

Barnaba da Modena a Genova: le icone con finta predella

Note su una tipologia, tre autografi, una derivazione

Clario Di Fabio

Di famiglia milanese trapiantata a Modena, Barnaba degli Agocchiarì è probabilmente il pittore più celebre e stimato fra quelli attivi a Genova nel secondo XIV secolo. Fu anche uno dei più fecondi, giudicando da quel che finora s'è riscoperto di un'attività che fu intensa anche nel campo dell'affresco, oltre che nella pittura su tavola. Tra opere complete e frammenti, restano una sessantina di suoi dipinti mobili, a fronte di un unico murale sopravvissuto (il piccolo Giudizio Finale della chiesa di Sant'Agostino, non legato a documenti), più un altro ciclo, quello della cappella del Palazzo Ducale di Genova, documentato nel 1364 ma non più esistente. Che la sua fama nell'affresco valicasse i confini locali è attestato anche dall'offerta, che Barnaba ricevette nel 1380 ma non accolse, di completare le Storie di san Ranieri nel Camposanto pisano, lasciate interrotte dal fiorentino Andrea Bonaiuti¹.

'Pinxit in Janua'

Nella capitale ligure le carte d'archivio lo documentano dall'ottobre 1361 al novembre 1383 e grazie alle opere datate, che debuttano nel 1367, non se ne perde traccia fino all'86, ma vi sono buone ragioni per ritenere che vi fosse arrivato già sul principio degli anni cinquanta. Un documento del luglio 1362 non solo lo mostra in piena attività – assume allora con contratto trimestrale un collaboratore non genovese, Angelo da Firenze –, ma lo dichiara infatti «*civis et habitator Janue*»², e non c'è vero motivo di supporre che nel suo caso si fosse derogato alla regola per cui solo dopo un

decennio di residenza e di lavoro la cittadinanza e il permesso di aprir bottega venivano accordati a un artista straniero.

Nello stesso periodo, anche altri pittori modenesi si erano trapiantati a Genova: un tal Giovanni da Modena rinuncia nel 1383 all'ampia bottega sottostante il salone del palazzo arcivescovile, che in precedenza aveva occupata a fianco di altri colleghi. Chi sia questo pittore, è difficile dire³. Non è più menzionato, dopo quella data, e si può pensare che avesse fatto ritorno in patria.

Per tornare a Barnaba, la critica s'è interrogata sulle sue radici artistiche, tradizionalmente divisa tra chi ne ipotizza una formazione in prevalenza emiliana, sui modelli di Vitale da Bologna (un trittichetto, conservato nelle Collezioni Comunali bolognesi, pare accreditare più saldamente questo punto di vista)⁴, e chi vi valorizza soprattutto le interferenze senesi. Si è notato inoltre che la 'riforma barnabiana' non trovò in area ligure una *waste land* misoneista (come un tempo si riteneva), ma un tessuto complesso, in cui – accanto a personalità come il Maestro di Santa Maria di Castello, *alias* (forse) Opizino Pellerano, il figlio di questi, Bartolomeo da Camogli, il Maestro della Croce di Piani d'Invrea e quello del polittico savonese oggi ad Albi⁵ – si registra – appena prima degli anni cinquanta e dell'arrivo di Barnaba – anche la presenza di un pittore di probabile formazione giottinesca milanese, il Maestro della Madonna di Tellaro⁶. E connotato saliente di questo *humus* figurativo fu il radicamento e il persistere, ancora nel terzo



Fig. 1 - Copia da Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino; Cristo in pietà fra la Madonna, san Giovanni evangelista, sant'Antonio abate, santa Caterina d'Alessandria*, circa 1380. Claremont (CA), Pomona Art College Museum.

quarto del Trecento, di quella componente 'bizantina', o meglio paleologo-costantinopolitana, che è antistorico percepire come remora e non, soprattutto, come paradigma di nobilitazione linguistica, oltre che come ovvio indice di relazioni economiche, politiche, mercantili consolidate⁷.

Di fatto, Barnaba si conosce soprattutto per ciò che dipinse in quei cinque (forse, sei) lustri passati con qualche intermittenza a Genova e per quanto, nella sua bottega genovese, egli produsse per l'esportazione: in area piemontese (dove restano ben cinque tavole

sue, di cui una assai precoce), in quella toscana e verso la penisola iberica⁸.

