

OPERE D'ARTE IGNOTE O POCO NOTE.

BARLETTA — Cattedrale.



ULLE origini della scuola pittorica modenese non sono numerose le notizie sicure. Attratta dagli astri maggiori, l'attenzione degli studiosi si è indugiata a lumeggiarne la vita e le opere, ed una ricca letteratura si è formata soprattutto intorno a Tommaso Barisini. Ma, insieme col maestro che solo fra tutti gli altri nati nell'Alta Italia nella prima metà del secolo XIV, a buon diritto meritò di essere ravvicinato per importanza a Giovanni da Milano (1), fiorirono a Modena numerosi artisti minori, i quali ebbero con lui comuni le origini e le tendenze. Anche di costoro giova determinare la personalità, per mettere in valore tutti gli elementi che servirono a costituire l'ambiente in cui i maggiori maestri campeggiarono.

Il dipinto più importante, l'unico sinora conosciuto di uno di questi artefici rimasto ingiustamente nell'ombra, si conserva nella cattedrale di Barletta, dove giunse seguendo la strada comune a tante opere d'arte dell'Italia settentrionale, disseminate lungo il litorale Adriatico dalla Romagna alle Calabrie.

È una tavola alta m. 0,96 per m. 0,60 di larghezza, con ambedue le facce messe ad oro e dipinte. Da una parte si vede la Madonna col Bambino stretto fra le braccia, il quale, mentre leva la destra in atto di benedire, carezza con la sinistra il mento della madre; dall'altro lato è il Redentore benedicente. Sotto la Vergine, su di un rotolo spiegato, si legge in caratteri gotici la seguente iscrizione:

∴ uirginis: intapte . cum ueneris . ante . figuram : . .
∴ preter eumdo . chaue . ne sileatur . aue . gracia plena :
∴ Paulus . filius . magistri . Serafini . de Serafinis . pictori . de Mutina . pinxit (2).

Sotto la figura del Cristo si vede un identico rotolo con l'iscrizione:

∴ Ego . sum . rex . regum . et dominus . dominancium : ego sum lux mundi :
∴ qui . sequitur . me . non ambulat . intenebris . set abebit :
∴ lumen . vite ∴ dicit ∴ dominus ∴ . alleluya : . .

Di Serafino Serafini, fiorito tra il 1349 e il 1387, si hanno, grazie a recenti ricerche fortunate (3), notizie numerose e sicure. Ma di lui, che ebbe in moglie

(1) W. SUIDA, *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*, in *Rassegna d'Arte*, 1906, p. 13.

