

Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA



94

**Bottega di Ferrer Bassa
("Pseudo-Ferrer Bassa")**

*Storie di San Romualdo
di Camaldoli (?)*

1340-1348 ca

Tempera su tavola

149 × 81 cm

Vic, Museu Episcopal

Le due tavole, sicuramente parte superstite di un più ampio complesso, furono rese note da Gudiol i Cunill (1921), dopo un generico accenno di qualche anno precedente (1918), come "opera di un catalano italianizzato, senza dubbio Ferrer Bassa". L'attribuzione, dallo stesso studioso cautamente riproposta come probabile in una importante opera monografica sulla pittura trecentesca catalana (1924) e più decisamente in altre pubblicazioni a diffusione locale (1926 e 1936), è stata generalmente accettata dalla critica successiva fino ai giorni nostri (Richert 1926; Trens in *La Peinture Catalane à la Fin du Moyen Age* 1933; De Contreras 1934; Trens 1936; Verriè in *L'Art Català, I*, 1955; Alcolea i Blanch 1981; De Dalmases, José i Pitarch 1984; Pascual, Rial 1985; Trullén in *Museu Episcopal de Vic* 2003). Qualche perplessità è avanzata da Post (1930), che tuttavia sembra accogliere l'ipotesi, mentre per Mayer (1947³) spetterebbe alla scuola. Gudiol i Ricart, dopo una fugace riserva (1938), riferirà costantemente il dipinto al maestro catalano in importanti opere di carattere generale (1944; 1955; in *Historia de la Pintura en Cataluña* 1957; in *Cataluña* 1974; Gudiol i Ricart, Alcolea i Blanch 1986). Incerto è Sureda (1977).

Il primo momento di notorietà internazionale delle due tavole si ha nel 1941, quando Meiss le presenta come realizzazioni di Bassa e le mette in relazione con l'interessante fermento creatosi

attorno alle botteghe italianizzanti maiorchine e catalane nella prima metà del Trecento.

Nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta l'opera è più volte citata, e se ne propone anche una più approfondita lettura iconografica: le due storie, infatti, generalmente interpretate come miracoli di S. Bernardo di Chiaravalle sin dalla prima menzione (solo Post sembrava mantenere un dubbio), vengono inserite in un saggio sull'iconografia bernardiana (Duran 1953), e l'episodio del salvataggio di una nave dalla tempesta rivisitato e reinterpretato come il "sogno di Bernardo".

Nel 1959 Castelnuovo le cita in nota a un suo intervento, esprimendo dubbi sulla paternità ferreriana e mettendole in rapporto con gli affreschi di Matteo Giovannetti ad Avignone, opinione condivisa da Laclotte (1960).

La storia critica delle due tavole registra una imprevista quanto improvvisa svolta negli anni Sessanta: messe in relazione più o meno concordemente con una tavola rappresentante l'Incoronazione della Vergine, scoperta a Bellpuig e distrutta nel corso della guerra civile, e con gli affreschi documentati di Ferrer Bassa nella cappella di San Michele nel monastero barcellonese di Pedralbes, esse erano considerate in Spagna i testi fondamentali del pittore, nonché gli unici numeri superstiti del suo catalogo. Ebbene, Marchini (in *Opere d'arte restaurate* 1960) attribuisce a Ferrer un affresco raffigurante l'Incoronazione della Vergine staccato dalla chiesa di San Domenico a Urbino, avanzando così l'ipotesi di una primizia dovuta al maestro catalano durante un suo viaggio in Italia. L'anno successivo Bologna conferma i legami tra l'affresco di Urbino e le tavole di Bellpuig e Vic ma, a sorpresa, le svincola dal

catalogo di Ferrer: datando gli affreschi di Urbino a dopo il 1361, anno in cui la chiesa domenicana che custodiva gli affreschi fu documentatamente ricostruita, essi non possono appartenere a un artista morto nel 1348. Lo studioso scioglie il problema affiancando al catalogo dell'anonima personalità così delineata, quella di un pittore operoso in Spagna, a conoscenza della pittura senese e avignonese ma probabilmente marchigiano per origini e sviluppo, una Madonna con Bambino proveniente dalla chiesa urbinata dell'Annunziata, e recante l'iscrizione "Antonius Mater", interpretata come "Antonius magister", vale a dire la firma dell'autore. Questo Maestro Antonio, quindi, formatosi a Siena, sarebbe partito alla volta della Catalogna facendo tappa per Avignone, e a Barcellona avrebbe influito sulla pittura di Ferrer Bassa. Al suo rientro in Italia dipingerà gli affreschi in San Domenico e, in anni più tardi, la tavola urbinata.

La ricostruzione è accettata da Castelnuovo (1962), respinta da Ainaud de Lasarte (1964), che preferisce il riferimento tradizionale a Ferrer, e da Meiss (1967, pp. 24, 365 n. 112 e 366 n. 113), per il quale anche gli affreschi di Urbino sarebbero di Bassa, o almeno del suo maestro. Le tavole sono esposte a Madrid nel 1962 sotto il nome del pittore catalano, e la scena dell'esorcismo è riprodotta come opera di Ferrer nel terzo volume della *Bibliotheca Sanctorum*, alla voce relativa a Bernardo di Chiaravalle. Nel 1969 Boskovits rende noto il restauro della Madonna di Urbino, e la conseguente scoperta che la presunta firma di Maestro Antonio è in realtà un'aggiunta più tarda, probabilmente un'invocazione alla Vergine. Lo studioso, tuttavia, ribadisce la coerenza del catalogo di opere proposto da Bologna, alle quali ag-

giunge una Madonna appartenente alla collezione Kisters a Kreuzlingen (Svizzera) e il Crocifisso del convento del Beato Sante a Mombaroccio. Le date da Bologna attribuite alle opere vengono tutte riviste, e gli affreschi di Urbino retrodatati agli anni Trenta del secolo. Le tavole catalane, del decennio successivo, serviranno da modello a Ferrer. Il raggruppamento dà vita a un anonimo, il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig, la cui figura è comunemente accolta, soprattutto dalla critica italiana, mentre in Spagna la ricostruzione di Boskovits, che in anni più recenti giungerà a prospettare prima la contiguità, poi l'identità di Ferrer con l'anonimo (1993, pp. 171 e 179-180 n. 72; in *Il Santuario del Beato Sante* 1998, p. 202), non ha affatto corso.