Un discreto ventaglio delle sue committenze è noto, almeno in quanto al ceto d'appartenenza dei personaggi coinvolti. Agiati - com'è ovvio - e spesso di condizione sociale assai elevata: un ignoto membro della famiglia Spinola di San Luca (del ramo che nel XVI secolo acquisirà il titolo marchionale di Lerma), che fu tra gli estimatori più precoci dell'artista modenese; la Repubblica di Genova, il cui doge, Gabriele Adorno, gli affidò nel 1364 l'esecuzione dei già citati affreschi e di un politico per la cappella del palazzo Ducale, e nel '70 un'ancona per la loggia pubblica di piazza Banchi. Verso il 1381, forse in occasione della pace con Venezia alla fine della guerra di Chioggia, stipulata con l'intercessione del papa e del duca di Savoia, eseguì (firmandolo e datandolo, ma le ultime cifre non si leggono più) per il doge Nicolò Guarco (1378-1383) il trittico ora al Museo di Sant'Agostino, in ricordo della vittoria di Zara, ottenuta con l'ausilio del re d'Ungheria; con esponenti di un'altra famiglia in vista, quella dei Goano, risulta in rapporto nel marzo 1383: si tratta di Ottobono, padre di Barnaba, doge, e di Leonardo del fu Cristoforo. Nell'elenco figurano anche 'committenti collettivi', come i cittadini e i mercanti di Pisa, ma per intermediazione di individui singoli: in questo caso, di esponenti dei Gambacorta, allora signori della città, e di una dama genovese della casata dei Doria. Fu contattato poi da un governatore di Murcia, cugino della regina di Castiglia Juana Manuel, verso il 1370, e, nella seconda metà del nono decennio, dalla facoltosa famiglia Oller. Tra gli interlocutori ecclesiastici, un ignoto domenicano (circa 1360), una confraternita (ma forse col patrocinio, in qualche forma, dell'arcivescovo Andrea della Torre, domenicano), l'arcivescovo Lanfranco Sacco, vallombrosano, e un abate del suo ordine, il capitolo o il vescovo di Ventimiglia (il genovese Benedetto Boccanegra, forse) e due comunità francescane extra-genovesi⁹.

Le carte d'archivio lo presentano affiancato da due collaboratori; in tempi diversi, sono il fiorentino Angelo di Bartolomeo, già citato, e il senese Barna di Bruno; nessun dipinto di costoro è ancora venuto in luce, ma non erano certo suoi allievi, per quanto non sia incredibile che abbiano riprodotto le sue iconografie predilette e, in diversa misura, assorbito qualcosa della sua maniera pittorica. Il primo, attivo come pittore già nel 1257, non doveva essere nemmeno più giovane dell'Agocchiari; nel 1261, per un trimestre, coopera con lui; nel 1267 è di nuovo in proprio; nell'84, quando ormai è un *magister*, prende bottega nei fondi del palazzo arcivescovile, che occupa per diversi mesi, prima di affittarne un'altra, più ampia e comoda, nello stesso immobile¹⁰. Il secondo è detto pittore nel 1358 e ha una certa esperienza, visto che un collega genovese, Giovanni Re da Rapallo, ricorre al suo giudizio per fissare il compenso da accordare a un suo aiuto, il fiorentino Giovannuccio; ma Barna da Siena non era un maestro di primo piano, dato che nel 1360 collabora col Re in sottordine, come discepolo e aiuto; nell'estate del 1362 passa alle dipendenze di Barnaba da Modena e lavora nella sua bottega nella via di Ravecca, non distante dalla porta orientale della città¹¹.

Dai documenti, notizie più precise sulla struttura e l'articolazione di quest'officina, e sulla divisione del lavoro al suo interno, non emergono. Che avesse successo è testimoniato, oltretutto dai venticinque-trent'anni di presenza di Barnaba sul mercato locale e dalla fortuna presso i committenti, anche dalla moltiplicazione dei soggetti più desiderati - la Madonna col Bambino, soprattutto -, declinati in un ristretto novero di fogge, e dalla varietà tipologico-funzionale dei manufatti pittorici prodotti: niente miniature - a quanto si sa - ma polittici veri e propri (ad ante con figure intere o con storiette sovrapposte), dossali, altaroli, più o meno portatili, ed anche immagini, di vario aspetto e formato, con le caratteristiche dell'icona.



Fig. 2 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino; Cristo in pietà fra la Madonna, san Giovanni evangelista, sant'Antonio abate, santa Caterina d'Alessandria*. Genova (già), collezione privata; ubicazione attuale ignota.

Icone devozionali: tipo standard, copia e varianti

Di piccole tavole barnabiane, iconette destinate a una devozione individuale, domestica più che semplicemente privata, si poteva dedurre l'esistenza a partire da un mediocre dipinto (Fig. 1) conservato in California, nel Pomona College Museum of Art di Claremont. Di formato rettangolare, effigia nel campo principale una Madonna col Bambino a tre quarti di figura e in quello minore, dislocato come una finta predella, una serie di cinque personaggi di eguale pezzatura, ma di dimensioni più piccole: un Cristo in pietà accanto a una Madonna e a un San Giovanni evangelista dolenti, con Sant'Antonio abate e



Fig. 3 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino; Cristo in pietà fra la Madonna, san Giovanni evangelista, sant'Antonio abate, santa Caterina d'Alessandria (part.)*. Genova (già), collezione privata; ubicazione attuale ignota.

Santa Caterina d'Alessandria ai due estremi. Il Bambino reca un cartiglio inscritto: «*Beati qui audi/ unt verbum Dei*»¹².

Generose *expertises* di Adolfo Venturi, Wilhelm Suida, Giuseppe Fiocco e Bernard Berenson la accreditarono senz'altro a Barnaba da Modena, dal cui catalogo la derubricarono, assegnandola a un seguace, Frederick Mason Perkins, Roberto Longhi, Fern Rusk Shapley, Franco Renzo Pesenti e Giuliana Algeri¹³.