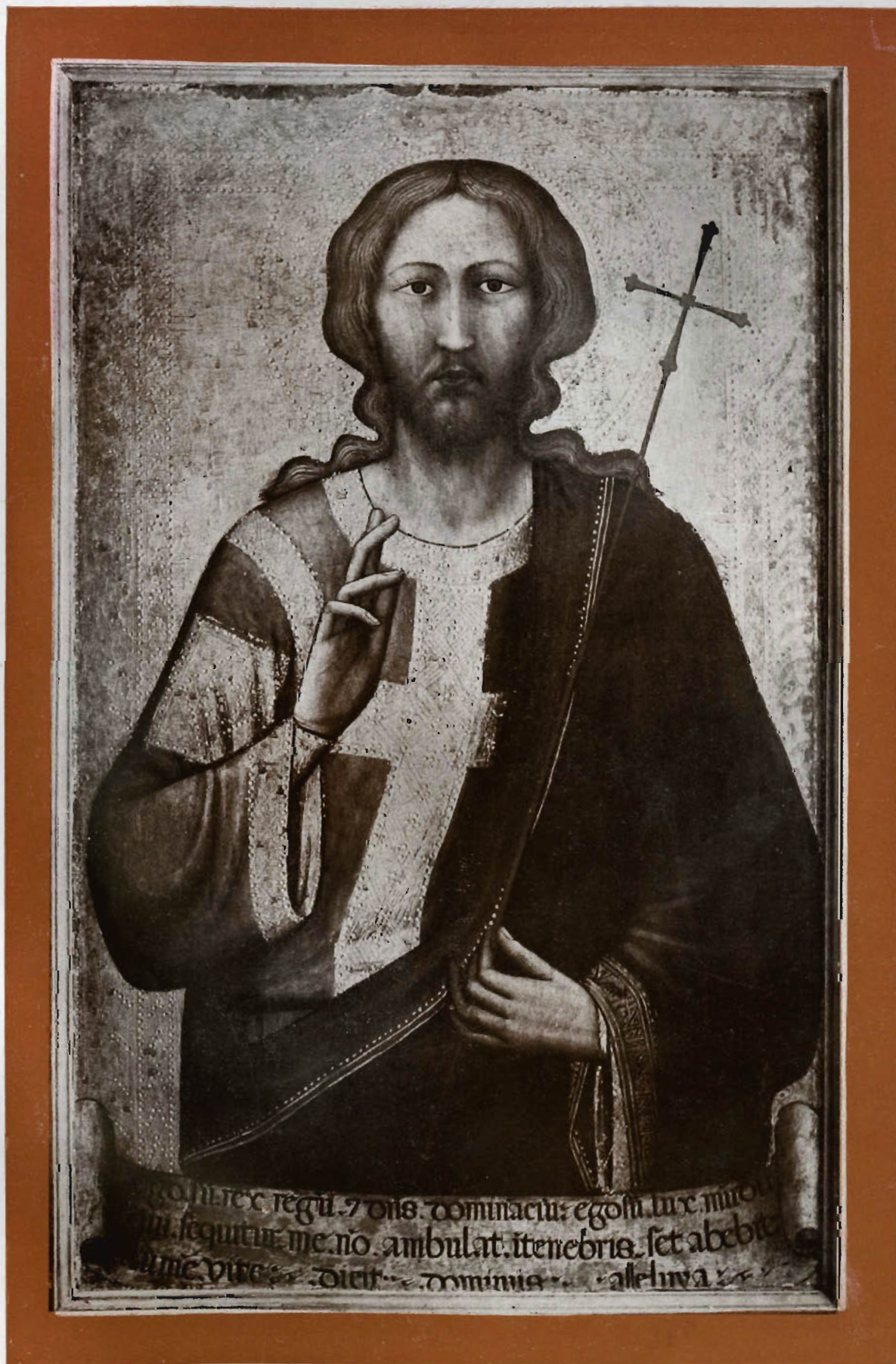
(2) In un foglietto di devozione diffuso dal capitolo della Metropolitana di Barletta, al quale accennò O. MARUTI, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, 491, è riportata solo l'ultima riga di questa iscrizione.

(3) G. BERTONI - E. P. VICINI, *Serafino Serafini pittore modenese del secolo XIV*, ne *L'Arte*, 1904, 287.





PAOLO SERAFINI. — Madonna col Bambino. — *Barletta*, Cattedrale.



PAOLO SERAFINI. — Cristo benedicente. — Barletta, Cattedrale.



Bartolomea di Martino Ricciardi; nessun documento ricorda il figlio Paolo, il cui nome sarebbe forse rimasto del tutto dimenticato, se non fosse stato raccomandato alla tavola della cattedrale di Barletta.

In vero si ha memoria di tre altri pittori modenesi che ebbero il nome di Paolo, ma l'identificazione col figlio di Serafino Serafini può senz'altro escludersi per due di essi. Il primo di costoro, in fatti, apparisce fino dal 1306 nei registri della popo-



Fra' Paolo da Modena. — Madonna dell'Umiltà. — Modena, Galleria Estense.

lazione modenese (1); del secondo si conosce che il padre si chiamò Bernardo e che nel 1335 aveva già in Firenze una bottega, nella quale Manetto di Ughetto mise un suo figliuolo ad imparare l'arte della pittura (2). Ma Serafino Serafini nacque verso la fine del primo quarto del secolo decimoquarto (3), perciò, anche all'infuori di ogni altra considerazione, ragioni cronologiche impediscono di credere che egli possa aver avuti rapporti diretti con i pittori ricordati. Nessuna incom-

(1) CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia*, IV, 119-120, n. 1.

(2) *Il Buonarroti*, Roma, 1883, p. 131.

