

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXII - Terza serie - Numero 155-156 (851-853)
Gennaio-Marzo 2021

SOMMARIO

FRANCESCA GIRELLI: *Nuove aggiunte a Goro di Gregorio* -
JOSÉ-LUIS VEGA: *Nuove opere e un percorso catalano-marchigiano per
un comprimario del Trecento* - GIACOMO MONTANARI: *Marmi genovesi
a Palermo. Proposte per Bernardo Schiaffino*

ANTOLOGIA DI ARTISTI

Due nuovi sportellini di Lorenzo Monaco (Emanuele Zappasodi) -
Una traccia per il "Monocolo di Racalmuto" (Stefano Causa)

Mandragora

JOSÉ-LUIS VEGA

NUOVE OPERE E UN PERCORSO
CATALANO-MARCHIGIANO
PER UN COMPRIMARIO DEL TRECENTO

*“in quanto l'arte senese aveva, durante il Trecento,
fatto almeno una volta il giro dell'Europa occidentale”*

R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927

I caratteri formali di questa ‘Crocifissione’ /*tavole 31, 32/* inducono a pensare che l'autore dell'opera sia lo stesso di una serie di dipinti oggi nelle Marche, nei pressi di Urbino. I sintagmi della tavola si possono mettere a confronto, per analogia iconografica, con quelli della Croce dipinta del santuario del Beato Sante di Mombaroccio: entrambe le opere incarnano la medesima poetica pittorica, anche se, come si vedrà, appartengono a due momenti diversi dell'attività dell'artista. Si confronti la nobiltà scattante nel disegno di Cristo sofferente, identico nella curva molle che sforma l'addome verso il basso /*tavola 33a, b/*, nella cristallizzazione dolorosa delle mani affusolate /*tavola 51a, b/*, nell'espressione dolce e melliflua delle palpebre e della testa diamantina. Si vedano anche i volti di San Giovanni Evangelista – uno in piedi e l'altro nel tabellone destro della Croce dipinta – con le curiose rughe sulla fronte e i capelli mossi, circoscritti nella forma globulare della testa. Molte altre affinità artistiche potrebbero essere individuate se l'opera

non fosse, all'altezza di questo prezioso scatto fotografico, in pessime condizioni. La tavola – già in collezione Masaveu e oggi al Museo de Bellas Artes de Asturias¹ – si presenta nella sua facies successiva, dopo un generoso restauro, quasi un rifacimento /tavola 32/, che l'ha rifinita in una pelle di tono pressoché fiammingo, lontana dal ductus trecentesco pur consunto². Soltanto la mano fuorviata di un restauratore iberico avrebbe potuto dare una simile interpretazione di un dipinto di età gotica, pensando non a un Giotto o a un Lorenzetti, ma a un più caldo e turbinoso Bermejo. Intriganti sono gli evidenti rapporti formali con l'opera marchigiana, da un lato, e la probabile origine spagnola del dipinto, dall'altro. Masse toscane commentate da una linea gotica senese-avignonese ad una latitudine-longitudine simile? Ornati a sgraffito e pastiglia a rilievo di quella temperatura in una tale geografia? Si sbaglia se si pensa che si tratti di una delle tante Crocifissioni *ready-made* di quel secolo: la tessitura sofferta testimonia, invece, l'incontro di valori e di elementi compositivi, pittorici e di sagoma lignea, a partire da una possibile provenienza iberica. Un ponte tra queste due regioni europee è già stato costruito dalla critica storico-artistica, una via catalano-marchigiana della pittura del Trecento, che viene qui a riconfermarsi grazie a fondate consonanze stilistiche.

Il primo che ha architettato un possibile collegamento tra le due sponde del Mediterraneo è stato Giuseppe Marchini: poco prima del 1960, a Urbino, una serie di pitture già nella cappella maggiore della chiesa di San Domenico veniva strappata ed esposta con un cartellino alquanto inaspettato; “autore: Ferrer Bassa? ‘Frammenti di un ciclo di affreschi’”³. Ma chi? Ferrer Bassa il pittore della cappella di San Michele del monastero di Pedralbes (Barcellona)⁴ operoso a Urbino? Penso che a quelle date pochi studiosi italiani conoscessero quell'artista straniero, che comunque non era sfuggito a Pietro Toesca nel suo *Trecento* che lo ricorda *en passant*⁵. Chissà per quali vie il Marchini riuscì a intuire il collegamento con quello che era ritenuto dagli spagnoli “el Giotto catalán”: è vero che dichiara la

sua attribuzione partendo dalle comuni componenti senesi degli affreschi catalani e marchigiani, dalle soluzioni iconografiche dipendenti da Simone Martini (“angioletti offerenti fiori”) e da quelle pittoriche di Pietro Lorenzetti; ma è anche vero che sorprendentemente risale alle pitture di Barcellona dalla “forma dinoccolata delle dita” e “dall’espressionismo pungente dei volti” /*tavole* 49, 50/.

Le pitture di Urbino attribuite dallo studioso – anche se con un necessario punto interrogativo – erano state avvicinate, fin dalla loro scoperta, all’ambito dei Lorenzetti e in occasione della mostra del 1960 erano state portate alla Galleria Nazionale delle Marche, dopo un restauro e una rimozione a strappo dalla chiesa di San Domenico⁶. Il ciclo si estendeva in origine sulle tre pareti della cappella maggiore, da immaginare con almeno tre registri narrativi sovrapposti sulle due pareti laterali, come spesso si vede in ambienti di età gotica. Di queste si sono salvate soltanto le lunette, insieme a due vele della volta, le uniche zone dove l’ingombro di un rivestimento più tardo, settecentesco, non andò a sopprimere le pitture trecentesche⁷. I centimetri quadrati risparmiati, pur danneggiati, rimasero ingabbiati per secoli nell’intercapedine della cappella: furono rimosse una vela con ‘San Matteo e San Girolamo’ /*tavole* 50, 54b/ e un’altra con ‘San Gregorio Magno’; due lunette con l’‘Incoronazione della Vergine’ /*tavola* 49/ e l’‘Assunzione della Vergine’⁸. Ma la parete verso sud? La terza lunetta? Non vogliamo, in questa sede, giudicare il restauro nel merito della conservazione e fruizione, che non è stato fra i migliori, ma che comunque andrebbe pure storicizzato, bensì lo strappo disonesto di una serie di figure che in origine si trovavano nella terza fiancata e che, invece di migrare con le altre pitture direttamente alla Galleria Nazionale delle Marche, che si trova proprio di fronte alla chiesa, si sono perse in chissà quale portabagagli verso chissà quale villa.

Ecco qui un’altra anche se minima restituzione. Parliamo di queste piccole ma adorabili teste inedite che, fino agli ‘anni dello strappo’, facevano parte del ciclo, della terza lunetta /*tavole* 34a-35b/⁹. Non si dubiti, è lo stesso pittore: si veda la

solidificazione della luce fatta bianca che bagna nasi e zigomi; la liquidità e freschezza dell'impasto cromatico nelle morbide barbe; gli occhi pieni, pienissimi, incavati profondamente nelle orbite /*tavole 35b, 50*/. Adesso che i brani ad affresco sono stati recuperati, prima che si perdessero nei meandri del mercato antiquario, sono finalmente potuti ritornare alla loro città di origine; non sono però nello stesso museo, anche se ci si augura che si ricongiungano presto al resto del ciclo. Le nuove teste parlano ancora chiaro non solo del senso costruttivo del pittore che rivela, come in tutto il ciclo, un sentimento compositivo ed epidermico di matrice senese, ma dell'iconografia stessa della scena: se si leggono con attenzione i brani si intravede dietro alle teste dei santi una struttura lignea, di colore giallo-ocra con la tradizionale venatura, che deve essere associata alla fiammella visibile nel frammento con la testa della Vergine /*tavola 34a*/: nella terza lunetta era raffigurata senza alcun dubbio una bella 'Pentecoste'. Non è possibile dire come fosse disposta esattamente – mancano troppi dati per una ricostruzione plausibile – ma si capisce che non si trattava di una tradizionale lineare discesa dello Spirito Santo, bensì di una narrazione complessa, articolata su due livelli: in alto i personaggi principali – la Vergine e gli Apostoli su delle "architetture dipinte" – in basso le genti al di fuori del recinto che non partecipano direttamente all'incontro¹⁰; sono quelli ricordati dalle Scritture come stranieri, che passano da quelle parti e si fermano al sentire la fervorosa riunione dei discepoli. Uno di questi ultimi è sicuramente il garzone dalle grosse labbra e dalla soffice barba, naturalmente senza nimbo e con un copricapo dal quale sfuggono chiove ribelli /*tavola 35b*/, che si trovava lontano dalla manifestazione miracolosa. Per farsi un'idea, lo schema era, in sintesi, una 'Pentecoste' a due piani proprio come intelligentemente aveva fatto Giotto nella tavoletta della National Gallery di Londra (inv. 5360), prodigiosa invenzione del pittore fiorentino.

Questa nuova restituzione per il ciclo urbinato potrebbe essere utile per ritornare alla proposta di Marchini e rivedere il collegamento italo-iberico: si vedano per esempio i due 'San Pietro' di Barcellona e Urbino /*tavole 34b, 36a*/, entrambi con

lo stesso naso a patata e identica zazzera, con grosse ciglia definite a punta di pennello che si increspano nella coda dell'occhio; si vedano anche le due Vergini dolcissime, quella catalana e quella marchigiana, che si stagliano su uno schienale in legno praticamente identico /*tavole* 34a, 45/.