Uno sguardo, in effetti, basta a captare la rigidità bamboleggiante delle figure, la scolastica conduzione pittorica, la povertà decorativa dei fondi, delle crisografie e delle punzonature. Che sia, alla lettera, la copia d'epoca di un modello del maestro modenese, oggi si può provare grazie all'identificazione del suo prototipo (Figg. 2-3), fino a mezzo secolo fa

conservato proprio a Genova, in un'ignota collezione privata¹⁴.

Se ne conosce per ora solo una fotografia, da cui pare ben conservato, anche se danneggiato nel manto della Vergine, accidentato per i sollevamenti e le cadute di colore e ottuso dalle ridipinture che coprono gli aurei tratteggi, che non vi mancavano e che ancora si discernono. Presenta tutte le qualità pittoriche e i dettagli preziosi e pregiati che alla tavoletta di Claremont mancano: la rara decorazione *pointillée* della veste di Gesù, i bordi intatti della tavola, le punzonature e le crisografie; vere e proprie scritte, sull'oro del fondo, in capitali gotiche, fanno sontuosa bordura a tre lati della composizione ma s'interrompono in basso, per lasciare spazio alla finta predellina. Anche qui, una schiera di mezze figure in paratassi: un Cristo in pietà sorgente dal sepolcro affiancato dalla Madonna e da Giovanni evangelista dolenti, con, agli estremi, Antonio abate e Caterina d'Alessandria.

L'epigrafe perimetrale, la più lunga, riadatta il *Salve Regina* («*Salve Regina. mixiericordi / v[it]a. dulcendo. espes. / nostra. salve. ate. clamus*»), ma con un'approssimazione testuale ed errori tali che fanno dubitare che l'aiutante che le tracciò (con qualche incertezza formale, peraltro) avesse dimestichezza col latino; quella nel nimbo della Vergine reca un tipico «*Ave. gracia. ple[na]*», bruscamente troncato come il «*Beati. qui / audiunt. ve[rbum] Dei*» scritto a pennello, con le iniziali rubricate, nel cartiglio recato nella mano destra dal Bambino, che pizzica con la sinistra un lembo del *maphorion* materno. Lo fa con una movenza pensata con più garbo e ben più moderno piglio che nella copia californiana, dove egli trattiene, rigido nel gesto e nel contorno, il bordo dello scollo dell'abito di lei.

Per struttura dell'immagine e iconografia, prototipo e derivazione si equivalgono, fatta salva la scritta perimetrale, che nel primo suggerella in tutta coerenza il percorso devozionale suggerito al proprietario: ascoltare il *verbum Dei* e riceverlo in umiltà, come la Vergine

annunciata, cui rivolgersi per intercessione, col supporto dei santi, allo scopo di guadagnare la misericordia divina e la speranza di vita eterna promesse a ciascuno, in virtù delle sofferenze e del sacrificio di Cristo. Un percorso mentale e devozionale indicato dalle figure (dai soggetti, cioè, e dalla loro disposizione) e rammemorato dalle scritte, che mira a tessere una sorta di unione mistica tra l'immagine e il suo fruitore, basata sulla contemplazione e la meditazione¹⁵. I soggetti, però, sono abbastanza generici e non lasciano margini per risalire al committente, ammesso e non concesso che il primo possessore di un'operina con queste caratteristiche, invece che un committente vero e proprio, non fosse piuttosto un semplice acquirente. Si potrebbe pensare – pur senza poterlo provare – che il destinatario finale fosse una donna.

Una 'teologia dell'icona' esigua, ma non banale, insomma, sembra sottendere quest'opera, databile proprio nel periodo in cui a Genova non solo opere di matrice costantinopolitana o perota (o anche cipriota) erano disponibili sul mercato, ma risiedevano e operavano ancora, in affresco e in tavola, pittori di quell'origine culturale: meglio di quello del Marco di Costantinopoli, che vi è attivo nel 1313, funziona come spia indiziaria il nome di Demetrio di Pera, documentato nel 1371 in rapporto con cittadini veneziani, che per ragioni di date non è impossibile fosse noto a Barnaba¹⁶.

Altrettanto connotante dell'iconografia è lo stile, che la dichiara degli anni settanta e la affianca a brani d'alto livello quali la cuspide col Cristo in pietà fra la Vergine e san Giovanni evangelista dolenti della Galleria Nazionale di Urbino, e non solo per la quasi letterale, miniaturizzata citazione che di essa Barnaba sembra fare nella finta predella della nostra tavoletta, ma per le fisionomie puntute, costruite con intense lumeggiature su affioranti preparazioni scure. Una maniera d'impronta bizantina che Barnaba propone, nella stessa chiave, soprattutto in questo periodo e fino al 1377, marcato dalla Madonna allattante ese-



Fig. 4 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino; Cristo in pietà fra la Madonna, san Giovanni Battista e la Maddalena; san Giovanni evangelista, sant'Antonio abate, san Francesco d'Assisi; Annunciazione*. Ubicazione attuale ignota.

guita per San Francesco di Alba (ora in San Giovanni Battista), con riscontri ulteriori, ad esempio, in un'altra Madonna allattante piemontese, quella oggi in San Matteo di Tortona¹⁷, ma anche con qualche precedente.

