

## Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento. *Recensione del libro di Maria Vittoria Spissu*

[Luigi Agus](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 12 Gennaio 2016, n. 794

<http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00794.html>

Il voluminoso libro sull'anonimo pittore sardo, denominato nel 1907 da Enrico Brunelli "Maestro di Ozieri", di Maria Vittoria Spissu, è frutto delle ricerche della studiosa svolte durante il dottorato presso l'Università di Bologna sulla figura dell'ancora enigmatico artista che operò nel nord dell'isola tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XVI secolo.

Il volume si divide in sei capitoli, a cui si aggiungono due presentazioni, la prima di Vera Fortunati e la seconda di Caterina Limentani Virdis, la bibliografia e gli indici dei nomi e dei luoghi. Nel primo capitolo l'autrice offre un quadro generale del contesto storico e della geografia culturale, attraverso varie fonti più o meno note, non strettamente legate al nord dell'isola, ma piuttosto ampliato all'intera Sardegna, con particolare attenzione alle vicende politico-economiche che investirono il Regno all'interno del bacino mediterraneo tra Penisola Italiana e area catalano-valenzana. Nel secondo capitolo la Spissu analizza la fortuna critica riguardante la figura del Maestro di Ozieri, partendo dai primi studi (Brunelli, Voss, ecc.), fino a tempi recenti (2013). Nel terzo capitolo viene analizzato il rapporto fra la pittura sarda e le incisioni nordiche e italiane tra XV e XVI secolo. A questo segue un ampio capitolo nel quale si analizzano i paesaggi dipinti come sfondo sia nelle opere variamente attribuite al Maestro di Ozieri, sia della cagliaritano Scuola di Stampace, proponendo per le prime analogie con opere meridionali, tedesche e fiamminghe, soprattutto Polidoro, Patinir, van Heemskerck, van Cleve, van Scorel. Seguono 40 tavole a colori, sia del corpus del Maestro, sia di altre opere di confronto, da Cranach a Grünewald, fino a van Cleve, Massys, van Heemskerck, Polidoro, Sabatini e Cardisco. Nel quinto capitolo, intitolato semplicemente "schede", si raccolgono le notizie e si analizzano cinque opere variamente attribuite all'artista sardo: il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* di Ozieri, il *Retablo di Sant'Elena* a Benetutti, il *Retablo di Santa Croce* proveniente da Sassari, la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, la *Crocifissione* dell'Alte Gemäldegalerie di Stoccarda e il piccolo *Crocifisso* della Collezione Sanna, oggi presso la Pinacoteca Musa di Sassari. Il volume – escludendo gli apparati bibliografici e gli indici – si conclude con un'analisi dettagliata attraverso cui si propone un nuovo profilo critico dell'autore.

L'opera della Spissu, pur ampia e particolareggiata nelle analisi critiche di alcuni dettagli delle opere, desta non poche perplessità, soprattutto in relazione all'approccio critico e metodologico, posto che la studiosa sconfinava verso culture e ambiti tanto diversificati – da Napoli alle Fiandre, fino alla Germania – che con la Sardegna dell'epoca avevano certamente contatti, ma che nelle impostazioni spaziali e nella composizione complessiva delle opere analizzate non trovano riscontro. Altrettanta perplessità desta la scelta delle opere analizzate nelle schede, da cui sono escluse una serie di altre da sempre ascritte al corpus dell'artista operoso nel nord Sardegna (dal *Retablo di Bortigali* a quello di Berchidda, fino a quello minore di Ardara), non giustificata nemmeno da una revisione del corpus individuando più mani, posto che la stessa inserisce l'analisi della *Deposizione* del Retablo di Santa Croce di Sassari, oggi presso il Museo Diocesano di Ozieri (pp. 262-274) e del *Crocifisso* Sanna della Pinacoteca di Sassari (p. 302), ritenuti dalla stessa opera di altro artista.

