dimostrazione che il linguaggio pittorico, intersecandosi con le varie tecniche artistiche, fu ampliato e diffuso rendendo possibile un aggancio al modello originario anche e soltanto attraverso l'opera dei mediatori. Ogni singola riproduzione, reinterpretata, poteva divenire un «nuovo» modello di riferimento che non limitava il suo campo d'azione alla pittura e alle sue declinazioni, ma si estendeva anche, ad esempio, ai tessuti. Per comprenderlo vediamo, in area catalana, i raffinati dettagli di uno dei frontali destinati all'altare della Cattedrale di Girona, con il *S. Paolo* (figura 3a)³¹, desunto dal modello del noto ciclo degli *Apostoli* di Martin Schongauer (figura 3b)³², oppure il piviale in cui è ricamato *S. Tommaso*, conservato nel Museo Diocesano di Vic (figura 4a)³³ anch'esso ripreso dal medesimo ciclo dello Schongauer mediato, probabilmente, dalla copia speculare realizzata da Israhel van Meckenem poco tempo dopo (figura 4b)³⁴.

A questi esempi di ecletticità vanno aggiunte le riproduzioni fedeli e molteplici di uno stesso modello così come si può evincere osservando la *Crocifissione* erratica del perduto *Retablo di Tallano* (figura 5b)³⁵, commissionato da Rinuc-

cio della Rocca al Maestro di Castelsardo. Il modello per gli atteggiamenti dell'Addolorata e dell'Apostolo prediletto sono desunti dalla piccola *Crocifissione con la Vergine e S. Giovanni* di Martin Schongauer, 1470-1490 circa (figura 5a)³⁶. Proprio questa comparazione ci consente di sottolineare altri due aspetti fondamentali del rapporto intrinseco tra stampa e modello pittorico. Se da un lato il riferimento a un modello tratto da una stampa indica il continuo aggiornamento ai circuiti artistici internazionali da parte delle botteghe sarde, dall'altro non possiamo considerarli vincolanti rispetto ai termini di datazione delle opere pittoriche, come è evidente proprio nel citato caso della *Crocifissione di Tallano*. Questo perché, come si evince dalla comparazione qui proposta, il modello della *Crocifissione* di Schongauer venne riprodotto in diverse lastre, copie fedeli incise dal Maestro W+³⁷, da un anonimo maestro tedesco³⁸ e da Wenzel von Olmütz³⁹. A conferma di come la diffusione del soggetto fosse ampia e strettamente connessa con i territori in cui s'impiantarono i centri di distribuzione delle stampe, possiamo vedere che Juan de la Abadía, uno degli artisti più attivi nel secondo Quattrocento in Aragona, fece anch'egli uso dello stesso modello per la *Crocifissione* ora in deposito al MNAC (figura 5c)⁴⁰; così come fece in Catalogna il pittore, prossimo al circolo dei Vergós, autore del *Retablo dell'Epifania*, già in collezione privata a Barcellona (figura 5d)⁴¹. Lo stesso Martin Schongauer utilizzò e moltiplicò il medesimo modello della Vergine su lastre dif-



Figura 8.

a) Maestro W+, *San Giovanni Evangelista*, seconda metà xv secolo; b) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tallano*, 1496-1499; c) Bottega del Maestro di Castelsardo, *San Giovanni evangelista*, dalla *Predella di San Gavino Monreale*, inizi xvi secolo.

ferenti; pertanto, sin da ora, tutti i modelli qui indicati dovranno essere inseriti in un'ottica di ambiti di riferimento, di famiglie di appartenenza, piuttosto che di discendenza diretta e inconfutabile dalle poche stampe che, a secoli di distanza, ancora possediamo. Il *Calvario Roura i Comas*, dipinto dal Maestro di Castelsardo e oggi in collezione privata a Barcellona⁴², rappresenta un modello di *Crocifissione* diffusissimo nei retabli tardo-quattrocenteschi di matrice *hispano-flamenca*. Il Cristo in croce è attorniato da un folto gruppo di personaggi che, in apparente confusione, si suddividono in caratteristici sottogruppi. Alla sinistra dello spettatore la Vergine sofferente viene sorretta da S. Giovanni che precede le pie donne. Al centro, ai piedi del Cristo, la Maddalena s'inginocchia abbracciando la croce. Alla destra, nello spazio iconograficamente destinato ai farisei, un personaggio barbuto osserva il Cristo morente. In secondo piano due gruppi di uomini a cavallo. Dal gruppo alla destra compare la lunga lancia che colpì il costato del Cristo; nel gruppo alla sinistra un cavaliere parla con gli altri indicando la croce con il braccio teso. Nella scena non sono presenti i due ladroni in croce. Sullo sfondo, una vallata su cui si staglia un cielo che si fa scurissimo. Questo modello compositivo, che si distingue nettamente dallo schema semplice a tre, Cristo in croce tra la Vergine e S. Giovanni, appena visto con l'incisione dello Schongauer, può assumere ovviamente molteplici varianti per scelte complementari: numero dei personaggi secondari, paesaggi, cavalli, posizione della Vergine e di S. Giovanni; o per scelte sostanziali: assenza dei ladroni, assenza della Maddalena, assenza dei soldati che giocano con

i dadi, assenza delle Marie o dei farisei. Tutte queste varianti fanno capo a delle composizioni articolate e difficilmente riconducibili a modelli esclusivi e consolidati. È come se le numerosissime crocifissioni quattrocentesche, che generalmente sovrastano i polittici gotici, fossero composte da un insieme di modelli figurativi; da blocchi (conosciuti, diffusi e copiati) che di volta in volta venivano assemblati per comporre l'insieme della scena.

L'aspetto curioso del *Calvario Roura i Comas* è dato dal paesaggio sullo sfondo. Una valle circondata da sinuose montagne in cui non vi è traccia alcuna di città. È un caso particolarmente raro in cui non è presente, come di consueto in queste rappresentazioni, la Gerusalemme cinta da mura turrette. Tra le montagne della tavola catalana spicca, sulla sinistra, uno spuntone roccioso dalla forma particolare, quasi un'onda dal caratteristico profilo che ci collega alle suggestioni delle stampe del Maestro F.V.B. ed in particolare ad una *Crocifissione* la cui copia viene custodita presso la Biblioteca Reale del Belgio⁴³. Il *Calvario Roura i Comas* accoglie senz'altro l'atmosfera di questa incisione nordeuropea. Dal dipinto emergono in primo piano le figure della Vergine (figura 6b) e del Nicodemo isolato dal gruppo (figura 7b). Essi tengono la stessa posa della Vergine e del S. Giovanni incisi dal maestro fiammingo (figure 6a, 7a). Se per il Nicodemo il modello può essere più generico e risultare sicuramente reinterpretato, le similitudini tra le Vergini sono interessanti. Nonostante nel dipinto il S. Giovanni accenni il sostegno a Maria che di lì a poco sverrà, ella mantiene una posizione eretta e quasi distaccata. Struttura, posa, mani giunte, tipologia della

veste, presenza del soggolo e panneggio sono molto vicini tra le due figure. La differenza più evidente è data dalla posizione del capo, ma è proprio questa differenza ad aiutarci a comprendere le modalità operative delle botteghe tardogotiche. Con l'ausilio della grafica elettronica possiamo giocare con l'immagine facendo ciò che un qualsiasi pittore avrebbe potuto fare nella sua bottega con cartoni e pennelli. Nella stampa invertiamo in posizione speculare il capo della Vergine, da destra a sinistra, come fosse stata copiata al rovescio rispetto al corpo, prassi assolutamente usuale nell'applicazione degli spolveri. A questo punto la figura assumerà per intero la posa della Vergine dipinta e le similitudini appariranno ancora più evidenti (figure 6a, 6b)⁴⁴. Dalla medesima stampa è emerso così un «nuovo» personaggio. Naturalmente non sappiamo se la bottega del Maestro si mosse con la prassi che noi ipotizziamo; è possibile che l'abbia fatto, ma è altrettanto possibile che esistesse, invece, un ulteriore modello di Vergine da copiare e a noi sconosciuto. Lo dimostrerebbero due tavole, due *Calvari*, entrambi d'anonimo autore e conservati rispettivamente a Tarragona per quanto riguarda il *Retablo di santa Maria Maddalena* e in collezione privata a Barcellona per il *Retablo di S. Lorenzo*. I dipinti ripropongono la stessa figura della Vergine così come avviene nella stampa colorata di un altro anonimo incisore tedesco (figure 6c, 6d, 6e)⁴⁵, mentre con piccole ma sostanziali varianti, che si fanno più evidenti in artisti come il francese Jean d'Ypres, si può dimostrare come l'evoluzione del tema fosse fluida e continua, trasformando radicalmente la figura della Vergine ma riproponendo un S. Giovanni già visto nel Maestro F.V.B.⁴⁶. Considerato possibile che vi sia un modello comune, alternativo alla stampa del Maestro F.V.B., resta tuttavia interessante il raffronto dato dall'insieme delle due figure, la Vergine e S. Giovanni il quale, nella pittura del Maestro di Castelsardo, si tramuta in Nicodemo (figure 7a, 7b)⁴⁷. Questo personaggio, apparentemente così diverso, non solo ne imita la posa sostituendo il libro con la stretta alla cintola, ma assume una postura già nota alla pittura tarragonese, come visto nel *Retablo di santa Maria Maddalena* che lo ripropone in altra veste in uno degli scomparti laterali⁴⁸, riprendendolo probabilmente da esempi della tradizione fiamminga come dimostrato dal *Trittico della martire crocifissa*, dipinto da Hieronymus Bosch nel 1497⁴⁹. Con altrettanta ecletticità la figura del Nicodemo viene riproposta, nella medesima postura ma in altri soggetti, nel *Retablo di Tuili* del Maestro di Castelsardo, e precisamente nella tavola della predella con l'episodio della *Caduta di Simon mago* (figure 7c, 7d, 7e)⁵⁰. In questo caso, la fi-



Figura 9.
a) Maestro W+, *San Giovanni Evangelista*, seconda metà xv secolo; b) Maestro di Castelsardo, *San Mattia*, dalla predella del *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa.

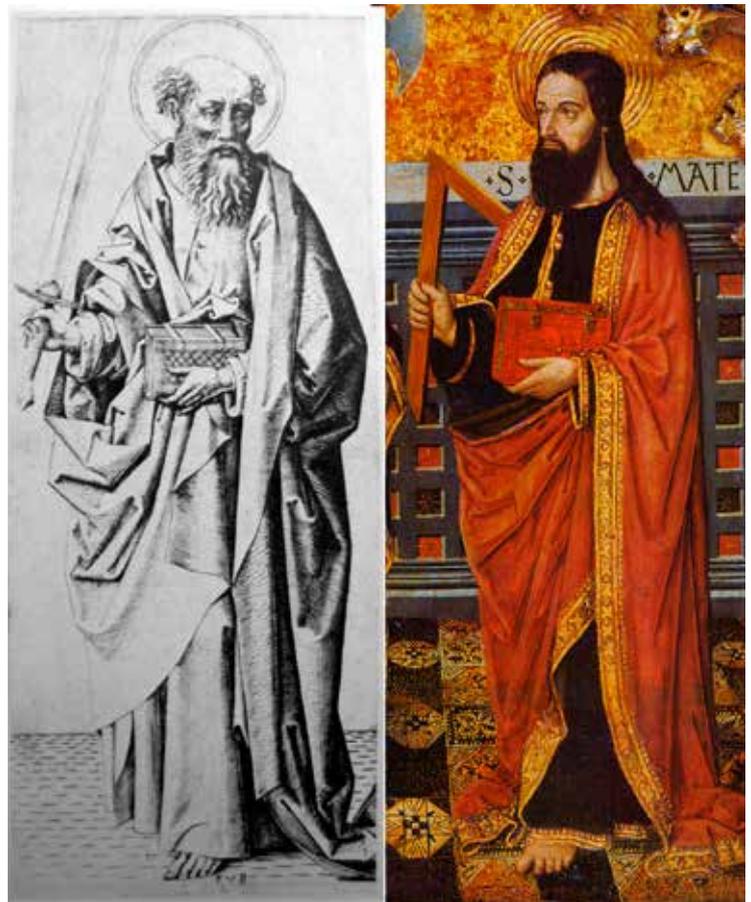


Figura 10.
a) Maestro F.V.B., *San Paolo*, 1454-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Matteo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa.



