

Maria Vittoria Spissu, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 403, 40 ill. a colori, 259 in b.n., € 30,00.

È un bell'esercizio di metodo quello di ricostruire un percorso intellettuale, le ragioni del fare, i referenti culturali di un personaggio del quale non si sa nulla, attivo, in un tempo incerto, nelle parti più interne e meno raggiungibili della Sardegna del XVI secolo. Va subito detto che è un impegno riuscito, grazie anche all'indirizzo competente e saggio di due guide d'eccezione: Vera Fortunati dell'Università di Bologna e Caterina Limentani Virdis dell'Università di Sassari.

Il Maestro di Ozieri «appare come una voce solitaria, non divulgata da solerti attività di bottega, quasi un partito a sé stante che ha eletto quale proprio rifugio artistico le zone più interne e disperate dell'isola» (p. 19). L'autrice sottolinea immediatamente come, all'analisi, non valga il mito di una Sardegna chiusa in una sua autonoma cultura, orgogliosa portatrice di una libertà intellettuale a nessuno debitrice. Opportunamente ricorda che l'isola fa parte dei domini della Corona e le autonomie riconosciute da Carlo V ai territori del suo vasto impero non impediscono, anzi favoriscono, scambi commerciali e intellettuali all'interno di un contesto che vede vari e diversi attori in un quadro che, schematicamente, si può definire di cultura europea. Da tempo sappiamo che le vie d'acqua, molto più dei percorsi di terra, uniscono anziché dividere.

Un esempio è il Maestro di Ozieri, in questa occasione così felicemente recuperato. «È stato necessario allargare gli orizzonti e leggere il Maestro di Ozieri in una scala mediterranea allargata, quindi in una dimensione europea... solo questo respiro consente di capire come il pittore risenta della dialettica romanista propagandata dai viaggiatori fiamminghi, trovi una corrispondenza nelle declinazioni del 'rafaelismo de estampa' iberico, come pure, ma solo in alcune isolate opere, fra le quali la *Sacra famiglia* di Ploaghe, richiami alcune eccentricità meridionali di ambito polidoresco» (p. 39).

Un folto e dotto capitolo ripercorre la fortuna critica (pp. 41-76). Più utile ci pare ricordare la convincente analisi nella quale la studiosa verifica i prestiti, le citazioni, le sollecitazioni che il pittore raccoglie e utilizza dalle stampe che largamente circolavano e che egli ampiamente adoperava nella costruzione degli spazi e dei personaggi. Le incisioni provenivano dai normali cana-



Maestro di Ozieri, *Sant'Elena in trono*. Benetutti, chiesa di Sant'Elena.

li commerciali insieme alle altre merci, anche se manca una specifica documentazione e ricerca; altra via, testimoniata dalle trascrizioni figurative, è la circolazione attraverso i libri, soprattutto quelli a contenuto religioso che accompagnavano i monaci e gli alti dignitari ed erano venduti da ambulanti insieme alle stampe.

È un patrimonio di immagini che si diffonde e il Maestro di Ozieri è capace di utilizzare, anche nello stesso contesto, motivi da Albrecht Dürer e Marcantonio Raimondi.

«Mentre nel vicino ambito iberico le derivazioni grafiche si tramutano in figure di *replicanti*, nel Maestro di Ozieri i personaggi lasciano intuire prestiti molteplici, ravvisabili nella composizione finale delle posture. Si esamina pertanto l'*intruso* che compare nella *Sacra famiglia* di Ploaghe. Il personaggio intento a sollevare la tenda, si dichiara come potenziale variazione da uno o più *Ignudi* della Sistina» (p. 110).

Il paesaggio diviene un elemento caratterizzante; nello stesso tempo segno di una cultura e di una capacità di invenzione che fanno di questo pittore una presenza di qualità alta nella Sardegna degli anni che vanno dai quaranta ai cinquanta del XVI secolo.

«Il Maestro di Ozieri risente in maniera profonda di alcuni modelli d'oltralpe, per cui nella profondità del paesaggio dell'*Invenzione della Vera Croce* spira un vento 'boreale' proveniente dai 'paesi tedeschi'. La visione di Gerusalemme e dei suoi dintorni sono rappresentati con quel senso di 'selvatichezza', lontanissimo dall'intento di ospitare uno sfondo 'grazioso' o un 'travestimento archeologizzante'. Egli dimostra di seguire un prototipo fiammingo molto prossimo alla scansione della *Crocefissione* di Pieter Coecke van Aelst a Varsavia» (p. 131).

Una gran parte del volume (pp. 153-303) è occupata dalle schede le quali restituiscono un catalogo attendibile e convincente.

In conclusione la Spissu riassume la cultura figurativa e le motivazioni di una pittura ambigua e, proprio perché tale, ricca e vitale, aperta a sviluppi e arricchimenti.

«Si sarebbe tentati di identificare il Maestro di Ozieri in un eccentrico tardivo o in un pittore nordico in fuga, approdato poi nell'isola a seguito di vicende personali, su cui non si intende congetturare. Nell'analisi delle sue opere egli si dimostra uno sperimentatore inquieto, spalancando nella *Crocefissione* di Benetutti scenari altdorferiani inusitati per il panorama sardo e meridionale... L'inquietudine di fondo che spinge il pittore a lavorare in un contesto tanto remoto è la stessa che lo porta ad elaborare in maniera sovversiva alcuni temi raffaelleschi appresi tramite Raimondi e subito pervasi da un nervosismo carsico di cui sono emblematiche le figure del San Giuseppe di Ploaghe e del Bambino nella *Traslazione* di Ozieri» (p. 325).

[r. v.]