Desta poi sorpresa l'assenza di fonti fondamentali per la ricostruzione della storia culturale e politica del nord Sardegna del XVI secolo, come il IV volume del *De Rebus Sardois* di Giovanni Francesco Fara o la prefazione del volume di Samburgucci intitolato *In Hermathenam Bocchiam interpretatio*. Così come appare inspiegabile l'assenza della bibliografia dei volumi curati da Gian Mario Contini, Enzo Cadoni e Maria Teresa Laneri sugli umanisti e la cultura classica nella Sardegna del '500, contenenti importanti trascrizioni e commenti di inventari e spogli degli umanisti sardi del XVI secolo<sup>1</sup> e del fondamentale volume di Joaquín Arce intitolato *La Spagna in Sardegna*<sup>2</sup>. Per quanto riguarda la storia dell'arte, infine, risulta altrettanto inspiegabile la mancata menzione dei saggi fondamentali di Roberto Longhi sui rapporti artistici tra Germania e Italia o quelli sull'arte meridionale (*Arte italiana e arte tedesca*, 1941; *I fiamminghi e l'Italia*, 1952; *Una Crocefissione di Colantonio*, 1955; *Un Antonello Giovine*, 1961; *Una Madonna di Hugo van der Goes*, 1950; ecc.), o di Federico Zeri<sup>3</sup>, che per quanto datati, forniscono indispensabili letture dei rapporti reciproci tra sud e nord dell'Europa in campo artistico e culturale, soprattutto per chi sostiene – come fa l'autrice – di rintracciare una presunta mano nordica, anche se mai documentata dalle fonti, attiva nell'isola nel '500.

Tale carenza di fonti, ormai ritenute dagli storici locali quasi "classici", compromette non solamente



l'analisi stilistica del *corpus*, questione sulla quale torneremo fra breve, quanto piuttosto l'intera premessa storica che la studiosa doverosamente inserisce quale primo capitolo del testo, al fine di inquadrare la figura del presunto anonimo artista. La lettura ne esce quindi alterata in maniera inaccettabile, laddove – ad esempio – la stessa Spissu confonde le “volte stellari gotiche con nervature, gemme pendule e peducci istoriati” della chiesa di S. Giacomo di Cagliari (XIV-XV sec.) con quelle del porticato del duomo sassarese (p. 25), che sono frutto una rivisitazione storicistica realizzata tra il 1714 e il 1723 da Giovan Battista Corbellini per ornare la struttura progettata da Baldassarre Romero qualche decennio prima<sup>4</sup> e che certamente non poté vedere il Maestro di Ozieri. Così si va avanti attribuendo alla Chiesa di San Francesco di Alghero il rango di cattedrale (p. 26) che non le spetta, Chiesa per la quale sarebbe stato acquistato un *retabile* dal mercante Joan Jofre a Barcellona o si arriva perfino ad asserire che il *Retablo di San Bernardino*, realizzato da Rafael Tomas e Joan Figuera per la chiesa di S. Francesco di Stampace a Cagliari (oggi alla Pinacoteca Nazionale), facesse parte di quei “prodotti trasportati attraverso il medio cabotaggio da cui deriva la vitalità urbana di Alghero e Cagliari” (p. 27), mentre è assodato ormai dai tempi dell’Aru<sup>5</sup> che fu eseguito dai due artisti nella capitale regnicola!

Da tutto questo deriva che “l’opera del Maestro di Ozieri si avverte come un corpo estraneo rispetto al contesto culturale locale” e che “i luoghi remoti in cui il pittore operò e la loro religiosità un po’ al limite del consono e del normato, si dimostreranno d’altra parte terreno congeniale per la sua esperienza artistica, che si configura da subito come un valzer degli addii all’illustre fronda anticlassica” (p. 31). Deduzioni che la stessa studiosa non avrebbe mai tratto se solo avesse considerato che i *retabili* di cui parla (in particolare quelli di Benetutti e Bortigali), furono per ben tre volte “visitati” dai vescovi di Alghero e unioni proprio mentre erano in esecuzione, la prima volta da Durante de Duranti nel 1539, mentre la seconda e la terza nientemeno che da Pedro Vaguer, nominato da Miquel Mai “*visitador*” del Regno di Sardegna proprio perché era nota la sua aderenza all’ortodossia cattolico-romana. Così come l’altra opera che la stessa Spissu assegna al Maestro, cioè la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, fu consacrata nel 1553 da Agostino Zunquello nella sua qualità di vicario dell’arcivescovo Sassari Alepus, decano del Concilio di Trento. Sembra quindi troppo difficile immaginare un pittore che “al riparo anche dall’incursione di quel controllo inquisitoriale”, quindi distante “dal circuito di traffici e interessi commerciali costieri, come dalle frequentazioni turritane”, dipingesse le sue opere per le parrocchie dell’interno dell’isola, “divenendo valido appoggio visivo per una devozione popolare a tratti paurosamente non normata” (p. 308), dato fra l’altro che lo stesso Vaguer risiedeva a Sassari accanto ad Alepus<sup>6</sup>, e che quella era l’unica città di riferimento per le arti e la cultura del nord Sardegna, tanto che il 30 luglio del 1561 (quindi nemmeno un decennio dopo la datazione ormai concordemente fissata per il corpus delle opere del Maestro) vi fu istituito l’Ordine dei pittori per volontà dei consiglieri Girolamo di Castelvi, Michele Iunghellu, Andrea Diez, Bernardino de Villa e Gavino Pili<sup>7</sup>.