Figura 11.
a) Maestro F.V.B., *San Tommaso*, 1454-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Filippo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa.



Figura 12.
a) Maestro F.V.B., *San Bartolomeo*, 1454-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Bartolomeo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa.

gura alla sinistra dell'imperatore Nerone indossa un differente copricapo, la mano sinistra rimane aperta e scompare il libro sostituito da un lembo della veste goffamente ripiegata sotto il braccio, quasi a replicare ciò che i Vergós fecero nel *Retablo della Trasfigurazione* con la figura del S. Giovanni ai piedi della croce. Il modello è tanto radicato che le sue diramazioni giungono sino ai più modesti retabli sardi, come vediamo, ad esempio, nella *Crocifissione* del *Retablo di Sinnai*, di Lorenzo Cavaro.

Nella risalita ai modelli da cui il Maestro di Castelsardo trasse spunto per la realizzazione delle sue opere di chiara matrice nordeuropea ci imbattiamo nelle incisioni del Maestro W+ e in particolare in una stampa che ritrae il *S. Giovanni Evangelista* (figura 8a), ripreso nella predella del *Retablo di Tallano* in figura isolata. La copia è rigorosa, e lascia pochi dubbi sulla discendenza. Lo stesso modello può essere comparato con il *S. Giovanni Evangelista* della predella di S. Gavino Monreale (figure 8a, 8b, 8c)⁵¹. In questo caso, nonostante la struttura complessiva richiami apertamente la stampa, il pittore pare muoversi con maggiore autonomia. Rielabora completamente il calice e le vesti, amplia il raggio di apertura delle braccia e ammorbidisce i profili. La qualità della pittura è senz'altro più alta rispetto alla tavoletta di Tallano e tutt'ora permangono i dubbi sulla sua reale paternità. Ad ogni modo è chiaro che, anche in questo caso, il pittore si appoggiò a un modello non suo, ma già noto e diffuso in ambito internazionale. Lo testimoniano in generale l'identica struttura del santo e dettagli quali, ad esempio, il piccolo ciuffo di capelli sulla fronte, nota caratteristica che lo accomuna ad altri manufatti artistici appartenenti allo stesso filone figurativo come, ad esempio, alcune vetrate istoriate tedesche⁵², o le tele dell'organo della *Seu de Urgell*⁵³. Le copie provenienti dal S. Giovanni del Maestro W+ non si esauriscono con queste tavole, ma le ritroviamo anche nella predella del *Retablo di Castelsardo*. Stavolta S. Giovanni, copiato nella sua interezza, diviene un S. Mattia (figure 9a, 9b)⁵⁴, con la sostituzione degli attributi iconografici (dal calice si passa all'ascia e s'inserisce la sacca con il libro), ma con la ripresa, sin nei minimi dettagli, del corpo e della veste. Il viso dell'Evangelista viene sostituito da un viso barbuto che porta la medesima capigliatura, compreso il caratteristico ciuffo di capelli al centro della fronte. La posa, le pieghe della tunica, il pannello del mantello non lasciano dubbi sulla discendenza diretta della pittura dalla stampa. Se tra le due vi fosse un *testimone* di altro autore esso non potrebbe essere diverso dall'invenzione incisa (e forse copiata) dal Maestro tedesco. Proseguendo nell'analisi



Figura 13.
 a) Martin Schongauer, *San Michele Arcangelo*, 1470-1490 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Michele Arcangelo*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa; c) Pietro Cavaro, *San Michele Arcangelo*, dal *Retablo di Villamar*, 1518.

degli altri tre Apostoli, superstiti della predella del *Retablo di Castelsardo*, vediamo che tutti discendono da modelli su stampa. Il Maestro li riprende dal ciclo dei dodici Apostoli inciso dal Maestro F.V.B., con la particolare caratteristica che ai santi vengono sostituiti gli attributi, per cui il S. Paolo diviene un S. Matteo mediante la sostituzione della spada con un inconsueto righello (figure 10a, 10b)⁵⁵; il S. Tommaso diviene un S. Filippo mediante la sostituzione del righello da falegname con la caratteristica croce dal braccio lungo ripresa dal S. Filippo dello stesso autore (figure 11a, 11b)⁵⁶; la stampa del S. Bartolomeo viene invertita, cioè si copia in controparte, e si ottiene il modello per un «nuovo» S. Bartolomeo (figure 12a, 12b)⁵⁷. Di questi tre Apostoli dipinti possiamo affermare che il S. Filippo discende direttamente dalla stampa. A prescindere dai piedi che vengono nascosti dall'allungamento della veste e dal viso che normalmente viene reinterpretato secondo le caratteristiche proprie di ogni pittore, tutto il resto è una copia fedele. Si notino le pieghe dei tessuti e il plastico panneggio del mantello sovrapponibile in tutte le sue forme. Per gli altri due Apostoli, desunti dallo stesso ciclo di stampe, anche se la cautela è d'obbligo, è evidente la forte influenza esercitata sulle figure dipinte: pose, atteggiamenti, composizione delle vesti. La copia fedele del S. Tommaso, dal ciclo degli Apostoli incisi dal Maestro F.V.B., e tutte

le affinità riscontrate sulle altre figure dipinte, non possono essere considerate delle semplici coincidenze. La stessa figura, del resto, funge da base per la rappresentazione del S. Pietro dipinto nella predella del *Retablo di Tallano*, in un continuo interscambio di modelli e figure ricorrenti. È evidente che il Maestro di Castelsardo aveva accesso diretto alle copie, anche se non sappiamo esattamente di quale autore, per cui l'insidia delle stampe «intermedie» che imitano un modello generato da un grande maestro e che possono diventare esse stesse un modello per i pittori è sempre presente. Il *Retablo di Tuili* è l'opera più completa tra quelle conservate e dipinte dal Maestro di Castelsardo intorno al 1500. La sua imponenza e le sue qualità artistiche ci permettono di analizzare compiutamente il linguaggio figurativo del maestro che con questo retablo segnò un punto di svolta nella sua produzione pittorica. Nel politico, come mai sinora, è stato possibile ricostruire la genesi figurativa che si basa in gran parte su modelli diffusi in ambito nordeuropeo, fiammingo e germanico in particolare, innestati sul variegato sostrato iconografico catalano-valenzano di fine secolo. L'intero apparato figurativo, opportunamente reinterpretato e personalizzato con i caratteri stilistici propri del maestro, viene costruito e composto tenendo ben presente qual è il linguaggio corrente nelle botteghe europee che fecero della pittura fiamminga un riferi-



Figura 14.
a) Israhel van Meckenem, *San Cornelio*, 1450-1517 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Clemente*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa.



Figura 15.
a) Israhel van Meckenem, *Cristo dei dolori*, 1450-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Risurrezione di Cristo*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa.

mento obbligato ma non esclusivo. Nei *tallers* sardo-catalani i modelli Nordeuropei potevano essere diretti o indiretti, fedeli o reinterpretati, a noi noti o tuttora sconosciuti ma, in ogni caso, legati a determinate tipologie di riferimento, modificate nel corso della tradizione tanto da esser poi diffusi in molteplici varianti. È il caso della figura del S. Michele che trova nelle stampe del Maestro F.V.B.⁵⁸ e di Martin Schongauer (figura 13a)⁵⁹ due inconfutabili modelli imitati da un gran numero di pittori catalani. Nonostante i due santi appaiano simili nella posa e nell'abbigliamento, essi presentano alcune differenze che in qualche modo sono in grado di evidenziarne la fortuna: l'impugnatura della lancia, posizione e dimensioni dell'essere mostruoso che agguanta l'arma nel tentativo di difendersi definiscono i caratteri di una tipologia che, in Sardegna, trova ampio respiro a opera dei pittori più raffinati, come il Maestro di Castelsardo e Pietro Cavaro (figure 13b, 13c)⁶⁰. Questo è il tipico esempio in cui possiamo parlare di tipologia di riferimento e non di modello di riferimento. La posa del S. Michele con la lancia che trafigge la creatura mostruosa è del tutto simile, così come il viso e lo sguardo dell'angelo. Le posizioni delle mani e le prese dei protagonisti sono analoghe così come l'aggancio del lungo mantello al collo. È evidente che non può trattarsi di una copia fedele ma comunque di un riferimento sicuro per la composizione di un'opera o di un suo derivato che il pittore doveva in qualche modo conoscere.

Il S. Paolo del *Retablo di Tuili* poteva derivare da numerosi modelli in circolazione. Attualmente non è possibile indicarne uno che indiscutibilmente soddisfi la comparazione ma, anche in questo caso, è possibile proporre una figura di riferimento creata dallo Schongauer. È un disegno, il bozzetto per un S. Tommaso ospitato al Louvre e riproposto a parti invertite destra/sinistra⁶¹. La struttura, la posa, l'eleganza della figura indicano che il Maestro di Castelsardo conosceva molto bene i modelli dello Schongauer e non aveva difficoltà a cimentarsi nella loro reinterpretazione. Tentativo che avvenne, con molta probabilità, anche per la figura del S. Giacomo. Anche in questo caso, come nei due precedenti, non ho trovato un modello che soddisfi pienamente la comparazione, per cui mi limito a indicare una stampa del Maestro F.V.B. che, come le altre, può essere considerata un buon riferimento tipologico. Si tratta del S. Paolo⁶², tramutato in S. Giacomo nel *Retablo di Tuili*. Nella predella del retablo troviamo, con pochi dubbi, diretti riferimenti alle stampe prodotte dalle lastre di Israhel van Meckenem. In particolare possiamo accostare le figure del S. Clemente con il S. Gregorio raf-



Figura 17.
 a) Martin Schongauer, *Annunciazione* (dettaglio), 1470-1490 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Annunciazione di Iglesias*, 1510-1515; c) Maestro di Castelsardo, *La chiamata di san Pietro* (dettaglio), dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa; d) Michael Wolgemut, *Creazione di Adamo*, xilografia, 1493 circa.

figurato nel polvarolo mentre il piccolo *S. Cornelio*, in figura isolata⁶³, si può connettere con il *S. Clemente* raffigurato nello sporto destro del tabernacolo della predella del *Retablo di Tuili* (figure 14a, 14b)⁶⁴. *San Cornelio*, spogliato dei suoi attributi, viene tramutato nel santo Papa che tiene in mano l'ancora simbolo del suo martirio. Non si tratta di una copia fedele nei minimi dettagli, ma la struttura della figura e alcuni tratti caratteristici lasciano pochi dubbi sulla sua diretta discendenza. Si prenda in considerazione il dettaglio dei visi. Si noti come, in questo caso, il pittore si affidi alla stampa non solo per il profilo complessivo della figura (tiara, colletto, medaglione), ma anche per delinearne i tratti somatici. Espressione del volto, collo, ombreggiatura e fronte corruciata, divengono caratteristiche imprescindibili. Ancora Israhel van Meckenem è presente nella tavoletta centrale del tabernacolo. Il Cristo risorto ha il suo modello diretto nella stampa del cosiddetto *Cristo dei dolori* (figure 15a, 15b)⁶⁵. La postura e la referenza del sepolcro sono inequivocabili. Il Maestro di Castelsardo sposta il Cristo all'esterno del sepolcro dotandolo del vessillo simbolo della resurrezione. Dipinge il calice ai suoi piedi e un ampio mantello dalle articolate pieghe che paiono più un esercizio di stile che non il reale fluire del tessuto. Non inserisce, trattandosi di una Resurrezione, tutti i simboli della Passione di cui la stampa è invece ricca. Questo modello di Israhel van Meckenem è sicuramente conosciuto in ambito europeo visto che lo si può trovare, ancora una volta reinter-



Figura 16.
 a) Maestro delle carte da gioco, *Re di fiori*, 1435-1455 circa; b) Maestro di Castelsardo, *La caduta di Simon mago* (dettaglio), dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa.

pretato, anche in alcuni testi miniati come ad esempio il *Libro d'ore*, illustrato dal cosiddetto Maestro dagli occhi neri, in cui il Cristo viene accompagnato dalla Vergine e da *S. Giovanni Evangelista*⁶⁶.