Alcuni mesi dopo la relazione del soprintendente Marchini, Ferdinando Bologna proponeva una lettura un po' diversa. Lo studioso avanzava un collegamento del ciclo già a San Domenico a Urbino non con le celebri pitture di Pedralbes, che invece lasciava fuori, ma soltanto con due opere che estrapolava dal catalogo del catalano Ferrer Bassa: la spettacolosa tavola con l'Incoronazione della Vergine e santi' già a Bellpuig d'Urgell /*tavola* 46/¹¹, messa al rogo durante la guerra civile spagnola, e due tavole con 'Storie di San Bernardo' del Museu Episcopal di Vic /*tavola* 53a/¹². La posizione del Bologna era condizionata, da una parte, da quella di Chandler Rathfon Post che, a differenza di Millard Meiss, aveva separato l'opera già a Bellpuig dal ciclo di Pedralbes e quindi dal nome di Ferrer Bassa¹³; era poi legata alla difficoltà di giustificare la supposta attività urbinata del Bassa negli unici due vuoti documentari in patria del pittore (1324-1333; 1335-1339) prima della morte a Barcellona (1348-1349): le pitture di San Domenico per lo studioso registravano modi pittorici degli anni sessanta del Trecento e, inoltre, un soggiorno italiano del Bassa sarebbe stato ostacolato dall'edificazione dello stesso tempio domenicano, "a fundamentis erectum" nel 1362¹⁴. Con questi presupposti il Bologna dava i natali a un gruppo ibrido, costituito dalle opere catalane sopra menzionate e dal ciclo già in San Domenico, il cui perno centrale era una 'Madonna dell'Umiltà' della Galleria Nazione delle Marche /*tavola* 48/¹⁵: quest'ultimo dipinto riporta una scritta nelle maniche della Vergine, "Antonius / Mater[...]" , letta allora come Antonius Magister, che diventava così l'autore del corpus proposto da Bologna, distinto da Ferrer Bassa. Il pittore, secondo la sua ricostruzione, dopo un soggiorno catalano, da collocare prima della metà del Trecento, sarebbe tornato lungo le coste mediterranee passando da

Avignone, per poi approdare nelle Marche negli anni sessanta.

Gli appunti di Ferdinando Bologna per il suo *Antonius Magister* sono oggi preziosi, come confermano alcuni confronti: il 'San Pietro' della tavola di Bellpuig è certo simillimo agli altri due già visti /*tavole 36a, b; 34b*/, fortemente vincolato nel disegno della testa, nei valori plastici chiaroscurali; anche le Vergini di Bellpuig e Urbino presuppongono una comune attribuzione, quasi fossero ricalcate un po' distrattamente su un altro supporto /*tavola 37a, b*/ . Se sono giusti i collegamenti proposti dal Bologna, anche l'idea di Marchini non sembra errata: in una possibile sequenza persistono i volumi ben torniti delle teste, gli stessi caratteri formali delle fisionomie, la stessa libertà e liquidità nel pennello. Si vede nondimeno uno sviluppo stilistico sensibile, dai grafismi gracili talvolta secchi della tavola di Bellpuig a quelli più velati e maturi degli affreschi di Urbino: una tendenza che esprime, nonostante l'inevitabile variazione delle forme nel tempo, una continuità costitutiva.

Miklós Boskovits interveniva nel dibattito nel 1969 con un articolo ricco di spunti: in primis contestava la fattura trecentesca dell'iscrizione letta da Bologna sulla 'Madonna dell'Umiltà' della Galleria Nazionale delle Marche, ipotizzando che la supposta firma di Antonius Magister non fosse coeva alla tavola ma un'addizione tardogotica, di primo Quattrocento, un intervento eseguito probabilmente nell'entourage di Antonio Alberti da Ferrara¹⁶. Scartata la firma, lo studioso aggiungeva al gruppo catalano-marchigiano una 'Madonna dell'Umiltà' di collezione privata¹⁷, già ascritta a Lippo Memmi, e la stupenda Croce di Mombaroccio /*tavole 33b, 38b*/¹⁸, intravista nell'apertura di questo saggio. Boskovits annetteva le nuove opere al catalogo proposto da Ferdinando Bologna, non più sotto il nome di Antonius Magister, ma con un appellativo avanzato nel frattempo per le opere catalane da Millard Meiss¹⁹: il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig. L'intuizione di Boskovits, che aveva colto sia la luce modulante sia la lucida struttura del gruppo, ha consolidato decisamente i rapporti tra la produzione catalana e quella marchigiana, non senza notare l'intervallo

stilistico tra le due sponde che si sarebbe spiegato “a distanza di dieci-quindici anni”.

Ritornando sull’argomento anni dopo, Boskovits rivedeva l’intero catalogo del pittore e si cimentava ancora sui rapporti mediterranei²⁰: studiava l’unità formale di tutte le opere in questione nonché la qualità disegnativa dei dipinti marchigiani; recuperava il collegamento con il ciclo di Pedralbes proposto anni prima da Marchini; aggiungeva al corpus una ‘Madonna col Bambino e angeli’ del Brooklyn Museum /*tavola* 47/²¹ e una ‘Crocifissione’ di collezione privata²²; licenziava, infine, tutti i cartellini non più come opere del Maestro dell’Incoronazione Bellpuig ma sotto il nome dello stesso Ferrer Bassa, autore dell’unica opera per lui sicura dell’intero gruppo, gli affreschi di Pedralbes.

Le nuove opere qui presentate – i frammenti del ciclo di Urbino e la ‘Crocifissione’ – non possono che confermare il raggruppamento avanzato da Boskovits. Si rammenti però che, come dichiara nel suo saggio, Boskovits non aveva avuto modo e tempo per approfondire la *vexata quaestio* del gotico iberico: il problema attributivo degli affreschi della cappella barcellonese di Pedralbes. Lo studioso aveva sì intuito la sostanziale coerenza figurativa del pittore – il nocciolo più importante – ma seguiva la vecchia tradizione degli studi iberici sul Bassa, ignorando gli ultimi sviluppi della critica più recente. Egli intuì, tuttavia, l’abisso stilistico tra le pitture murali di Pedralbes e le miniature che nel frattempo si erano rilevate opere documentate di Ferrer Bassa, quali il ‘Libro d’Ore di Maria di Navarra’²³ e il ‘Salterio anglo-catalán’²⁴: opere che sembravano maritate per via di alcune fonti d’archivio ma che, come si accorsero altri studiosi, in realtà appartengono a botteghe completamente diverse²⁵.

In effetti i dubbi della critica sulla paternità delle pitture di Pedralbes, “nella partita delle carte”, non toccano le miniature e i *retablos* documentati a Ferrer e a suo figlio Arnau Bassa, che s’inseriscono nella tradizione pittorica catalana tra primo e secondo Trecento, mentre gli affreschi di Pedralbes non sono

altro che un inserto alieno nel contesto locale. Il primo a negare l'attribuzione delle pitture murali a Ferrer è stato François Avril, seguito da Robert Gibbs, Joaquin Yarza Luaces e Andrea De Marchi, ognuno con una lettura diversa del complesso problema²⁶. Questi studiosi si sono espressi a favore di un pittore anonimo italiano, uno Pseudo-Ferrer Bassa, pittore intrigante e talentuoso di chiara formazione senese, attivo in Catalogna. Anche se ognuno ha avanzato poi una lettura diversa di quella congiuntura tra la bottega dei Bassa e quell'anonimo pittore italiano, tutti hanno contestato in blocco gli studi che assegnavano sia le pitture murali sia le miniature a Ferrer. Il Bassa, pittore di corte documentatissimo almeno dal 1324, protagonista della pittura della prima metà del Trecento in tutta la regione aragonese, non poteva essere l'autore di un ciclo come quello di Pedralbes, che non ha né precedenti né conseguenze nel contesto locale. De Marchi ha intravisto, tenendo ben presente la situazione marchigiana, non solo la possibile coerenza stilistica del gruppo di Boskovits ma il corto circuito tra le pitture di Barcellona e le carte d'archivio che allacciano il ciclo di Pedralbes al pittore iberico.

Il Bassa era creduto l'autore del ciclo perché nominato in due documenti per le pitture della cappella di San Michele: un primo accordo fra la badessa e il pittore nel 1343 e un secondo contratto formalizzato nel marzo 1346²⁷. Il secondo patto, quello che dovrebbe provare l'attribuzione al Bassa, fu invalidato, anche se gran parte della storiografia catalana ha rimosso questa evidenza: un documento pubblicato da Manuel Trens parla chiaro e conferma che il patto “fuit cancellatum de voluntate dictorum Fferrari Payroni caononici Barchinone et dicte domine Abbatisse et Fferrari Bassa”²⁸. Questa cancellazione – che non può alludere ad un'effettiva realizzazione delle pitture, anche per la mancanza di corrispondenti esborsi pecuniari – è datata circa otto mesi dopo la firma del rapporto contrattuale del 1346²⁹. Il “cancellatum” prova la nullità dell'accordo precedente e conferma le discrepanze stilistiche già intuite dai conoscitori. L'invalidità del contratto per probabile inadempienza è oggi avvalorata da un documento ancora non collegato, gentil-

mente segnalatomi da Cesar Favà, che si inserisce proprio nei suddetti otto mesi, tra la firma del contratto e la *cancellatio*: si tratta di una lettera dell'ottobre del 1346 che riporta come a quella altezza cronologica Ferrer Bassa fosse, oltretutto indaffarato e in ritardo con un *retablo* che gli aveva commissionato il re Pietro il Cerimonioso per la cappella del castello di Lleida, molto malato³⁰. È chiaro che il Bassa non stava dietro alla commissione delle clarisse di Pedralbes, la cui remunerazione era peraltro bassissima, ma impiegava le poche forze che aveva per i *retablos* da allestire nel castello del sovrano. Ma anche se non ci fossero queste evidenze documentarie, è importante ribadire con forza che non esiste nessuna affinità puntuale, né stilistica né compositiva né iconografica, tra le opere della bottega dei Bassa e gli affreschi della cappella di San Michele.