Ma torniamo, come accennato prima, alla questione del *corpus* del Maestro di Ozieri. Si tratta di un problema che la Spissu non affronta direttamente – come ci si aspetterebbe – quanto piuttosto attraverso alcuni passaggi contenuti nei capitoli o nelle schede attraverso cui si asserisce che chi scrive avrebbe “proposto di identificare il Maestro di Ozieri con Giovanni del Giglio, pittore e priore della Confraternita di Santa Croce a Sassari” (p. 75), in quanto autore del *retablo di Santa Croce*, da cui proviene la tavola della *Deposizione* ora ad Ozieri, opera che sarebbe il “cardine intorno al quale – sempre secondo la Spissu che interpreta quanto da me pubblicato – far ruotare tutto il corpus del Maestro di Ozieri” (p. 263), concludendo che “la possibile attribuzione [della *Deposizione*] non dovrebbe essere allargata alle altre opere del *corpus*, le quali si dimostrano stilisticamente lontane dal linguaggio della tavola un tempo nella chiesa di Santa Croce e poi migrata nella collezione Giani, insieme alla Crocifissione ora a Cannero sul Lago Maggiore” (p. 76). Precisazioni che sarebbero tornate estremamente utili se fossero frutto di nuova intuizione che la stessa studiosa avesse approfondito contraddicendo quanto a me attribuisce. Peccato invece che io non abbia mai scritto quanto a me attribuisce e che proprio la pubblicazione da lei citata dica l’esatto contrario.

Occorre a questo punto che ripercorra sinteticamente quanto da me pubblicato, non per divagazioni vanagloriose, quanto piuttosto per precisare meglio i termini della questione. Sulla scorta, infatti, della “scoperta” della *Deposizione*, poi acquisita dal Comune di Ozieri su mia indicazione, notavo come “nell’ambito del corpus [...], occorre individuare alcune distinzioni tra l’una e l’altra opera, sia per quanto concerne l’aspetto tecnico, sia per quanto attiene l’espressività e la qualità intrinseca di ciascuna tavola”<sup>8</sup>. Notando quindi – ben otto anni prima della Spissu – una serie di incongruenze all’interno del *corpus*, per la prima volta tentavo di distinguere stilisticamente le varie opere dividendole in tre gruppi principali: il primo che ha come perno proprio la *Deposizione* ozierese in cui è messo in scena “il dramma a cui partecipa pure la natura retrostante che, in un moto di ribellione ultimo contro l’essere umano che ha ucciso Dio, minaccia, si scurisce, si lista a lutto, anche se all’orizzonte tutto sembra aprirsi e l’intensità del colore sembra suggerire l’alba imminente d’un nuovo giorno o un tragico incendio che distrugge il passato”<sup>9</sup>. Questo primo gruppo comprenderebbe anche la *Crocifissione* già a Wiesbaden e ora a Stoccarda, l’*Incredulità di San Tommaso*, la *Salita al Calvario* e il *Crocifisso* Sanna della Pinacoteca di Sassari, la *Crocifissione* del *retablo* dei Beneficiati di Cagliari, la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, la *Crocifissione* di Cannero e qualche parte del *retablo* di Benetutti. Al secondo gruppo, caratterizzato “dalla forte impronta manierista toscana”, espressa attraverso l’utilizzo “di tonalità grigio perlacee, azzurri chiari e verdi intensi, che unitamente a

una resa dei volumi incorporea rende le composizioni evanescenti, quasi eteree”<sup>10</sup>, apparterebbe il resto del retablo di Benetutti, quello di Bortigali, quello minore di Ardara, quello di Ozieri, il S. Sebastiano della Pinacoteca di Sassari e il retablo di Berchidda. Al terzo gruppo, infine, ascrivevo una serie di altre opere ritenute di “bottega” dell’uno o dell’altro artista.