Proseguendo nello studio della predella prendiamo in esame la tavoletta con la *Caduta di Simon mago*. Del personaggio alla destra



Figura 18.
 a) Lorenzo di Credi, *Crocifissione* (dettaglio); b) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione* (dettaglio in controparte), 1496; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili* (dettaglio), 1500 circa.

di Nerone, il cui modello si può far risalire alle stampe del Maestro F.V.B., si è già detto in precedenza ma è lo stesso imperatore romano a riservarci delle sorprese. La sua figura, infatti, è ripresa dalla riproposizione fedele di una carta da gioco, un *Re di fiori* tratto dalla lastra incisa dal cosiddetto Maestro delle carte da gioco (figure 16a, 16b)⁶⁷, nome che l'ignoto artista tedesco deve alle stampe di alcune delle più famose serie attribuitagli⁶⁸. La copia fedele di una stampa prodotta da un pittore della generazione precedente al nostro Maestro indica non solo una conoscenza profonda e radicata nel tempo delle produzioni incisorie diffuse in Europa, ma anche la libertà e la disinvoltura dell'utilizzo nei retabli di modelli ben diversi dalle canoniche rappresentazioni religiose. Ancora nella predella di Tuili, nella tavola dedicata alla *Chiamata di Pietro*, si noti come il Cristo (figura 17c)⁶⁹ sia in parte realizzato seguendo l'esempio di Michael Wolgemut nella lastra della *Creazione di Adamo*, del celebre incunabolo illustrato *Liber chronicarum* o *Nuremberg Chronicle*, pubblicato nel 1493 (figura 17d)⁷⁰. Come avviene per molte delle incisioni citate è difficile capire se questa lastra sia il modello diretto del dipinto, oppure se tra le due opere esistano ulteriori passaggi di copie capaci di filtrare il modello e dotarlo delle variabili poi assimilate dai pittori. A questo proposito si noti l'interessante comparazione che da Michael Wolgemut porta all'Arcangelo Gabriele inciso

da Martin Schongauer, attraverso un dialogo tra immagini e suggestioni che coinvolgono anche l'Arcangelo dipinto dal Maestro di Castelsardo nella tavoletta dell'*Annunciazione di Iglesias* (figure 17a, 17b)⁷¹. Come mostrano la postura, i gesti, i panneggi, i modelli vengono assimilati e in alcuni casi reinterpretrati seguendo un filone che genera immagini ricorrenti nel dizionario figurativo sardo-catalano.

Le stampe sinora analizzate appartengono a una cerchia d'incisori che segna, in qualche modo, le tappe finali della produzione tardogotica. Esse appartengono compiutamente al clima artistico che generò il *Retablo di Tuili*, magnifico esempio dello spirito fiammingo che pervase la produzione pittorica negli anni immediatamente a ridosso del cambio di secolo. Sono anche gli anni in cui iniziarono a diffondersi le stampe di uno dei precursori del nuovo linguaggio rinascimentale, l'allievo di Michael Wolgemut, Albrecht Dürer⁷². Sino a pochi anni fa, in Sardegna, la presenza delle prime copie pittoriche tratte dall'opera dell'artista tedesco venivano attestate intorno al 1505 grazie all'opera del Maestro di Sanluri, autore del *Retablo di S. Eligio*⁷³. Ma già prima di quegli anni il Maestro di Castelsardo introdusse copie di modelli desunti dalle stampe del Dürer nella realizzazione del *Retablo di Tuili*⁷⁴. In particolare nel *Calvario* alcune delle figure del gruppo alla destra del Cristo in croce sono riprese da due xilografie: la *Grande Crocifissione*⁷⁵ e il *Compianto sul Cri-*



Figura 19.
 a) Lorenzo di Credi, *Crocifissione* (dettaglio), 1490-1495 circa; b) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione* (dettaglio in controparte), 1496; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili* (dettaglio), 1500 circa.

sto morto⁷⁶, datate rispettivamente al 1496 e al 1500. Questo è forse l'elemento più importante: la possibilità di racchiudere, con certezza, le date di realizzazione del *Retablo di Tuili* entro un margine di soli quattro anni, cioè dal 1496, anno di realizzazione della stampa del Dürer e il 1500, anno di stipula del censo per il pagamento del retablo. Dalla stampa del *Compianto* sembra ripresa nella tavola sarda la figura di una delle Marie, con le mani giunte in preghiera. La comparazione è pertinente ma legata a una tipologia figurativa troppo diffusa in ambito artistico per riuscire a dare certezze di discendenza esclusiva dal modello tedesco. Si veda ad esempio lo stesso personaggio ripreso anche nel gruppo scultoreo del *Compianto* di Vic⁷⁷, a confronto con la figura del *Calvario* di Tuili e con il *Compianto* del Dürer, o con il *Retablo di S. Quirico*⁷⁸, a sua volta ricco di riferimenti alle stampe dell'incisore tedesco. La versione della figura femminile in lacrime e con le mani giunte è effettivamente molto comune nelle sue pose caratteristiche che percorrono senza particolari variazioni tutti canali della rappresentazione artistica. Sicuramente più solidi, invece, sono i raffronti con la stampa della *Grande crocifissio-*

ne attribuita al Dürer e incisa nel 1496. Il primo viaggio dell'artista tedesco in Italia, che fino a poco tempo fa si supposeva senz'altro avvenuto fra l'ottobre del 1494 e il maggio del 1495, è attualmente oggetto di riscontri critici⁷⁹, in ogni caso è oramai assodato che parte della sua produzione incisoria ebbe come referente diretto, o indiretto, Leonardo e una stretta cerchia di artisti, tra cui Lorenzo di Credi⁸⁰. Lo dimostra a pieno titolo la citata lastra della *Grande Crocifissione* incisa in parte su alcuni spunti forniti da un piccolo dipinto di Lorenzo di Credi, la cosiddetta *Crocifissione* di Göttingen. La comparazione tra i dettagli del dipinto fiorentino (figura 18a)⁸¹, la stampa tedesca e la tavola sarda (figure 18b, 18c)⁸² lascia pochi dubbi sulla discendenza dei modelli. Da questa xilografia la tavola del *Calvario* di Tuili trae il modello per la figura della Vergine e per una delle Marie che la sorregge (figure 18a, 18b, 18c) e per l'altra che, a mani quasi giunte, si rivolge al Cristo in croce (figure 19a, 19b, 19c)⁸³. Le copie vengono realizzate, come spesso accade, al rovescio rispetto al modello originario, riproponendo il disegno della stampa che viene personalizzato e «goticizzato» dal tratto metallico e geometrico



Figura 21.

a) Albrecht Dürer, *Konrad Celtes consegna le commedie di Rosvita di Gandersheim all'Elettore di Sassonia*, inizi 1495; b) Maestro di Castelsardo, *Fustigazione di san Vincenzo* (dettaglio), dal *Retablo di Sarrià*, 1500-1508; c) Anonimo, *Retablo di san Quirico e santa Giulitta* (dettaglio), inizi XVI secolo.



Figura 20.

a) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione* (dettaglio), 1496; b) Maestro di Castelsardo, *Crocifissione di Tallano* (dettaglio), 1496-1499.

del Maestro di Castelsardo che, ovviamente, lo adatta alle sue esigenze compositive. Se per la Vergine, e la Maria che la sostiene, si può riscontrare un adeguamento delle pose rispetto al modello (si noti ad esempio il braccio della Maria che nella stampa s'incrocia con quello della Vergine, mentre nel dipinto le due braccia vengono unite nel solo braccio che regge la donna che sviene), nella Maria che rivolge lo sguardo al Cristo la discendenza dal modello è diretta. Già dalla vista frontale sono evidenti le analogie, che divengono copia fedele invertendo in controparte la stampa. Dell'originale figura non troviamo ulteriori tracce nel catalogo del Maestro di Castelsardo. Troviamo invece delle serie analogie tra il modello della Maria che sostiene la Vergine e la Maddalena dipinta ai piedi della croce nel *Calvario Rouira i Comas*. In questo caso il cartone della Maddalena deve essere a sua volta invertito da destra a sinistra affinché si possa comparare con le Marie della stampa di Dürer e del *Calvario* di Tuili. Ogni artista, ciascuno con le proprie capacità e con le proprie caratteristiche, ha rielaborato le figure inserendole in un'ideale catena in cui vanno a

collegarsi tra loro i principi della *Varietas* quattrocentesca che si estende in territori, contesti artistici e culturali molto differenti tra loro. Secondo tali principi l'eclettismo dell'artista rende i modelli a loro modo unici e riproducibili creando in una stessa opera la giustapposizione d'elementi culturali di matrice anche assai differenti quali dovevano risultare i vocaboli desunti dall'antico, quelli ereditati dalla tradizione, quelli mutuati da culture forestiere⁸⁴. Lo stesso concetto, più o meno consapevole, viene applicato nella composizione delle opere del Maestro di Castelsardo che non solo conferma di conoscere la produzione pittorica fiorentina ma, in alcuni casi, ne copia fedelmente i modelli arcaicizzandone i volumi⁸⁵.

Ancora grazie alla stampa della *Grande Crocifissione* del Dürer possiamo stabilire un nuovo termine *post quem* per la realizzazione del *Retablo di Tallano* dipinto tra il 1496 e il 1499⁸⁶. In quest'opera, infatti, troviamo un'ulteriore copia delle figure incise nella xilografia tedesca. Si tratta del *S. Giovanni Evangelista*, stavolta riprodotto nello stesso verso, dipinto nella *Crocifissione* del retablo corso (figure 20a, 20b)⁸⁷. Ancora una volta il pittore sardo-catalano adegua il modello al suo linguaggio figurativo, ma le analogie sono così forti, e così lontani sono i modelli dello Schongauer, del Maestro I. A. M. di Zwolle, del Maestro F.V.B. o di Israel van Meckenem, che non si può non considerare il S. Giovanni di Tallano copia del modello di Albrecht Dürer. Ecco allora che nella Sardegna di fine secolo, già diversi anni prima dell'esperienza pittorica in Catalogna il Maestro di Castelsardo utilizzò le stampe dell'artista tedesco. Stampe che sino a oggi venivano considerate paradigma della virata rinascimentale, o per meglio dire *romana*, del pittore e che invece vediamo utilizzate nella pittura più «fiamminga» della sua produzione. A inizio Cinquecento il percorso professionale del Maestro di Castelsardo s'incrociò con la traiettoria professionale dei pittori catalani post huguetiani soprattutto in occasione delle vicende connesse alla realizzazione del *Retablo di S. Vincenzo di Sarrià* che rappresenta una tappa fondamentale per gli sviluppi del linguaggio rinascimentale in Catalogna, specificando però che, in questa fase, applicare il termine «Rinascimentale» all'arte prodotta nella Barcellona d'inizio secolo non può che essere, ancora una volta, una forma convenzionale di denominarla. Alla morte di Jaume Huguet rimase incompiuto l'imponente retablo commissionato per l'altare maggiore dell'antica chiesa di S. Vincenzo di Sarrià a Barcellona; la vedova del pittore, Joanna Baruta, aiutata dalla figlia Eulalia, dovette quindi farsi carico dell'impresa⁸⁸. Del retablo originario si



Figura 22. a) Nicoletto da Modena, *San Sebastiano*, 1500-1512 circa (dettaglio); b) Maestro di Castelsardo, *Fustigazione di san Vincenzo* (dettaglio), dal *Retablo di Sarrià*, 1500-1508.