(3) G. BERTONI - E. P. VICINI, *luog. cit.*, 294.

patibilità cronologica invece vieterebbe di identificare l'autore del quadro della cattedrale di Barletta con quel Paolo da Modena che nel 1370 sottoscriveva col suo nome la nota *Madonna dell'Umiltà* esistente nella galleria Estense (n. 479) (1). Qui, pertanto, mancando ogni altro elemento, la questione non potrebbe essere risolta che mediante il criterio stilistico. Purtroppo però il dipinto modenese è così alterato dai restauri, da indurre il Cavalcaselle a dubitare della sua originalità! Questo giudizio ci sembra veramente eccessivo, ma anche chi non è disposto a riconoscere nella *Madonna dell'Umiltà* della galleria Estense una copia, deve intendere la difficoltà e l'incertezza di confronti stilistici fondati su un'opera d'arte ridotta in condizioni tanto deprecabili.

Certo una notevole affinità di forme esiste tra la tela di Modena e la tavola di Barletta. Il naso lungo e affilato della Vergine, il labbro superiore leggermente prominente, il mento breve e rotondo, il tipo del bambino soprattutto, dalle orbite oculari fortemente segnate mediante una linea la quale si prolunga lungo la pinna del naso corto e largo alla base, in modo da lasciar vedere le narici che l'artista si compiace di disegnare con gran cura, la sua rigidità legnosa, i suoi piedi esageratamente grossi e quadrati, sono senza dubbio altrettanti punti di contatto fra la *Madonna dell'Umiltà* della galleria estense e la Vergine col bambino della cattedrale pugliese. Ma non mancano fra l'una e l'altra opera d'arte differenze non meno sensibili ed evidenti. Innanzi tutto la forma dell'orecchio, che nel dipinto di Barletta è assolutamente convenzionale, mentre nelle figure dell'altro quadro è schiettamente naturalistica e, almeno per questo particolare, rivela nel pittore una sicura conoscenza dell'anatomia. Anche dal modo di piegare il manto della Vergine trapelano una concezione e un sentimento del tutto diversi dei motivi decorativi che ogni artista trae dai partiti del pannello. Nella tavola di Barletta è un drappeggiare sobrio e largo, che trae il suo effetto dalla massa, con rari aggruppamenti. Nella *Madonna dell'Umiltà* è la raffinatezza calligrafica dei gotici serpeggiamenti negli orli.

Se per un momento si ammettesse l'identità dell'autore, si potrebbe spiegare la differenza delle due opere supponendole eseguite in periodi diversi della sua attività; in questo caso, la presenza così evidente delle forme gotiche non dovrebbe lasciarci in dubbio nell'assegnare il dipinto di Modena ad un tempo più tardo dell'operosità di Paolo. Ma, se Serafino Serafini, nato, come si è detto, intorno al 1325, ci apparisce ammogliato per la prima volta in un documento del dicembre del 1349, è difficile ammettere nel figliuolo suo Paolo un'attività notevolmente anteriore all'anno 1370, segnato nella *Madonna dell'Umiltà* della Galleria Estense.

Di più non è possibile dire in proposito. Raccolti gli elementi relativi al problema della identificazione del maestro Paolo modenese, figlio di Serafino Serafini, che sottoscrisse la tavola del duomo di Barletta, col frate Domenicano il quale firmò nel 1370 il dipinto della galleria di Modena, pur inclinando a ritenere distinta la personalità dei due pittori, non crediamo di poter risolvere in modo definitivo la questione, per la impossibilità di istituire seri e convincenti confronti

(1) L'iscrizione in due righe, dice: LA NOSTRA DONNA DV MILTA MCCCLXX | F PAVLVS DE MVTINA FECIT ORD Ppic IIII I DIE NAT.

Cfr. P. BORTOLOTTI, *Fra Paolo da Modena, ignoto pittore trecentista domenicano*, in *Atti e Memorie delle RR. Dep. di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, 1874, 383; ID., *Intorno un quadro di fra Paolo da Modena*, in *Memorie della R. Acc. di scienze, lettere ed arti di Modena*, VI, serie II, 45; N. BALDORIA, *Un quadro di fra' Paolo da Modena nella R. Galleria Estense*, in *Rassegna Emiliana*, 1888; ID., *Ancora sul quadro di fra' Paolo da Modena*, *Ibid.*; CAVALCASELLE e CROWE, IV, 119; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, 957, 58.