Ferrer Bassa, padre biologico della pittura del Trecento catalano, è in realtà un pittore ben caratterizzato, con una sua ricchezza semantica eccelsa: come una spugna egli accolse nei porti vecchi di Barcellona la tradizione decantata del nuovo, le invenzioni del litorale italiano, di frontiera, l'ultimo sospiro del più alto bizantinismo, mischiando insieme a suo figlio Arnau il lirismo e l'emotività scomposta della pittura locale, di tradizione franco-iberica, con quella universalità mediterranea irregolare della lezione di Giotto. Ferrer e Arnau dipingono con una stupenda patina calda e grassa, con colori densi e intensi, con una tavolozza sgargiante apparentemente nostalgica dei valori duecenteschi; licenziano scatole spaziose condizionate dalla forte tradizione della miniatura bolognese e nelle loro scene spingono l'osservatore verso l'esterno; bloccano lo sguardo con massici fondali, con rigide e spettacolose architetture come probabilmente avevano imparato non solo dai pittori emiliano-romagnoli ma anche da quelli liguri³¹. Riescono a cucire, e a fondare, la fiaba del primissimo gotico catalano e diventano bussola per le arti dei secoli seguenti. I Bassa, sul finire della loro carriera, raccolsero in extremis anche alcune novità avignonesi, difficilmente attinte dalle fonti primarie, piuttosto attraverso artisti attivi sulla piazza barcellonese come il pittore italiano di Pedralbes o come il più noto Francesco

di Vannuccio³². Le opere degli artisti iberici – che non hanno mai metabolizzato in toto il linguaggio toscano come invece l'intrigante Pietro da Cordoba³³ – rimangono lontanissime dalla pittura tonale cangiante della cappella di Pedralbes, dalla sua materialità sperimentale, dalle sue composizioni intrinsecamente italiane. Chi potrebbe mai, sul 1345, impaginare le Crocifissioni (e non solo) sulle mura di una città neofeudale come si faceva nel Duecento?

Uno dei pochi studiosi catalani che, lontano dalle sfere artistico-patriottiche, ha ben saputo leggere l'incontestabile situazione è stato Rafael Cornudella³⁴, che ha capito come togliendo le pitture di Pedralbes /*tavole* 41-45/, l'«Incoronazione della Vergine» già a Bellpuig /*tavola* 46/ e le tavole di Vic, si recuperi *de facto* la fama che i documenti riconoscono a Ferrer e Arnau Bassa. Se il Bassa senior fosse il pittore della cappella di San Michele, perché nessuno avrebbe seguito il suo esempio? Perché dalle mura di Pedralbes non discese direttamente una scuola? La cultura figurativa locale – quella di Ramon Destorrents e della famiglia dei Serra – è invece debitrice dei due Bassa, come ha per anni sostenuto Joaquin Yarza Luaces, del mondo delle miniature e di altre opere della stessa bottega come il *retablo* dei calzolai oggi nella Seo di Manresa³⁵, opera documentata del Bassa junior. La natura profondamente italiana degli affreschi di Pedralbes, la composizione analitica senese-avignonese, l'atmosfera spaziosa, gli ornati, hanno in realtà seminato molto poco nel panorama locale. Non si dica che nelle miniature sopracitate, o nel *retablo* di Manresa, o nel «San Giacomo» del Museo Diocesano di Barcellona³⁶, si è mai raggiunta una parlata così italiana come quella di Pedralbes dove, sorprendentemente, si trova uno dei due o tre esempi di ombre portate del XIV secolo /*tavola* 42/³⁷! Un patrimonio quasi antropologico che un artista del Trecento non dimentica, neanche quando si dispone a redigere i nomi dei santi sugli affreschi di Pedralbes: il pittore, probabilmente ancora a digiuno di catalano scritto e parlato, non può che dar pennello ai *tituli* delle figure nel suo innato volgare toscano. Bravi quelli che in

un esercizio conoscitivo da paleografi moderni hanno percepito l'inesco a tradimento del pittore emigrato che stende i nomi come se fosse in una cappella senese o, perché no, marchigiana; avrebbero potuto mettere a confronto (dissociativo) le scritte degli affreschi con quelle catalane del 'San Giacomo' dei Bassa che parla invece iberico schietto³⁸.

Un pittore italiano a Barcellona? Proprio così. Se il polo cosmopolita *par excellence* del XIV secolo è stato per i pittori italiani il mondo cardinalizio e papale avignonese, anche la Catalogna ha ricevuto qualcosa di quell'ondata. Già alcuni anni prima, il celeberrimo scultore pisano Lupo di Francesco, arrivato probabilmente a Barcellona con un'ambasciata pisana nel 1326 e documentato nell'anno seguente, riceve una delle commissioni più importanti del secolo: la tomba della maggiore delle sante catalane, Eulalia³⁹. Altri artisti un po' più liberi, arrivati probabilmente da Avignone, andavano a caccia di *encargos* nei feudi aragonesi, come il noto Francesco di Vannuccio che ricevette una commissione in Catalogna nel 1353⁴⁰. Senza parlare di pittori ancora non identificati come "Johannes de Cena" (Giovanni da Siena)⁴¹, "Anthonius Sena pictor" (Antonio da Siena)⁴² e altri artisti che, probabilmente dopo la tappa francese provenzale, si erano spinti oltre i Pirenei⁴³. Il nostro comprimario, probabilmente, volenteroso di dimostrare il suo aggiornamento sui fatti più all'avanguardia della pittura internazionale, è passato dalle clarisse di Pedralbes dopo la *cancelatio* del contratto del Bassa: difficile sapere di preciso quando montò i ponteggi nella cappella di San Michele ma, credo, probabilmente non molto dopo il 1346⁴⁴.

Se questa materia è molto calda per la storiografia catalana, sul versante italiano invece potrebbe esserci un terreno ben dissodato: dopo il *trait d'union* italo-iberico proposto da Marchini, Bologna e Boskovits, l'ultimo a occuparsi ampiamente dell'argomento è stato Mauro Minardi con un eccellente contributo, in cui ha approfondito, tra le tante cose, la problematica datazione del ciclo già a San Domenico a Urbino⁴⁵. Lo studioso,

che ha contestato il raggruppamento catalano-marchigiano proposto da Boskovits, ha anticipato la datazione degli affreschi urbinati verso la metà degli anni quaranta del Trecento, aggirando le indicazioni dell'antica iscrizione che una volta si vedeva nella chiesa. Minardi è ritornato sugli strettissimi rapporti dell'artista con i protagonisti della pittura senese del tempo, ma ha a mio avviso sottovalutato le tangenze con la produzione avignonese e con la linea formale di Simone Martini e Lippo Memmi negli anni quaranta del Trecento. Ha proposto l'attività del nostro comprimario ad Urbino praticamente in parallelo a quella dei grandi pittori senesi⁴⁶, riferendo le pitture murali di San Domenico a una cronologia che dovrebbe corrispondere a quella di Fra Marco Roncioni da Pisa, nominato vescovo di Urbino nel 1342, morto nel 1347⁴⁷. Bisogna dire, tuttavia, che la necessità di retrodatare le pitture di San Domenico prima del 1362 ricordato dalle fonte erudite, è nata fin dall'inizio dal *factor* Bassa che richiedeva una flessione tenendo presente i vuoti documentari in patria del pittore iberico; è nata anche probabilmente dal meccanico recupero dei rapporti di centro-periferia, considerando centro in questo caso il mondo pittorico della città di Siena (ma anche quello di Avignone), l'attività di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, di Simone Martini e Lippo Memmi. Senza dubbio il nostro comprimario è uno dei grandi protagonisti del panorama marchigiano, ma le sue cadenze stilistiche e la sua capacità di abbracciare esperienze diverse difficilmente possono farlo diventare un pittore in anticipo rispetto al plasticismo statico tardo dei Lorenzetti e al martinismo e lippismo forbito degli anni quaranta. È invece più plausibile una corrispondenza non casuale con la generazione seguente, quella per esempio di Luca Tommè – al quale alcune opere del nostro sono state attribuite in passato – che è attivo nelle Marche nel terzo quarto del Trecento⁴⁸. Anche la sua discendenza pittorica, le ripercussioni nel panorama locale, indicano una data più tarda: il suo lessico viene ripreso molto tardi, da pittori attivi sul tornante del 1400, come è stato già notato per il Maestro del trittico di San Bartolomeo⁴⁹. Un'altra possibile indicazione per una data bassa del ciclo è l'iconografia della nuova lunetta qui presentata, la

‘Pentecoste’ /*tavole 34a-35b/*, che si trovava sul lato meridionale della cappella maggiore di San Domenico: la soluzione della scena, elaborata su due registri, non ha confronti nel contesto senese ma in quello fiorentino: dopo l’esempio embrionale già ricordato della tavola di Giotto oggi a Londra, la complessa iconografia viene recuperata solo dopo la metà del secolo, sia in “quel motivo architettonico nella discesa dello Spirito Santo” del cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella a Firenze, sia nel milieu giottesco napoletano⁵⁰.

Dichiarate le clausole della critica che intendiamo seguire – la coerenza stilistica del gruppo proposto da Boskovits, la negazione dell’attribuzione delle pitture di Pedralbes al Bassa e il recupero della data ricordata dalle fonti antiche per gli affreschi di San Domenico a Urbino – possiamo provare a ricostruire un percorso per il nostro comprimario. Tenendo ben presente gli sviluppi della pittura internazionale del tempo, sembra che un itinerario possibile per il nostro pittore, dopo un’infanzia senese-avignonese, possa partire in Catalogna per poi concludersi nelle Marche: un pellegrinaggio simile a quello di Francesco di Vannuccio, plausibile camerata di viaggio (e collaboratore?) che, a quanto ne sappiamo, esordisce nei domini aragonesi per poi tornare in patria da nostalgico toscano. Artisti viandanti con tavole di legno dorate, trascinati a ovest dal Grecale e dal Levante, rientrati nello stivale aggrappati alla coda dell’ultimo Scirocco: personalità prossime a Lippo Memmi e Naddo Ceccarelli che, con percorsi molto diversi, sono rientrati anch’essi in patria dopo un’attività ‘all’estero’. Questi artisti, se si vuole, potrebbero essere visti come i firmatari del manifesto senese delle rotte del Mediterraneo nella pittura del Trecento. Non si escluda, tuttavia, che una tale traversata non avesse previsto uno scalo (tecnico) per il nostro pittore nel porto di Napoli, come sembrano suggerire certe durezza teatrali giottesche rimarcate nel ‘Compianto’ di Pedralbes. Quella Napoli, del resto, che aveva dei canali privilegiati con il monastero barcellonese dove approderà l’artista: rapporti intriganti, curiosi, familiari, ancora non del tutto ben indagati⁵¹.