Figura 23. a) Martin Schongauer, *Dormitio Virginis*, 1470-75 circa; b) Giovanni Muru e bottega, *Dormitio Virginis*, dal *Retablo maggiore di Ardara*, 1515.

conservano solo nove tavole, cinque attribuite alla mano dell'Huguet, tre al Maestro di Castelsardo: *Fustigazione di S. Vincenzo*, *S. Vincenzo alla graticola*, *Morte di S. Vincenzo* e una, *Angeli confortano il Santo in prigione*, a un non



Figura 24.
a) Albrecht Dürer, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), 1502; b) Giovanni Muru e bottega, *Adorazione dei Magi*, dettaglio dal *Retablo maggiore di Ardara*, 1515.



Figura 25.
a) Albrecht Dürer, *Compianto sul Cristo morto* (dettaglio), 1500 circa; b) Anonimo, *Crucifixione di Uta*, inizio XV secolo.



Figura 26.
a) Albrecht Dürer, *Cristo fra i dottori*, 1503-1505; b) Maestro di Sanluri, *Prova dimanzi a Clotario*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, post 1505.

meglio identificato pittore d'estrazione catalana⁸⁹. Nella storia degli studi sulle tavole di Sarrìa dipinte dal Maestro di Castelsardo il primo a rilevare l'uso delle stampe del Dürer quali modelli per la realizzazione di parte delle pitture barcellonesi del pittore sardo fu Joan Bosch i Ballbona⁹⁰. Lo studioso rilevò che, nella tavola con il *Santo al supplizio della graticola*, il gruppo dei consiglieri, dipinto alla sinistra, discende da alcuni degli spettatori incisi in primo piano nell'*Ecce Homo* della serie della Grande Passione di Dürer (1497-1500), mentre dalla stampa del *Martirio dei diecimila* (1496), il Maestro di Castelsardo riprese il gruppo di Daciano e i suoi consiglieri. I prestiti si estesero anche alle altre due tavole di Sarrìa realizzate dal Maestro. Nello specifico il citato *Martirio dei diecimila*, *La prostituta di Babilonia* (1498) e il *Konrad Celtes consegna la sua edizione delle commedie di Rosvita di Gandersheim all'Elettore di Sassonia*, inizi del 1495 (figura 21a)⁹¹ rivedono alcuni dei loro personaggi nella *Morte di S. Vincenzo* e nella *Fustigazione del Santo*. In particolare è interessante rilevare che quest'ultima stampa fece da modello anche per una parte del *Retablo di S. Quirico* che si conferma, a questo punto e dopo gli altri esempi citati precedentemente, elemento di possibile *trade union* tra le opere del Maestro di Castelsardo e l'ambiente catalano post-hughetiano (figure 21b, 21c)⁹². Come più volte ribadito, la presenza di modelli Nord-europei nei dipinti dei maestri catalani a cavallo del XV e XVI secolo dev'essere visto come un indicatore non solo delle ovvie presenze figurative continentali, ma anche delle possibili propagazioni del linguaggio rinascimentale italiano trasmesso tramite l'attività degli stessi artisti tedeschi o fiamminghi. La trasmissione degli stilemi non implicava, obbligatoriamente, una completa adesione ai principi della pittura a cui s'ispiravano, per questo motivo ancora a Sarrìa convivono i fondi oro con le architetture classicheggianti, le armature all'antica con gli abiti della tradizione tardomedievale, la spazialità tardogotica con i modelli rinascimentali. Nelle tavole del Maestro di Castelsardo i riferimenti all'arte italiana sono evidenti nei dettagli che cercano d'imitare la pittura «alla romana»; nella ricercata presenza delle architetture o nell'impianto intuitivamente prospettico dello spazio che non può prescindere dalle traiettorie pittoriche tracciate in Italia da Andrea Mantegna⁹³.

Sull'asse Veneto-Liguria attraverso la dorsale padana troviamo, infatti, un riferimento molto interessante per uno dei tratti più caratteristici della pittura del Maestro di Castelsardo, ovvero la curiosa definizione dell'arcata epigastrica dei suoi personaggi. I riferimenti pittorici per tale peculiarità passano attraverso esempi

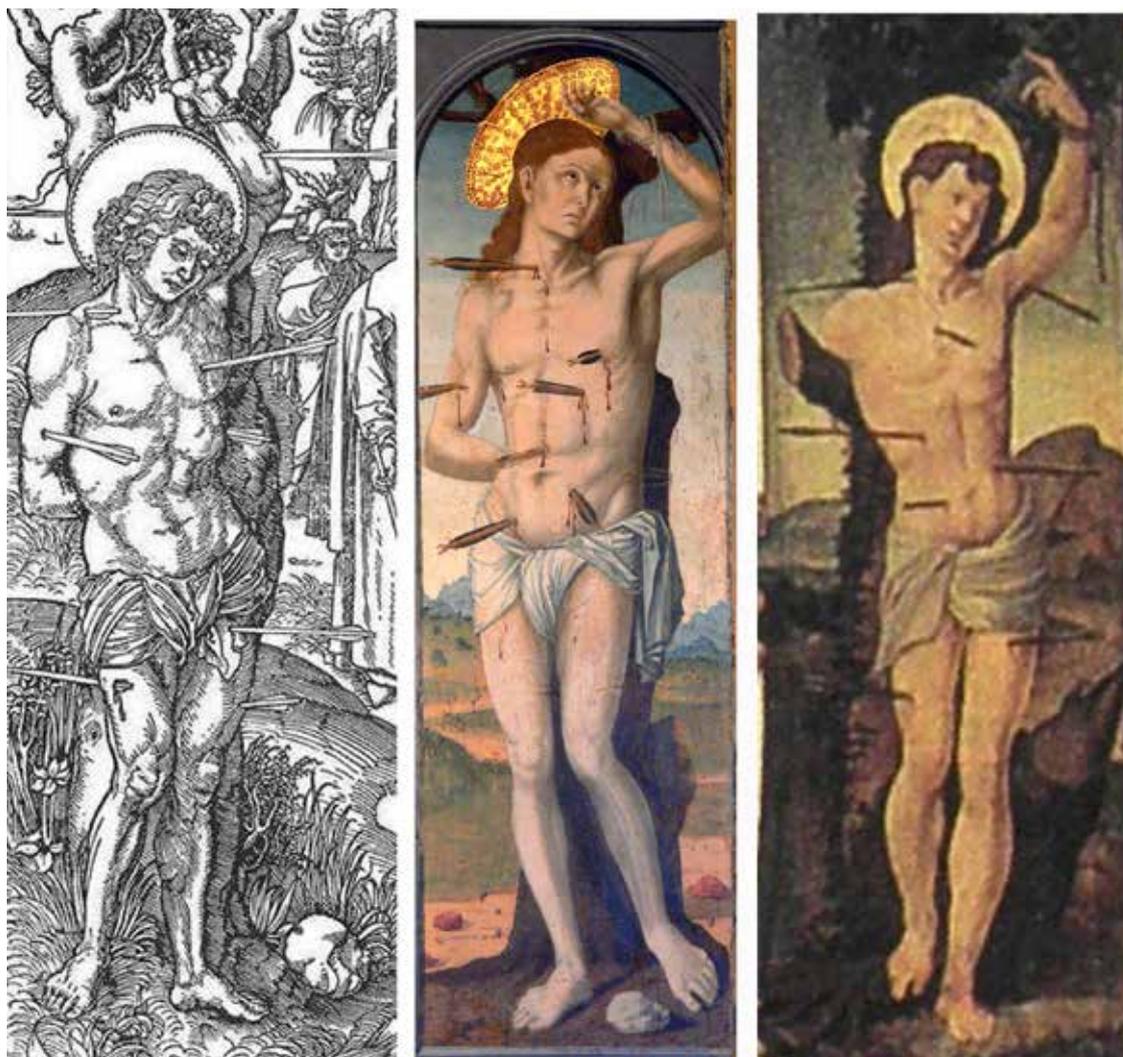


Figura 27.
 a) Albrecht Dürer, *San Sebastiano*, 1495 circa; b) Maestro di Sanluri, *San Sebastiano*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, post 1505; c) Pere Nunyes, *San Sebastiano*, dal *Retablo della cappella del Santissimo*, 1530 circa.

come quelli del *Cristo dei dolori*, dipinto da Marco Zoppo⁹⁴, caso concreto dei possibili modelli circolanti in Alta Italia e poi diffusi, anche con le stampe, in tutta l'area mediterranea. E' possibile che l'idea di una simile arcata epigastrica provenga dalla conoscenza delle stampe del Mantegna, maestro nella definizione plastica, quasi scultorea dei suoi nudi dal sapore classico. La singolarità del segno, delle volumetrie nette e metalliche, trova una ragione d'essere, oltre che nelle caratteristiche della mano mantegnesca, nell'uso della tecnica d'incisione che enfatizza le muscolature tanto da renderle plastiche al limite del fantastico.

Il Maestro attinse quindi da un circuito artistico che, in un regime di reciproca influenza, da decenni circolava con l'eclettismo proprio del periodo in cui «anche Andrea Mantegna aveva dimostrato di conoscere la più precoce grafica nordica a bulino, in particolare del Mae-

stro delle Carte da Gioco e del Maestro E. S.»⁹⁵. Allo stesso modo Dürer si esercitò sulle incisioni mantegnesche copiando a penna nel 1494 il *Baccanale con Sileno* e la *Zuffa di dèi marini*⁹⁶. Motivo per cui alcuni caratteri mantegneschi potrebbero esser giunti in Sardegna e in Catalogna anche attraverso perdute stampe tedesche direttamente ispirate ai lavori mantegneschi. Come ricordato in apertura di questo contributo, a prescindere da personalità del calibro di Mantegna e Dürer, la diffusione dei modelli sui mercati artistici internazionali avvenne ancor più massicciamente grazie all'attività costante e prolifica degli artisti di scuola che ai grandi maestri s'ispirarono. Tra questi, un caso emblematico è rappresentato da Nicoletto da Modena di cui è nota l'iniziale gravitazione mantegnesca, ma che ben presto si mise a copiare le opere dello Schongauer, di Israhel van Meckenem e del Maestro F.V.B., nonché dello stesso Dürer⁹⁷.



Figura 28.
a) Albrecht Dürer, *San Francesco riceve le stigmate*, 1503-1504 circa; b) Pietro Cavaro, *San Francesco riceve le stigmate*, dal *Retablo di Villamar*, 1518.

Nel caso specifico delle tavole di Sarrià, la tavola con la *Fustigazione di S. Vincenzo* vede il modello più vicino alla figura cardine della scena, il santo fustigato, ritrovare le sue caratteristiche proprio in una lastra di Nicoletto da Modena che interpreta, a suo modo, i modelli incisi dal Mantegna memore senz'altro degli splendidi esempi lasciati da Giovanni Bellini (figure 22a, 22b)⁹⁸. Il *S. Sebastiano* dell'artista modenese venne adattato al *S. Vincenzo* catalano. Variano alcuni particolari tra il santo della lastra italiana e la figura del dipinto barcellonese, ma altri (si veda il dettaglio delle gambe, o la muscolatura delle spalle e del torace), paiono estratti da una stampa del tutto comparabile a quella di Nicoletto da Modena che in quest'occasione si allontana totalmente dai modelli del Dürer.