Paolo Serafini. — Redentore. — *Barletta*, Cattedrale.

stilistici fra due opere, una delle quali poco conserva della sua originaria fisionomia.

Furono già rilevati i rapporti che uniscono con l'arte senese quella di Barnaba e di Tommaso da Modena (1). Tali rapporti non rimasero limitati a questi due maestri, ma furono a Modena e nell'Emilia diffusi più largamente di quello che fino ad oggi non sia apparso. Ne abbiamo un nuovo esempio nella tavola del Duomo di Barletta, la quale nei tipi delle figure e nella ricchezza decorativa delle vesti ricorda predilezioni ed abitudini proprie dei pittori di Siena. Invero fanno pensare ai Lorenzetti la Vergine e il bambino, dai grandissimi occhi spalancati, mentre il Cristo benedicente richiama piuttosto il mezzo busto del Redentore della pinacoteca vaticana, attribuito dal Berenson a Simone Martini (2).

Sono questi gli elementi che Paolo Serafini da Modena andò elaborando in una maniera simpaticamente personale, che pure si sforza di ribellarsi alla tirannia tradizionale, quando tenta arditamente di dar vita e movimento al piccolo Gesù tra le braccia della madre, e che ad ogni modo sembra del tutto estranea agli insegnamenti del padre Serafino, mediocre imitatore del Guariento.

(1) A. VENTURI, op. cit. V, 948; 961.

(2) Proveniente dal Museo Cristiano Vat. Cfr. BERENSON, *The Central Italian Painters*, London, 1909, 252.

Nella stessa cattedrale di Barletta è un'altra tavola (1) — rappresentante a figura intiera il Redentore nell'atto di benedire — nella quale i caratteri dello stile di Paolo Serafini tornano con grande evidenza.

La figura, salvo lievissime varianti nel vestito e nella posizione delle mani, può dirsi una fedele ripetizione di quella che il pittore eseguì nella tavola firmata. La tunica, l'acconciatura della testa, le pieghe del manto sono identiche; la forma delle mani e le proporzioni di tutte le membra assolutamente le stesse; il modellato ottenuto con lievi sfumature, con delicati passaggi di chiaroscuro, in modo che la massima luce si accentri sulla fronte, l'abitudine di seguire i capelli con fili ondulati e paralleli, rilevati da vivaci lumeggiature, le palpebre ispide e rade, eseguite ad una ad una con pazienza da calligrafo, indicano gli stessi procedimenti tecnici, le medesime abitudini di mestiere.

Lo stato di conservazione della tavola non firmata lascia molto a desiderare; il colore è per larghi tratti caduto e qua e là presenta pericolosi sollevamenti; qualche vecchio lavaggio ha per di più danneggiata l'epidermide del dipinto, dando alla figura una crudezza che non appare nell'altro Cristo benedicente. Anche lo sguardo, che non si spinge serenamente innanzi, ma è rivolto obliquamente in basso, modifica l'espressione di quella fisionomia e la rende più dura e severa. Ma son queste differenze che non vanno oltre la superficie delle due pitture; l'esame e il confronto dei loro caratteri fondamentali ce le mostrano indissolubilmente avvinte nell'unità di uno stile comune.

VITERBO — Chiesa di S. Sisto.

A Viterbo, nella sagrestia della chiesa di S. Sisto, si conserva una tavola rappresentante la Vergine in trono col Bambino, fra S. Giovanni Battista, S. Girolamo, S. Nicola da Bari, S. Agostino, S. Chiara e S. Stefano. Ai lati del trono, che sorge sopra due gradini, si vedono quattro angeli, due inginocchiati, a mani giunte, due ritti, in atto di reggere le cortine che pendono dall'alto. La scena ha luogo in una corte quadrata, chiusa da bassi muri rivestiti di marmo e decorati da mezze colonne di ordine corinzio e da un cornicione con modanature, fogliette, ovuli e dentelli. L'architettura è semplice e nobile. Nessuna iscrizione si vede nel quadro, all'infuori di quelle che, in basso, designano i santi rappresentati intorno alla Vergine.