Al modello standard (quello già a Genova) e alla sua copia di bottega (che si tratti di un pezzo seriale, è tutto da verificare), è possibile affiancare un terzo esemplare, passato di recente sul mercato, che ne è una variante magnificata e arricchita (Fig. 4): fatta, evidentemente, per un cliente di maggiori disponibilità economiche, o più disposto a spendere. Vi è una predellina – del tipo già descritto ma non propriamente finta, perché scandita da una cornicetta – accresciuta di presenze (sei sacri mezzibusti, invece che quattro, ai lati del Cristo in pietà: la Maddalena, San Giovanni

Battista, i due Dolenti, e poi un Sant'Antonio abate e un San Francesco d'Assisi); la Madonna col Bambino, seduta di tre quarti, per sfondo non ha più l'oro, ma un drappo (rosso da un lato e nero dall'altro, ricamato in oro) sul quale le figure spiccano, contenute in un arco acuto polilobato sopra il quale stanno due clipei con un Arcangelo Gabriele e un'Annunciata¹⁸. La data 1380, proposta da una scritta che non pare del tutto genuina, non è però incredibile, sul piano dello stile. Tutti dettagli – il drappo, l'arcata, i lobi, i tondini – mutuati da composizioni più grandi e complesse, che fanno intendere come questa tavola, solo dieci centimetri più alta e nemmeno sei più larga di quella di Claremont (e, presumibilmente, dell'originale genovese), fosse un prodotto di livello più elevato, intermedio fra l'icona di tipo standard e la pala miniaturizzata della quale fra poco si parlerà¹⁹. Anche in questo caso, nessun dato sulla committenza, se non la presenza simmetrica agli estremi della predella della Maddalena, che potrebbe suggerire il nome della proprietaria, e di Francesco d'Assisi (con stimate e codice) che può implicare la vicinanza spirituale di costei all'ambiente francescano genovese.

L'idea della predella miniaturizzata riscosse notevole successo. In Barnaba, la si ritrova anche in opere (altarioli) diverse dall'icona per concezione, funzione e – verosimilmente – prezzo. Un esempio interessante è nelle antine di trittico della National Gallery di Londra, firmato e datato 1374, alla cui base il Collegio apostolico si presenta spartito in due compagni di sei mezza figure, sottostanti a due coppie di storiette sovrapposte: la Madonna col bambino in trono ai quali sono presentati da un angelo due coniugi genuflessi e l'Incoronazione della Vergine, a sinistra, e, a destra, la Crocifissione e la Trinità col Tetramorfo e i due Dolenti. Se è corretta l'identificazione della coppia genuflessa di donatori (veri committenti, questa volta) con Juana Manuel, moglie di re Enrico II di Castiglia, e suo padre Juan, duca di Peñafiel, Murcia sarebbe stata la desti-

nazione ultima di questo manufatto, studiato e raffinatissimo nella conduzione pittorica, ricco di minuti dettagli sontuosi²⁰. Ma certe scelte iconografiche sono spiegabili solo con le esperienze visive accumulate dal suo autore nei lunghi anni genovesi. La complessa Trinità vede riuniti attorno al gruppo centrale – formato da un Dio Padre che sorregge per i bracci la croce da cui pende il Figlio crocifisso mentre la colomba dello Spirito Santo scende dalla bocca dell'uno verso l'altro – la Madonna e Giovanni evangelista, seduti accanto a due personaggi dal corpo di uomo e dalle teste di bue e di leone²¹. Si tratta evidentemente del Tetramorfo: Luca e Marco, che squadernano i codici dei loro *Vangeli*, ai quali fanno riscontro – ai lati del Padre Eterno – Giovanni, con la testa d'aquila, e Matteo, dal volto d'uomo. Barnaba sintetizza in questa composizione due tipi d'immagini, sotto gli occhi di tutti nella Genova medievale: la Trinità che nel duecentesco stipite destro della cattedrale di San Lorenzo corona un Albero di Jesse e le quaterne di formelle marmoree figurate con i quattro Viventi dal corpo di uomini realizzate a partire dal 1328 circa da scultori pisani e locali per il chiostro della chiesa di San Francesco di Castelletto²². Una grande tavola lunettata della Badia grande di Agrigento (Palermo, Palazzo Abatellis), che Longhi accreditò all'autore della tavola di Claremont²³, chiude il cerchio: la Trinità, nella formula suddetta, vi campeggia al centro della composizione entro una mandorla e attorniata da quattro angeli musici, che tengono il posto che, nel timpano della cattedrale di Genova spetta – più canonicamente – ai quattro Viventi²⁴. Nell'iconografia trecentesca genovese, questa formula avrà gran fortuna: Pietro Gallo, Taddeo di Bartolo e seguaci, Nicolò da Voltri e altri maestri e maestrini la rivisiteranno fino al primo Quattrocento.