Agli albori del Cinquecento le botteghe sardo-catalane guardavano sempre più agli orizzonti tracciati dai modelli rinascimentali italiani. La stagione di grande fortuna artistica dei modelli desunti dalle stampe degli incisori Norddeuropei attivi nella seconda metà del Quattrocento si avviava al suo tramonto. Una tavola, lo scomparto centrale superiore del *Retablo di S. Pantaleo* nella parrocchia di Dolianova, riprende la figura della Vergine con il Bambino e i tre angeli cantori da una stampa del monogrammistista IC di Colonia⁹⁹, segnando il passo, e in qualche modo chiudendo idealmente la stagione che vide gli artisti operanti in Sardegna ispirarsi a modelli prerinascimentali, ovvero a modelli che non discendevano dall'opera di Dürer o dalla cerchia d'incisori italiani che da lì a poco conquisteranno il mercato internazionale.

Il *Retablo maggiore di Ardara* imponente politico realizzato entro il 1515 e firmato in predella da Giovanni Muru¹⁰⁰, fu dipinto da tre mani distinte. Una di primissima qualità, Giovanni Muru appunto, che realizzò per intero la predella; le altre due, meno originali e capaci, completarono il resto del retablo. Tra questi ultimi due pittori uno è identificabile con il secondo Maestro di Tuili, artista che collaborò con il Maestro di Castelsardo nella realizzazione del già citato retablo destinato alla parrocchiale di S. Pietro di Tuili e in particolare nella pittura del polvarolo. L'intero politico di Ardara presenta un'articolata estensione iconografica che si basa, nelle sue forme essenziali, su numerosi modelli desunti dalle stampe norddeuropee, strumenti da lavoro già ampiamente utilizzati dalla bottega del Maestro di Castelsardo all'interno della quale il secondo Maestro di Tuili e molto probabilmente lo stesso Giovanni Muru lavorò¹⁰¹. I riferimenti più noti di trasposizione pittorica degli esempi incisi dai maestri tedeschi riguardano *L'Annunciazione*, nella prima tavola in alto a sinistra del retablo, che trae origine dallo stesso episodio inciso da Dürer nel 1503 nella serie della Vita di Maria. Il Maestro di Ardara ripropone in questo caso una fedele riproposizione del soggetto lasciando ben poco spazio alla personalizzazione di bottega del tema iconografico. Altrettanto fedele è la riproposizione, nella tavola centrale alta con la scena della *Dormitio Virginis*, della stampa tratta con ogni probabilità da Schongauer (figure 23a, 23b)¹⁰² anche se, vista la fortuna iconografica del tema, la diffusione del modello potrebbe esser giunto in Sardegna anche attraverso un'identica copia realizzata da Wenceslaus de Olomutz¹⁰³, o dal Monogrammistista A. G., piuttosto che dalla versione speculare di Israhel van Meckenem¹⁰⁴, ma non solo, considerato che è possibile trovare esempi di copie risalenti al presumibile modello dello Schongauer anche in opere pittoriche¹⁰⁵, in miniature¹⁰⁶ o ceramiche¹⁰⁷. Ulteriori tratti distintivi della discendenza dai modelli del Dürer sono riscontrabili nella tavola laterale sinistra in cui, il tema dell'*Adorazione dei Magi* trova chiari riferimenti nella lastra dal medesimo soggetto incisa dall'artista tedesco nel 1502 (figure 24a, 24b)¹⁰⁸. Nel *Retablo Maggiore di Ardara* i visi dei personaggi sono caratterizzati da marcati tratti fisionomici (volumetrie ovoidali, muscolatura, rughe, venature) che trovano i riferimenti più espliciti nella produzione maiorchina che fa capo a Pere Terrens e che vede in Joan Desì, artista documentato a Cagliari, un probabile contatto sardo. Maiorca tra fine Quattrocento e inizi del Cinquecento era Terra di buoni rapporti con la Sardegna, per cui confrontare la produzione maiorchina di

pittori come Pere Terrencs, Joan Desì o Alonso de Sedano è proficuo per rilevare quanto la resa geometrica dei volumi dall'evidente rigore geometrico appartenga alla tradizione della bottega del Maestro di Castelsardo e in particolare del suo collaboratore, il secondo Maestro di Tuili e Ardara, che pare basare la sua pittura proprio su quei presupposti fisionomici¹⁰⁹. Traccia dei contatti tra questo tipo di pittura e la produzione sarda si ritrovano ancora nella tavola della *Crocifissione di Uta* attribuibile al circolo della bottega del Maestro di Castelsardo e di recente riemersa dal mercato antiquario¹¹⁰. Ancora una volta sono le stampe del Dürer a tracciarne le caratteristiche e la struttura con riproposizioni fedeli anche di alcuni personaggi come le due Marie che atterrite osservano il Cristo in Croce, una di esse si copre il viso con la veste così come suggerisce il Maestro tedesco nella *Crocifissione del 1500* (figure 25a, 25b)¹¹¹ già vista nella bottega del Maestro di Castelsardo a proposito del *Retablo di Tuili*.

Concluso il ciclo dei riferimenti riconducibili alla bottega del Maestro di Castelsardo, assoluto precursore nell'utilizzo dei modelli desunti dalle stampe in Sardegna, troviamo un altro pittore di grande qualità che agli inizi del Cinquecento utilizzò le stampe quali fonte di ispirazione per i suoi lavori, il cosiddetto Maestro di Sanluri, autore del *Retablo di Sant'Euligio*, ora esposto nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Già da tempo lo studio attento della predella del polittico evidenziò la ripresa dalle incisioni del Dürer dei modelli necessari a realizzare le scene dei *Sogni profetici* del santo¹¹². In particolare l'anonimo maestro riprese dalle scene della *Vita di Maria*, incise dal Dürer tra il 1503-1505, i modelli per la tavola dell'*Elemosina*, tratta dalla *Circoncisione*, e per la *Prova dinanzi a Clotario*, tratta dal *Cristo fra i dottori* (figure 26a, 26b)¹¹³. Ambientazioni inequivocabilmente Düreriane mostrano la conoscenza dell'opera del Maestro tedesco e dimostrano una libertà interpretativa che, come spesso capita, consente all'artista sardo di giocare con la scomposizione dei modelli al fine di ottenere immagini articolate in differenti forme ma cariche delle medesime suggestioni fornite dall'artista tedesco. Le riprese dai modelli Nordeuropei non si limitano alla predella del retablo ma si estendono anche al polvarolo che incornicia le tavole superiori. In particolare la figura del *S. Sebastiano*, con la sua caratteristica posa adagiata all'albero testimone del suo martirio, è una ripresa fedele, ma in questo caso specularmente, della stampa dal medesimo soggetto attribuita al Dürer e realizzata intorno al 1495 (figure 27a, 27b)¹¹⁴. Le caratteristiche stilistiche del pittore sardo adattano le forme di *S. Seba-*

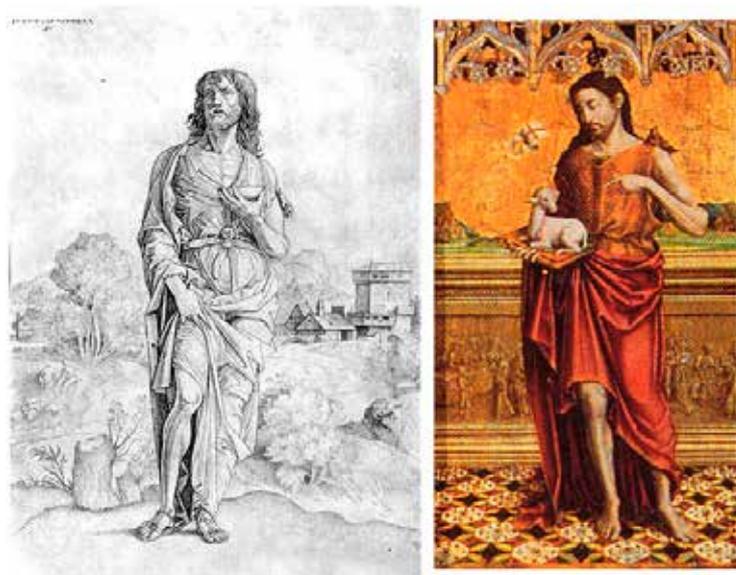


Figura 29.
a) Giulio Campagnola, *San Giovanni battista*, 1500-1505; b) Pietro Cavaro, *San Giovanni battista*, dal *Retablo di Villamar*, 1518.

stiano alle capacità del proprio pennello, in virtù del superamento delle asprezze tardogotiche sulla via di una ricercata armonia rinascimentale che vede le nuove tendenze italianizzanti, così radicate in Sardegna già dai primissimi anni del Cinquecento, reggere il confronto con ciò che avveniva in Catalogna negli anni seguenti. Si veda a tal proposito il semplice raffronto tra il *S. Sebastiano* dipinto da Pere Nunyes nel *Retablo della chiesa del Miracolo*, con il *san Sebastiano* dipinto dal Maestro di Sanluri almeno quindici anni prima (figura 27c)¹¹⁵. Su questa strada di chiusura, o meglio di superamento di un'epoca in cui si tenta stancamente di giungere alle soglie di un nuovo linguaggio figurativo, incontriamo l'opera di Pietro Cavaro, pittore con bottega nel quartiere di Stampace a Cagliari e noto alle cronache per la sua formazione barcellonese attestata al 1508. Il pittore stampacino realizza nel 1518 il *Retablo di Villamar*, la sua unica opera firmata e datata, che utilizzeremo come limite di confine, un confine ideale e molto sfumato, tra l'opera tardogotica dominata dall'attività della bottega Sassarese del Maestro di Castelsardo e l'opera della bottega cagliaritano dei Cavaro che da adesso in poi tracceranno i nuovi riferimenti figurativi per la pittura d'ispirazione rinascimentale in Sardegna.

Ancora una volta il riferimento più ricorrente è quello fornito dagli esempi Düreriani, ripresi fedelmente in una delle tavole dello scomparto in alto a destra, nella scena di *S. Francesco che riceve le stigmate*. L'analogo soggetto inciso dal Dürer tra il 1503 e il 1504 viene copiato fin nei dettagli dei personaggi in primo piano

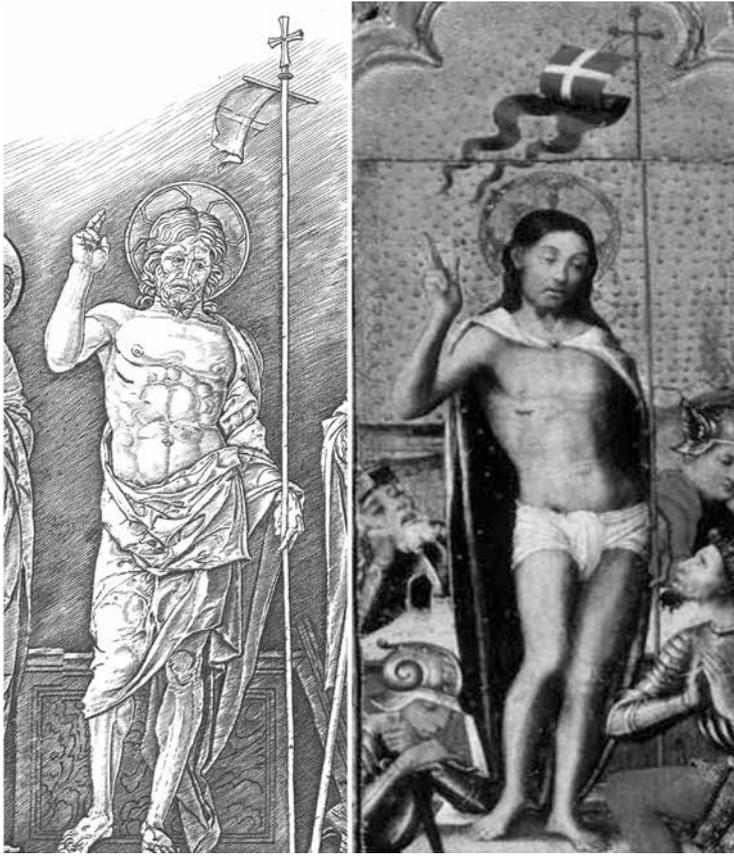


Figura 30.
a) Andrea Mantegna, *Cristo risorto tra i SS. Andrea e Longino*, 1504; b) Pietro Cavaro, *Cristo risorto*, dal *Retablo di Villamar*, 1518.