La tavola di Viterbo, che nessuno ha finora considerata, è certamente una delle opere migliori di Neri di Bicci. Il volto esile della Madonna e degli angeli, dai contorni quasi taglienti, la disposizione del manto trasparente, che fa vedere il largo cercine dell'acconciatura, il taglio ondulato delle palpebre socchiuse, entro le quali scintillano stranamente le piccole pupille nere, la bocca piccolissima che si incurva verso gli angoli, il segno profondo onde sono distinte nettamente le falangi delle dita, la capigliatura del bambino, che lascia scoperte le tempie ed è divisa al sommo della testa da un'accurata scriminatura, il tipo degli angeli, le pieghe, la tecnica superficiale, che ricerca gli effetti immediati, senza addentrarsi mai in una seria ricerca, tutto ci riconduce al debole artefice fiorentino che mutò presto la sua bottega in una officina nella quale non solo la pittura, ma tutte le

(1) Ci fu segnalata da Corrado Ricci, il quale ce ne procurò anche la fotografia.

arti affini a quella del disegno erano promiscuamente coltivate. Senza insistere su particolari confronti, basta ricordare alcune fra le opere più note di lui, quali l'*Annunciazione* e la *Madonna col Bambino dal melograno*, conservate entrambe nella Galleria degli Uffizi, per persuadersi che a Neri di Bicci deve essere con piena sicurezza attribuita la tavola della sagrestia di S. Sisto in Viterbo.



Neri di Bicci. — Madonna e Santi. — Viterbo, Chiesa di S. Sisto.

BOLOGNA. — R. Pinacoteca.

Se deve ritenersi impresa impossibile — e forse anche di dubbia utilità — l'identificazione dei duecentoventi giovani che frequentarono a Bologna la bottega di Francesco Francia, ed i cui nomi il Malvasia assicura di aver letto nei registri di note del maestro stesso, giova invece rintracciare gli elementi che, insieme con gl'insegnamenti del Raibolini, si rispecchiano a volte nelle opere dei suoi scolari più fedeli. Questa ricerca, utile sempre, riesce tanto più importante quando concerne l'arte di una regione che si mostra costantemente aperta ed impressionabile ad ogni influenza esteriore, la quale abbia campo di esercitarsi non solo mediante i contatti diretti degli artisti fra loro, ma anche per mezzo della immigrazione di un

solo dipinto. Sono note, infatti, le ispirazioni che i pittori emiliani trassero, benchè in varia misura, dalla tavola del Perugino che si conserva ora nella Pinacoteca, e della S. Cecilia di Raffaello, portata a Bologna nel 1516. Ma nessuno fino ad oggi ha posto mente all'ammirazione che dovette suscitare tra gli artisti bolognesi la pala d'altare eseguita nel 1501 da Filippino Lippi per la cappella Casali in S. Domenico, ammirazione i cui effetti, è vero, non sembra siano stati molto



Giulio Francia? — Sposalizio di S. Caterina. — Roma, Proprietà privata.

diffusi e notevolmente sensibili, ma che pur è possibile avvertire in qualche opera d'arte.

Il segno più evidente apparisce in due tavole assolutamente identiche, una delle quali si trova nella R. Pinacoteca di Bologna (n. 587), l'altra vedemmo già in Roma presso la contessa Anita Cortesi. L'artista, rappresentando il medesimo soggetto dello *Sposalizio di S. Caterina* trattato da Filippino Lippi, s'impossessa della composizione del quadro di S. Domenico e la riproduce con lievi varianti nei particolari. Così egli trasformò in una santa il S. Paolo che nell'ancona di Filippino si vede vicino a S. Sebastiano, restrinse a sinistra la scena, lasciando fuori la figura di vecchio col turbante che nel quadro della cappella Casali apparisce con un bastone fra le mani, introdusse nel centro del quadro un fondo di paese con figu-

rine e con una città adagiata sulla china di un colle. Altre lievi varianti si scorgono nell'atteggiamento delle figure e nella loro acconciatura. Naturalmente maggiori differenze passano nella qualità e nello stile delle tre pitture. Si può anzi dire che le raffinate armonie dell'arte di Filippino non abbiano trovata nessun'eco



Filippino Lippi. — Sposalizio di S. Caterina. — Bologna, S. Domenico.

nelle modeste tavole del pittore bolognese, il quale si è contentato di trarre dal quadro di S. Domenico quell'aiuto che poteva supplire alla povertà delle sue facoltà inventive, mantenendosi, quanto ai mezzi di espressione, rigidamente fedele alle formule ed ai metodi della propria scuola.