Un autografo da riesaminare

L'ultima tavola qui considerata (Figg. 5-7) non è un vero inedito, ma, non fosse che per i pregi di fattura, lo stato di conservazione e

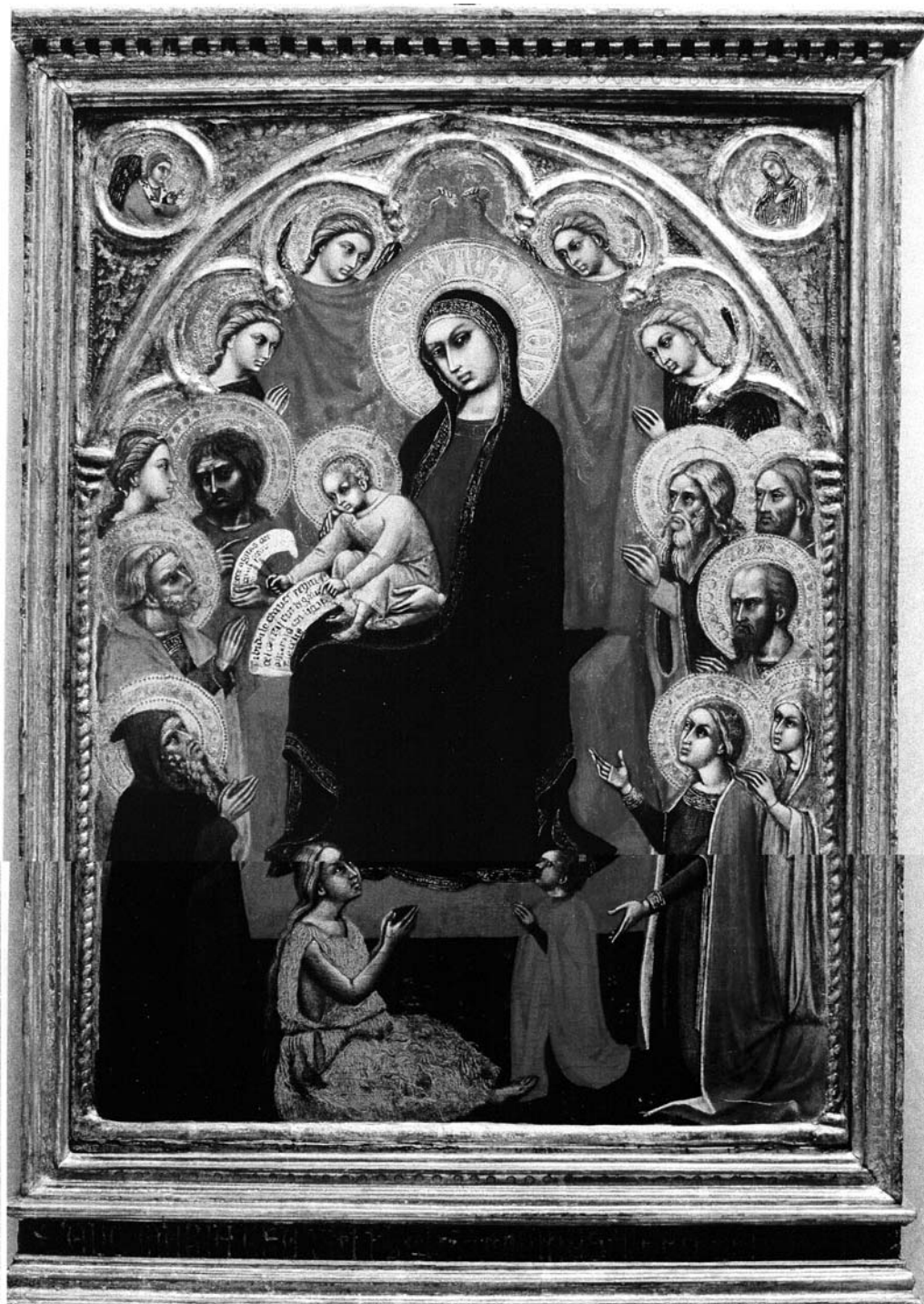


Fig. 5 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino in trono fra angeli, santi e un donatore; Annunciazione*. Torino, collezione privata.



Fig. 6 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino in trono fra angeli, santi e un donatore; Annunciazione (part.)*. Torino, collezione privata.

alcune peculiarità iconografiche, merita un'attenzione dettagliata. Proviene dalla raccolta Volterra di Firenze, dove stava per certo ancora nel 1924, quando Georg Gronau e Frederick Mason Perkins, a pochi mesi l'uno dall'altro, la videro per redigerne le *expertises*: di una commerciale *concinnitas* è quella del primo; più argomentata quella del secondo, bizzarramente scritta di traverso sul foglio²⁵. Passò poi nella collezione Ergas, venduta nel 1934, e fu illustrata nel catalogo, che s'apriva con un'introduzione di Raymond van Marle²⁶; da allora se ne persero le tracce; anche Federico Zeri, che ne possedeva la fotografia²⁷ e che da quella la giudicava autografa, non ne conosceva l'ubicazione; come Giuliana Algeri, che ne ha dato di recente una corretta valutazione cronologica²⁸.