(figure 28a, 28b)¹¹⁶, lasciando spazio ad una interpretazione personale della bottega sarda solo per quanto riguarda la rappresentazione paesaggistica e alcuni dettagli della figura di san Francesco, che appare interamente inginocchiato e non nell'atto della genuflessione con un sol ginocchio a terra. Il ricorso alle stampe del Dürer prosegue a Villamar con altre due citazioni, rilevate da Renata Serra nel 1990, riguardanti le raffigurazioni dell'*Eterno*, in alto al centro del polvarolo, che riprende l'analoga figurazione sovrastante la *Crocifissione* del maestro tedesco datata 1516 e ancora l'immagine della Madda-

lena che abbraccia la croce ripresa dal *Calvario* datato 1503-1504¹¹⁷. Il ricorso alle stampe del Dürer da parte di Pietro Cavaro, segnerà definitivamente il passo per le successive produzioni pittoriche in Sardegna che ormai attingeranno a piene mani dalla produzione incisoria per la composizione dei propri dizionari figurativi. Dizionari che naturalmente non possono più prescindere dagli esempi italiani che ormai accompagnano, e lentamente sovrasteranno in quantità e diffusione, le stampe tedesche. Anche nel *Retablo di Villamar* compaiono i riferimenti alla produzione incisoria italiana già rilevati per l'attività pittorica del Maestro di Castelsardo. Infatti, nel 1518, Pietro Cavaro a esse probabilmente guardò per realizzare una delle tavole laterali del polittico in cui viene rappresentato *S. Giovanni battista*. Il modello di riferimento riprende una tipologia sicuramente attinente ai modelli circolanti grazie all'attività incisoria di Giulio Campagnola (1482 ca. – 1516 ca.)¹¹⁸. Nello specifico il soggetto, ragionevolmente derivato da un perduto disegno di Andrea Mantegna, suggerisce per la tavola sarda la posa classicheggiante del santo, con il ginocchio scoperto e l'evidente gioco dei rapporti incrociati tra gamba flessa e braccio teso (figure 29a, 29b)¹¹⁹. I panneggi dai volumi scultorei e la muscolatura asciutta del santo paiono non lasciar dubbi sulla dipendenza dalle invenzioni italiane di matrice mantegnesca. La conferma parrebbe giungere dalla figura del *Cristo risorto* dipinto nella formella centrale del tabernacolo in predella. Il modello riprende la plastica rappresentazione del *Cristo risorto tra i SS. Andrea e Longino*, incisa a punta secca e bulino da Andrea Mantegna del 1504 (figure 30a, 30b)¹²⁰. Le geometriche volumetrie proprie della pittura del Maestro di Castelsardo non appartengono alla mano di Pietro Cavaro, così come non gli appartengono le rigorose e armoniose volumetrie del Mantegna, è quindi indubbio che al 1518 i riferimenti, diretti o indiretti, alla pittura italiana rinascimentale giungono a far parte del patrimonio pittorico sardo-catalano grazie, anche, all'influenza esercitata su di esso dalle stampe.

1. Da anni è in corso un dibattito tra gli storici dell'arte che, da differenti punti di vista, esaminano le varie accezioni del termine *pittura hispano-flamenca*. Non avendo gli spazi e le intenzioni di entrare nel merito del dibattito storiografico, mi limito a precisare che nel presente contributo con il termine «*pittura hispano-flamenca*» si identifica la produzione pittorica del secondo Quattrocento e primo Cinquecento che, seppur caratterizzandosi per un dizionario stilistico-figurativo di matrice *hispanica* (differente a seconda della regione di provenienza: catalana, aragonese, valenzana ecc.), non può prescindere dal linguaggio artistico fiammingo di cui essa stessa, indissolubilmente, si compone.
2. La bibliografia su Martin Schongauer è vasta, per una visione d'insieme della sua produzione e per alcuni spunti sui rapporti con la Spagna si veda: Max LEHRs (1930), *Geschichte und kritische des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, VII, Vienna (9 voll. 1908-1934); Max LEHRs e Hyatt MAYOR (1969), *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*, New York, e María Carmen LACARRA DUCAY (1984), «Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVII, p. 15-39; María Pilar SILVA MAROTO (1988), «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», in *Archivo español de arte*, LXI, p. 271-289; María Pilar SILVA MAROTO (1997), *Grabados alemanes de la biblioteca nacional (siglos XV-XVI)*, I, Madrid, e Ana GALILEA ANTON (2003), «Martin Schongauer e su importanza in la pintura hispanoflamenca», in *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Bilbao, p. 87-97.
3. Ulteriori informazioni su questo autore in Johann Adam Bernhard VON BARTSCH (1920), *Le peintre graveur*, 6, Würzburg, p. 42-49; Max LEHRs, *Geschichte...*, op. cit., p. 120-164; Ulrich THIEME e Felix BECKER (1950), «Meister mit Notnamen – Monogrammisten», in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVII, Leipzig, p. 395, *ad vocem*; Emmanuel BENEZIT (1976), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains français et étrangers*, X, Parigi, p. 567, voce «F.V.B.» e Giorgio MILESI (1982), *Dizionario degli incisori*, Villa di Serio, p. 101, *ad vocem*.
4. Ulteriori informazioni su questo autore in: J.A.B.V. BARTSCH, *Le peintre...*, op. cit., p. 50-51; Max LEHRs, *Geschichte...*, op. cit., p. 176-232; U. THIEME e F. BECKER, «Meister mit...», op. cit., p. 415, voce «Meister I.A.M. von Zolle»; Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 934, voce «Zwolle»; Giorgio MILESI, *Dizionario...*, op. cit., p. 280, *ad vocem*, e María Pilar SILVA MAROTO, «Influencia...», op. cit., p. 272.
5. Wilhelm Reinhold VALENTINER (1948), «The name of the Master ES», in *The Art Quarterly*, XI, p. 218-248.
6. Ulteriori informazioni su questo autore in: J.A.B.V. BARTSCH, *Le peintre...*, op. cit., p. 100-109; U. THIEME e F. BECKER, «Meister mit...», op. cit., p. 325-326, *ad vocem*; Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 299, voce «Meckenem» e Giorgio MILESI, *Dizionario...*, op. cit., p. 163, *ad vocem*; *Grabados...*, p. 428.
7. María Pilar SILVA MAROTO, «Influencia...», op. cit., p. 280.
8. María Carmen LACARRA DUCAY, «Influencia de...», op. cit., p. 15 ss., e María Pilar SILVA MAROTO, «Influencia...», op. cit., p. 288.
9. Per uno studio sulla produzione a stampa in Spagna e nei territori europei di maggior fermento culturale ed economico tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento non si può prescindere dai primi studi di K. Haebler, cfr.: Konrad HAEBLER (1925), *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig, Hiersemann; Konrad HAEBLER (1897), *The early printers of Spain and Portugal*, Londra, Bibliographical society; seguiti dall'opera di Frederick John NORTON (1958), *Italian printers, 1501-1520: An annotated list*, Londra, Bowes and Bowes; Fredrick John NORTON (1966), *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge University Press; Frederick John NORTON (1978), *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge University Press. Nello specifico per l'ambito della Corona d'Aragona è possibile trovare molteplici notizie relative alla storia del libro grazie all'instancabile attività di ricerca e di catalogazione del gran erudito Antoni RUBIÓ I LLUCH (1908), *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, Barcelona, a cui seguirono negli anni vari contributi mirati ai diversi ambiti territoriali, come ad esempio: Philippe BERGER (1987), *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia. Una buona sintesi delle tappe principali di questo percorso storiografico in Lucien FEBVRE e Henry Jean MARTIN (1962), *La aparición del libro*, México.
10. Il primo libro stampato in Spagna fu prodotto a Valencia, già nel 1474, da Alfonso Fernández de Córdoba e Lamberto Palmart. Cfr. L. FEBVRE e H. J. MARTIN, *La aparición...*, op. cit., p. 209.
11. Joan BOSCH (2013), «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña», in *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle Giornate di Studio (Cagliari, Cittadella dei Musei 13-14 dicembre 2012), a cura di Alessandra Pasolini, Cagliari, p. 85.
12. Luigi BALSAMO (1967), *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Firenze; *Vestigia Vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XV secolo. Fonti d'archivio: testimonianze e ipotesi*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei musei, 1984), Cagliari, 1984.
13. È il caso, ad esempio, di Saragozza che vide la relazione d'affari tra il pittore Martin Bernat e Pablo Hurut, o tra lo stesso Bernat e gli stampatori di Burgos: Lacarra DUCAY, «Influencia de...», op. cit., p. 15-39.
14. Per gli approfondimenti si veda: L. FEBVRE e H. J. MARTIN, *La aparición...*, op. cit., p. 210, 213 ss.; A. GALILEA ANTON, «Martin...», op. cit., p. 87; Hugo Ludwig KEHRER (1966), *Alemania en España: Influxos y contactos a través de los siglos*, Madrid, p. 41-43; SILVA MAROTO, «Influencia...», op. cit., p. 288; J. BOSCH, «El impacto...», op. cit., p. 83-92; *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, a cura di María Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, 2012, e Francesca MANZARI (2012), «Un libro de horas iluminado para Alfonso de Borja: Influencias de los grabados alemanes en la miniatura de la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», in *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, a cura di María Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, p. 203-224.
15. Documenti citati da: GUDIOL I CUNILL (1908), «Mestre Joan Gasco», op. cit., p. 38.