Ma quanti decenni e quanti chilometri quadrati di pittura pesano sul nostro comprimario? Sbarcato in Catalogna probabilmente è giunto alla fresca e ventilata Tarragona, dove lasciò su muro una delle sue primissime prove: un'«Annunciazione» oggi sbiadita e molto malandata nel monastero di Santa Maria de Santes Creus /*tavola* 40/³². Qui si cimentò in un esercizio grafico sul tema iconografico caro alla cittadinanza senese, condotto sugli esempi celebri di Simone Martini e dei fratelli Lorenzetti: le ali in tensione dell'angelo e il gioco arioso della stola che svolazza a bandiera come nell'«Annunciazione» del 1333 oggi agli Uffizi; la scenografia *minimal* affine al riquadro nella chiesa di San Michele a Castiglion del Bosco presso Montalcino. L'affresco di Tarragona è sicuramente degli stessi anni del suo impegno a Pedralbes, come mostra non solo il pattern decorativo vegetale dei tessuti a fiori (identico a Tarragona, Pedralbes, Bellpuig e Urbino), ma anche l'equilibrio dei volumi e della linea di contorno.

Sui poggi barcellonesi del monastero delle clarisse il nostro ha sicuramente conosciuto la sua prova più importante, in camicia di lavoro dopo il novembre del 1346: un impegno difficile per la discontinuità dello spazio architettonico della cappellina di Pedralbes, terribile e arduo per la sua ristrettezza. Il pittore però, pronto all'impresa, portò con sé tonnellate di ricordi della sua formazione che qui traboccano nei più vari soggetti. Troviamo un'impaginazione molto calibrata, con partimenti ben studiati: vertici come l'«Annunciazione» con l'arcangelo in volo /*tavola* 41/, probabile invenzione dell'iconografo Ambrogio Lorenzetti³³; l'«Adorazione di Gesù Bambino» /*tavola* 42/, con la Vergine non più distesa ma già in preghiera, anch'essa ripresa dallo stesso pittore³⁴; l'«Adorazione dei Magi» /*tavola* 43/ dove non dimentica le ombre portate delle cucine assisiati di Pietro Lorenzetti e neanche i Magi barbuti coperti dai tartan (senesi?) dipinti da Naddo Ceccarelli nelle tavole di Tours³⁵; le «Storie della Passione» dove la temperatura espressiva si intensifica e i riferimenti colti non mancano, dal ciclo cristologico di Lippo Memmi nella collegiata di San Gimignano, alle soluzioni formali schiette del polittichino Orsini di Si-

mone Martini. Il ciclo si chiude, al centro, con una strepitosa ‘Madonna col Bambino e angeli’ /*tavola 44/*, surrogato di una pala d’altare, come s’intuisce in una recente ricostruzione grafica⁵⁶, con protagonista il trono cuspidato gagliardissimo uscito dalla stessa falegnameria e decorato con gli stessi tessuti usati da Luca di Tommé, Niccoló di ser Sozzo e Lippo Vanni⁵⁷: un riquadro prezioso, carico di splendori in oro e argento e stagno, in gesso rilevato, di un gotico garbato e signorile, di marca senese-avignonese, quale non si vide più in territorio iberico⁵⁸. Un ciclo, quello di Pedralbes, di qualità unica, talvolta di sapore selvaggio, anche nella serie di santi che accompagnano le storie principali, che dimostrano la profonda conoscenza dei più vitali testi della pittura toscana, declinati nel suo alfabeto rapace e immensamente elastico.

I grafismi e la saturazione pittorica del ciclo per le clarisse catalane persistono nelle tavole dilavate di Vic /*tavola 53a/*, nella bellissima ‘Incoronazione della Vergine’ già a Bellpuig /*tavola 46/* e anche nella ‘Crocifissione’ /*tavole 31, 32/* qui presentata: in queste opere su tavola il discorso si impreziosisce ancora di più, quando medita sulle strutture spaziali analitiche “likewise terraced” sul tipo della ‘Maestà’ di Massa Marittima di Ambrogio Lorenzetti; quando orchestra esercizi sulle lamine metalliche a sgraffito alla Simone Martini (qui i primi esempi pubblicati nei domini aragonesi⁵⁹) e, inevitabilmente, quando riflette sulle stesse opere avignonesi di Naddo Ceccarelli e Francesco di Vannuccio in merito alle spigolosità e mollezze del loro *pater* Lippo Memmi⁶⁰.

Tra gli anni del ciclo assordante di Pedralbes e della produzione su tavola si può inserire questa testa di ‘Angelo’ oggi al Palais des Beaux-Arts di Lille /*tavola 39/*⁶¹ – finora non avvicinata al nostro pittore ma già segnalata da Andrea De Marchi per le vie brevi – che condivide con il nostro il disegno ovoidale delle teste di certi angeli e santi di Pedralbes /*tavola 44/*, il chiaroscuro tenue ed elaborato, la smorfia sospesa e le labbra turgide riprese a punta di pennello. Se tra Pedralbes e Bellpuig ci possono essere anche otto-dieci anni di distanza – ed è proprio nel sesto decennio che l’influsso dell’arte avignonese si in-

tensifica nella pittura catalana – il nostro pittore si assesta nella ‘Madonna col Bambino e angeli’ del Brooklyn Museum /*tavola 47/*, dove lavora ancora sulle possibilità di materia-forma, quasi in un esercizio cartesiano, con la mandorla punzonata dietro la Vergine che insiste decisa sul triangolo-trono che a sua volta preme sui due cerchi in asse, i due nimbi, perfettamente gravitanti. Una tavola pitagorica senza geografia esatta, senza bandiera, collocabile indifferentemente nella penisola iberica o in quella italiana. Un occhio e un pennello, quelli del nostro, vivi ma disinteressati alla geografia del momento, curiosi più all’avventura e all’esplorazione che alla cultura indigena dei luoghi.

Il rimpatrio verso lo stivale è caratterizzato da un addolcimento che si può già valutare nell’opera oggi a Brooklyn ma anche nella ‘Crocifissione’ di collezione privata restituitagli da Boskovits (due opere che potrebbero aver fatto parte di un medesimo polittico), in una modulazione simile a quella di un Lippo Vanni o di un Luca di Tommè (a cui, non a caso, le due opere sono state attribuite), con figure leggermente più stondate, di refrazione circolare, che portano l’astrolabio dal percorso internazionale alle melodie melliflue di Urbino. Il pittore eseguì nelle Marche gli affreschi già a San Domenico probabilmente subito dopo il 1362 /*tavola 54a, b/*, perché sono ancora molto legati alla tavola di Bellpuig (una delle ultime opere iberiche /*tavola 37a, b/*), alla Croce dipinta di Mombaroccio /*tavole 33b, 38b/*, alla ‘Madonna dell’Umiltà’ della Galleria Nazionale delle Marche /*tavole 48, 52b, 53b/* e a quella di uguale soggetto in collezione privata restituitagli da Boskovits. Queste ultime opere non sono lontane, come abbiamo visto all’inizio, dalla nuova ‘Crocifissione’ /*tavola 33a, b/*. Qui l’ossatura delle figure martiniane di Avignone è evidente, dalla celebre ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Notre-Dame-des-Doms (identica nel volto alla ‘Madonna dell’Umiltà’ di Urbino /*tavola 48/*), ai volti ellittici e lindi di Lippo Memmi e bottega. Le sagome di alcune di queste opere, quasi ad onda mediterranea nella ‘Vergine’ della Croce di Mombaroccio e nelle ultime Madonne dell’Umiltà, dialogano con quelle più equilibrate di altri artisti attivi in zona, dal Maestro di Sant’Angelo in Vado al pittore della ‘Madonna

col Bambino e angeli' del Museo Albani di Urbino, "un Matisse o un Modigliani del Trecento"⁶², fino al fabrianese Allegretto Nuzi. Un percorso non facile da digerire, anche per via della complessità pittorica (e geografica) di questo comprimario, che aveva sì studiato tra Siena e Avignone – con i Lorenzetti, Simone Martini e Lippo Memmi – ma che, per la sua natura di giramondo, aveva ben mischiato i pennelli e gli appunti su carta, tra i Calvari struggenti di Assisi, molli curve avignonesi, decori in oro da cattedrale papale: formalismi che si diluiscono e che difficilmente si possono ricondurre a un preciso liceo artistico, come vale per pittori meticci come Matteo Giovannetti, il Maestro dell'Annunciazione di Aix o i maestri della spettacolosa Bible Moralisée di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 9561).

