



ROSA ALCOY (ed.)

Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat

EMAC, UB, Barcelona, 2014

Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat è un ponderoso volume, a cura di Rosa Alcoy, scaturito dal III Simposio Internazionale del gruppo di ricerca EMAC Romànic e Gòtic, tenutosi a Barcellona nel maggio 2012. Il suggestivo titolo funge da ombrello chiamato a raccogliere ricchi saggi e contributi, dedicati ad uno dei temi più avvincenti della storia dell'arte: le migrazioni di opere e di artisti, la ricostruzione del loro contesto d'origine e di approdo, l'analisi dei pezzi sfuggiti alle maglie della critica, la dislocazione di frammenti di corpus non più integri. Alcuni interventi seguono gli spostamenti di tavole appartenenti all'universo pittorico aragonese, valenzano, catalano e maiorchino, mentre

altri si interrogano sui percorsi di artisti itineranti e dalla personalità spesso sfuggente, come Jaume Rigalt o il Mestre de Riglos, di cui si occupano rispettivamente Joan Yeguas e Guadaira Macías Prieto. Il carattere «fuggitivo» dipende – a seconda dei casi – dai viaggi intrapresi dallo scultore in cerca di fortuna o da questioni critiche scivolose inerenti la fisionomia stilistica del pittore, laddove, come nel caso del Mestre de Riglos, occorre metterne a fuoco il profilo, nei suoi frequenti punti di contatto con le partiture iconografiche di Blasco de Grañén e nella prossimità con Pere Garcia de Benavarrí. Nel volume si riflette inoltre su opere «fuori contesto», su pittori emigranti o «profughi», come il caso eccellente del fuggevole soggiorno visconteo (1335-1336) di Giotto, che prenderebbe le vesti, in tale trasferta, di «artista diplomatico» chiamato a svolgere, grazie alla sua fama, il servizio di «ambasciatore politico», o ancora l'episodio ugualmente spinoso del passaggio milanese di una «fronda giottesca» in fuga dalla peste, di cui parla Paolo di Simone, a proposito del problema di Stefano Fiorentino.

Tra i contributi più corposi vi è quello dedicato da Rosa Alcoy all'arte gotico-catalana dislocata oltre i confini nazionali. È il caso del Polittico conservato alla Pierpont Morgan Library di New York, attribuito al *taller de Ferrer Bassa*, pittore cruciale nel dibattito sull'italianismo nella pittura gotica catalana, opera che l'autrice ricollegherà al ciclo di affreschi nella

cappella di San Michele di Pedralbes e al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (Venezia, Libreria Marciana), non trascurando di occuparsi dell'enigmatico collaboratore dello stesso Ferrer Bassa, il *Mestre català de Baltimore*, al quale è ricondotto il Trittico *de la Mare de Déu* del Walters Art Museum – nell'ordine di un «*italianisme català*». Frammenti di opere, come la Natività del Fogg Art Museum di Cambridge, sono riconnessi ai compagni originari, le tavole parenti del MNAC, e alle loro iniziali sedi, il Retablo Maggiore di Poblet (?), poi sostituito dall'altare scultoreo di Damià Forment. Allo stesso modo si trova lontano dalla sua collocazione primaria il retablo di Sant'Andrea, ora al Metropolitan, significativo esempio di gotico internazionale proveniente dal Rossiglione. Un caso eccellente, che pertiene la diaspora di opere catalane, vede protagonista lo stupendo *San Giorgio e il drago* di Bernat Martorell, all'Art Institute di Chicago, insieme alle tavole superstiti ora al Louvre, un tempo comprese in un retablo alloggiato nella cappella dedicata al santo cavaliere nel Palazzo della Generalità, prodotto complesso che richiama l'avvicinamento al linguaggio artistico delle corti nord-europee e l'affinità con smalti e pezzi di raffinata oreficeria. Altro pezzo eccellente di cui leggiamo è *La Vergine con il figlio tra le virtù e le sibille*, d'ambito martorelliano, conservata a Filadelfia, di cui si mettono in luce i risvolti civili e profetici dell'iconografia, atipica in ambito catalano,

riconnessa ad una miniatura fouquetiana a Chantilly e ad alcuni dettagli eyckiani a Gand. L'integrazione tematica – in chiave apocalittica – della tavola di Filadelfia nel retablo ricostruito idealmente con il *San Giorgio e il drago* di Martorell, trova, nella lettura di Alcoy, un valido corrispondente nell'omologo retablo della bottega di Marçal de Sas al Victoria and Albert Museum di Londra.