16. Enrico PUSCEDDU (2014), *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): Questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Università di Barcellona, tesi dottorale (download: <http://hdl.handle.net/10803/133451>).
17. Simone MEREU (2000), «Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo», in *Studi Sardi*, XXXII, p. 367-384.
18. Nella figura 1: a) Maestro F. V.B., *Giudizio di Salomone*, 1454-1500 circa; b) Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola*, 1509 circa, Pinacoteca Nazionale, Cagliari (foto E. Pusceddu); c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).
19. *Illustrated Bartsch, Early German artist*, IX (già 6, parte 2), a cura di Fritz Koreny, New York, 1980, tav. 210; S. MEREU, «Osservazioni...», op. cit., p. 373-374.
20. Maria Grazia SCANO (2013), «Il Maestro di Castelsardo lo stato della ricerca», in *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle Giornate di Studio (Cagliari, Cittadella dei Musei 13-14 dicembre 2012), a cura di Alessandra Pasolini, Cagliari, p. 13; E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 146-151.
21. Il caratteristico personaggio si ritrova oltre che nella stampa del *Cristo a Emmaus* di Israhel van Meckenem, 1480 circa (Rosenwald collection, National Gallery, Londra), anche ne *La Cattura di Cristo*, dello stesso autore, 1450-1517 circa, poi ripresa ne *La Crocifissione di S. Pietro*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa (parrocchiale di S. Pietro, Tuili), tutti esempi derivanti probabilmente dai modelli diffusi da Rogier van der Weyden, come si può desumere dall'*Adorazione dei Magi*, 1455 circa (Alte Pinakothek, Monaco).
22. Maestro di Castelsardo, *Retablo della Porziuncola*, 1509 circa, Pinacoteca Nazionale, Cagliari (foto E. Pusceddu).
23. Israhel van Meckenem, *Cena in Emmaus*, 1480 circa, Rosenwald collection, National Gallery, Londra (nga.gov); S. MEREU, «Osservazioni...», op. cit., p. 374-376.
24. I.A.M. von Zwolle, *Ultima Cena*, 1470-1490 circa, *Illustrated Bartsch, Early German artist*, VIII (già 6, parte 1), a cura di Jane Campbell Hutchison, New York, 1980, tav. 91.
25. S. MEREU, «Osservazioni...», op. cit., p. 374-376.
26. S. MEREU, «Osservazioni...», op. cit., p. 373-374, nota 26. Per le immagini si vedano: *Illustrated Bartsch...* (VIII), tav. 66, p. 127, e *Illustrated Bartsch...* (IX), tav. 212.
27. Anonimo, *Ultima Cena*, 1500 circa, xilografia colorata, 87 x 65 mm, (Delbecq-Schreiber Passion, n° 2), inv. 137460, Biblioteca Reale del Belgio.
28. Anonimo, *L'ultima cena*, 1490-1500 proveniente da Thuisson les Abbeville, Art Institute of Chicago, num. inv. 1933.1056.
29. Anonimo, *Tabernacolo con ante apribili*, 1494, MET, New York, num. inv. 69.226.
30. Anonimo, *L'ultima cena*, 1500-1530, MET, New York, num. inv. 32.100.143.
31. *S. Paolo*, foto Archivio Mas di Barcellona (numero inv. G-43500). Any: 1960. Localització/identificació: Girona. Catedral. Frontal d'altar brodat, detall, «Sant Pau». Frontal brodat del cardenal Margarit de Pau). Sul tema si veda: Rosa M. MARTÍN I ROS (1984), *Els frontals medievals de la Catedral de Girona*, Girona; Rosa M. MARTÍN I ROS (2001), «Antoni Guardia (?): Frontal del cardenal Margarit», in *El Renaciment Mediterràneo: Viajes de artistas e itinerarios entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, p. 476-480, e Joan MOLINA I FIGUERAS (2008), «L'horitzó estètic d'un humanista català: Joan Margarit i el triomf dels models septentrionals a la Girona del Quatre-cents», in *El Cardenal Margarit i l'Europa Quatrecentista*, a cura di Mariàngela Vilallonga, Eulàlia Miralles, David Prats (Actes del Simposio Internacional, Universitat de Girona, 14-17 de novembre de 2006), Roma, p. 33-34.
32. Martin Schongauer, *San Paolo*, stampa 90 x 44 mm, immagine tratta da: Jan VAN DER STOCK (2002), *Early prints: The print collection of the Royal Library of Belgium*, London, fig. 52.
33. Vincenç Ermengol e aiuti, *Capa pluvial de vellut vermell brodat amb sedes i or*, 1509, Museo Diocesano di Vic. Il contratto tra il brodadore Ermengol e il canonico Pere Sauleda viene siglato il 22 agosto 1509, cfr. Miquel MIRAMBELL I ABANÓ (2009), «Aportacions a l'estudi de brodatos cincenistes conservats al Museu Episcopal de Vic», in *Quaderns del MEV*, p. 105-106, doc. 12. Foto Archivio Mas di Barcellona, inv. n. G-2804.
34. Israhel van Meckenem, *San Tommaso*, 1450-1517 circa, cfr., *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 65 tav. 62.
35. Maestro di Castelsardo, *Crocifissione*, 1492 circa, parrocchiale di S. Lucia di Tallano (Corsica) (Archivio Ilisso).
36. Martin Schongauer, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni evangelista*, 1470-1490 circa. Il primo studioso a rilevare il modello desunto dallo Schongauer è stato Simone MEREU, «Osservazioni...», p. 374-376, che per il riferimento all'immagine ha indicato: *Illustrated Bartsch...* (VIII), tav. 129. In questo contributo, invece, si fa riferimento alla copia conservata presso la Biblioteca Reale del Belgio a Bruxelles, misure 121 x 86 mm, fol. Rès. S.II. 2378. Cfr. J. STOCK, *Early prints...*, op. cit., p. 75, fig. 224.
37. Questo anonimo incisore si firma con la lettera W seguita da una piccola croce sormontata da un rombo. Nell'impossibilità di rendere il segno grafico con i caratteri a disposizione nelle nostre pagine di testo, per indicare il maestro mi limiterò ad inserire, da adesso in poi, come di consueto nella bibliografia specializzata, la lettera W affiancata dalla sola croce. Per la stampa della *Crocifissione* si veda Max LEHR'S (1925), *Geschichte und kritische des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, V, 1925 (9 voll. 1908-1934), p. 86, fig. 12°, e *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 48, sch. 012C1.
38. Max LEHR'S, *Geschichte...*, op. cit., p. 86, fig. 12b, e *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 48, sch. 012C2.
39. *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 287.
40. Juan de la Abadia, *Crocifissione*, MNAC, Barcellona, la tavola proviene dal *Retablo di santa Caterina d'Alessandria*, chiesa della Maddalena, Huesca. Foto Archivio Mas di Barcellona, inv. n. 99548, cfr. María Carmen LACARRA DUCAY (1982-1983), «Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadia el viejo en el Museo Diocesano de Huesca», in *Boletín Museo Camón Aznar*, XI-XII, p. 28-54.
41. Anonimo, *Retablo dell'Epifania*, proveniente da Matadepera (Barcellona), La Barata. Collezione

Salvans, foto Archivio Mas di Barcellona, inv. n. E-5179.

42. Battuta dalla casa d'aste Balclis di Barcellona con attribuzione al *Círculo de los Vergós*, lotto n. 1391 del 21 ottobre 2009, cfr. Enrico PUSCEDDU (2011), *Intorno al Maestro di Castelsardo: Pale d'altare nella Sardegna del secondo Quattrocento*, Università degli Studi «Federico II» di Napoli, p. 182-184, tesi di dottorato.

43. Maestro F.V.B., *Crocifissione*, 181 x 128 mm, asta Kornfeld & Klipstein (Berna), 8 giugno 1966, in J. STOCK, *Early prints...*, op. cit., p. 98, fig. 335.

44. Figura 6: a) Ricostruzione grafica della figura della Vergine dalla stampa del Maestro F.V.B., *Crocifissione*, 1454-1500, Biblioteca Reale del Belgio, Bruxelles; b) Maestro di Castelsardo, *Calvario*, 1500-1508, collezione Roura i Comas, Barcellona (foto E. Pusceddu).

45. Figura 6: c) Anonimo, *Retablo di santa Maddalena*, xv secolo, Museo Diocesano, Tarragona, foto Archivio Mas di Barcellona, inv. n. GA-8769; d) Anonimo, *Retablo di S. Lorenzo*, Barcellona, collezione Eliseu Diaz, foto Archivio Mas di Barcellona, inv. n. C-93951; e) Anonimo, *Crocifissione*, xv secolo, Breslavia.

46. Jean d'Ypres, *Crocifissione*, British Museum, Londra, inv. 1902,0212.3.

47. Figura 7: a) Maestro di Castelsardo, *Calvario*, 1500-1508, collezione Roura i Comas, Barcellona (foto E. Pusceddu); b) Maestro F.V.B., *Crocifissione*, 1454-1500, Biblioteca Reale del Belgio, Bruxelles.

48. Anonimo, *Retablo di santa Maria Maddalena*, xv secolo, proveniente dalla chiesa di Bell-lloc, Museo Diocesano di Barcellona.

49. Hieronymus Bosch, *Trittico della martire crocifissa*, 1497, Palazzo Ducale, Venezia.

50. Figura 7: c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu); d) Jaume Huguet e bottega, *Retablo della Trasfigurazione*, cattedrale di Tortosa; e) Lorenzo Cavaro e bottega, *Retablo di Sinnai*, 1508 circa, Chiesa di Santa Vittoria, Sinnai.

51. Figura 8: a) Maestro W+, *San Giovanni Evangelista*, seconda metà xv secolo, la stampa è tratta

da M. LEHRs e H. MAYOR, *Late Gothic...*, op. cit., p. 455; b) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tallano*, 1496-1499, parrocchiale di Santa Lucia, Tallano; c) Bottega del Maestro di Castelsardo, *S. Giovanni evangelista*, dalla predella di San Gavino Monreale, inizi XVI secolo, Museo Diocesano, Ales (foto E. Pusceddu).

52. Anonimo tedesco, *S. Giovanni evangelista*, vetrata istoriata, 1520 circa, possibile provenienza dalla Cattedrale S. Pietro, Treviri, ora al MET di New York, num. inv. 08.52.2a-c.

53. S. Pietro e S. Paolo, *sarges* provenienti dalla *Seu d'Urgell*, Barcelóna, MNAC. Parte della critica sostiene che si tratti di due pittori differenti, il Maestro di Canapost da un lato e dall'altro il Maestro della Seu de Urgell che non è detto possa essere identificato nel Maestro di Puigcerdà. Lo stato della questione in: Rafael CORNUDELLA I CARRÉ (2004), «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)», in *Locus Amoenus*, 7, p. 137-169.

54. Figura 9: a) Maestro W+, *S. Giovanni evangelista*, seconda metà xv secolo; b) Maestro di Castelsardo, *S. Mattia*, dalla predella del Retablo di Castelsardo, 1485-1490, circa, Castelsardo (foto E. Pusceddu).

55. Figura 10: a) Maestro F.V.B., *S. Paolo*, 1454-1500 circa, cfr. *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 176, tav. 13; b) Maestro di Castelsardo, *San Matteo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa, Castelsardo (Archivio Ilisso).

56. Figura 11: a) Maestro F.V.B., *San Tommaso*, 1454-1500 circa, Albertina di Vienna, *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 184, tav. 26; b) Maestro di Castelsardo, *San Filippo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa, Castelsardo (Archivio Ilisso), per il riferimento al *S. Filippo* del Maestro F.V.B. si veda *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 183, tav. 22.

57. Figura 12: a) Maestro F.V.B., *San Bartolomeo*, 1454-1500 circa, Albertina di Vienna, *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 183, tav. 23; b) Maestro di Castelsardo, *San Bartolomeo*, dal *Retablo di Castelsardo*, 1485-1490 circa, Castelsardo (Archivio Ilisso).

58. *Illustrated Bartsch...* (VIII), p. 391 tav. 14.

59. Martin Schongauer, *Arcangelo Michele*, 1470-1490 circa, *Illustrated Bartsch...* (VIII), p. 145 tav. 58.

60. Figura 13: b) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu); c) Pietro Cavaro, *Retablo di Villamar*, 1518, parrocchiale di S. Giovanni battista, Villamar (Archivio Ilisso).

61. Circolo dello Schongauer, *S. Tommaso*, inv. 188844r, Département des Arts graphiques, Museo del Louvre, Parigi.

62. *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 176 tav. 13.

63. Parte di una lastra composta da quattro diversi riquadri (in parte probabili copie dal Maestro I.A.M. von Zwolle e dal Maestro W+). Cfr. *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 113 tav. 114.

64. Figura 14: a) Israhel van Meckenem, *San Cornelio*, 1450-1517 circa; b) Maestro di Castelsardo, *San Clemente*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).

65. Figura 15: a) Israhel van Meckenem, *Cristo dei dolori*, 1450-1517 circa, *Illustrated Bartsch...* (IX), p. 115, tav. 137; b) Maestro di Castelsardo, *Resurrezione di Cristo*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).

66. Libro d'ore, 1485-1490 circa, Princeton University Library, Princeton. Garrett ms. 53, cc. 54v.-55r.

67. Figura 16: a) Maestro delle carte da gioco, *Re di fiori*, 1435-1455 circa; b) Maestro di Castelsardo, *La caduta di Simon mago*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).