Curioso è, in ogni modo, che alcuni documenti catalani parlino di un "Anthonius Sena pictor" (Antonio da Siena) attestato a Barcellona nel 1352, 1353, 1355 e 1360⁶³. Tale nome di battesimo non è del tutto estraneo sul fronte urbinato: è lo stesso che si legge nella 'Madonna dell'Umiltà' della Galleria Nazionale delle Marche /tavola 48/, opera che sembra provenire dal complesso di San Domenico⁶⁴. Non si può negare che l'iscrizione "Antonius" sia molto più tarda rispetto alla tavola, di almeno cinquant'anni all'incirca, come ha proposto Boskovits e ribadito dai restauratori. La corrispondenza tra i nomi sulle due sponde del bacino Mediterraneo in uno stesso arco cronologico fa però volare la nostra fantasia. È possibile che la scritta che si vede oggi non sia che una trasposizione quattrocentesca di un'incisione sull'oro del XIV secolo, magari una volta sulla cornice o su un listello inferiore – prima che la tavola venisse segata – come si vede in quasi tutte le Madonne dell'Umiltà marchigiane coeve che ricordano con una dicitura gotica l'autore dell'opera⁶⁵. Alcuni diranno che si tratta in realtà non del probabile Antonius già residente in Spagna ma di Antonio Alberti da Ferrara, possibile autore dell'intervento⁶⁶, e in effetti potrebbe trattarsi solo di una coincidenza. Per adesso pare cosa buona e giusta essere cauti, senza dare un'altra carta

d'identità al nostro, che ne ha avute diverse così come ha avuto controverse cittadinanze e passaporti, e confermare le generalità istituite pochi anni fa, “Maestro della Croce di Mombaroccio”, comprimario sagace di quella maniera senese-avignonese che fece “almeno una volta il giro dell'Europa occidentale”.

NOTE

La mia gratitudine sincera va a Sonia Chiodo, Bianca Mafodda, Rafael Cornudella, Emanuele Zappasodi, Giovanni Russo. Desidero ringraziare innanzitutto Andrea De Marchi, che ha seguito con passione queste ricerche. Dedico questo lavoro ai ragazzi di Via Benevento.

Crediti fotografici: tavole 31, 33a, 51a: ©Istituto del Patrimonio Cultural de España; tavole 32, 52a: ©Museo de Bellas Artes de Asturias, collezione Pedro Masaveu; tavole 33b, 38b, 51b: Fototeca Zeri, Bologna; tavole 34a, 34b, 35a, 35b: José-Luis Vega; tavole 36a, 38a, 41-45: ©Museu Monestir de Pedralbes - Josep Casanova; tavole 36b, 37a, 46: ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic; tavole 37b, 48, 49, 50, 54a: Galleria Nazionale delle Marche - Palazzo Ducale Urbino; tavole 39, 52b, 53b: ©RMN - Grand Palais; tavola 10: Arcovaleno Restauro, Barcellona; tavola 47: ©Brooklyn Museum.

¹ Inv. 134, tavola, 120 x 152 cm. A.E. Pérez Sánchez, *Colección Pedro Masaveu. Pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*, Oviedo, 1999, pp. 14-15, n. 1.

² La foto storica del dipinto è depositata presso la Fototeca del Patrimonio Histórico di Madrid, inv. PAN085993.

³ *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, Urbino, 1960, pp. 5-6, n. 1.

⁴ Per gli affreschi della cappella di San Michele vedi almeno: M. Trens, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936; J. Gudiol, S. Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, pp. 43-49; J. Yarza, *María de Navarra y la ilustración del libro de horas de la Biblioteca Nazionale Marciana*, in *Libro de horas de la reina María de Navarra*, a cura di S. Marcon, Barcelona, 1996, pp. 95-256; R. Alcoy i Pedrós, *Ferrer Bassa, un creador d'estil*, in *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura*, a cura di R. Alcoy i Pedrós, Barcelona, 2005, pp. 146-170; L. Font, R. Senserrich, *La conservació dels murals de la capella de Sant Miquel del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, in *Conservar els Murals del Trecento*, a cura di L. Font, Barcelona, 2015, pp. 71-104; R. Cornudella, *The master of Baltimore and the origin of Italianism in Catalan painting of the fourteenth century*, in 'The Journal of the Walters Art Museum', LXXII, 2015, pp. 7-22; R. Alcoy, *Pintura catalana. El gòtic*, Barcelona, 2017, pp. 110-113.

⁵ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino, 1951, p. 549.

⁶ Come di “tendenza senese” e avvicinate all'ambito dei Lorenzetti in L.

Serra, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia: Urbino*, Roma, 1932, p. 120; O.T. Locchi, *La provincia di Pesaro ed Urbino*, Roma, 1934, p. 371.

⁷ Le fotografie degli affreschi ancora *in situ* in F. Mazzini, *Resti di un ciclo senese trecentesco in S. Domenico d'Urbino*, in 'Bollettino d'arte', XXXVII, 1952, pp. 61-66. Lo studioso proponeva come autore del ciclo un esponente umbro di tradizione senese, sul 1375, vicino a Luca di Tommè.

⁸ Per la corretta lettura iconografica del ciclo vedi M. Minardi, *Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio*, in 'Bollettino d'arte', 22-23, 2014, pp. 49-53.

⁹ Oltre ai brani qui riprodotti si è recuperata anche la sinopia di un Apostolo giovane, anch'essa oggi presso il Museo Diocesano Albani. Le pitture ancora non hanno un numero d'inventario.

¹⁰ "al lato opposto [...] si leggono a malapena delle architetture dipinte e, più sotto, emergenti dall'attacco della cupola settecentesca, teste aureolate": F. Mazzini, *op. cit.*, p. 62.

¹¹ Prima della distruzione nel 1936 l'opera, che si trovava nella chiesa parrocchiale di San Nicola di Bellpuig d'Urgell, era stata pubblicata da monsignor José Gudiol e attribuita a Ferrer Bassa, per lui il pittore degli affreschi di Pedralbes: J. Gudiol, *Pintura mig-èval Catalana: els trescentistes*, Barcelona, 1924, p. 127, fig. 43.

¹² Inv. 10728, tavola, 72,5 x 80 cm; inv. 10729, tavola, 76,5 x 80 cm. M. Suredda, in *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra a cura di B. Chiesi, I. Ciseri e B. Paolozzi Strozzi, Firenze, 2015, n. 30.

¹³ C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, II., pp. 204-206; M. Meiss, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, in 'The Journal of the Walters Art Gallery', IV, 1941, pp. 45-87.

¹⁴ F. Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e "Antonius Magister"*, in 'Arte antica e moderna', 4, 1961, pp. 27-48; F. Bologna, *Solemne Investidura de Doctor Honoris Causa al Profesor Ferdinando Bologna*, Barcelona, 1990, pp. 33-35. La notizia della fondazione di San Domenico a Urbino in A. Lazzari, *Serie di Vescovi, ed Arcivescovi d'Urbino*, in G. Colucci, *Antichità picene*, Fermo, VII, 1794, p. 231.

¹⁵ Tavola, 118 x 88 cm. M. Minardi, *op. cit.*, pp. 61-64, note 13, 109; M.B. Israëls, *Madonne dell'Umiltà monumentali nelle Marche tardo-medievali: committenze confraternali*, in *Pittura del Trecento nelle Marche*, a cura di B. Cleri e M. Minardi, Foligno, 2017, pp. 297-328.

¹⁶ M. Boskovits, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, in 'Arte illustrata', II, 17-18, 1969, pp. 4-19.

¹⁷ Tavola, 131 x 98,5 cm. Il dipinto, già in collezione Kisters, è passato ad un'asta di Sotheby's Londra (04.07.2018; lot. 1) come opera di Antonius Magister. M. Minardi, *op. cit.*, nota 152.

¹⁸ Croce dipinta, 365 x 285 cm. *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e di spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo López e G. Venturi, Ancona, 2014, pp. 162-163, n. 24; M. Minardi, *op. cit.*, pp. 64-69.

¹⁹ M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, London, 1967, I, p. 24.

²⁰ M. Boskovits, *Il convento del "Beato Sante" e alcune osservazioni sulla pittura marchigiana del '300*, in *Il santuario del B. Sante di Mombaroccio (PS)*, a cura di G. Mandolini, Roma, 1998, pp. 183-211.

²¹ Inv. 34.841, tavola, 86.5 x 80.2 cm. M. Minardi, *op. cit.*, pp. 86-87, nota 158.

²² Tavola, diam. 33 cm. M. Boskovits, *op. cit.*, 1998, p. 200, fig. 19. Già presso l'antiquario parigino Leegenhoek (1971), le poche informazioni reperite si leggono in una nota a matita di Federico Zeri, che attribuisce il dipinto a Lippo Vanni: vedi foto Fondazione Zeri inv. 21565.

²³ Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. 12640. *Libro de horas de la reina María de Navarra*, a cura di S. Marcon, Barcelona, 1996.

²⁴ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8846. A. Martínez Elcacho, J. Yeguas i Gassó, *Un Encàrrec de l'infant Pere d'Aragó i d'Anjou a Ferrer Bassa el 1346: el Saltiri anglocatalà*, in 'Miscel·lània litúrgica catalana', 2016, pp. 63-92.

²⁵ Vedi J. Yarza, *op. cit. Contra R. Alcoy, Los maestros del Libro de Horas de la reina María de Navarra: avance sobre un problema complejo*, in 'Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar', XXXIV, 108, 1988, pp. 105-13; R. Alcoy, *op. cit.*, 2017, pp. 90-112.

²⁶ L'intervento di Avril nel convegno *L'art gothique siennois* ad Avignone è rimasto inedito; per le conclusioni vedi J. Yarza, *op. cit.*, p. 121, nota 127. A. De Marchi, *Antonius Magister*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig-München, III, 1990, pp. 633-634; R. Gibbs, *Ferrer Bassa and the Pseudo-Ferrer at Pedralbes*, in 'Apollo', CXXXVI, 368, 1992, pp. 226-232; J. Yarza Luaces, *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, a cura di A.E. Pérez Sánchez, Milano, 1995, pp. 71-183; A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, 2002, p. 89, nota 37.

²⁷ M. Trens, *op. cit.*, p. 168, n. XIX, p. 172, n. XXIX.

²⁸ Ivi, p. 174, n. XXXIII, XXXIV.