Giovanni del Giglio sarebbe stato quindi l’autore del *retablo di Santa Croce* di Sassari (da cui proviene la *Deposizione* di Ozieri, la *Crocifissione* di Cannero e forse la *Salita al Calvario* della Pinacoteca di Sassari) per il fatto che fu priore della confraternita dei Disciplinati per oltre dieci anni, oltre a ricoprire cariche importanti nell’amministrazione cittadina e nella Curia turritana, che certamente ebbe un ruolo nella commissione del retablo di Ploaghe, consacrato nel 1553 proprio dal vicario vescovile. L’altro gruppo di opere lo riconducevo a Pietro Giovanni Calvano, detto il senese per la sua provenienza dalla città toscana, e forse figlio di Giacomo Calvano “il padovano”, attivo a Napoli tra il 1487 e il 1489 presso la Villa della Duchessa, dove realizzò gli affreschi commissionati dal Duca di Calabria. In tutti i casi, anche dovendo – come ora credo – individuare perfino un terzo gruppo di opere che ruoterebbero attorno al piccolo *Crocifisso Sanna*, tutti gli artisti della “scuola” operarono a Sassari ed è là che va ricostruito il loro ambiente di lavoro, a prescindere dalla provenienza di ciascuno di loro (Giovanni del Giglio, dalle notizie che abbiamo, si formò a Roma prima del 1512, Calvano a Siena e forse prima a Napoli, Spert proveniva da Alghero e poi si spostò a Cagliari verso il 1538, mentre Sanna e Debasteriga erano sassaresi).

Come si vede, quindi, la distinzione all’interno del corpus era stata già fatta e ci sarebbe aspettato da uno studio così importante, una più chiara definizione delle varie personalità, che pure potrebbero continuare ad essere avvolte dall’anonimato; anche se bisogna ammettere che ormai i documenti ci parlano chiaramente di un gruppo di artisti attorno ai quali ricondurre le varie personalità individuabili nei dipinti superstiti, sempre che questi vengano analizzati nella loro complessità, anche alla luce delle nuove analisi effettuate durante i restauri che confermerebbero proprio una netta diversificazione del corpus.

Tornando ad analizzare il volume della Spissu, occorre sottolineare, invece, l’importanza del capitolo sul contributo che ebbero le stampe nell’arte sarda tra fine Quattrocento e per tutto il Cinquecento.

Anche se argomento più volte trattato dalla storiografia isolana<sup>11</sup>, alcune notazioni della studiosa paiono comunque interessanti, anche se non del tutto convincenti. Mi riferisco in particolare ai riferimenti che lei ritiene utilizzati dal Maestro di Castelsardo che vanno dal Maestro I.A.M. di Zwolle a Schongauer, fino a Dürer, a quelli del Maestro di Perfugas che vanno da Cornelis Cort a Battista Franco, per finire con le varie opere del cosiddetto Maestro di Ozieri i cui riferimenti spaziano da Marco da Ravenna a Raimondi, dallo stesso Battista Franco ad Agostino Veneziano, fino a Nicolò della Casa, Caraglio e l’immanicabile Dürer. Se quindi risultano utili a delineare meglio il quadro delle modalità operative delle botteghe sarde che si servivano delle incisioni – esattamente come avveniva nella provincia catalana “per cui si può notare come l’opzione italianizzante a discapito del codice *flamenc*, scatti simultaneamente alla diffusione del *rafaelisme d’estampa* nelle due sponde” (pp. 106-107) – non altrettanto condivisibile appare l’asserzione secondo cui, per la studiosa, “in Sardegna la mancanza endemica di raccolte di incisioni e di indizi documentari [...] circa la circolazione delle stampe, conduce di fronte ad un vicolo cieco, a meno che non si scelga la via più percorribile, vale a dire quella dinamica e permeabile dei viaggi di ricognizione e aggiornamento” (pp. 79-80). In realtà è già da tempo noto che nell’isola non solo circolassero sporadicamente incisioni, ma che la loro diffusione era capillare e ben consolidata, tanto che a partire dagli anni ’60 del Cinquecento è documentata perfino una produzione locale per la quale abbiamo i nomi di Francesco Pinna, Geronimo Galletta e Pietro Sias<sup>12</sup>, mentre per quanto riguarda le “raccolte” va citata quella di Canyelles, nella quale erano presenti ben undici stampe del Giudizio Universale di Michelangelo e “svariate altre che raffigurano argomenti biblici e religiosi, immagini di cesari e dei pontefici, mentre di altre non viene precisato il soggetto”<sup>13</sup>. Per completare il quadro infine non si può non citare il pittore Michele Raxis, che durante il suo soggiorno cagliaritano col padre Pietro, di ritorno dall’Andalusia dove si era insediato, si recò a Roma per acquistare ben 223 “*estampas de dibuxo y veynte y tres libros dellos destampas y de traça y de musica*”, materiale, che verso il 1576 portò con sé ad Alcalá la Real in provincia di Jaén<sup>14</sup>.