Non si tratta certo di un prodotto seriale, o di una di quelle immagini di formato picco-

lo e di soggetto generico che in una bottega operativa come quella di Barnaba si può pensare fossero disponibili sempre, in attesa di un compratore. I volti rispecchiano le sue usuali tipologie, ma la fattura è controllatissima: il chiaroscuro stonda e ammorbidisce le mani e le teste, pateticamente accentuato in quella del Battista; le ombre colorate (rosa su giallo nella veste del Bambino; i giochi di rossi, gialli, azzurri e blu più o meno densi in quelle degli altri protagonisti) promuovono la luminosità dell'insieme, che fili e i ricami aurei delle stoffe, e il gioco della bordura del manto della Vergine, i tratteggi degli abiti di qualche angelo e dell'Annunciata accentuano.

La tavola, rettangolare, è articolata da un'arcata impostata su esili colonnine tortili e internamente polilobata, nei cui scomparti laterali sta, entro clipei, una miniaturizzata Annunciazione. Ben diciassette personaggi si affollano nella specchiatura maggiore: su un drappo rosso trapunto d'oro retto da quattro angeli spicca il gruppo della Madonna col Bambino; quest'ultimo consegna con la destra a Pietro un cartiglio che reca in forma approssimata le parole di Matteo (16,19): «*Tibi dabo claves regni/ celorum e[st] quod erit ligatum in terra erit ligatum in celis*»; con la sinistra, gli offre anche un oggetto forcuto, certo un rametto di corallo, emblema dell'*effusio sanguinis* che accomunerà il donatore e il donato, così come li lega la croce, strumento del supplizio di entrambi. Lì vicino, accanto a un quinto angelo, il Battista (che ha in mano il suo filatterio personale con l'*«Ecce agnus dei [...] tolit peccata[...]»*) indica il duplice gesto guardando negli occhi lo spettatore, al quale, fra tutti gli altri sacri personaggi della scena, soltanto la Vergine rivolge lo sguardo. In basso, dalla parte sinistra, in preghiera, stanno Antonio abate, in ginocchio, e la Maddalena, seduta a terra in vesti eremitiche. Le fa specchio il committente (Fig. 7), minore di lei per proporzioni, ammantato di rosso, genuflesso a mani giunte e a capo scoperto presso il trono; è introdotto e raccomandato alla sacra coppia

dalla Santa Caterina che, icastica nei gesti, gli sta alle spalle, accanto a una giovane donna dagli aurei paludamenti, forse Sant'Orsola o Santa Margherita. Dietro, San Paolo e, poi, due santi barbuti – uno anziano e canuto, uno più giovane – chiudono il consesso.

Due dettagli sono da rilevare: la Maddalena (certificata tale dalle vesti e dai lunghi capelli biondi, come nella tavola già Sotheby's e in uno scomparto del polittico di Murcia con la Madonna allattante) non ha alcuna aureola; le parole rivolte a Maria da Gabriele nella scena di Annunciazione («*Ave gratia plena*») raffigurata nei due clipei sono crisografate nell'aureola della Vergine in trono (l'unica che rechi iscrizioni), esattamente come accade nella tavola appena citata e nello scomparto centrale del polittico di Sant'Andrea di Ripoli (Pisa, Arcivescovado), che per molti aspetti, inerenti tanto la struttura della tavola e della composizione quanto l'iconografia e lo stile, si può considerare un po' il 'fratello maggiore' della tavola ora in esame, mentre l'altra tavola pisana, quella detta Madonna dei mercanti (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), ne costituisce il parallelo. Una cronologia sul finire degli anni settanta o nei primissimi ottanta del Trecento conviene infatti benissimo a questo dipinto.

Purtroppo, non vi sono elementi che, connotandone la figura, favoriscano il riconoscimento del donatore²⁹; che sia una santa, Caterina, a intercedere per un uomo rende difficile crederla la sua patrona personale (per quanto, nel Medioevo, il nome Caterino fosse diffuso, a Genova come altrove), tanto più che egli ha accanto anche la Maddalena, in atteggiamento umile ma in collocazione centrale³⁰. Si potrebbe allora pensare che la sua devozione per la martire di Alessandria d'Egitto fosse legata invece all'appartenenza familiare e alludesse al titolo della chiesa di cui la casata del committente era patrona. In questo caso, il rimando a Santa Caterina di Luccoli, fondazione di Clarisse legata agli Spinola del ramo detto 'di Luccoli' – una *gens* di antico lignaggio



Fig. 7 - Barnaba da Modena, *Madonna col Bambino in trono fra angeli, santi e un donatore; Annunciazione* (part.). Torino, collezione privata.

feudale i cui principali esponenti avevano eretto le loro dimore proprio attorno a questo monastero – potrebbe servire a spiegare anche la presenza in questa tavola della Maddalena, devozione fortunata presso quell'ordine di monache francescane. Che questo gentiluomo sia ricorso a una santa 'di famiglia' invece che al suo santo onomastico potrebbe indicare che portasse un nome adespoto. E fra gli Spinola di Luccoli erano diffusi, sullo scorcio del Trecento, nomi come Opizzo, Galeotto, Carocio e Luchesio³¹: chi fosse stato battezzato

così, in assenza di candidati naturali, il problema di eleggere un proprio *advocatus* in vista dell'ottavo giorno, indubbiamente, lo aveva.