²⁹ Per la cancellazione di contratti del XIV secolo in Catalogna vedi J. Colomer Casamitjana, *La cancellació "pro infecto" en els documents de la notaria de Besalú a començaments del segle XIV*, in 'Acta historica et archaeologica mediaevalia', 31, 2014, pp. 265-277.

³⁰ J. Trenchs Òdena, *Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval*, Barcelona, 2011, p. 232, n. 799.

³¹ F. Bologna, *op. cit.*, 1961, p. 32. Per il catalogo di Ferrer Bassa vedi ora J.-L. Vega, *I beati Delphine ed Elzéar di Sabran lungo il bacino del Mediterraneo*, in 'Iconographica', 20, 2021, in corso di stampa.

³² Vedi nota 40.

³³ T. Kustodieva, *Una 'Madonna dell'Umiltà' dalla collezione dell'Ermitage*, in 'Paragone', 577, 1998, pp. 3-11.

³⁴ C. Favà, R. Cornudella, *El italianismo en la pintura del siglo XIV*, in *El Gótico en las colecciones del MNAC*, a cura di R. Cornudella, C. Favà e G. Macias, Barcelona, 2011, pp. 41-67; R. Cornudella, *op. cit.*, pp. 7-22.

³⁵ Polittico, 226 x 250 cm. J. Gudiol, S. Alcolea i Blanch, *op. cit.*, p. 47, n. 93.

³⁶ Inv. 30, tavola, 250 x 103 cm. Ivi, p. 48, n. 94.

³⁷ L'eccezionalità di questa scena rimane però la dimostrazione dell'assoluta comprensione degli effetti luministici, riverberati sui dettagli, come le caprette in basso a destra che incredibilmente creano delle ombre portate. Questo studio dipende dagli esperimenti di Pietro Lorenzetti ad Assisi, dove si assiste alle prime ombre portate del XIV secolo (H.B.J. Maginnis, *Cast shadow in the passion cycle at San Francesco, Assisi: a note*, in 'Gazette des Beaux-Arts', LXXVII, 113, 1971, pp.

63-66); verso il 1352 risalgono, invece, le ombre dipinte da Tommaso da Modena nei suoi affreschi in San Niccolò a Treviso (L. Coletti, *Tommaso da Modena*, Venezia, 1963, p. 28; R. Gibbs, *L'occhio di Tommaso*, Treviso, 1981, p. 114).

³⁸ F.P. Verrié, *L'art Gotic. La pintura. L'Art Català*, a cura di A. Durán Sanpere, Barcelona, 1957, p. 385; J. Yarza, *Bassa e il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig*, in 'Notizie da Palazzo Albani', XXII-XXIX, 2001, p. 47. Qualcosa di simile si riscontra, più tardi e nell'altra direzione, nelle opere urbinati di Pedro Berruguete che redige in castigliano le scritte dei libri degli uomini illustri per lo studiolo di Federico da Montefeltro (F. Marías, F. Pereda, "Petrus Hispanus" pittore in Urbino, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di F.P. Fiore, Firenze, 2004, p. 262).

³⁹ J. Bracons i Clapés, *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, in 'D'Art', 19, 1993, pp. 43-51.

⁴⁰ Per Francesco di Vannuccio in Catalogna esiste un documento praticamente ignoto in Italia, datato 1353: vedi G. Llompарт, J.M. Palou, *L'anunciació de Lluc i el Mestre Pisà Lupo di Francesco*, in 'Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana', 51, 1995, p. 299, nota 16. Il 'Cristo in pietà' del Museo Catedralicio Diocesano di Valencia, pubblicato da Millard Meiss (*op. cit.*, 1941, p. 60, fig. 18), potrebbe essere un'opera dell'infanzia di Francesco di Vannuccio.

⁴¹ J.M. Madurell, *El pintor Lluís Borrassà. 1. Texto, apéndice documental índices*, in 'Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona', VII, 1949, p. 188. Quest'ultimo pittore, documentato a Barcellona nel 1334, potrebbe essere il Giovanni di Duccio da Siena che nel 1347 firma una 'Madonna della Misericordia' che il Suarez vede nel 1663 nella chiesa di San Domenico di Carpentras (E. Capron, *Simone Martini's last documented work*, in 'The Burlington Magazine', CLIX, 1366, 2017, pp. 4-13).

⁴² J.M. Madurell, *op. cit.*, p. 187. Vedi, inoltre, l'ultimo paragrafo di questo saggio.

⁴³ Nel 1353 è documentato a Valencia un Geraldo Dangelo (Gherardo d'Angelo?) che, in vista del nome poco ispanico, è di probabile origine italiana (J.M. Madurell, *op. cit.*, p. 89). A Palma di Maiorca è attestato il senese Matteo di Giovanni *vidriero*, tra il 1325 e il 1331 (M. Durliat, *L'art dans le royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares*, Toulouse, 1962). Nella capitale catalana è ricordato nell'aprile del 1395 il pittore sardo Raymundeto de Caules, residente a Castro de Caller (J. Puiggarí, *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, de la Edad Media y del Renacimiento*, Barcelona, II, 1880, p. 277). In rapporto con la Toscana è stato sicuramente Romulo da Florenza pintor, documentato a Saragozza tra il 1367 e il 1372, per alcuni il nome di battesimo del Maestro di Estopanyà (*Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di A. Tomei, Milano, 2009, pp. 248-250, n. 93).

⁴⁴ In un certo senso aveva ragione Joaquin Yarza (*op. cit.*, 1996, pp. 95-256) per la datazione – che però vedeva le pitture come il prodotto di un appalto che aveva fatto il Bassa a un pittore italiano – perché per fatti di moda gli affreschi non si possono spingere troppo oltre il 1346, credo entro il 1350, ma a cavallo ci sarebbe il fatidico 1348 della peste nera.

⁴⁵ M. Minardi, *op. cit.*, pp. 45-88.

⁴⁶ Confronti serrati come quelli con la 'Madonna col Bambino' Loeser di Pietro Lorenzetti (Firenze, Palazzo Vecchio) dei primi anni quaranta (C. Volpe,

Pietro Lorenzetti, Milano, 1989, pp. 110-113; D. Benati, *Pietro Lorenzetti: un politico ricomposto*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina, Bologna, 2009, pp. 29-34).

⁴⁷ M. Minardi, *op. cit.*, pp. 53-58. In realtà non abbiamo nessuna testimonianza sicura dell'esistenza della chiesa prima del 1362. Il convento di San Domenico esisteva dal 1297, quando Bonifacio VIII concedeva ampi privilegi, e anche, probabilmente, la chiesa dell'Umiltà che secondo la storiografia era il luogo di culto più antico. Il testamento del 1348, riportato da Minardi, che predispone una sepoltura "a S. Domenico, al quale luogo lascia 10 soldi" potrebbe riguardare, come mette in evidenza lo stesso studioso, il convento e non la chiesa.

⁴⁸ Vedi G. Fattorini, *Luca di Tommè oltre i confini senesi: opere lungo la dorsale appenninica*, in *Pittura del Trecento nelle Marche*, a cura di B. Cleri e M. Minardi, Foligno, 2017, pp. 267-295.

⁴⁹ F. Bologna, *op. cit.*, 1961, nota 52; A. De Marchi, *Due ignoti pittori tarologotici a Urbino e a Rimini*, in *Intorno a Gentile da Fabriano*, atti del convegno (Fabriano-Foligno-Firenze, 31 maggio-2 giugno 2006) a cura di A. De Marchi, Livorno, 2008, pp. 133-150.

⁵⁰ Troviamo questa iconografia nei seguenti codici napoletani: breviario oggi al Real Monasterio El Escorial (ms. A. III.12, f. 249) del 1360 ca; nel messale oggi nella Bibliothèque Municipal di Avignone (ms. 138, f. 176) del 1365 ca; nella 'Bible moralisée' della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (ms. Fr. 9561, f. 189v.), datata dalla critica tra sesto e settimo decennio del Trecento. Quest'ultima miniatura è sicuramente la più vicina alla lunetta già a San Domenico, simile nella disposizione delle figure e nella composizione.

⁵¹ La chiesa di Santa Maria di Pedralbes presenta sia una planimetria sia un coro delle monache molto simile alla chiesa napoletana di Santa Maria Donnaregina; è probabilmente l'unico edificio catalano a presentare un coro sopraelevato in controfacciata in Catalogna: P. Beseran i Ramon, *Incidències napolitanes a Catalunya. Revisions sobre l'escultura i arquitectura trescentista*, in *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di R. Alcoy, Barcelona, 2009, pp. 91-119.

⁵² L'affresco è stato scoperto nel 1984 sotto un pesante scialbo ma raramente viene collegato alle opere qui studiate. I. Companys Farrerons, N. Montardit Bofarull, *La presència del pintor Ferrer Bassa en terres tarragonines: la seva primera obra documentada (1315) i un mural ignorat de l'autor a Santes Creus*, in *Recull Miquel Melendres i Rué (1905-1974)*, a cura di E.A. Soler e M.C. Mas, Tarragona, 1995, pp. 59-87. Alcuni anni prima, sempre a Tarragona, lavora uno scultore di formazione italiana alla tomba del prelado Joan d'Aragó (†1334): vedi di recente M. Manote i Clivilles, *El sepulcre de Joan d'Aragó*, in 'Buletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi', 17, 2003, pp. 11-20.

⁵³ Anche se si trovano esempi antecedenti, l'angelo in volo è stato sicuramente divulgato da Ambrogio Lorenzetti in un affresco perduto che si trovava sulla facciata di San Pietro alle Scale a Siena, che a detta dell'umanista Sigismondo Tizio mostrava l'angelo in "descensu". La soluzione di Ambrogio è sicuramente la fonte sia per il nostro sia per Biagio di Goro Ghezzi a Paganico e anche per l'affresco in Sant'Agostino a Siena (G. Freuler, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico: l'affresco nell'abside della Chiesa di S. Michele*, Firenze, 1986, pp. 39-48).