Se dubbi si sono espressi circa la metodologia e talune conclusioni, altrettanto non convincenti appaiono le forzature delle letture dei paesaggi dipinti in alcuni sfondi che la studiosa riconduce unicamente al nord Europa, senza considerare la possibilità di inquadrare quegli episodi all’interno della circolazione culturale sud europea – fatta eccezione per Napoli per cui più volte cita la figura di Polidoro – dalla Penisola Italiana a quella Iberica, dove certi stilemi erano ormai assorbiti e reinterpretati in chiave ormai manierista. In tal senso un’analisi che non riporti all’insieme ma che si sofferma unicamente sul dettaglio, pur suggestiva, rischia di apparire oltremodo insostenibile, posto che i paesaggi di Patinir, van Heemskerck, van Cleve, van Scorel o addirittura Massys, nei retabli sardi appartenenti a quell’eterogeneo corpus, paiono del tutto mitigati attraverso una interpretazione autonoma che ha le sue radici nel manierismo meridionale da una parte (Marco Pino, Crisculo, Polidoro) e toscano dall’altra (Granacci, Larciani, Bronzino, Pontorno, Nicolò dell’Abate), senza trascurare in tale percorso figure importanti, ma periferiche, della Penisola Iberica, come Luis de Morales, Alejo Fernández, il Maestro del Pulgar, Juan Ramírez, Francisco Hernández, Pedro e Luís de Machuca, Juan de Juanes o gli stessi Raxis-Sardo.

Di Morales basti citare la *Preghiera nel deserto* del Prado; la *Sacra Famiglia* di New York (The Hispanic Society); il trittico formato da *Crocifissione*, *Compianto* e *Resurrezione* divisi tra il Prado e il Museo di Salamanca; il dittico della *Pietà* e le *Stimmate di S. Francesco* di Badajoz o il *Santo Stefano* di Oviedo (Museo de Bellas Artes de Asturias), dove compare perfino quell'*oculo* nel paesaggio roccioso che ritroviamo nell'*Invenzione della Vera Croce* di Benetutti e nel *San Sebastiano* della Pinacoteca di Sassari – individuato acutamente dalla Spissu come “prova” della derivazione nordica e del legame del pittore attivo nell'isola con van Scorel (p. 128) – che dimostra come l'artefice (o artefici) attivi nel nord della Sardegna non fossero così alieni o decontestualizzati dalle culture periferiche dei regni ispanici, come invece vorrebbe dimostrare la Spissu.

Una cultura quindi più che diffusa e che trova il suo appoggio nei rapporti che intratteneva l'isola con la Spagna centro meridionale – e la migrazione di Pietro Raxis il vecchio verso il 1526 in Andalusia lo dimostrerebbe<sup>15</sup> – e con la Penisola italiana, da Genova a Napoli, passando per la Toscana, e Roma, luoghi – questi ultimi due – da dove provenivano rispettivamente Pietro Giovanni Calvano e Giovanni del Giglio: i principali pittori attivi nella città turrutana nel secondo quarto del XVI secolo. In tal senso risulta assai arduo concordare con le conclusioni della Spissu, che individua l'origine dell'anonimo Maestro attivo nell'isola (ma poi quale dei tanti?) nel nord Europa, visto che interpreta la “natura [...] come *sympathetische Landschaft*, sintomo di una vicinanza non casuale a Lucas Cranach, nelle Madonne di un patetismo lirico e incupito, nelle figure dei Giudei ombrose e corruciate, nell'incursione quasi irriverente dell'ebreo Giuda: momenti che rimandano ad un universo culturale pervaso da una spiccato *germanismo* delle forme e della sensibilità” (p. 325).