68. Il Maestro delle carte da gioco fu attivo dal 1435 al 1455 circa. Cfr. Martha WOLFF (1982), «Some Manuscript Sources for the Playing Card Master's Number Cards», in *The Art Bulletin*, 64, p. 587-600.

69. Maestro di Castelsardo, *La chiamata di san Pietro*, dal *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).

70. Michael Wolgemut, *Creazione di Adamo*, xilografia dal *De sanctificatione septime diei*. De opere sextae diei. Folio V, Dim. 225 mm x 222 mm; cfr. J. BOSCH, «El impac-

to...», op. cit., p. 92; E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 251.

71. Figura 17: a) Martin Schongauer, *Annunciazione* (dettaglio), 1470-1490 circa. La copia utilizzata per la comparazione è quella custodita presso l'Institute of Arts di Detroit (Department of prints, drawings & photographs), misure 16,8 x 11,7 cm, inv. Cod. 09.1S1091, dove viene datata tra il 1490 ed il 1491; b) Maestro di Castelsardo, *Annunciazione di Iglesias*, 1510-1515, chiesa gesuitica della Purissima (o del Collegio), Iglesias (foto E. Pusceddu).

72. Cfr. *Dürer e l'Italia*, a cura di Kristina Herrmann Fiore, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2007), Roma, 2007.

73. Il retablo sardo in predella presenta modelli desunti dalle stampe realizzate da Dürer intorno al 1503-1504. Cfr. Renata SERRA (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, schede a cura di Roberto Coroneo, Nuoro, p. 134-141.

74. E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 248-255.

75. *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, II, Monaco, 2002 (3 voll. 2001-2004), p. 499-500. Per una visione complessiva della vita e dell'opera di Dürer, Erwin PANOFKY (1955), *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Oxford, (ediz. Milano, 2006).

76. *Albrecht Dürer...*, op. cit., p. 495-496.

77. Anonimo, *Compianto ligneo* (dettaglio), seconda metà XV secolo, Museo Episcopale, Vic (Osona). Cfr. *Millenium, Història i art de l'església catalana*, Barcellona, 1989, p. 202.

78. Anonimo, *Retablo di S. Quirico e santa Giulitta*, inizi XVI secolo, proveniente dalla chiesa di S. Quirice de Arbúcies (La Selva), oggi al MNAC di Barcellona, inv. n. 15785. Cfr. Josep GUDIOL I RICART e Santiago ALCOLEA I BLANCH (1986), *Pittura gòtica catalana*, Barcellona, p. 198.

79. Matthias MENDE (2007), «Nörimberga, Dürer», Roma, in *Dürer e l'Italia*, Milano, p. 25.

80. Antonio NATALI (2007), «Albrecht Dürer e la "maniera moderna" a Firenze», in *Dürer e l'Italia*, Milano, p. 69.

81. Lorenzo di Credi, *Crocifissione*, tavola 88 x 62 cm. L'opera

si trova nella Kunstsammlung der Universität di Göttingen. Cfr. Gietta DALLI REGOLI (1966), *Lorenzo di Credi*, Milano-Pisa, p. 168, cat. 150, fig. 195-198. Erwin Panofski giustamente, collega la pittura a un'incisione eseguita su disegno del Dürer, ritenendo che l'artista tedesco possa aver visto il dipinto durante il suo secondo soggiorno in Italia ed in ogni caso non prima del 1495 (fig. 160). Cfr. Erwin PANOFSKI (1943), *Albrecht Dürer*, Princeton University Press (ediz. Consultata, 1955), p. 50, 65 ss.

82. Figura 18: b) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione*, 1496, dettaglio in controparte; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu).

83. Figura 19: a) Lorenzo di Credi, *Crocifissione*, Kunstsammlung der Universität di Göttingen; b) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione*, 1496; c) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tuili*, 1500 circa, parrocchiale di S. Pietro, Tuili (foto E. Pusceddu), cfr. E. PUSCEDDU, *Intorno al Maestro...*, op. cit., p. 182-184, e J. BOSCH, «El impacto...», op. cit., p. 92-93.

84. A. NATALI, «Albrecht...», op. cit., p. 64.

85. Sui modelli fiorentini utilizzati dal Maestro di Castelsardo, si veda: E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, p. 255-267.

86. Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tallano*, 1496-1499, parrocchiale di Santa Lucia.

87. Figura 20: a) Albrecht Dürer, *Grande Crocifissione*, 1496; b) Maestro di Castelsardo, *Retablo di Tallano*, 1496-1499, parrocchiale di Santa Lucia.

88. All'epoca era in atto una disputa tra la *Junta d'obra* della parrocchia di Sarrià (che non aveva ancora finito di pagare il polittico) ed Eulalia Huguet al fine di trovare due nuovi pittori a cui affidare i lavori di completamento dell'opera. Il 28 luglio 1494 Bernat Boffer e Antoni Marqués vennero nominati arbitri della diatriba. Cfr. *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcellona, 1993.

89. Cfr. E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 317-328.

90. Joan BOSCH I BALLBONA (1992), «Autor desconegut anomenat Mestre de Castelsardo», in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcellona, p. 328-333.

91. Figura 21: a) Albrecht Dürer, *Konrad Celtes consegna la sua edizione delle commedie di Rosvita di Gandersheim all'Elettore di Sassonia*, inizi 1495. Per queste stampe si veda Willi KURTH (1927), *The complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, p. 98, 119, 123, 143.

92. Figura 21: b) Maestro di Castelsardo, *Fustigazione di san Vincenzo*, dal Retablo di Sarrià, 1500-1508, MNAC, Barcellona (foto E. Pusceddu); c) Anonimo, *Retablo di S. Quirico e santa Giulitta*, inizi XVI secolo, MNAC, Barcellona.

93. Joaquim GARRIGA (2013), «La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo», in *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, atti delle giornate di studio (Cagliari, Cittadella dei Musei 13-14 dicembre 2012), a cura di Alessandra Pasolini, Cagliari, p. 69-82.

94. Marco Zoppo, *Cristo dei dolori*, 1470, MET, New York, num. inv. L.2009.58.

95. Cfr. Marzia FAIETTI (2007), *Aemulatio versus simulatio: Dürer oltre Mantegna*, in *Dürer e l'Italia*, Milano.

96. La *Deposizione nel sepolcro e il Baccanale con il Tino*, incisioni a Bulino del Mantegna e disegni del Dürer, sono conservati all'Albertina di Vienna, cfr., M. FAIETTI, *Aemulatio...*, op. cit., p. 81-87, nota 1.

97. Pittore e incisore attivo fra il 1500 e il 1512 a Modena, Padova e Roma. Nelle sue prime incisioni si nota l'influenza che i grandi artisti rinascimentali ebbero su di lui, tra i quali Mantegna, Schongauer e Dürer. È autore di centoventi bulini, di cui oltre la metà firmati. Cfr. Antony DE WITT (1963), *Incisioni italiane del Quattrocento, scelte e annotate da Antony de Witt*, Firenze; *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 2: Le stampe italiane del Quattrocento e Cinquecento*, Bologna, 1968; Albert J. ELEN (2004), *German Master Drawings from the Koenigs Collection*, Amsterdam.

98. Figura 22: a) Nicoletto da Modena, *S. Sebastiano*, 1500-1512 circa, e b) Maestro di Castelsardo, *Fustigazione di san Vincenzo*, dal Retablo di Sarrià, 1500-1508, MNAC, Barcellona (foto E. Pusceddu).

99. Lucia SIDDI (2009), «L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo», in *Segno*, Cagliari, p. 41-50.
100. R. SERRA, *Pittura...*, op. cit., p. 148-154, sch. 57.
101. Cfr. E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., 267-293.
102. Figura 23: a) Martin Schongauer, *Dormitio Virginis*, 1470-1475 circa, Bibliothèque Nationale, Parigi, cfr. *Illustrated...* (VIII), n. 33 [134], p. 59; b) Giovanni Muru e aiuti, *Retablo Maggiore di Ardara*, 1515, Chiesa di Nostra Signora del Regno.
103. Libro IX, parte 2, p. 137, 011 S.2, Berlin-Dahlem.
104. Israhel van Meckenem, *Dormitio Virginis*, Albertina di Vienna.
105. Maestro de Ávila (o della Sisle), *Morte della Vergine*, 1500 circa, Museo del Prado, Madrid. Cfr. Olga PÉREZ MONZÓN (2012), «Producción artística en la Baja Edad Media: Originalidad y/o copia», in *Anales de Historia del Arte*, 2012, vol. 22, núm. especial, p. 85-121, p. 116-117.
106. La *Dormitio Virginis* ripresa dal modello dello Schongauer si ritrova anche nel *Matutinarium Antiphonarium* 9 (15.o), f. 49v., lettera A, primo Maestro, cfr. Carmen MORTE GARCÍA (2012), «Los cantorales minidos de la orden Jerónima el el Reino de Aragón», in *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, a cura di Maria del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, p. 326-327.
107. Anonimo, *Dormitio Virginis*, 1510, maiolica di Faenza da una stampa di Martin Schongauer, British Museum, Londra.
108. Figura 24: a) Albrecht Dürer, *Adorazione dei Magi*, 1502; b) Giovanni Muru e aiuti, *Adorazione dei Magi*, dal *Retablo Maggiore di Ardara*, 1515, Chiesa di Nostra Signora del Regno.
109. E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II...*, op. cit., p. 283-294.
110. Aldo PILLITTU (2011), «Una crocefissione di provenienza sarda della cerchia del Maestro di Castelsardo», in *Archivio Storico Sardo*, XLVI, 2, p. 795-831.
111. Figura 25: a) Albrecht Dürer, *Compianto sul Cristo morto*, 1500 circa, e b) Anonimo, *Crocifissione di Uta*, inizio XV secolo, collezione privata.
112. R. SERRA, *Pittura...*, op. cit., p. 273-278.
113. Figura 26: a) Albrecht Dürer, *Cristo fra i dottori*, 1503-1505; b) Maestro di Sanluri, *Prova dinnanzi a Clotario*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, post 1505, Pinacoteca Nazionale, Cagliari (foto E. Pusceddu).
114. Figura 27: a) Albrecht Dürer, *San Sebastiano*, 1495 circa; b) Maestro di Sanluri, *San Sebastiano*, dal Retablo di Sant'Eligio, post 1505, Pinacoteca Nazionale, Cagliari (foto E. Pusceddu).
115. Pere Nunyes, *San Sebastiano*, dal *Retablo della cappella del Santissimo*, 1530 circa, Santuario del Miracolo, Riner.
116. Figura 28: a) Albrecht Dürer, *San Francesco riceve le stigmate*, 1503-1504 circa, e b) Pietro Cavarro, *San Francesco riceve le stigmate*, *Retablo di Villamar*, 1518, parrocchiale di S. Giovanni battista, Villamar.
117. R. SERRA, *Pittura...*, op. cit., p. 275-276.
118. Cfr. VERA SEGRE (2003), *Introduzione al catalogo: Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, a cura di Saverio Lomartire, Milano, p. 104.
119. Figura 29: a) Giulio Campagnola, *San Giovanni Battista*, 1500-1505, incisione a bulino, Musei civici di Pavia, cfr. V. SEGRE (2003), *Introduzione...*, p. 61; b) Pietro Cavarro, *San Giovanni battista*, *Retablo di Villamar*, 1518, parrocchiale di S. Giovanni battista, Villamar.
120. Figura 30: a) Andrea Mantegna, *Cristo risorto tra i SS. Andrea e Longino*, 1504, scheda dell'opera su: (<<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-02267/>>); b) Pietro Cavarro, *Cristo risorto*, *Retablo di Villamar*, 1518, parrocchiale di S. Giovanni battista, Villamar.