⁵⁴ Per quest'invenzione iconografica vedi A. Bagnoli, in *Ambrogio Lorenzetti*,

catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 194-197, n. 14.

⁵⁵ Vedi F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in "The Burlington Magazine", XCIII, 596, 1952, pp. 320-323; J. Yarza, *op. cit.*, 2001, p. 42.

⁵⁶ *Pamphlet* divulgativo della mostra *Murales divinos*, Exposición a partir del 22 de junio 2018, Barcelona.

⁵⁷ Questo tipo di trono è moneta corrente in quella generazione: Lippo Vanni al Musée Tessé di Le Mans (inv. 10.12), Niccolò di ser Sozzo nella 'Madonna col Bambino' (passata da Sotheby's, New York il 27 gennaio 2011, lotto 105) e nel polittico, eseguito con Luca di Tommè, del 1362 (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 51), e anche in Bartolomeo Bulgarini (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 70), per ricordare alcuni esempi.

⁵⁸ Per un'indagine ravvicinata sulle tecniche impiegate dal nostro vedi L. Font e R. Senserrich, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁹ Nel catalogo di Ferrer e Arnau Bassa questa tecnica di origine senese sull'oro è completamente assente. Uno dei primi esempi nella penisola iberica si trova nella 'Sant'Anna e la Vergine' del Museo Nacional di Lisbona, per me opera di Ramon Destorrents. È possibile che quest'ultimo pittore abbia riflettuto sul lavoro del nostro, non solo per la vicinanza tra gli angeli della 'Crocifissione' /tavola 31/ e quelli della tavola oggi in Portogallo (vedi anche decorazione à pois), ma per il comune uso di punzoni, lontani da quelli adoperati nel taller dei Bassa (M.S. Frinta, *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting*, Prague, I, 1998, p. 307, n. H30; alcuni punzoni sono sfuggiti allo studioso come il n. Jd47 e il n. Jc22a).

⁶⁰ La presenza di Francesco di Vannuccio in Catalogna potrebbe confermare un passaggio avignonese del pittore, come sembra dalla conoscenza di certe soluzioni iconografiche: vedi D. Sallay, *The Avignon Type of the Virgin of Humility: Examples in Siena*, in *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*, a cura di O. Radványi, Budapest, 2012, pp. 104-111. È probabile che il pittore abbia introdotto molte novità avignonesi in Catalogna, come per esempio la rara iconografia dell'Annunciazione in Umiltà, con la Vergine a terra, tema sviluppato anche da Naddo Ceccarelli nel dittico del Musée des Beaux-Arts de Tours e che Francesco di Vannuccio ripropose nel trittico della Pinacoteca di Siena (inv. 183): questa soluzione la troviamo nello scomparto proveniente da Cardona della bottega dei Bassa, oggi al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15855), e anche nel 'Libro d'Ore di Maria di Navarra' (f. 17v.). È una rielaborazione narrativa della Madonna dell'Umiltà (vedi P. Leone de Castris, *Simone Martini*, Milano, 2003, p. 318, note 25-26, che però sbaglia nell'indicare un ante 1342 per l'iconografia della Madonna a terra perché in realtà questa soluzione non compare nel 'Libro d'Ore di Maria di Navarra' di Ferrer Bassa e bottega).

⁶¹ Inv. P811, affresco strappato, 30 x 24 cm. *Musée des Beaux Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des Peintures. Ecoles étrangères*, a cura di A. Brejon de Lavergnée e A. Scottez de Wambrechies, Paris, 1999, p. 159. Per R. Offner "Italian School, Siennese-14th c." (vedi foto Frick Art Reference b1110366).

⁶² Cit. R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, Firenze (Opere complete, IV), 1973, p. 56.

⁶³ J.M. Madurell, *op. cit.*, p. 187. Il nome Antonio non sembra raro tra i pittori del Trecento senese: vedi H.B.J. Maginnis, *The World of the Early Siennese*

Painter, University Park (Penn.), 2001, p. 244. Va anche ricordata la presenza di un Anthonius in area adriatica, a Rimini, nel 1348 (O. Delucca, *I pittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio*, Rimini, 1992, p. 126).

⁶⁴ M. Minardi, *op. cit.*, pp. 61-64; M.B. Israëls, *op. cit.*, pp. 307-308 propone una doppia funzione per il dipinto, pala d'altare e gonfalone confraternale.

⁶⁵ Così nell'esemplare di Allegretto Nuzi del 1366 (Sanseverino Marche, Pinacoteca), in quelli di Francescuccio di Cecco del 1359 (Fabriano, Pinacoteca Civica di Fabriano) e del 1374 (Montegiorgio, chiesa di Sant'Andrea), in due di Andrea di Deolao de' Bruni del 1372 (Corridonia, Pinacoteca Parrocchiale; Parigi, Giovanni Sarti), fino a quelli del secolo seguente come lo scomparto centrale del politico di Antonio di Guido di Giovanni Recchi del 1439 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

⁶⁶ M. Boskovits, *op. cit.*, 1969, nota 11; A. De Marchi, *op. cit.*, 2008, nota 26. Per i restauratori, invece, l'aggiunta spetterebbe a un rifattore cinquecentesco (*Mostra di opere d'arte restaurate. Galleria Nazionale delle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 1970, p. 22).

S U M M A R Y

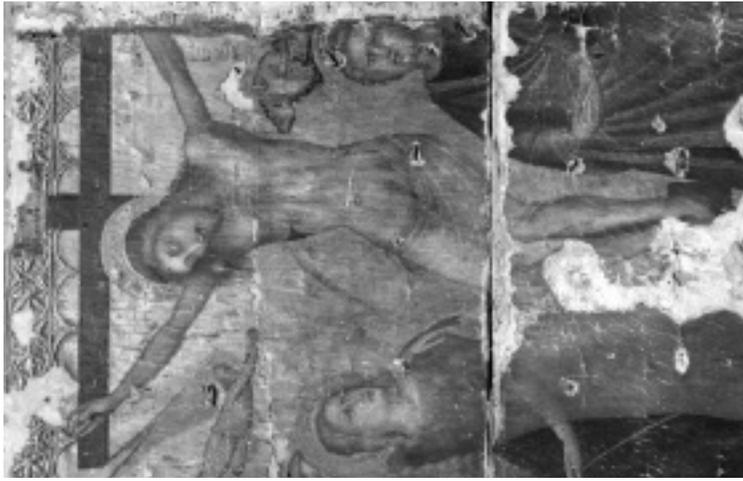
This study presents a series of mid-fourteenth century paintings similar in style to works found in both Catalonia and the Marches, illustrating the substantial coherence between those two separate areas of the Mediterranean. This had already been intuited by Miklós Boskovits, who associated all these paintings with the Catalan painter Ferrer Bassa, the presumed author of the frescoes in the chapel of Saint Michael in the Monastery of Pedralbes. In fact the cycle was not painted by Bassa but by an Italian artist trained in the Siena-Avignon tradition, active in Barcelona during the same years as the Tuscan painter Francesco di Vannuccio, who after his Iberian activity returned to Italy to work in the Marches.



31 - Maestro della Croce di Mombaroccolo: 'Crocifissione'
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, collezione Masaveu



32 - Maestro della Croce di Mombarraccio (e restauratore): 'Crocifissione'
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, collezione Masareu



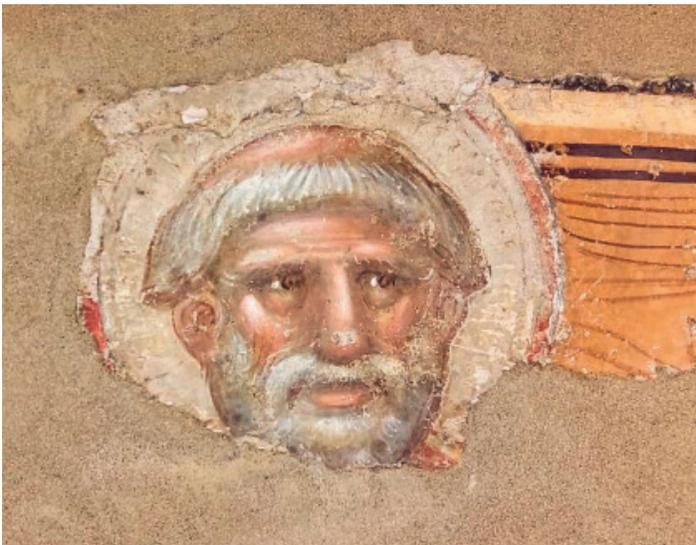
33a - Maestro della Croce di Mombarrocco
(e restauratore): 'Crocifissione' (part.)
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias,
colezione Masaveu



33b - Maestro della Croce di Mombarrocco:
'Croce dipinta'
Mombarrocco, santuario del Beato Sante



34a - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Vergine' (part. della 'Pentecoste')
Urbino, Museo Diocesano Albani



34b - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'San Pietro'
(part. della 'Pentecoste')
Urbino, Museo Diocesano Albani



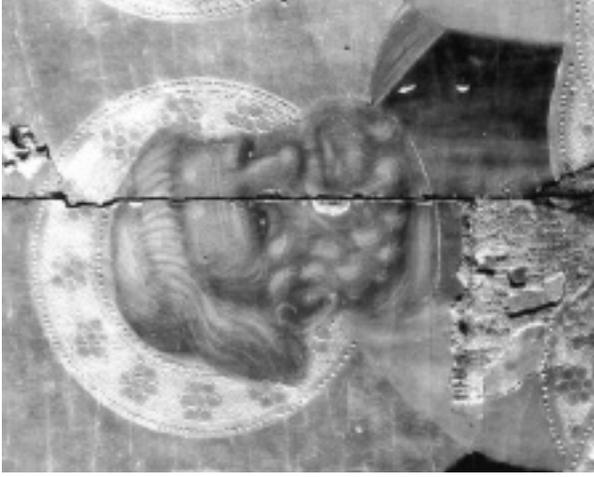
35a - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Apostolo'
(part. della 'Pentecoste')
Urbino, Museo Diocesano Albani