Come bene traccia Aleix Cort in apertura, la tematica scelta si presta a letture distinte, connesse al contesto della fuga (luogo d'appartenenza, commissione) e all'esito della fuga (passaggi di proprietà, percorsi tra collezioni e mercato, distacco dalla destinazione originaria). Pertanto l'esercizio dello storico dell'arte in tali casi ha a che vedere prima di tutto con la memoria e il riconoscimento della «cicatrice» procurata dalla «fuga» dell'opera o dell'artista, tenendo poi a mente che «*fugir és desaparèixer*». E di una scomparsa o meglio di una sottrazione eccellente si occupa nel volume Xavier Barral i Altet, che segue – attraverso il libretto *De traslatione cadaveris...* di Michele Muscettola (1667) – le vicende delle spoglie di Alfonso il Magnanimo, da Napoli (dove erano detenute arbitrariamente dai domenicani) a Poblet (luogo a cui, secondo le sue ultime volontà e secondo un rituale del potere, anelava ricongiungersi il defunto); al contempo l'autore sottolinea la migrazione in senso inverso, dal Levante spagnolo a Napoli, di maestranze, a tutti i livelli di specializzazione, assoldate dallo

stesso sovrano per traslare la sua «magnanima» identità catalana in Castelnuovo, castello già angioino, dove riceveva ambascerie e umanisti, anch'essi «in fuga», come il fiorentino Giannozzo Manetti.

Segue tracce «fuggitive», come fosse quasi un poliziesco, il contributo di Enrico Pusceddu sui movimenti del retablo di san Pietro martire e san Marco di Joan Figuera, da Cagliari a Venezia, con probabile tappa romana e approdo successivo negli Stati Uniti, dopo lunghe vertenze tra le autorità e le istituzioni preposte alla tutela da una parte e l'acquirente-collezionista di turno dall'altra. L'affare ha visto coinvolto un nobile romano, una ricca ereditiera americana e in particolare Pietro Tozzi, pittore restauratore antiquario, titolare di una nota galleria newyorchese. È tramite la fitta rete di documenti relativi ai movimenti del retablo – ora in ubicazione sconosciuta – e grazie alle attività di Tozzi in cerca di *expertise*, che veniamo a conoscenza della fattura dell'opera, delle sue misure, di alcune fotografie che ne ritraggono i vari scomparti, così come degli iniziali interessamenti della critica, di Post in particolare, e della prima mostra in cui il retablo venne esposto, a Saint Louis nel 1938.

Le manie dei collezionisti incidono non poco sulla diaspora delle opere: è il caso dei *folia fugitiva*, singole pagine miniate asportate dai codici che le contenevano. Rientra in tale sezione il *folium* qui studiato da Maria Alessandra Bilotta: un pezzo pregevole fuorius-

scito dall'atelier del Messale di Augier de Cogeux, ora presso la Lilly Library (Indiana University), staccato da un codice giuridico, un commentario alle *Decretali* di Gregorio IX, composto da papa Innocenzo IV, tra il 1246 e il 1253. L'analisi del fondo dell'iniziale decorata e della scena miniata, dalle «eleganti e rigorose quadrettature, letteralmente illuminate dall'oro in foglia brunito», fa idealmente ricongiungere alla studiosa il frammento con il suo contesto di produzione: una qualificata bottega attiva tra Tolosa, Carcassonne e Narbona. Lo stesso atelier è frutto di una cultura *fuggitiva*, è fulcro di importazione e incontro di modi, generato inizialmente dal trasferimento a Tolosa di pregevoli miniatori parigini, «latori» di una resa elegante e pacata della narrazione e delle figure. A ciò si somma nell'illustrazione libraria di questo atelier, in nulla provinciale, l'«architettura reale» trasposta in miniatura secondo una sensibilità di marca italiana.