## IL LIBRO

*Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*

di Maria Vittoria Spissu

Il Poligrafo, Padova, 2014

403 pagine

€ 30,00

## NOTE

- 1 E. Cadoni, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500*. 1. Il “*Llibre de spoli*” di Nicolò Canyelles, Sassari 1989; E. Cadoni, G. C. Contini, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500*. 2. Il “*Llibre de spoli*” del *arquebisbe don Anton Parragues de Castillejo*, Sassari 1993; E. Cadoni, M. T. Laneri, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500*. 3. *L'inventario dei beni e dei libri di Monserrat Rosselló*, voll. 1-2, Sassari 1994. Oltre questi manca inspiegabilmente anche la citazione del fondamentale volume di P. Onnis Giacobbe, *Epistolario di Antonio Parragues de Castillejo*, Milano 1958 e di quello intitolato *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, curato da B. Anatra e F. Manconi (Roma 2001), dov'è contenuto, fra l'altro, un interessante saggio di Anna Saiu Deidda sulla cultura artistica sarda nell'età di Carlo V (pp. 457-468). Altrettanto inspiegabile è la mancata citazione del saggio di E. Cadoni, *Libri e circolazione libraria nel '500 in Sardegna*, in *Seminari sassaresi*, Sassari 1989, pp. 85-96.
- 2 J. Arce, *España en Cerdeña, aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid 1960; J. Arce, *La Spagna in Sardegna. apporti culturali e testimonianze della sua influenza*, Cagliari 1982.
- 3 Mi riferisco in particolare a F. Zeri, *Two early Cinquecento problems in South Italy*, in *The Burlington Magazine*, XCVI (1954), pp. 146-152, fondamentale per collocare artisticamente la scuola sarda all'interno del circuito centro meridionale che vede i Cavarò, secondo Zeri, associati ad Aspertini, Genga, Sodoma e Pellegrino da San Daniele.
- 4 M. P. Gaias, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996, p. 244; L. Agus, *Architetti, scultori e stuccatori lombardi nella Sardegna settentrionale tra XVII e XVIII secolo*, in G. Cavallo, L. Trivella (edd.), *Dalla Sardegna all'Europa: attività artistica e architettonica dei Maestri dei Laghi*, S. Fedele Intelvi (CO) 2012, pp. 155, 157.
- 5 C. Aru, *Raffaële Thomas e Giovanni Figuera pittori catalani*, in *L'Arte*, XXIII (1920), pp. 136-150. Per la bibliografia completa e un approccio critico più recente si veda R. Coroneo in R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Storia dell'Arte in Sardegna, Nuoro 1990, p. 98.
- 6 Per la complessa vicenda che portò Vaguer in Sardegna in qualità di vescovo di Alghero e visitador, si veda F. Manconi, *Il governo del Regno di Sardegna al tempo dell'Imperatore Carlo V*, Sassari 2002.
- 7 L. Agus, *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte e letteratura*, Cagliari 2009, p. 260.
- 8 L. Agus, *Giovanni del Giglio. Pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Cagliari 2006, p. 29.
- 9 *Ivi*, p. 30.
- 10 *Ivi*, p. 35.

- [11](#) R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., pp. 273-284; S. Mereu, *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, in *Studi Sardi*, XXXII (1999), pp. 367-384; A. Pillittu, *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, e-book, 2012.
- [12](#) L. Agus, *Francesco Pinna, Geronimo Galletta e l'incisione del XVI secolo in Sardegna*, in *Grafica d'Arte*, 85, XXII (2011), pp. 2-8.
- [13](#) E. Cadoni, *Il "Llibre de spoli" di Nicolò Canyelles*, cit., pp. 32-33.
- [14](#) L. Gila Medina, *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada 1991, p. 260.
- [15](#) L. Agus, *I rapporti storico-artistici nel bacino del Mediterraneo Occidentale nel XVI secolo. Il caso dei Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti tra Cagliari, Roma e Granada*, in *Mneme-Ammentos*, IV (2012), pp. 65-95.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