Una nuova svolta negli studi si ha nel 1992, quando la Alcoy produce un'attenta analisi delle tavole: da un punto di vista iconografico la studiosa mette in dubbio l'opinione fino a quel momento passivamente accettata che si tratti di episodi della vita di S. Bernardo e, grazie a una serrata e convincente lettura, propone di interpretare le due scene come storie di S. Romualdo di Ravenna documentando la più problematica, quella della nave nella tempesta, con un passo tratto dalla *Vita Sancti Romualdi* di San Pier Damiani. Del resto, anche la rappresentazione del protagonista, dall'aspetto quasi di vegliardo, conviene meglio al fondatore dell'ordine camaldolense. A livello stilistico, invece, le due tavole sarebbero opera di un maestro italiano, associato alla bottega di Ferrer, che avrebbe collaborato alla realizzazione degli affreschi di Pedralbes.

La questione è quindi assai complessa: appare tuttavia più diluito il confronto con gli affreschi urbinati, a causa delle notevoli differenze stilistiche riscontrabi-

li nelle due Incoronazioni, simili da un punto di vista strettamente iconografico, e negli evidenti goticismi, ma così differenti tra loro in particolare nel *ductus* pittorico. Le tavole di Vic e Bellpuig, poi, sarebbero piuttosto da ricondurre all'*entourage* bassiano, in accordo con l'ipotesi della Alcoy, che per quanto riguarda la perdita Incoronazione accetta l'autografia del maestro (in *Pittura antiga i medieval* 1998; 2003; in *L'Art Gòtic a Catalunya, Pintura*, I, 2005).

Le tavole di Vic, siano esse o no opera di un pittore nato e formatosi in Italia, riflettono indubbiamente suggestioni della pittura italiana, rivelando tuttavia un libero e creativo eclettismo nella scelta e nella rielaborazione di fonti stilistiche e iconografiche che ricorda da vicino i murali di Pedralbes, e inoltre si legano con evidenza, per caratteri di stile e *ductus* pittorico, al dipinto di Bellpuig e agli affreschi della bottega bassiana, caratterizzati da una particolare liquidità nella stesura del colore e nell'affusolarsi delle forme che richiamano tecnica e modi in uso ad Avignone nelle decorazioni murali e nelle opere su tavola direttamente relazionate con il contesto provenzale, come ad esempio le tavolette di Aix.

Paolo Di Simone

Bibliografia: Gudiol i Cunill 1918, p. 45; Gudiol i Cunill 1921, p. 35; Gudiol i Cunill 1923, p. 55; Gudiol i Cunill s. d. [1924], p. 127, figg. 41-42; Gudiol i Cunill 1926, p. 14; Richert 1926, p. 46; CH. R. Post 1930, p. 204; M. Trens in *La Peinture Catalane à la Fin du Moyen Age* 1933, p. 18; De Contreras 1934, p. 309; Gudiol i Cunill 1936; Gudiol i Ricart 1938, p. 9; Meiss 1941, pp. 58-59, 58 n. 31, 61 fig. 17, 63 fig. 20; Mayer 1942, p. 32; Gudiol i Ricart 1944, p. 24; Mayer 1947, pp. 44-45; Duran 1953, pp. 32, 34-

35, tav. VII; Gudiol i Ricart 1955, p. 60; F.P. Verriè in *L'Art Català*, I, 1955, pp. 382, 384; Gudiol i Ricart in *Historia de la Pintura en Cataluña* s. d. [1957], p. 85; Castelnuevo 1959, p. 50 n. 29; Laclotte 1960, p. 58 e n. 31; Bologna 1961, pp. 34-42; Castelnuevo 1962, pp. 148-150; Celletti 1962, pp. 38-40; *Exposició de Pintura Catalana* 1962, cat. 34; Ainaud de Lasarte 1964, p. 36 e n. 7; De Bosque 1965, p. 41; Boskovits 1969, pp. 4-19; Gudiol i Ricart in *Cataluña* 1974, p. 271; Sureda i Pons 1977, pp. 122, 130 e VII; Alcolea i Blanch 1981, s. i. p. [41]; Laclotte, Thiébaud 1983, p. 50; De Dalmases, Pitarich 1984, pp. 160-161; Pascual, Rial 1985, pp. 95-98; Alcoy, in *Thesaurus/Estudis* 1986, pp. 125-127, num. 81, cat. 71; Gudiol i Ricart, Alcolea i Blanch 1986, pp. 44-45, cat. 87; Alcoy 1990, pp. 29 e 121 n. 27; Alcoy 1991, pp. 9-10; Castelnuevo 1991, pp. 166-167; Alcoy 1992, pp. 211-248; Gibbs 1992, pp. 231-232; Condoirelli, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, 1997, pp. 93-94; Alcoy in *Art de Catalunya/Ars Cataloniae*, 8, *Pittura antiga i medieval* 1998, pp. 176-177 e 222-223; Alcoy 2003, pp. 115, 119, 121; Trullen, in *Museu Episcopal de Vic* 2003, p. 110; Alcoy in *L'Art Gòtic a Catalunya, Pintura*, I, 2005, pp. 163-164.