Ringrazio gli amici e colleghi che mi hanno invitato a dedicare a Francesco Gandolfo questo scritto; sono grato, poi, al gentile collezionista torinese che mi ha consentito lo studio della tavola di sua proprietà, ad Alfonso Assini, Andrea De Marchi e Roberto Santamaria, per l'aiuto e gli utili consigli, e a Matthew Floris, per la foto della tavola di Sotheby's London, segnalatami da Giovanni Sarti.

Note

¹ Sulla figura di quest'ultimo, cfr. J. Tripps, *A critical and Historical Corpus of Florentine Painting, IV, Tendencies of Gothic in Florence*, 7/1, Andrea Bonaiuti, Firenze 1996.

² Per tutti i documenti su Barnaba qui richiamati, cfr. S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova 1870, pp. 140-141, doc. LII; F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, I, Genova 1870, pp. 130 ss. Falsa si è rivelata la data '1352' letta da diversi studiosi sul polittico barnabiano di Lavagnola: cfr. G. Zanelli, *La Santa Caterina in trono nel percorso artistico di Barnaba da Modena*, in *La Santa Caterina di Barnaba da Modena*, catalogo della mostra a cura di F. Simonetti e G. Zanelli, Genova 2005, pp. 9-17, in part. 11.

³ La possibilità di identificarlo con Giovanni di Pietro Faloppi, detto appunto Giovanni da Modena, sono nulle; stando alle fonti e alle opere datate, infatti, costui sembra appartenere a una generazione più recente. Sul l'artista, oltre alla voce di A. De Marchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, pp. 492-497, cito soltanto C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 2003 (II ed.), I, pp. 213-294.

⁴ Si tratta di una tavola con la Madonna col Bambino in trono fra una santa, il Battista e angeli al centro, e i santi Giacomo e Cristoforo negli scomparti sinistro e destro, una Annunciazione divisa nelle mezze cuspidi laterali. Per immagine e bibliografia, cfr. G. Algeri, *L'attività tarda di Barnaba da Modena: una nuova ipotesi di ricostruzione*, "Arte cristiana", LXXVII (1989), 732, pp. 189-210, in part. 204, nota 23, con bibliografia; 209, fig. 24.

⁵ A. De Florian, *Bartolomeo da Camogli*, Genova 1979; F. Bologna, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 15-29; A. De Marchi, scheda in *Italiae. Peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra, Tours 1996, pp. 45-51; A. De Florian, *Miniatura e pittura, 1270-1350*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*

(Genova e l'Europa, 2), a cura di P. Boccoardo, C. Di Fabio e Ph. Sénéchal, Cinisello Balsamo 2003, pp. 41-59.

⁶ A. De Marchi, *Il Maestro della Madonna di Tellaro tra il giottismo riformato lombardo e gli inizi di Barnaba da Modena*, in *Restauri nel Golfo dei Poeti*, a cura di P. Donati, Genova 2001, pp. 70-78.

⁷ Cfr. C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti* (Genova e l'Europa, 4), a cura di P. Boccoardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 40-67.

⁸ Impossibile menzionare qui una bibliografia completa. Si ricorda solo la voce di E. Castelnuovo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 415-418 (con bibl. precedente), e i più recenti: E. Rossetti Brezzi, *Pittura ligure del Trecento*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 33-40; Algeri, *L'attività tarda* cit.; Ead., *Ai confini del Medioevo*, in G. Algeri, A. De Florian, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, pp. 15-224, in part. 17-34; *La Santa Caterina* cit.; G. Algeri, *Tra Genova, Pisa e Murcia. Nuove indagini per l'attività di Barnaba da Modena*, "Studi di storia dell'arte", XIX (2008), pp. 9-34. Cfr. poi S. Skerl Del Conte, *La prima attività di Barnaba da Modena. Un'ipotesi alternativa*, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", XXI-XXII (2003), pp. 73-84.

⁹ Per le opere citate, i dati e la bibliografia relativi, cfr. la nota precedente.

¹⁰ Cfr. A. Assini, *Nicolò da Voltri e Taddeo di Bartolo: un documento apparentemente oscuro*, "Studi di storia delle arti", VIII (1995-1996), pp. 15-26, in part. 24-25.

¹¹ L'ipotesi di M. Migliorini, *Nuove acquisizioni sull'attività giovanile di Nicolò da Voltri*, "Studi di storia delle arti", VIII (1995-1996), pp. 1-14, in part. 4, che costui sia identico col Barna da Siena attivo nel duomo di San Gimignano, oggetto di una nota *querelle* storiografica, è confutata da Algeri, *Tra Genova* cit., p. 32, nota 35.

¹² Inv. P61.1.6, cm 64,45 x 42,5. Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 1961.

¹³ Per tutte le indicazioni, cfr. Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 32-33; p. 93, nota 31, con bibliografia. Le opere che le vengono collegate sono la Madonna col Bambino già nell'Ospedale di San Paolo, ora nella Pinacoteca Civica di Savona, una lunetta con la Trinità entro mandorla e l'Annunciazione e quattro angeli musicanti, della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo. Un'altra (Chiavari, Museo Diocesano) presenta caratteri stilistici simili e una dipendenza del medesimo grado dai modelli barnabiani. Ancora più corsiva sembra la prova dell'autore del dipinto di Sanremo, Santuario della Costa. Cfr. Algeri, *Tra Genova* cit., p. 22 e figg. 22-23 p. 23.

¹⁴ L'opera in questione è nota da una fotografia (n. 7746, 21 x 27, 39/8) dell'Archivio Fotografico del Comune di Genova, conservato presso il Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova. Reca nel retro l'attribuzione dubitativa a Barnaba, ma non se ne precisano collocazione e misure.

¹⁵ Cfr. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, pp. 457-470.

¹⁶ Per questo *humus* e il rimando ai documenti, cfr. Di Fabio, *Bisanzio a Genova* cit.

¹⁷ Cfr. E. Rossetti Brezzi, *Tra Piemonte e Liguria, in Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino 1996, pp. 15-38, in part. 16-20; Ead., *Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino*, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1997, pp. 15-35, in part. 27-31; Algeri, *Tra Genova* cit., pp. 27; 34, nota 66.

¹⁸ Le parole di Gabriele (*ave gratia plena*) sono crisografate nell'aureola della figura di Maria di formato maggiore, non in quella piccola del clipeo omologo.

¹⁹ *Sotheby's - Old Masters and British Painting Evening Sale*, London, Sale L10033, 7 July 2010, lot 40; le misure sono cm 74,5 x 48,2. La provenienza è vaga: «The property of an European and noble gentleman». La prima santa a sinistra della predella vi è indicata come Maria Egiziaca, ma i lunghi capelli biondi fanno propendere per una Maddalena. Il dipinto (che non s'è esaminato direttamente) appare in discrete condizioni, ma svelato e impoverito negli incarnati. L'iscrizione (+*Barnabas de mutina.pinxit mcccxxx*) presenta una grafia strana, diversa da quella usuale, forse in ragione dello stato di conservazione e delle integrazioni. Nel cartiglio del Battista, le parole (adattate) di Giovanni 1,29: «*Ecce/ ag(n)u(s)/ dei q(ui)/ tolit/ peca/ ta/ mu(n)di*» (entro parentesi tonda le abbreviazioni sciolte).

²⁰ Oltre alla bibliografia citata nelle note precedenti e a A. Serra Desfilis, *Tracce e cammini incerti lungo i mari. Note sulle relazioni pittoriche fra Genova e la Spagna nei secoli XI e XV*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti* (Genova e l'Europa, 1), a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 31-47; nello specifico, soprattutto: J. Torres Fontes, C. Torres Fontes-Suárez, *Los retablos de Bernabé de Módena en la Catedral de Murcia y sus donantes*, "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", LXXXIV (1997), pp. 89-116.

²¹ Ovviamente, la Trinità così raffigurata (un'iconografia detta anche "Trono della Grazia") non è affatto un soggetto esclusivamente genovese; è l'associazione con i

quattro Viventi rappresentati con corpi umani paludati e teste d'animale a risultare piuttosto singolare e rara nel repertorio d'immagini del Medioevo europeo. Sul contesto iconografico del soggetto rappresentato in cattedrale: C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo (secoli VI-XIV)*, Cinisello Balsamo 1998 [per aggiornamenti: Id., *Architettura polimerica e accorgimenti percettivi, policromia della scultura e uso delle immagini nella Cattedrale di Genova fra XII e XIII secolo*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali* (I convegni di Parma, 9), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 464-479].

²² Per un quadro di questa produzione: C. Di Fabio, *Cantieri, scultori ed episodi di committenza nel Trecento*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992) a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 223-233; *La Cattedrale di Genova* cit., pp. 280-299.

²³ R. Longhi, *Frammento siciliano*, "Paragone", IV (1953), 47, pp. 3-44, in part. 8-9.

²⁴ Cfr. Algeri, *Ai confini* cit., pp. 33; 93, nota 31, con tutta la bibliografia.

²⁵ Ho potuto consultarle presso l'attuale proprietario.

²⁶ *Collezione dott. Ergas. Esposizione e vendita all'asta* (marzo 1934), introduzione di R. van Marle e M. Tinti, Milano 1934, p.155.

²⁷ Si tratta delle foto nn. 29046 e 29047 della Fondazione Federico Zeri di Bologna.

²⁸ Algeri, *Tra Genova* cit., pp. 27-28, che, opportunamente, ne riallaccia la struttura a quella della Madonna allattante del Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

²⁹ L'abito, il volto e il taglio dei capelli, indubbiamente virili, non rendono ammissibile che possa trattarsi di un ragazzo; le minori proporzioni di questo personaggio hanno, ovviamente, motivazioni gerarchiche.

³⁰ In generale, cfr. M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003.

³¹ Per un repertorio dei nomi di battesimo, è utile far riferimento a: N. Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova 1825-1833, 3 voll. (ediz. anast. Bologna 1971). Sulla casata: G. Petti Balbi, *Simon Boccanegra e la Genova del '300*, Genova 1991, pp. 160-165.