Il moto fuggitivo di un'opera può creare scompiglio nell'identificazione dei personaggi ritratti, che si individuano come committenti, e scoperchiare vari interrogativi circa l'effettivo luogo in cui e per cui il pittore può aver dipinto, come per la tavola con il Giudizio Universale attribuito a Gherardo Starnina, ora conservato a Monaco. La critica vi ha riconosciuto fin da subito un miscuglio di modelli fiorentini e valenzani. Nella diatriba è più volte stato compreso il nome di Miguel Alcañiz, mentre si è quasi sempre presa per buona

la notizia di una provenienza dell'opera dalla chiesa gerolamina di Miramar a Maiorca. Maria Laura Palumbo si pronuncia a favore di una realizzazione della tavola a Firenze (in virtù della fattura fiorentina della cornice), o forse a Valenza, e, dopo aver seguito con instancabile meticolosità tutte le traversie dei vari edifici religiosi coinvolti nella vicenda, propone l'ipotesi plausibile che l'opera possa provenire dalla certosa di Gesù Nazareno di Valldemossa a Maiorca, certosa reale fondata da re Martino (ivi dunque raffigurato tra i beati), o dalla certosa segorbina di Val de Cristo.

Più che gli artisti erranti sono quasi più facilmente i collezionisti a spargere i pezzi di corpus un tempo integri, oltrechè il mercato con le sue mode. Nasce così il fenomeno delle *lapides in itinere* – trattato da Gerardo Boto Varela – per cui si smontano porzioni di chiostri e portali romanici, poi inseriti entro scenari sorprendenti, come alcune note dimore «museali»: la casa museo di Plandiura a Barcellona o il castello del magnate della stampa William Randolph Hearst in California (vicino a San Simeon). I frammenti e le ricostruzioni accrescono d'altra parte il peso e l'apprezzamento della scultura romanica da parte di conoscitori e promotori di importanti raccolte, come quella di Frederic Marès. Documentano tale pratica interi reportage scattati quali album in vista della vendita, ne è significativo esempio il servizio realizzato da Vicente Moreno per il mercante Ignacio Martínez

Hernández (ora nella Fototeca dell'IPHE).

Segue un destino simile – quello dell'esilio – anche la collezione messa insieme da Charles Deering, in stretto contatto con Miquel Utrillo, nella sua residenza a Sitges, di cui si occupa qui Sebastià Sánchez Saulea. Secondo un progetto museologico unico che intendeva raccogliere le testimonianze ispaniche nelle diverse forme e vari formati, nel suo Palazzo Maricel, l'industriale americano espone le tavole dei Vergós, acquistando il noto *San Giorgio* di Martorell, ma, nonostante dichiararsi di impegnarsi affinché la tavola «*mai podria sortir del país*», la collezione ritornerà con il suo proprietario negli Stati Uniti, divenendo prestigioso lascito per l'Art Institute di Chicago. A volte tra le «*obres que se'n van*» vi sono quei pezzi alienati – in quanto non soddisfano più il gusto corrente – dagli stessi canonici che li hanno ereditati, come ricorda Jacobo Vidal Franquet, che incentra il suo intervento sulla disposizione, dettata dal vescovo Auter nel 1690, per cui si prescrive lo sgombero (*llevar, traurer tots los altars*) dalla Cattedrale di Tortosa dei retabli ritenuti ormai *vells*.

Il volume, in conclusione, dispiega un ventaglio davvero vasto di casi, mentre si possono raccogliere tracce preziose sull'evolversi del gusto intorno all'arte medievale, come anche distinguere più chiaramente i fili che legano al contesto di produzione alcune opere – siano esse miniature, sculture, pitture parietali, tavole – mi-

grate lontano dalla loro fonte originaria, riflettendo nel mentre sui destini conservativi, sulle mode di committenti e collezionisti e sui percorsi raminghi degli artefici nelle pagine della critica.

Maria Vittoria Spissu
Università di Bologna
mariavittoriasspissu@gmail.com