Se è fondata nel vero la tradizione antichissima che attribuisce a Giulio Francia la *Deposizione* conservata nell'oratorio della Madonna del Soccorso a Bologna, potrebbero attribuirsi al medesimo artista anche le tavole rappresentanti lo

Sposalizio di S. Caterina. Altri riscontri è facilissimo trovare con quadri di Giacomo Francia, per esempio con i due esistenti nella Pinacoteca di Brera, e basterà qui accennare agli intimi rapporti che passano fra il S. Giovannino della pala di Giacomo, proveniente dalla chiesa di S. Barbaziano, e il piccolo Gesù che infila l'anello al dito di S. Caterina, nonchè fra le due figure rappresentanti S. Sebastiano, dal torace appiattito — in cui i muscoli pettorali sono sottolineati con due curve sottili, a guisa di festoni — e dalle dita dei piedi larghe e schiacciate; basterà confrontare i drappaggi pesanti, dalle pieghe profondamente incavate, che si risolvono in partiti uniformi e si incontrano formando angoli identici, come quello che nella ricordata pala di Brera si vede vicino al piede sinistro della Vergine e l'altro che nella tavola della pinacoteca bolognese e nel quadro della signora Cortesi si scorge all'altezza del ginocchio di S. Giovanni Battista. Ma chi riuscirebbe oggi a stabilire esatte distinzioni fra l'arte di Giacomo e quella di Giulio Francia, propagini dello stesso tronco, e così spesso associati nell'opera comune?

Se non c'inganniamo, un più tenue riflesso della composizione di Filippino si rispecchia anche nella *Presentazione al tempio* della Galleria Capitolina, attribuita a Francesco Francia. Le linee generali dell'architettura e certi aggruppamenti di figure — per esempio il S. Sebastiano, il S. Girolamo e il S. Tommaso, che rammentano tanto da presso il gruppo di S. Sebastiano, di S. Caterina e di S. Paolo della pala del Lippi — sono per noi un indice prezioso della suggestione che quest'ultimo quadro dovette esercitare sui pittori bolognesi, suggestione che si rivela qui con accenni lievi, con ricordi studiosamente dissimulati, ma che l'artista non riesce a nascondere del tutto. Fatto questo tanto più importante, se veramente si potesse dimostrare che la *Presentazione al tempio* è opera di Francesco Francia, come crede il Venturi (1), o almeno in gran parte eseguita da lui, secondo ritiene il Berenson (2). Ma a noi questa attribuzione non sembra sicura, poichè, sotto il goffo travestimento secentesco e in qualche parte del quadro della Galleria Capitolina rimasto immune dalla ridipintura, par di scorgere non le pure, spirituali, elette forme di Francesco Raibolini, ma quelle gonfie e infiacchite del suo figliuolo Giacomo, nel primo e miglior periodo della sua attività, corrispondente alla esecuzione del quadro di Berlino, rappresentante la Madonna col bambino e i santi Francesco, Domenico, Maddalena, Agnese e il piccolo Giovanni (n. 281). Benchè lontano dalla grandezza del padre, pur tuttavia qui Giacomo Francia ne riflette gl'insegnamenti con sufficiente fedeltà e si compiace di disegnare alte e ben proporzionate le figure che più tardi andrà progressivamente accorciando. Si comprende perciò come le sue opere migliori possano talvolta confondersi anche con le meno felici uscite dal pennello di Francesco Raibolini.

ARDUINO COLASANTI.

(1) A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1899, 447.

(2) B. BERENSON, *The North Italian painters of the Renaissance*, New-York, 1907, 223.