35b - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Pentecoste' (part.)
Urbino, Museo Diocesano Albani



36a - Maestro della Croce di Mombarocco:
'Pentecoste' (part. qui invertito)
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes



36b - Maestro della Croce di Mombarocco:
'Incoronazione della Vergine' (part.)
già Bellpuig d'Urgell (distruitta)



37a - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Incoronazione della Vergine' (part.)
già Bellpug d'Urgell (distrutta)



37b - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Incoronazione della Vergine' (part.)
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



38a - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Ascensione di Cristo' (part.)
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes



38b - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Croce dipinta' (part.)
Mombaroccio, santuario del Beato Sante



39 - Maestro della Croce' di Mombaroccio: 'Angelo (?)'
Lille, Palais des Beaux-Arts



40 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Annunciazione'

Tarragona, Santa Maria de Santes Creus



41 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Annunciazione'
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes, cappella di San Michele



42 - Maestro della Croce di Mombrocio: 'Adorazione di Gesù Bambino'
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes, cappella di San Michele



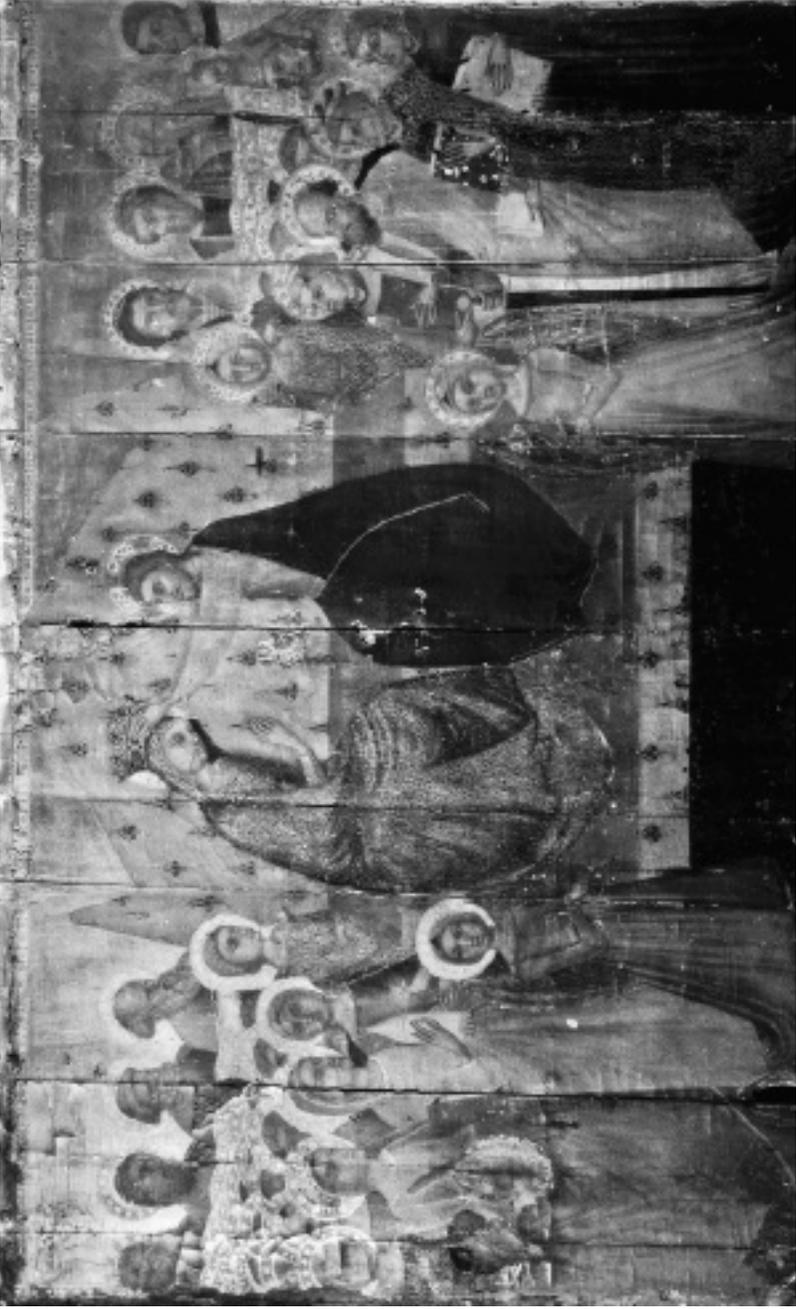
43 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Adorazione dei Magi'
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes, cappella di San Michele



44 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Madonna col Bambino e angeli'
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes, cappella di San Michele

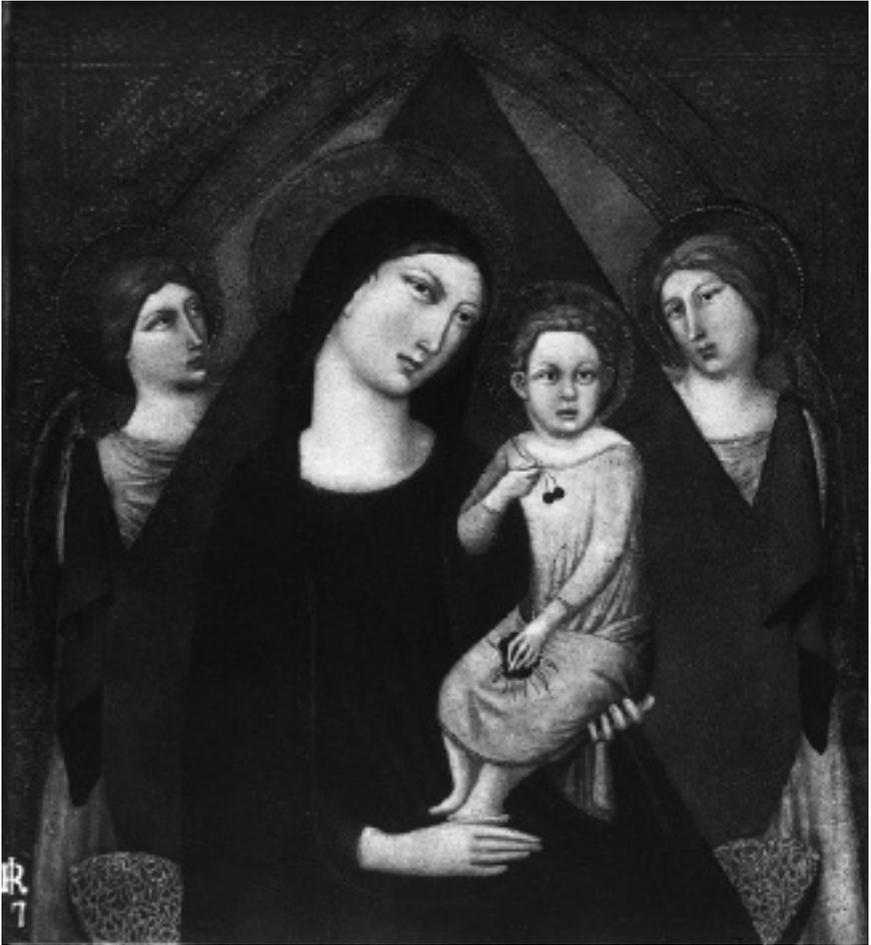


45 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Pentecoste'
Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes, cappella di San Michele



46 - Maestro della Croce di Mombarocco: 'Incoronazione della Vergine'

già Bellpuig d'Urgell (distrutta)



47 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Madonna col Bambino e angeli'
New York, Brooklyn Museum



48 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Madonna dell'Umiltà'
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



49 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'Incoronazione della Vergine' (part.)

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



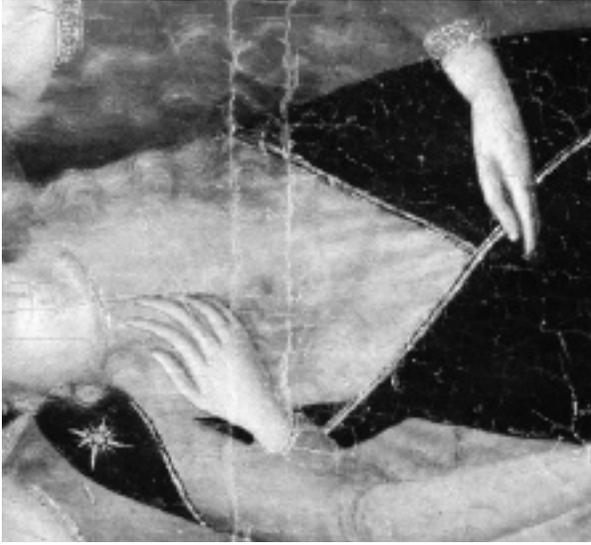
50 - Maestro della Croce di Mombaroccio: 'San Girolamo' (part.)



51a - Maestro della Croce di Mombarocco
(e restauratore): 'Crocifissione' (part.)
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias,
colezione Masaveu



51b - Maestro della Croce di Mombarocco:
'Croce dipinta' (part.)
Mombarocco, Santuario del Beato Sante



52a - Maestro della Croce di Mombaroccio (e restauratore):
'Crocifissione' (part.)
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias,
colezione Masaveu



52b - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Madonna dell'Umiltà' (part.)
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



53a - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Esorcismo di San Bernardo' (part.)
Vic, Museu Episcopal



53b - Maestro della Croce di Mombaroccio:
'Madonna dell'Umilià' (part.)
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



54a - Maestro della Croce di Mombrocio:
'Incoronazione della Vergine' (part.)
già Bellpug d'Urgell (distruitta)



54b - Maestro della Croce di Mombrocio:
'San Matteo' (part.)
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche