

III. Guariento e Bolzano

Francesca Flores d'Arcais

Profilo di Guariento

La prima notizia documentaria di Guariento¹ è in un atto del 1338: egli è detto figlio del fu Arpo, abitante a Padova in piazza dei legni. Poiché il pittore risulta morto dopo il 1367 e prima del 1370, si può pensare che egli fosse nato attorno al 1310, ma non conosciamo nemmeno il luogo della sua nascita e della sua prima giovinezza, che potrebbe essere importante per capire la sua primissima formazione; tuttavia si può ipotizzare una sua provenienza dalla cittadina di Piove di Sacco, dove il pittore risulta più avanti possedere dei beni, e per il cui Duomo egli eseguì nel 1344 il Polittico dell'Incoronazione².

La cittadina padovana era ai primi del Trecento un centro assai fiorente e vivace, anche dal punto di vista artistico: recenti interventi conservativi hanno rimesso in luce una serie di interessanti affreschi di primo Trecento, nel Duomo e nella chiesetta di San Nicolò, caratterizzati da un giottismo diluito e schiarito nelle scelte cromatiche, non immune da forti riferimenti alla pittura riminese degli anni '20 del secolo. Ed è forse in questo centro che Guariento mosse i suoi primi passi nella pittura, per poi tuttavia spostarsi a Padova, che divenne il suo principale luogo di azione. Negli avanzati anni '20, quando presumibilmente Guariento iniziò a dipingere, oltre alla formidabile lezione giottesca, che si impresso profondamente, come vedremo, nella fantasia del giovane artista, la voce più nuova e moderna era quella dei pittori riminesi.

Ed è significativo che il primo documento a noi noto che parla di Guariento, quello appunto del 1338, 9 luglio, sia stato redatto proprio nel convento degli Eremitani, dove il pittore è presente addirittura nel capitolo. Ciò fa pensare ad una lunga consuetudine con i frati e ad una presenza non occasionale. E proprio il convento degli Eremitani di Padova era uno dei grossi centri, accanto ai Francescani del Santo e ai Domenicani del distrutto convento di Sant'Agostino, di vita artistica e culturale in senso lato.

Alle pareti della navata e nell'abside di sinistra della chiesa infatti pittori di estrazione 'giottesca' avevano lasciato importanti testimonianze; poco più tardi i riminesi Pietro e Giovanni nel 1324 avevano eseguito un polittico purtroppo disperso; e a Pietro con Giovanni sono stati attribuiti gli affreschi che ornavano una cappella del convento³: i lacerti con le raffigurazioni di *Storie della vita di Cristo e della Vergine*, strappati e conservati al Museo Civico di Padova, si presentano in uno stato molto rovinoso, e tuttavia la delicatezza del disegno e le poche tracce di colore rimaste presentano una pacata armoniosa capacità compositiva e una tenerezza di timbri cromatici luminosi e sfumati, elementi che caratterizzeranno tanta parte della produzione di Guariento, fin dalle opere più antiche che possiamo ragionevolmente attribuirgli.

Databile attorno al 1332, secondo un'accurata indagine di don Franco Signori, che ci consente di chiarire la posizione e il ruolo della committente, Maria dei Bovolini⁴, cittadina di Bassano, è la grande *Croce* proveniente dalla chiesa di San Francesco di Bassano, e ora al Museo Civico. Direttamente contro il fondo oro una sottile croce lignea sostiene il corpo del Crocifisso: la figura di Cristo, disegnata con tratto esile e sicuro, è modellata con grande finezza, nel delicato trapasso dell'ombra sulla carne. Il disegno del corpo perfetto, con le mani affusolate ripiegate seccamente a indicare lo spasmo del dolore, e la sapienza del gioco chiaroscurale richiamano immediatamente il vicino modello giottesco del Crocifisso proveniente dalla cappella degli Scrovegni e ora al Museo Civico. Il volto del Cristo presenta una analoga dolcezza nei lineamenti delicati che non evidenziano il dolore. Secco e preciso è il segno di contorno nelle figure dei due dolenti, ad accentuare

invece l'aspetto di maschera tragica. Ma la novità gotica si impone nella trasparenza del perizoma, che ricade in morbidi rivoli, nei risvolti falcati del mantello di Giovanni, dai colori rosa e verde cupo, a riflessi brillanti, e nella modulata bordura di oro prezioso del velo della Madonna.

Una interpretazione dunque in chiave ormai assolutamente gotica del linguaggio giottesco, del tutto in linea con quella svolta moderna, che proprio agli inizi del quarto decennio, caratterizzava tutta la pittura dell'Italia padana.

Guariento emerge in posizione di protagonista, nell'ambiente padovano, e in questa città, che di lì a poco diverrà la sede di un'importantissima corte, eserciterà la maggior parte della sua attività, contribuendo a farne un singolarissimo e modernissimo centro artistico. La posizione moderna e spesso di avanguardia di Guariento, in questo quarto decennio del secolo, può essere seguita ancora a Padova, nella bella tavola del *Cristo vincitore della morte* del Museo Bottacin, legatissima al linguaggio della croce bassanese. Il grande polittico dell'Incoronazione (fig. 1), oggi alla Norton Simon Foundation, costituisce il punto culminante di questo percorso che possiamo ancora in un certo senso definire giovanile. L'opera era stata commissionata per il duomo di Piove di Sacco dall'arciprete Alberto, reca la data 1344. È passato circa un decennio, o poco più dall'esordio di Guariento con la Croce del Museo di Bassano, ma ancora echi giotteschi sono molto evidenti nel grandioso polittico. La tavola centrale presenta una *Incoronazione della Vergine* entro una preziosa mandorla sorretta da angeli; le due figure di Cristo e della Madonna sono maestose, ma quasi diventate leggere per il gonfiarsi e dilatarsi delle vesti e dei manti, i volti tracciati con i segni più minuti, in lineamenti più sottili. Lateralmente le 'storiette' con *Vita di Cristo*, nella struttura odierna disposte su tre file, accentuano l'elemento gotico, nelle composizioni fluide ed eleganti, nelle morbidity cadenze delle pose, nelle figure che sono diventate piccole e nervose, quasi scolpite in teneri avori, e sono vestite di colori delicati e vivaci, con accordi di gialli, di azzurri, di rosa e di celesti, con una continua accensione di bianchi. In tutti gli episodi è ben evidente il debito con i modelli giotteschi, o talvolta – è il caso della *Ascensione di Cristo* – riminesi, ma ormai il significato è ben diverso, e la solenne monumentalità giottesca si tramuta in un episodio pieno di delicatezze, in una narrazione vivace, quasi di vita quotidiana, ove la drammaticità è assente e domina la dovizia dei particolari raffinati. Le due stanzette ove si raffigura l'*Annunciazione* sono dorate cellette luminose, e le figure dei Santi sulla cimasa hanno acquisito l'affabilità di protettori domestici. Ma il dipinto indica anche altri interessanti aspetti della attività di Guariento: innanzitutto fu eseguito per il duomo di Piove di Sacco, ove si trovava fino agli inizi dell'Ottocento, prima delle

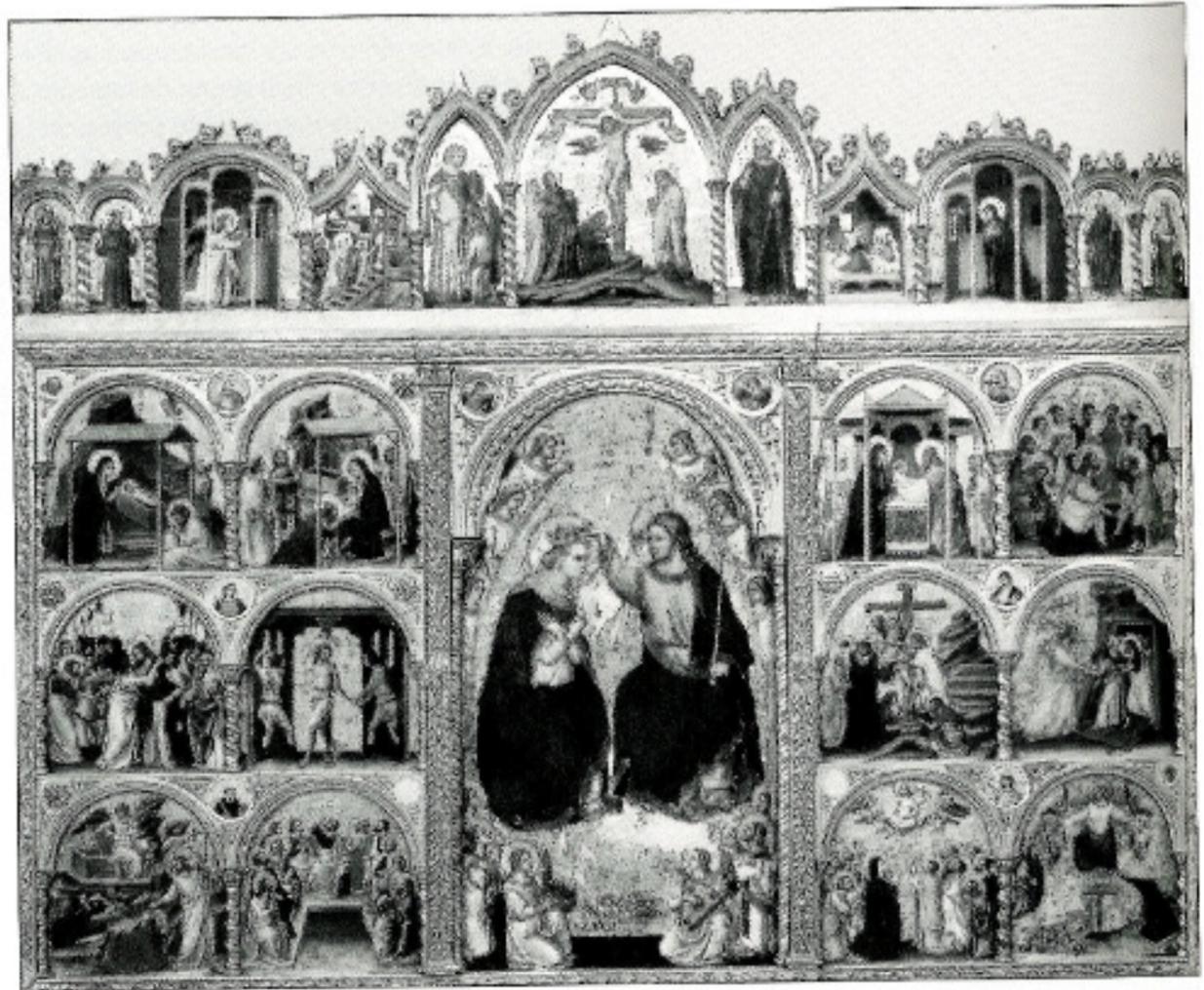


Fig. 1. Guariento: *Polittico dell'Incoronazione*. Los Angeles, Norton Simon Foundation.



Fig. 2. Guariento: *Angeli e beati*, particolare. Padova, chiesa degli Eremitani.

soppressioni, e ciò consente di postulare appunto un rapporto stretto del pittore con questa città, dove abbiamo ipotizzato che avesse potuto avere i natali. Ancor più interessante è il fatto che il committente dell'opera fu l'arciprete Alberto, un personaggio con il quale Guariento ebbe altri rapporti, se compare come testimone in un atto redatto nella cattedrale di Padova nel 1353, in cui Alberto fu protagonista. Ma questo Alberto era uno dei famigliari dei Carraresi, che pochi anni prima si erano impadroniti della città, divenendone i Signori: verrebbe quindi da pensare che la familiarità di Guariento con i Signori di Padova e lo stretto rapporto con la corte, a partire dall'inizio degli anni '50, siano avvenuti proprio per il tramite dell'arciprete di Piove di Sacco, Alberto.

Vicino cronologicamente al politico, dovrebbe essere il trittichetto di collezione privata, con la *Crocefissione* al centro e i *Santi Giovanni Battista, Andrea, Bartolomeo e Caterina* nelle tavolette laterali (cat. 16). Nelle squisite immagini la linea di contorno si incrina in melodie di curve e fraseggi falcati, mentre il colore si impregia di timbri delicatissimi e di trasparenze luminose, in rivoli di luce che ricadono sulle vesti; nuova e modernissima è la delicata finezza della *Crocefissione*, che interpreta il modello giottesco in un elegantissimo ritmo gotico; e già preludio di più cadenzate sante 'cortesie' è la spiritualissima figura di Santa Caterina, avvolta in veli di colore incerto, dal grigio perla al celeste, come nuvole di cielo.

Del febbraio del 1351 è il contratto con lo scultore veneziano Andriolo de Santi⁵, redatto da Jacopino e Francesco da Carrara, per il monumento funebre di Jacopo da Carrara (e si può supporre che coevo fosse anche quello di Ubertino da Carrara). Le tombe che erano alle pareti dell'abside della chiesa di Sant'Agostino prima del 1817 al momento della distruzione della chiesa, vennero trasportate nella chiesa degli Eremitani, dove sono state poste sulle pareti della navata, una di fronte all'altra. Marcantonio Michiel⁶ ci dice che in Sant'Agostino "la cappella maggiore fu dipinta da Guariento padano, secondo el Campagnola, dove sono gli monumenti delli Signori da Carrara"; ciò che fa pensare ad un complesso insieme sfarzoso e solenne, dove i monumenti carraresi si integrassero ai dipinti, secondo un uso che sarà poi tipico delle tombe dogali veneziane a partire dalla metà del Trecento, fino al primo Cinquecento. Dalle tombe carraresi provengono i tre lacerti di affresco oggi sulla parete destra del presbiterio della chiesa degli Eremitani (fig. 2) e una testa di giovane uomo conservata al Ferdinandeum di Innsbruck (cat. 17). I quattro lacerti sono opera certa di Guariento, e probabilmente erano dipinti nelle lunette degli arcosoli che sovrastano i sarcofagi, secondo un uso che da allora diventa la norma delle tombe padovane.

Possiamo quindi considerare Guariento in questo momento come una sorta di pittore di corte: nel 1348 Guariento ha cambiato casa e risulta abitare in contrada del duomo, quindi molto vicino alla reggia, e da allora i documenti lo citano o in Vescovado, o nel palazzo comunale o in cattedrale, in luoghi quindi che indicano una posizione altolocata e certamente in stretto contatto con il potere civile, oltre che con quello religioso.

Durante la lunga signoria di Francesco da Carrara (1351-1388) e della moglie Fina Buzzacarinini la città di Padova diventa un centro vivissimo dove si incontrano poeti, tra i quali il Petrarca, amico del signore della città, e certo ispiratore anche di molte tematiche delle decorazioni delle sale della reggia, scienziati e artisti; la città si arricchisce di monumenti e di opere d'arte che ne fecero una dei centri più moderni di tutta l'Italia padana. Ma è anche un momento in cui si intrecciano tra Padova e Venezia particolari legami e scambi: dogava allora a Venezia Andrea Dandolo, uomo di vasta cultura e anch'egli legato al Petrarca; e proprio lui aveva iniziato la decorazione musiva del Battistero Marciano; proprio lui proteggeva il massimo pittore veneziano, Paolo, che aveva attorno al 1345 eseguito la grande coperta della Pala d'oro. E dal 1340 si era iniziato il rifacimento del Palazzo Ducale, che divenne una delle più moderne architetture civili di tutto il Trecento veneziano.

Ed è a questa Venezia, dove il retaggio bizantino si mescolava alle moderne urgenze gotiche in un affascinante unico linguaggio, che Guariento dovette guardare, in questo momento cruciale della sua attività di pittore.

Un sicuro contatto con la cultura artistica veneziana avvenne certo per Guariento attraverso la collaborazione con Andriolo de Santi nelle tombe carraresi, ma probabilmente lo stesso Guariento dovette conoscere direttamente gli esiti più aggiornati della pittura veneziana, dalle opere della maturità di Paolo Veneziano, ai mosaici del Battistero marciano, e dunque anche la lunga tradizione musiva delle diverse chiese veneziane del Trecento, oltre a San Marco. Perché nella *Incoronazione della Vergine* che ornava una delle tombe carraresi, ora sulla parete destra del presbiterio della chiesa degli Eremitani, si riscontrano appunto accentuati elementi veneziani, che danno un'impronta molto più preziosa alla decorazione. I volti si sono fatti più minuti e con quella espressione tipicamente 'bizantina' che continua a lungo a caratterizzare i personaggi nei dipinti del Tre-



Fig. 3. Guariento: *Angelo*. Padova, Musei civici.

cento veneziano; le ornamentazioni delle vesti si sono impreziosite con l'aggiunta delle caratteristiche pastiglie a rilievo, i moduli proporzionali si sono allungati. E tuttavia l'impostazione spaziale del trono, articolato in più piani, e aperto in una successione di archi non è che uno sviluppo in senso monumentale di quella spazialità di tradizione giottesca, che Guariento aveva già sperimentato nel Polittico dell'Incoronazione (fig. 1), scalando su piani diversi le rocce del paesaggio, o aprendo in preciso scorcio le stanzette della Madonna e dell'Angelo nunziante. Mentre, ancora in linea con l'attenzione alla realtà che abbiamo visto caratterizzare le ricerche del giovane Guariento, sono i superbi vivissimi ritratti dei committenti.

La commissione delle tombe carraresi segna, è evidente, un momento di avvicinamento molto forte all'ambiente della corte carrarese: si tratta infatti della prima grande commissione ufficiale di Guariento, cui dovette seguire, subito dopo, la complessa decorazione della cappella privata della reggia carrarese, che continua e sviluppa le novità linguistiche già presenti nei frammenti dei monumenti carraresi. Si trattava di una sala di circa 10,90 metri per 5,25 ricavata in quella che ai tempi di Ubertino era l'ala occidentale della loggia; acute osservazioni della Gasparotto⁷ hanno proposto, e mi sembra con ragione, per la datazione del complesso, gli anni che precedono la venuta a Padova di Carlo IV di Boemia nel 1354. In seguito alla conquista veneziana, nel 1405, gli edifici della reggia vennero pesantemente rimaneggiati, per diventare sede delle magistrature veneziane; e anche la cappella privata probabilmente subì distruzioni e rifacimenti, se nel Settecento vi era ancora all'altare una pala del Maganza, oggi conservata in una sala dell'Accademia. Nel 1779-1780 il complesso divenne proprietà dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti e in quell'occasione venne abbattuto il muro orientale della cappella per creare la nuova sede per le riunioni, unendo lo spazio della cappella e quello della sala adiacente, venne rifatto il soffitto, ma furono salvate "tutte le pitture che si poté"⁸. La cappella originaria aveva dunque pianta rettangolare, ed era decorata di affreschi sulle quattro pareti, a meno che a uno dei due lati brevi non fosse l'altare magari adorno di un polittico. Oggi resta solo la decorazione, mutila, della parete occidentale e due frammenti staccati, appesi sulla parete opposta.

Sopra uno zoccolo a finto marmo con un motivo di arcatelle gotiche, interrotto nella zona sottostante le originali finestre da una decorazione a nicchie prospettiche, la narrazione si svolge in due fasce, ove le *Storie dell'Antico Testamento* sono raffigurate in un compenetrarsi di episodi che si susseguono uno all'altro, senza soluzione di continuità, con effetto felicissimo di una narrazione sciolta e spigliata. Contro il cielo azzurro si stagliano paesaggi di rocce aguzze e di lontane città, e contro questi fondali, che hanno una chiarezza e una spazialità concrete, i personaggi, asciutti e nervosi, sono acutamente caratterizzati, e gli episodi sono resi con rapidità e vivacità, con una osservazione acuta della realtà. Ciò che rende viva questa narrazione sono la verità e immediatezza dei gesti, e poi l'eleganza delle vesti, spesso alla moda: gli esiti sono interessantissimi, come nelle elegantissime e signorili figure dei tre angeli in vesti bianche tramate d'oro, nella efficacia dei gesti nell'episodio del *Sacrificio di Isacco*, nell'apparire di Nabucodonosor dietro la roccia, già preludio di cortei regali di età tardogotica; ma l'episodio forse più gentile è la *Storia di Giuditta*, ove l'orrore della scena si stempera nella eleganza del gesto della donna, dal volto malizioso e impertinente, e nella attenzione minuziosa ai particolari dell'abito alla moda, quasi da dama di corte. La stessa aggraziata malizia è nel riquadro staccato con *Dio Padre con Adamo ed Eva* ambientato in un giardino di piccoli graziosi fiorellini, mentre nel *Giuseppe davanti al Faraone* torna la resa di un raffinato mondo cortese.

Un ciclo dunque di grande eleganza e raffinatezza, che bene si addice a una decorazione di una reggia; un ciclo nel quale Guariento appare stupendo interprete del linguaggio di corte, proprio nella capacità di tradurre e narrare con il tono di una favola gli episodi biblici, ma con una attualizzazione degli stessi in una chiave cronachistica piacevolissima, e con proposte di preziosissima raffinatezza. E sono tutti elementi che fanno di Guariento uno dei grandi protagonisti del mondo gotico e anche, per certi versi, uno dei precursori del gotico internazionale.

Un ciclo tuttavia carico di riferimenti assai interessanti, che sarà bene sottolineare: innanzitutto un ulteriore sviluppo della problematica spaziale, che si coglie nei più ampi e dilatati edifici, articolati e arricchiti di logge e torrette come nella reggia di Nabucodonosor, e in particolare nell'interessantissimo motivo negli archetti incrociati sorretti da mensoline in spessore nel basamento a marmorino: ed è una problematica che connota la pittura padovana di tutto il secolo, quasi un retaggio dell'eredità giottesca. Compare però anche un elemento veneziano nella diversa tipologia dei volti, più chiusi ed affilati, con lineamenti sottili, e nelle lunghe ali degli angeli, che potrebbero essere suggerite da immagini veneziane, mentre certamente veneziane sono le vesti ricamate d'oro, il tappeto e le stoffe orientali dell'episodio di *Giuditta e Oloferne* e l'uso di gioielli molto lavorati. E questo presupporrebbe, mi sembra, un primo contatto diretto di Guariento con il mondo vene-



Fig. 4. Guariento: *Madonna in trono*. Londra, Courtauld Institute of Art.

ziano, quello di Paolo, ma anche quello dei mosaici marciari; e dalla sontuosa ricchezza di quel mondo Guariento restò affascinato, sì da riproporlo queste squisite immagini di corte.

Appartengono alla decorazione della cappella anche le tavole con le figure della *Madonna*, di *San Matteo* e di *Angeli* (fig. 3) – quasi tutte oggi conservate al Museo Civico di Padova – che, secondo le fonti settecentesche, decoravano il soffitto. Si trattava probabilmente di un soffitto piano di legno poggiante su travi a vista, a loro volta rette da mensoline. Le fonti settecentesche tuttavia anche se scritte quando ancora l'ambiente della cappella era integro, non ci danno descrizioni precise; solo il Rossetti⁹ precisa che nel soffitto vi era al centro *la Madonna* e i *quattro Evangelisti* agli angoli. Una composizione del tutto tradizionale, confermata dal fatto che le tavole con la *Vergine* e con il *San Matteo*, oggi al Museo di Padova, hanno il fondo d'oro; le figure angeliche invece, salvo le lunette con i cherubini, sono su fondo azzurro, ciò che fa pensare ad una disposizione diversa; forse, come pensa anche la Hueck, nel suo recente e persuasivo studio sulla composizione del soffitto della cappella¹⁰ in una fascia che correva sopra gli affreschi, con le tavole leggermente inclinate verso l'interno, come a raccordare gli affreschi stessi appunto con il soffitto piano.

Rispetto agli affreschi delle pareti, queste immagini si presentano con un senso di maggiore ieraticità, e vi appare più scoperto il debito con la cultura veneziana: nella *Madonna* soprattutto, avvolta in un manto ricamato veneziano, e adorna di vistosi gioielli alla moda a Venezia, ma soprattutto per il suo volto chiuso e severo, dall'incarnato scuro, veramente "bizantino". Nel *San Matteo* la stessa chiusa fisionomia del volto si coniuga con una spaziosità misurata e con un colore chiaro sfumato e prezioso. Ma è negli angeli che Guariento dispiega tutta la sua singolarissima fantasia: anche nei volti di queste spirituali creature si ripropongono elementi veneziani, così come veneziane, o meglio "bizantine" sembrano le lunghe ali variopinte, anche se forse il modello potrebbero essere stati gli angeli che Andriolo De Santi eseguì per le tombe Carraresi. E tuttavia queste creature mostrano una corposità ancora densa di plasticità, come se si trattasse di statue d'avorio, nelle figure scattanti, asciutte e nervose. Gli attributi, le pose, le vesti, sono continuamente variati, in ritmici, dolcissimi gesti, che suggeriscono movimenti quasi di danza. Gli elementi veneziani e le suggestioni dalla coeva scultura sono interpretati da Guariento con l'eleganza raffinatissima delle forme, con i colori impalpabili delle vesti tenute sui toni del bianco a sfumature delicate; vi si aggiunge, quasi a contrasto, una pungente osservazione della realtà quotidiana, che umanizza le angeliche forme: e basterà osservare la barchetta salvata dai flutti, o i poveri storpi ai piedi dell'Angelo, o le bizzarre figurette dei demoni, per rileggere ancora una volta in chiave di favola elegante anche questi stupendi e apparentemente astratti brani di pittura.

La tappa successiva dell'itinerario guarientesco è a Venezia, dove attorno al 1361 egli eseguì la parte pittorica del complesso della tomba del doge Dolfin – morto appunto nel 1361 – nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: di questo complesso, fortemente rimaneggiato nel secolo scorso, quando il monumento venne spostato e sostituito con quello del doge Vendramin, rimangono quattro figurette elegantissime a monocromo, che ornavano, come piccole statue poggianti su mensoline, il sepolcro. Si tratta delle *Virtù cardinali*, che costituivano uno degli elementi caratterizzanti le decorazioni delle tombe dogali, a celebrazione appunto della nobiltà spirituale del signore.

Le immagini, delineate con un disegno preciso e netto, che allo stesso tempo tornisce il volume, sembrano inaugurare l'ultima fase dell'attività del pittore padovano, connotata da una maggiore nettezza del segno, che diventa di volta in volta tagliente, capace di esprimere forza drammatica, o di diluirsi in sapientissimi ghirigori lineari. Al di là di questa più asciutta e nervosa plasticità, le figurette accentuano con squisito sapore cortese gli elementi decorativi, quali gioielli, bordure delle vesti, in piena consonanza con la più moderna ed elegante pittura gotica norditaliana e oltrealpina.

E mi sembra proprio siano da collocare in questo importante sesto decennio tre stupende tavole, con una *Madonna col Bambino in trono* da scalare secondo un ordine che sembrerebbe prevedere come la prima della serie la tavola del Courtauld (fig. 4), seguita da quella dei Musei di stato di Berlino, e infine da quella ora in collezione privata londinese: figure straordinarie, in cui la complessità sempre più articolata dei troni cosmateschi – retaggio dell'educazione giottesca – si accompagna ad un sempre più sapiente gioco delle falcatore dei panni, passando dalle ornamentali divagazioni dei risvolti verde oliva e oro della tavola del Courtauld, alla più maestosa ricaduta del panno in pieghe a canne profonde del dipinto di Berlino, mentre i gioielli si incupiscono di caratteri preziosissimi, di forte sapore nordico. Ora questa sempre maggiore asciuttezza di segno, accompagnata da sempre maggiore ricerca di effetti raffinatissimi e particolari, che poi caratterizza anche le figurette della tomba Dolfin, mostra in Guariento una sempre maggior adesione al goticismo, quale a Venezia dava e aveva dato esiti raffinatissimi con le opere tarde di Paolo Veneziano e quelle iniziali di Lorenzo, ma con contatti che a noi tuttavia sfuggono, anche se è necessario ipotizzarli, con la pittura d'oltralpe, in particolare quella francese e quella boema.

Guariento dunque a partire dagli inizi del sesto decennio si inserisce perfettamente in questo mondo del gotico trecentesco, e ne diventa anzi uno dei maggiori protagonisti del Veneto.

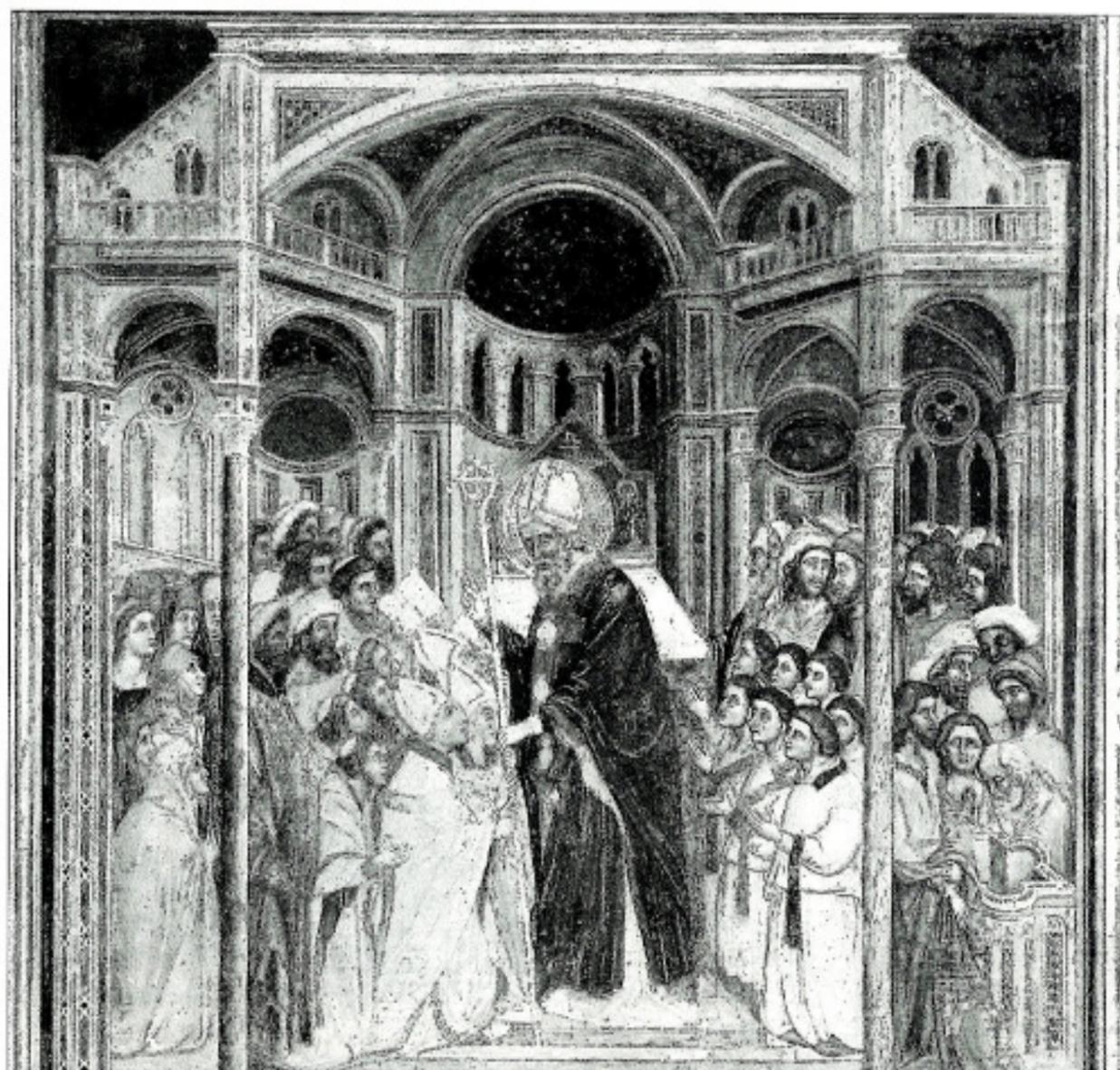
Ed è questo punto che si pone il problema della datazione degli affreschi che il pittore eseguì a Bolzano nella chiesa dei Domenicani, certamente precedenti la decorazione dell'abside della chiesa padovana degli Eremitani, ma forse precedenti anche le figurette della Tomba del Doge Dolfin. Ma su questo intervento, di capitale importanza per la cultura figurativa atesina, e io credo anche di capitale importanza anche per lo sviluppo del linguaggio stesso di Guariento, ci si soffermerà più avanti; non senza tuttavia evidenziare come proprio Bolzano e comunque tutta la vallata dell'Adige sopra Verona, era un territorio fortemente impregnato di cultura nordica tedesca o meglio austriaca e probabilmente anche boema; e uno dei tramiti per quella insistita cadenza gotica, in chiave appunto oltralpina, che si è creduto di riconoscere nel percorso di Guariento nel sesto decennio, potrebbe essere spiegata appunto con la conoscenza diretta, in tutto il territorio bolzanino, di opere austriache, affreschi, ma anche sculture certo numerose, che sono sempre, e per ogni pittore, un elemento fondamentale per spiegare nuovi stilemi e nuove tipologie del linguaggio pittorico.

La più complessa impresa pittorica di Guariento a Padova fu la decorazione del presbiterio e dell'abside della chiesa degli Eremitani: un'opera grandiosa e preziosa, a quanto possiamo ancora vedere oggi, e anche a quanto si può capire dalle fotografie dell'insieme dell'edificio, prima del rovinoso bombardamento del 1944, che distrusse per metà la chiesa.

L'esecuzione degli affreschi deve certo datarsi prima della chiamata a Venezia per decorare la sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale, avvenuta sotto il dogado di Marco Corner (1365-1368) e certo prima del 1367, perché nelle tavolette che Nicoletto Semitecolo eseguì per la sacrestia della cattedrale di Padova, datate appunto 1367, possiamo notare particolari che mostrano una puntuale derivazione dal ciclo degli Eremitani: una cronologia dunque che non dovrebbe scostarsi troppo dagli anni immediatamente precedenti il 1365, anno in cui come vedremo, Guariento sarà di nuovo a Venezia. Oggi della cappella semidistrutta dal bombardamento del 1944 è ancora intatta la parete di sinistra del presbiterio, una fascia tra questo e l'abside e una parte minima del catino absidale e della volta. Ma gli affreschi si presentano naturalmente in condizioni non buone e il colore è in parte sbiadito e perduto. La decorazione può dividersi in due parti: nell'abside il *Giudizio Universale* e alle pareti del presbiterio *Storie dei Santi Filippo, Giacomo e Agostino*; alla base era e in parte è uno zoccolo a marmorino con figurazioni dei *Pianeti e le età dell'uomo* nel presbiterio e immagini della *Passione di Cristo* nell'abside. Ancora nel pilastro che divide presbiterio e abside in riquadri polilobi sono *Scene dell'Antico Testamento* e infine una serie di Santi a figura intera nel sottarco d'ingresso. Lungo i costoloni del catino absidale una profusione di viticci e racemi fogliacei dava e in parte dà anche oggi, una impressione di straordinario fasto e ricchezza. E qui sono ancora leggibili complesse schiere di beati, caratterizzati da un segno netto e preciso della cadenza delle vesti, e da volti particolarmente attenti; negli spicchi del catino absidale, gli apostoli, mutili, siedono su troni riccamente elaborati, mentre tra i fogliami che decorano i costoloni appaiono bellissimi angeli con la corazza, elegantissimi nel taglio veloce delle ali, aperte a riempire lo spazio delle lunette. Nel presbiterio le sei storie dei Santi hanno un ampio respiro spaziale. I due episodi della vita di Agostino, *Agostino ordina i Vescovi africani* (fig. 5) e la *Vestizione di Agostino* (fig. 6) sono impaginati entro vasti interni di chiese, di una prospettiva rigorosa; le architetture gotiche creano profondi ambienti dove si muove una multiforme folla di personaggi particolarmente sapiente è l'architettura della *Vestizione di Agostino* nel taglio scorciato degli archi. Nelle due storie del registro superiore *San Filippo costretto a sacrificare gli idoli* e *La Croce sostituita all'idolo* (fig. 7) lo sfondo è costituito da due edicole che misurano perfettamente lo spazio; mentre nel *Martirio di San Filippo* il paesaggio ampio e dilatato è serrato tra due rocce come tra due quinte e la folla si snoda ai lati della croce in una vibrazione di colori raffinati e luminosi, di lilla e di giallo. Qui troviamo Guariento in uno dei suoi momenti più alti, per l'ampio respiro spaziale e per la vivacità con cui è resa la folla: personaggi pieni di vita costruiti con una plasticità tornita, sottolineata da un paesaggio nervoso; nel carnefice il vestito sdrucito e il copricapo bizzarro rivelano quella attenzione alla vita quotidiana che caratterizza il pittore anche nei momenti più tesi e drammatici. Il Guariento delicato e intimo ritorna nella *Visione di sant'Agostino* (fig. 8), episodio ambientato nella tranquillità di una casa domestica, nella pace di un cortiletto, mentre all'interno della casa lo scaffale è pieno di libri.

Tuttavia, rispetto alle altre parti dello stesso ciclo, proprio alcune di queste storie, al di là della sapiente costruzione spaziale, mostrano uno scadimento di qualità, specie nelle figure che si assiepano tutte eguali senza aria in mezzo, e nelle tipologie un po' grossolane dei volti dai lineamenti troppo duri. Il ciclo di affreschi, attribuito a Guariento dalle fonti, è ritenuto dalla critica recente

Fig. 5. Guariento: *Agostino ordina i vescovi africani*. Padova, chiesa degli Eremitani.



del pittore padovano, ma con l'aiuto, talvolta preponderante del Semitecolo. Io ritenevo tutto il ciclo di mano di Guariento, anche se naturalmente con aiuti, ma oggi sono propensa a pensare che proprio nelle scene di maggior respiro l'esecuzione si debba ad altri pittori, tra i quali probabilmente anche Semitecolo.

Alla mano di Guariento spettano invece certamente le *Storiette dell'Antico Testamento* nei compassi mistilini sui pilastri che separano presbiterio e abside: esse sono da annoverare tra i momenti più alti di tutto il ciclo: gli episodietti sono riassunti in poche figure dei protagonisti, ritagliate contro lo sfondo dello scabro paesaggio, con un segno sintetico, che definisce il movimento e la plasticità nervosa dei corpi. La stessa perizia, la stessa espressività del disegno, ma in chiave di aristocratica eleganza hanno le figure dello zoccolo. Nel presbiterio entro cornici ricurve e sullo sfondo di finte specchiature di marmo variegato sono dipinte a monocromo le immagini dei *Pianeti* e delle *Età dell'uomo* da essi influenzate. Le figure sono di una tonalità preziosa di grigi perla sui marmorini rosa e verdi, ma alcuni pianeti sono tutti colorati, quasi a significare i loro attributi: Venere è tutta rosa e il Sole giallo oro. Le figure si muovono con un movimento elegante, ma in una plasticità definita ed essenziale, avvolte in un leggero panneggiare che ricade in morbide cadenze. Sul prezioso colore grigio perla la linea gioca lumeggiature bianche. Un segno particolarmente attento definisce con minuzia i lineamenti dei personaggi, e si sofferma come in una miniatura ad analizzare i particolari delle vesti, e gli oggetti che li accompagnano. Riappare ancora la realtà qui rivestita di un'atmosfera fiabesca.

Nella zona absidale sono raffigurati cinque momenti della Passione e Resurrezione di Cristo, presentati solo nella figura del protagonista: *l'Ecce Homo*, il *Calvario*, *l'Imago pietatis tra Maria e Giovanni*, *Gesù al Limbo* e la *Resurrezione*. Si tratta ancora di finte statue a monocromo – ed è evidente la suggestione della zoccolatura della vicina cappella degli Scrovegni – ma divenute asciutte, scarne ed essenziali, come lavorate in avorio. Nella distrutta figurazione del *Cristo in pietà tra la Madonna e San Giovanni*, la linea pare torcersi e spezzarsi nel secco panneggiare delle vesti; altrove, come nell'unico episodio rimasto, *l'Ecce Homo*, un profondo acuto senso di dramma è raggiunto nella schematica solitudine della figura, serrata in un blocco geometrico, col velo tragica-

Fig. 6. Guariento: *Vestizione di Sant'Agostino*. Padova, chiesa degli Eremitani.



mente calato sul volto, quasi in anticipo sulle soluzioni che offriranno i *Pleurants* di Claus Sluter.

Un ciclo dunque complesso, dove si dispiega la personalità di Guariento, nella variegata diversità dei suoi interessi. Rispetto all'unico ciclo che ci è arrivato in condizioni di buona leggibilità, cioè gli affreschi della cappella della reggia carrarese, l'impianto spaziale si è venuto precisando in forme di monumentalità grandiosa, in una precisa definizione degli spazi architettonici e nella vastità dei paesaggi: nell'uno e nell'altro caso questi diventeranno elementi caratteristici della successiva cultura pittorica padovana, e saranno ereditati e continuati negli affreschi di Altichiero e di Avanzo, di lì a pochi anni: ed è proprio in questo aspetto della accentuata narratività e della analisi spaziale, che io vedo in Guariento il grande caposcuola della pittura padovana del secondo Trecento, cioè il momento più significativo di quella cultura che caratterizzò così prepotentemente la signoria carrarese, sotto Francesco il Vecchio. Per altri aspetti Guariento appare piuttosto un grande protagonista del gotico, e non solo in Padova, ma in un certo senso in tutto il Veneto, e soprattutto a Venezia. Nella sua pittura la raffinatezza del segno fa tutt'uno con la eleganza delle scelte cromatiche e la linea si perde in divagazioni quasi tardogotiche, oppure sa piegarsi in espressioni di forte drammaticità.

In parallelo o molto vicine a questo momento sono da collocarsi alcune tavole: la *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum di New York, la *Croce* attualmente nella chiesa di San Francesco a Bassano, e il piccolo dittico diviso tra la Pinacoteca di Ferrara e la fondazione Kress, con la *Crocefissione* (Ferrara) e la *Madonna dell'umiltà con quattro santi* (Kress): in tutte queste opere il pittore arriva ad una visione scarna ed essenziale, che richiama molto da vicino le immagini dello zoccolo dell'abside degli Eremitani, e che rinuncia alle ornamentazioni superflue, alla vivacità delle tinte, usando spesso una sorta di monocromo scuro, che stacca sul fondo dorato con la preziosità delle oreficerie barbariche. Il senso del colore si è venuto mutando in una sottile sensibilità luministica, e allo stesso tempo il volume diventa essenziale, ma più fortemente plastico. Nella tavola di New York la figura della Madonna appare ritagliata contro lo sfondo con una linea decisa ed energica, così da acquisire una accentuata collocazione spaziale e volumetrica; il bellissimo manto chiaro e cangiante si apre come una foglia tagliente, per permettere alla mano di sorreggere il Bambino avvolto singolarmente in un lungo panno rigato. E appunto la tavola è orlata all'interno da una cornicetta a bulino, e finemente lavorate

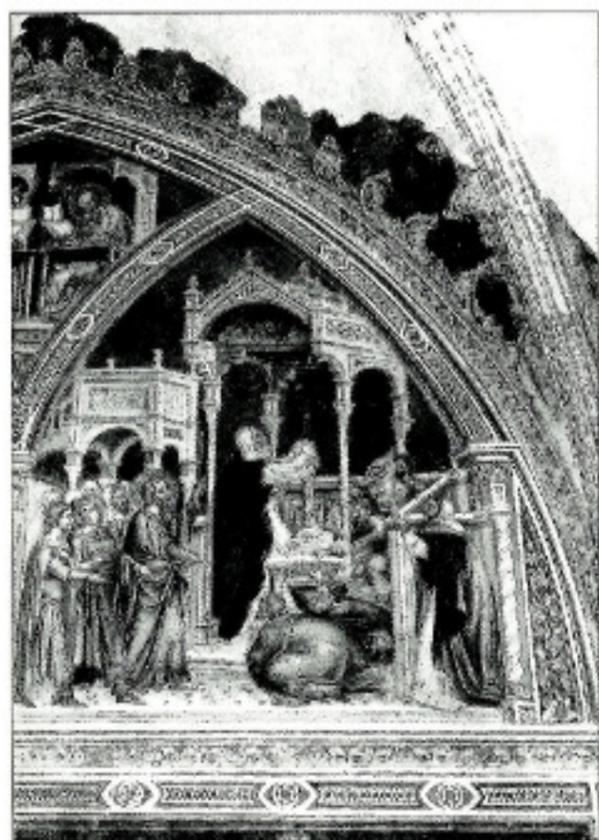


Fig. 7. Guariento: *La croce sostituita all'idolo*. Padova, chiesa degli Eremitani.

sono anche le aureole. Nella piccola *Crocefissione* della Pinacoteca di Ferrara è forse il raggiungimento più alto di questo 'espressionismo patetico' che sembra caratterizzare l'ultima fase della attività del pittore: contro l'oro dello sfondo il corpo del Cristo ha nella fragilità del contorno lineare una spiritualità più marcata, il torace è magrissimo, e le braccia tracciano un esile arco; il Guariento gotico riappare nel perizoma, dove la linea è divenuta un groviglio di luce sulla trasparenza del tessuto; il colore delle vesti ha perduto il suo valore ornamentale acquisendo toni cupi, come nel verde brunito del manto di Giovanni. Ancora i toni scuri dominano nelle figure dei tabelloni della *Croce* di San Francesco a Bassano, dove il senso del colore si è venuto mutando in un sensibilità luministica giocata sul monocromo.

La seconda cappella a destra della chiesa degli Eremitani presenta dei brani molto lacunosi di affreschi, che io avevo ritenuto potersi legare al documento del 1338, in cui Guariento è appunto presente nel capitolo del convento stesso. Gli affreschi sono oggi in restauro, e rivelano invece un linguaggio certamente molto più tardo, e per la spaziosità di alcune architetture che sono emerse dalle ridipinture, e per alcuni straordinari brani naturalistici, quasi da *Tacuinà*, e per i colori appunto preziosi e cupi, che appaiono lumeggiati in superficie, come in un ulteriore recupero delle lumeggiature bizantine della pittura veneziana. Le immagini della Sante (fig. 9) del sottarco d'ingresso rivelano ora raffinatissimi accordi di colore e scelte preziose e rare, mentre il segno di contorno si mostra ora più netto e tagliente nel definire il ricadere delle vesti, e, nella Sant'Orsola, dare corposità e spazio al cartiglio bianco e rosso. È dunque probabile che questo ciclo rovinatissimo debba porsi dopo la decorazione dell'abside della stessa chiesa degli Eremitani, se non addirittura dopo la grande impresa di Palazzo Ducale a Venezia.

L'ultima opera a noi nota di Guariento è la grandiosa decorazione della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia, dove, sulla parete di fondo, l'artista padovano immaginò un superbo scenario per un *Paradiso*. Lateralmente vi erano rappresentati episodi della battaglia di Spoleto, forse opera dello stesso Guariento. Se di questi ultimi resta solo il ricordo nelle fonti antiche, dell'affresco che copriva l'intera parete restano oggi solo molti lacerti rovinatissimi, a causa del devastante incendio che nel 1577 distrusse buona parte della sala, e in seguito al quale l'affresco venne coperto dal *Paradiso* del Tintoretto. I brani, staccati nel 1903, sono esposti in una sala adiacente a quella del Maggior Consiglio, ma si può parlare di essi solo molto parzialmente, omettendo ogni considerazione sul colore ridotto oggi quasi ovunque ad un monocromo ocre e nero, e ancor più degli ori e degli argenti che a profusione arricchivano lo splendido dipinto. Esso fu eseguito per volontà del Doge Marco Cornaro, che dogò dal 1365 al 1368, come risultava dalla iscrizione: "Marcus Cornaruus Dux et miles fecit fieri hoc opus". L'attribuzione dell'affresco a Guariento è unanime a partire dal Sansovino (1581) e del resto tale attribuzione è confermata da un do-



Fig. 8. Guariento: *Visione di Sant'Agostino*. Padova, chiesa degli Eremitani.



Fig. 9. Guariento: *Santa*. Padova, chiesa degli Eremitani, particolare del sottarco.

cumento del 1370, nel quale la Serenissima intenta lite agli eredi del pittore per inadempienza contrattuale.

Si continuava così quel rapporto tra Padova e Venezia, iniziato qualche anno prima, specie sotto il dogado di Andrea Dandolo, che tanti frutti e tanta ricchezza portò ai due centri. Ed è interessante che proprio per una decorazione di così vasto respiro e di così grande portata anche politica sia stato chiamato un pittore dalla vicina Padova. Rinunciato al mosaico, che forse avrebbe potuto decorare in maniera tradizionale la sala, il doge volle rinnovare completamente la tradizione locale con una pittura a fresco, opera quindi modernissima, e per fare questo si rivolse al centro di terraferma in cui la pittura a fresco, proprio per suggestione giottesca, aveva trovato e trovava la sua più perfetta espressione. In questo scambio di dare e avere tuttavia Guariento cercò di adeguarsi alla sensibilità veneziana, accentuando quei tratti moderni gotici che già erano la modalità espressiva più diffusa, ed usando a profusione ornamentazioni d'oro e d'argento, quasi a continuare gli splendori delle decorazioni musive.

Il *Paradiso* veneziano è certo il dipinto più squisitamente gotico del pittore padovano – ove si intenda per gotico non solo il decorativismo, profuso con ricchezza inaudita di ornamentazioni d'oro e d'argento, ma anche un particolare ampio senso della composizione articolata in profondità e una sensibilità per la linea che diventa, se possibile, ancora più incisiva e costruttrice. La grandiosa composizione era limitata nella parte superiore da una serie di archeggiature polilobe, che definivano lo spazio nel rapporto con la parete e allo stesso tempo proponevano non già l'infinità di uno spazio bizantino, ma la definizione precisa di un enorme vano gotico, ove avveniva la rappresentazione. Il *Paradiso* infatti è raffigurato come una *Incoronazione della Vergine* con il corteggio dei santi e delle schiere degli angeliche che si accentra intorno al Cristo e alla Vergine, seduti su un trono gotico, bicuspidato, profondo, profuso tuttavia di pinnacoletti e fregi fogliacei. Attorno le figure sedute su scanni cosmateschi in scorcio, disposti secondo un ordine rigoroso: ai lati del trono i *Cherubini* e i *Serafini* aprono le loro lunghe ali, al di sotto, entro troni profondi, gli *Evangelisti* e una schiera di *Angeli suonatori*. A destra e a sinistra da ciascun lato tre file di santi e gli altri cori angelici; serravano la composizione nella parte superiore due edicole in prospettiva con la *Vergine* e l'*Angelo nunziante*; ma di questi rimane solo parte dell'edificio di destra.

L'affresco, rovinatissimo e frammentario, con i colori ridotti a spettri monocromi, lascia intuire ancora la bellezza del disegno.

Accentrata intorno al trono precisamente misurato in prospettiva, la composizione si articola in profondità in un susseguirsi di elementi architettonici – gli stalli – e di personaggi, legati tra loro come da una linea melodica che si ripete dalle aureole alle ali fiammeggianti degli angeli in un movimento sempre più ampio. E dobbiamo anche immaginare la ricchezza sfolgorante delle ornamentazioni d'oro e d'argento nelle scritte, nei lirici svolazzi dei cartigli, e la raffinatezza delle vesti. I santi e i beati assumono qui un tono aristocratico: è escluso ogni tentativo di realismo e i personaggi paiono adeguarsi, anche nella astratta vivezza del volto, all'atmosfera irreal, non tanto ieratica, quanto piuttosto 'cortese' dell'insieme. In questa composizione si accentua anche la plasticità dei volumi: la linea diventa duttile al massimo e sottolinea le figure in maniera allo stesso tempo morbida e tagliente; e forse proprio la caduta del colore ci consente oggi di intuire ancor più la sensibilità lineare raggiunta in questo momento dal pittore. E anche il senso spaziale di Guariento pare avere qui raggiunto la sua massima maturità, soprattutto se si esaminano i singoli dettagli architettonici: nel trono profondissimo a doppia cuspide, negli stalli digradanti in prospettiva e soprattutto nell'edificio sulla destra della composizione: a due piani sormontati da un'edicola, è impostato con una rigorosità di prospettiva e di misure da anticipare alcune semplici architetture dell'Angelico. Il grandioso dipinto, che il popolo veneziano accorreva ad ammirare ogni anno il giorno dell'Assunzione, ebbe anche tra i pittori veneziani una larga ed immediata fortuna: a partire dalle opere tarde di Lorenzo Veneziano che, nei troni propongono le complesse architetture fiorite del *Paradiso*, a Catarino e Donato. Ma è anche più tardi, nel primo Quattrocento che artisti quali Jacobello del Fiore, Antonio Vivarini e Michele Giambono, complicano le loro architetture ispirandosi a questo celebre e ricchissimo dipinto, che anche per questo rivela nel suo autore uno degli anticipatori del linguaggio 'gotico internazionale'.

Nel 1368 Guariento poté tornare a Padova e a Padova potrebbe avere dipinto, o iniziato a dipingere la celebre *Sala degli uomini illustri* nella reggia carrarese, i cui soggetti sembrerebbero suggeriti dal "De Viris Illustribus" del Petrarca. Il vecchio maestro, che moriva prima del 1370, apriva così, anche da questo punto di vista, la strada alla nuova generazione di pittori, Altichiero, Avanzo, e in un certo senso anche Giusto, che svilupperanno il suo senso narrativo e spaziale e riprenderanno anche queste tematiche classiche, di ispirazione umanistica, care alla sensibilità di Francesco il Vecchio da Carrara.

Guariento a Bolzano



Fig. 10. Bolzano, chiesa dei Domenicani: arco d'accesso alla demolita cappella di San Nicolò prima dei bombardamenti (ante 1944).

Si deve a un membro della ricca famiglia dei Rossi, banchieri fiorentini stabilitisi a Bolzano, la costruzione di una vasta cappella, dedicata a San Nicolò, la prima sul lato sinistro della navata della chiesa dei Domenicani a Bolzano¹¹: il vano, con abside poligonale, aveva circa 7 metri di larghezza e 12 di lunghezza ed era alto circa 14 metri; alle pareti lunghe vi erano, da ciascun lato, due finestre. La cappella doveva essere interamente coperta di affreschi, che si estendevano sulle pareti, sul sottarco, e che continuavano anche sulla parete della chiesa dove si apriva l'arco di accesso alla cappella stessa. Nel Quattrocento la chiesa venne divisa in tre navate e coperta di volte: gli affreschi della parete subirono quindi dei danni, e una parte di essi venne nascosta nel sottotetto. La chiesa venne sconsacrata nel 1785 con le soppressioni dovute all'imperatore Giuseppe II; successivamente, attorno al 1820, trasformata in caserma, e in quel torno di anni venne distrutta la cappella di San Nicolò, e furono scialbati gli affreschi delle pareti della chiesa.

Della decorazione originaria restavano quindi visibili, dall'interno della chiesa, le figurazioni del sottarco di accesso alla cappella e dal lato esterno dell'edificio, sopra l'arco di accesso, che era stato nel frattempo tamponato, un brano di affresco.

Restavano inoltre, ancora visibili nel sottotetto le figurazioni della parte superiore della parete d'ingresso e di quella sinistra della chiesa.

Fu Atz per primo¹² a osservare i pochi frammenti di affreschi conservati, in relativo buono stato, sopra le volte; ma si dovette attendere il Weingartner, nel 1912, perché se ne mettesse in luce il valore¹³. Si arrivò così ad un ripristino della chiesa dei Domenicani nel 1935, e allora si restaurarono e si resero leggibili i frammenti di affresco rimasti all'interno della chiesa di San Domenico, fu levato lo scialbo, recuperando l'insieme della decorazione. Purtroppo però nel 1944 i bombardamenti distrussero buona parte del complesso domenicano e quindi anche buona parte dei dipinti superstiti, in particolare quelli della parete di sinistra della chiesa (fig. 10). E va aggiunto che la documentazione relativa allo stato di conservazione delle pitture dopo il restauro del 1935, è assai scarsa e lacunosa, per cui gli studiosi si possono oggi basare solo sulle fotografie eseguite, e in buona parte pubblicate, dal Rasmò.

Gli affreschi che a noi interessano erano, dopo il 1935, costituiti dalla decorazione del sottarco di ingresso della cappella di San Nicolò, ove erano sei figure di *Profeti con cartigli* da un interessante brano che un tempo era all'interno della cappella, ed era, dopo il 1820 diventato esterno, e nicchie, disposte a scalare, dove erano gli *Apostoli*, sei per lato, mentre al sommo, ancora in una nicchia, era la *Madonna*. E all'interno della chiesa, sulla parete dove si apriva l'arco di accesso alla cappella stessa, erano storie e figurazioni di Santi, così suddivise: sopra l'arco di accesso alla cappella erano due mezze figure di *Angeli con la lancia*; a destra una grande immagine di *San Cristoforo* era seguita da sei episodi della sua vita, incorniciati da archi trilobi su colonnette. A sinistra quattro riquadri, e, nella parete adiacente altri quattro, attribuibili tutti alla stessa mano, ove erano, in alto lo stemma dei Botsch, una raffigurazione di *San Giorgio e la principessa*, la *Conversione* e il *Battesimo di Sant'Agostino*, due coppie di Santi, dal Rasmò identificati con San Tommaso e Santa Chiara, e San Domenico e Francesco. Ancora sulla parete d'ingresso seguivano, separate da una doppia incorniciatura, *Storie di Santi Eremiti*.

Oggi noi possiamo dire qualche cosa solo sulla base delle poche riproduzioni fotografiche rimaste¹⁴: ci colpiscono le bellissime teste dei due angeli con le ali aperte e tese (fig. 11), uno dei quali colto nell'atto di trafiggere il serpente, la forza del gesto del San Giorgio (fig. 12), ottenuta con un segno tagliente e preciso, la delicata dimestichezza del giardinetto cinto da un alto muro, dove Sant'Agostino medita, e dell'episodio del *Battesimo*. Meno felici sembrano invece le immagini, un po' troppo rigide e statiche, dei santi appaiati. E ancora va notata la splendida ed elegante naturalezza delle foglie di acanto che si accartocciano in una serie di archetti in spessore, al di sopra del finto arco che racchiudeva il San Cristoforo.

Accanto a questi affreschi vi sono, ancor oggi in parte leggibili, dodici riquadri, suddivisi in quattro file, con *Storie di Santi Eremiti*. Qui il sistema decorativo è più complesso, in una serie di colonnine tortili, che dividono lo spazio, come da dietro un loggiato, nelle cornici piuttosto elaborate, ma non più cosmatesche. Qui, come su un unico paesaggio collinoso si svolgono le narrazioni, in un'atmosfera fiabesca, al limite del grottesco. Episodi gustosissimi, colti con un gestire immediato e franco, di ingenua piacevolezza.

Sul lato destro, invece, le *Storie di San Cristoforo*, caratterizzate da una attenzione preziosa ai costumi delle vesti e degli edifici, mostravano un fare più semplice e ripetitivo.

La fortuna critica di questi lacerti di affreschi è abbastanza lunga e complessa e, fino al 1935 ma anche dopo, da parte di quasi tutti gli studiosi, si parla ovviamente solo di quanto rimaneva di essi visibile sopra le volte. Essi vennero notati la prima volta dall'Atz¹⁵, ancora nel 1864; vennero però studiati dal Weingartner nel 1912¹⁶ che li assegnava a pittore del primo Quattrocento. Il Morassi¹⁷ nel 1934 li assegnava genericamente a pittore toscano, con riferimenti alla scuola giottesca e a quella senese. Per il Constable¹⁸ invece poteva trattarsi di artista del nord Italia vicino alla scuola veronese e a Guariento: fin qui si trattava solo degli affreschi del sottotetto.

Nel 1935, dopo il restauro, che restituiva alla lettura parecchi brani, la critica tornò più diffusamente ad interessarsi del problema della chiesa dei Domenicani di Bolzano; ne parlava nel 1939 il Coletti¹⁹ ritenendo tutti i dipinti come guarienteschi – forse del Semitecolo, mentre il Rasmus in una breve nota del 1942²⁰ li attribuiva alla scuola di Guariento. Nel 1946 il Longhi²¹ faceva il nome di Guariento per le figure che erano emerse dal sottotetto, e cioè i due angeli e il San Giorgio e la principessa. Tornava sull'argomento nel 1947 il Coletti²² avvicinandosi alla posizione del Rasmus.

Il Rasmus riprendeva l'analisi della decorazione nel 1947²³ distinguendo in tutto l'insieme dei dipinti almeno tre artisti: Guariento, il "Maestro delle storie di San Cristoforo", forse un modesto pittore locale e il "Maestro delle storie eremitiche", identificato con il "Maestro di Quarazze". Accettano la proposta del Rasmus il Weingartner²⁴ e nel 1951 il Toesca²⁵, che però si riferisce solo alle immagini del sottotetto. Ancora un intervento del Rasmus del 1953²⁶ veniva a precisare la datazione del complesso guarientesco nel sesto decennio del secolo.

Nel 1955 il Rasmus riprende l'argomento con una più dettagliata descrizione di tutti gli affreschi²⁷ e arriva a conclusioni che in parte mi sembra siano da condividere: di Guariento, attorno al 1355, sono senz'altro i due angeli del sottotetto e il San Cristoforo, oltre alle figure sopra l'arco nella parte interna della cappella. Forse non autografe del Guariento sono le due *Storie di Sant'Agostino*, i *Santi a coppie*; i *Profeti* del sottarco sono attribuiti al Semitecolo. Le *Storie di San Cristoforo* sarebbero di un modesto artista bolzanino, che il Rasmus riconosce anche a San Giovanni in Villa/St. Johann im Dorf e a San Vigilio al Virgolo/St. Vigil unter Weineck. Le *Storie eremitiche* sarebbero invece più tarde, attorno al 1385, di un artista locale che troviamo attivo a Merano e a Quarazze/Gratsch.

Il Pallucchini²⁸ analizza solo gli affreschi guarienteschi, ritenendoli appunto del pittore padovano; e così la sottoscritta (1965 e 1974), che li data verso il 1355, osservando i rapporti stretti con gli affreschi guarienteschi dell'abside della chiesa degli Eremitani a Padova.

Sono ancora da segnalare, più recentemente, gli interventi, relativi tuttavia solo alla presenza di Guariento, del Berenson nei suoi *Indici*²⁹, del Bettini nel 1970³⁰, e ancora del Rasmus³¹.

Riesaminando oggi il problema, mi sembra siano da accettare le conclusioni del Rasmus, per quanto riguarda il problema delle *Storie eremitiche* e per quelle di San Cristoforo. Si tratta, dal-



fig. 11. Guariento: *Angelo*. Già Bolzano, chiesa dei Domenicani (foto ante 1944).



Fig. 12. Guariento: *San Giorgio*. Già Bolzano, chiesa dei Domenicani (foto ante 1944).

l'esame delle fotografie e di quanto ancora resta sulla parete di controfacciata, di due personalità diverse, probabilmente di maestranze locali.

Certamente di Guariento erano le bellissime figure dei due *Angeli* (fig. 11), il gruppo di *San Giorgio e della principessa* (fig. 12); di scarsa leggibilità le figure sopra l'arco internamente alla cappella, per le quali è quindi difficile pronunciarsi, anche se l'invenzione spaziosa delle finte nicchie, che nella parte inferiore a destra e a sinistra sono due spaziose stanze, poggianti su un ornato peduccio di sapore accentuatamente architettonico, fanno pensare alle soluzioni di volta in volta nuove e complesse, che il pittore padovano proponeva a Padova e a Venezia, nella fase matura e tarda del suo operare. Le figure dei *Profeti* del sottarco mi sembrano di Guariento e non di Semitecolo, e mostrano stretti legami con le analoghe figure del sottarco della chiesa degli Eremitani a Padova. Sulla parete sinistra della chiesa e sulla adiacente di controfacciata, sono ancora di Guariento i resti decorativi dell'arco che inquadrava la figura di San Cristoforo, dove una serie di mensoline arricchite di fogliami e di fioroni carnosì finge la concretezza di un arco gotico in muratura.

Le poche immagini che ci restano di Guariento evidenziano una fattura precisa e decisa, un linearismo molto maturo, che definisce con forza i personaggi: si osservi la bellezza delle lunghe ali aperte in un movimento repentino, lo scatto intenso della testa dell'angelo che trafigge il serpente, il gesto rapido della lancia; simile è la posa del San Giorgio, nell'episodio del *San Giorgio e la Principessa*. Ali così precise e nette e gesti così decisi, uniti ad un disegno tagliente e sicuro sembrano evidenziare una fase tarda della attività del Guariento, vicina alla decorazione dell'abside della chiesa degli Eremitani, che abbiamo ipotizzato essere databile prima degli affreschi di Palazzo Ducale di Venezia, e cioè prima del 1365. Inoltre le composizioni mostrano un maturo senso spaziale, evidente nel finto pilastro e nell'archeggiatura che inquadrano l'episodio di *San Giorgio e la principessa*, nello spessore dell'arco fiorito che incorniciava il San Cristoforo, nelle nicchie o finte logge dalle quali si affaccino i santi nel frammento rimasto dell'interno della cappella stessa. Inoltre gli episodi della *Vita di Sant'Agostino* e anche le due coppie di santi sono inquadrati sotto finte aperture di una elegante loggia, costituita da sottili colonnine tortili sorreggenti capitelli compositi, a loro volta reggenti archi trilobi spazialmente definiti, come se i personaggi e le scene dovessero leggersi al di là di un raffinato diaframma.

Ora alcune soluzioni che Guariento qui propone sono del tutto simili a quelle che vediamo nel ben più complesso ciclo dell'abside della chiesa degli Eremitani di Padova: ad esso rinviano i gattoni e i fogliami gotici carnosì che agli Eremitani incorniciavano i costoloni delle volte. E a Padova ancora all'altezza dell'inizio della copertura, in continuità con i capitelli veri dei pilastri d'ingresso, viene dipinta una finta cornice a motivi fogliacei che sembra spostare più avanti il piano delle scene più alte, e queste ultime appaiono come dietro una spaziosa loggia a due archi acuti sostenuti da colonne tortili. Interessanti e molto sofisticati sono ancora a Padova i dadi esagoni dei capitelli, che danno al complesso della finta architettura un sapore già cortese, quasi un anticipo di soluzioni che adotterà ad esempio Giovanni da Modena nella cappella Bolognini in San Petronio; e ancora i triangoli decorati a viticci che riempiono la finta parete nella quale si aprono le due arcate. Soluzioni assai complesse e articolate, che ci fanno sentire come per Guariento sia importantissimo il problema dello spazio dipinto, nel suo rapporto con lo spazio reale; esso culminerà nella grandiosa visione del *Paradiso* di Palazzo Ducale a Venezia, anch'esso serrato sull'alto da una serie di archi poliboli, che inquadrano uno spazio al di là di quello reale, a sua volta complicato in una serie di soluzioni architettoniche tra le più sottili e articolate di tutto il Trecento padano.

Gli affreschi bolzanini sembrano collocarsi in questa direzione di problematiche spaziali e di rapporto spazio reale - spazio finto, ma, a quanto possiamo oggi percepire dalle poche immagini che ci restano, ancora abbastanza semplificate rispetto alle proposte padovane. E perciò mi sembra di poter ipotizzare per l'intervento di Guariento una datazione assai prossima alla decorazione dell'abside della chiesa degli Eremitani, ma probabilmente precedente, quindi attorno agli inizi del settimo decennio o alla fine del sesto.

E si potrebbe continuare a puntualizzare il rapporto tra gli affreschi bolzanini e quelli padovani degli Eremitani, rilevando come anche legate alla decorazione dell'abside della chiesa degli Eremitani sono le due scenette con *Storie di Sant'Agostino*, che sembrano proporre, semplificati, i motivi. Nella *Visione di Agostino* (fig. 13), assai mutila anche nella fotografia, la scena è ambientata in un giardino cinto da un muretto e animato da un alberello; la figura del santo, che agli Eremitani (fig. 8) era sul fondo del riquadro, viene portata in primo piano, ed evidenziata nella sua plasticità, mentre sullo sfondo appare un piccolo brano di un edificio, dove forse si sarebbe svolto l'incontro tra i due personaggi. L'episodio del *Battesimo* (fig. 14) riprende invece la scena di destra del grande



Fig. 13. Guariento: *Visione di Sant'Agostino*. Già Bolzano, chiesa dei Domenicani (foto ante 1944).



Fig. 14. Guariento: *Battesimo di Sant'Agostino*. Già Bolzano, chiesa dei Domenicani (foto ante 1944).

riquadro della *Vestizione di Sant'Agostino* (fig. 6), il momento appunto del Battesimo. Molto simile è la posa del giovinetto, il cui corpo emerge da una vasca rettangolare, mentre sulla destra si legge ancora una mezza figura maestosa di Vescovo, ammantato con pieghe solenni. E anche in questo caso la composizione è molto sapiente, pausata, spaziosa, essenziale.

Come i banchieri Rossi siano venuti a contatto con Guariento, a quell'epoca artista assai famoso e gravitante nell'orbita dei Carraresi e dei più importanti ordini religiosi della città, è ancora oscuro: una ipotesi potrebbe essere quella di legare la chiamata del pittore alla sua presenza nella domenicana chiesa di Sant'Agostino a Padova, dove aveva lavorato alle tombe dei da Carrara, ma possiamo anche pensare a contatti commerciali e mercantili tra i Rossi e l'ambiente padovano.

Sta di fatto che la presenza del Guariento nella sua fase matura dovette essere molto significativa per il ricco e fervido ambiente artistico bolzanino. Ma è anche evidente che il contatto con un ambiente così ricco di suggestioni gotiche, può avere arricchito ulteriormente il linguaggio del pittore padovano: non sappiamo se e quante opere d'arte di ambito tedesco, quindi con caratteri accentuatamente linearistici, fossero presenti a Bolzano; e, oltre ai dipinti, bisogna pensare alle sculture, come il bellissimo gruppo dell'*Incoronazione* della chiesa parrocchiale di Terlan/Terlan, non so quanto giustamente attribuito ad ambito veronese.

Certamente invece possiamo cogliere gli influssi di Guariento sui pittori locali. E già subito, nei suoi continuatori nella stessa chiesa dei Domenicani. Da questa chiesa proviene ad esempio una delicata figura di Santa Caterina, oggi conservata al Museo Civico, che era inquadrata sotto un arco a motivi cosmateschi, che nella tipologia del volto rivela uno stretto legame con la pittura guarientesca. Una continuità con le proposte guarientesche è certamente da cogliere negli affreschi con *Storie di San Cristoforo* e con *Storie degli Eremiti*, composte sotto finti loggiati sorretti da colonnette tortili. È anche possibile che gli affreschi della cappella di San Nicola, di cui non sappiamo nulla, possano avere ispirato le complesse scene dei due cicli, per la vivacità narrativa e gli sfondi architettonici. Mentre sarà da ricercare in altre direzioni, probabilmente bolognesi ed emiliane, per spiegare certe figurazioni scomposte e cariche di espressività popolare soprattutto delle *Storie degli Eremiti*. Nelle *Storie di San Cristoforo* inoltre, che sembrano più modeste, i modelli delle spaziose architetture degli sfondi sono sicuramente da far risalire al pittore padovano, anche se non è compreso il rapporto architetture-figure; e sempre nei personaggi di questo ciclo i lineamenti sottili dei volti e i capelli lunghi e morbidi che ricadono sulle spalle, sono certo una citazione dal Guariento.

In altri cicli bolzanini sembra di cogliere un riflesso, semplificato, dei modelli del padovano: così è in certe architetture di San Giovanni in Villa/St. Johann im Dorf, e anche in certe cadenze, squisitamente gotiche, delle figure femminili. Ma nel tardo Trecento bolzanino mi sembra che siano piuttosto echi di un linguaggio giustesco a caratterizzare il linguaggio pittorico, a cominciare dalle distese composizioni di San Vigilio al Virgolo/St. Vigil unter Weineck.

Ma anche nel territorio, suggestioni padovane, e forse perciò anche guarientesche, si potrebbero riconoscere nelle architetture e nelle capigliature dei santi e degli angeli negli affreschi più tardi della chiesa di Santa Maria del Conforto a Maia Bassa/Untermais a Merano, e in alcune figure di santi inquadrati sotto sghimbesci archi trilobi nella parrocchiale di Terlan/Terlan.

Sempre, nei dipinti di secondo Trecento, rimangono nei pittori altoatesini ricordi evidenti nei riccioli abbondanti, che ripropongono in maniera un po' scolastica le particolari chiome guarientesche; ancora ricorrono spesso lineamenti sottili con nasi affilati.

Ma non ritroviamo i complessi giochi spaziali di Guariento, le composizioni sapienti, con i personaggi scalati a riempire lo spazio; non ritroviamo la signorile eleganza delle vesti dei personaggi, la cadenza delle pose, l'asciutta nervosità della linea di contorno, allo stesso tempo raffinato modulo decorativo ed energico segno di movimento.

La presenza di Guariento dunque resta almeno subito un fatto isolato e forse anche estraneo. Ed è ancora una volta, mi sembra, che anche in questa zona si potrebbero vedere riflessi della sua pittura più avanti, sul finire del secolo, e agli inizi del Quattrocento, quando in questa terra più che altrove il goticismo si rinnova e si arricchisce, ma conservando anche ricordi e richiami alle più antiche fonti.

In questa chiave si potranno spiegare le architetture complesse e articolate dei fondali degli affreschi della navata della parrocchiale di Terlan/Terlan (saggio sez. IV, fig. 10), databili dopo il 1407, mentre interessantissimi sviluppi delle problematiche si potranno cogliere forse anche negli affreschi gotici, di sapore del tutto fiabesco, del chiostro dell'abbazia di Novacella/Neustift, dove i tentativi di resa di spazio si fondono in maniera felicissima e profondamente mondana, agli svolazzi del tutto nordici dei cartigli, e alle soluzioni, ricchissime, delle vesti.

- 1 Per tutte le notizie su Guariento faccio riferimento a FLORES D'ARCAIS 1974b. Inoltre vedi le schede relative a Guariento di F. FLORES D'ARCAIS in *Da Giotto* 1989, pp. 65-74.
- 2 FLORES D'ARCAIS 1979, pp. 147-149.
- 3 Vedi sul problema l'aggiornata scheda di E. Cozzi, in *Da Giotto* 1989, pp. 57-64.
- 4 I documenti rintracciati da don Franco Signori anticiperebbero la datazione della Croce ora al Museo Civico di Bassano attorno al 1332; vedi anche AVAGNINA 1994.
- 5 Per l'esecuzione delle tombe di Jacobo e Ubertino da Carrara e per Andriolo de Santi, vedi WOLTERS 1976, pp. 168-169.
- 6 MICHIEL 1512-1543 circa, ed. 1884, p. 80.
- 7 GASPAROTTO 1966-1967.
- 8 MENIN 1926.
- 9 ROSSETTI 1765, p. 292.
- 10 HUECK 1994, pp. 83-98.
- 11 Per le vicende relative alla cappella di San Nicolò e agli affreschi che decoravano la stessa e le pareti della chiesa rinvio all'esauriente saggio di RASMO 1955a, che tra l'altro è l'unico critico che dimostri di conoscere esattamente lo stato degli affreschi, sia prima che dopo il bombardamento, e al suo saggio rinvio anche per le riproduzioni fotografiche, osservando che l'archivio fotografico RASMO è ora presso il Museo civico di Bolzano. Si vedano, inoltre, i nuovi studi di Tiziana Franco (cfr. *Atlante* 3.11).
- 12 ATZ 1864, p. 21 e 1872, p. 44.
- 13 WEINGARTNER 1912, pp. 30 e 58 e 1926, III, p. 121.
- 14 La documentazione più completa sugli affreschi della chiesa e anche del convento dei Domenicani, prima del bombardamento del 1944, è contenuta nella fototeca RASMO che, come si è detto, ora è conservata presso il Museo Civico di Bolzano (Fondazione N. RASMO - A. von Zallinger).
- 15 ATZ 1864.
- 16 WEINGARTNER 1912.
- 17 MORASSI 1934, p. 193.
- 18 CONSTABLE 1936, p. 56.
- 19 COLETTI 1947, p. 57e, n. 161.
- 20 N. RASMO in *Alto Adige* 1942, I, pp. 60-68.
- 21 LONGHI 1946, p. 47.
- 22 COLETTI 1947, p. 57 e n. 161.
- 23 RASMO 1947, p. 4, n. 5.
- 24 WEINGARTNER 1948, p. 22.
- 25 TOESCA 1951, p. 717.
- 26 RASMO 1953, p. 34.
- 27 RASMO 1955a.
- 28 PALLUCCHINI 1964, p. 110.
- 29 BERENSON 1968, p. 202.
- 30 BETTINI 1970, p. 37, n. 22.
- 31 RASMO 1971, p. 143 e p. 243.

16

Guariento (Padova, notizie 1338–1368)

**CROCEFISSIONE, SAN GIOVANNI BATTISTA
E SAN BARTOLOMEO, SANT'ANDREA(?)
E SANTA CATERINA**

Trittico

58 x 70 cm

Collezione privata

Il trittico rappresenta nella tavola centrale la *Crocefissione*, e nelle tavole laterali quattro santi, i cui nomi sono scritti in basso. San Giovanni Battista tiene nella mano sinistra un cartiglio molto elegante, ornato di due iniziali decorate con la scritta "Ego vox clamantis in deserto parate viam domini" e "Ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi".

Le figure sono su fondo oro e poggiano su una breve striscia di terreno.

Le tavole presentano una semplicissima incorniciatura interna, e la stessa divide orizzontalmente le due parti delle ali laterali del trittico. La cornice, originale, è elegantissima e complessa: le tavole sono incorniciate da archi leggermente acuti – trilobati quelli laterali – sostenuti da colonnette tortili; tre timpani a loro volta arricchiti di fogliami e fioroni gotici terminano la parte superiore del complesso. Tale cornice secondo il LONGHI (1957) è stata eseguita nella stessa bottega della cornice del *Polittico dell'Incoronazione* di Paolo Veneziano alle Gallerie dell'Accademia. In ogni caso si tratta di una cornice veneziana.

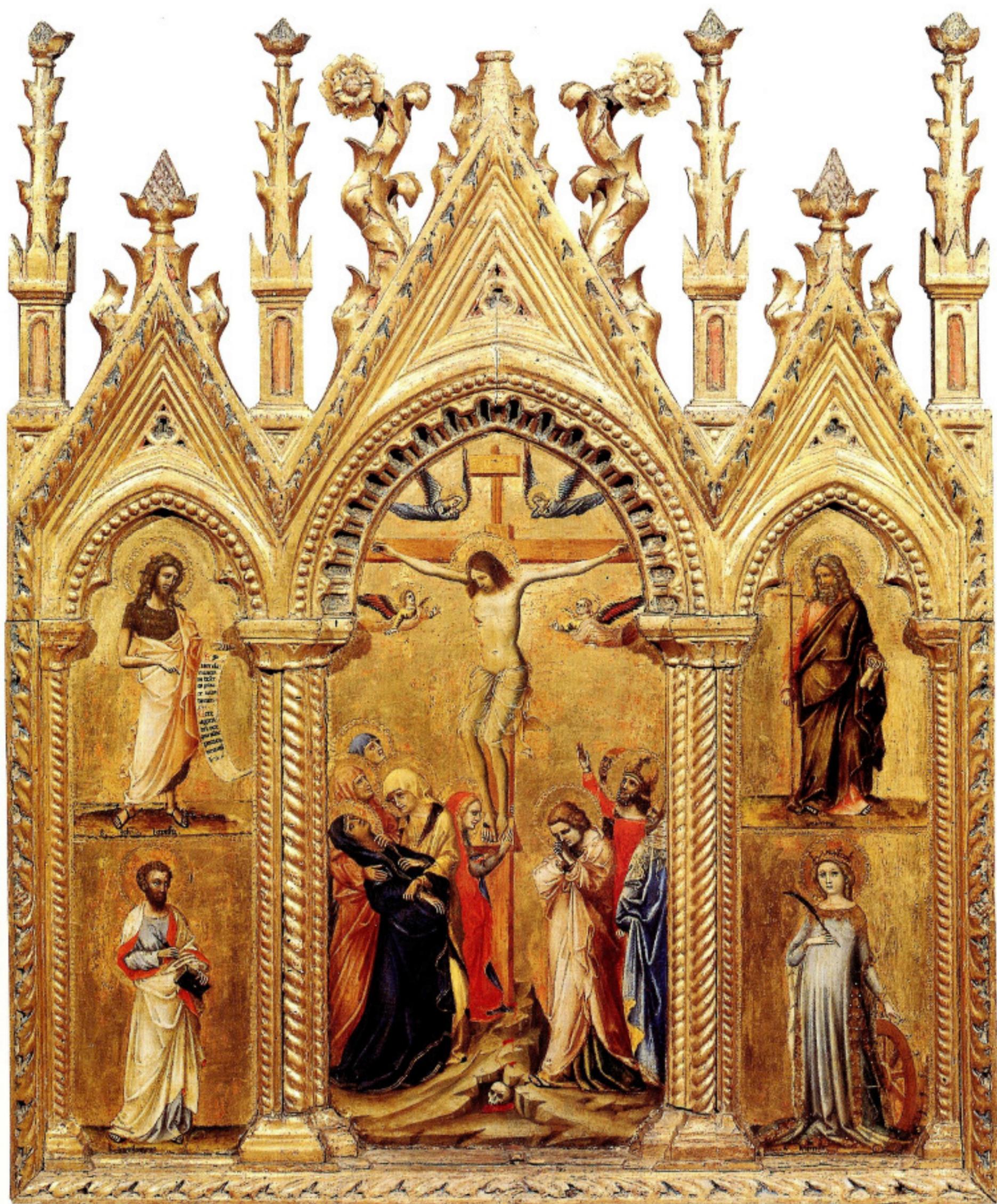
Il dipinto proviene dal Museo Ferdinandeum di Innsbruck, nel cui catalogo appariva come opera di Lorenzo Veneziano (RINGLER 1928). Fu attribuito a Guariento dal SUIDA (1930) e l'attribuzione è stata da allora accettata da buona parte della critica, con eccezioni: per COLETTI (1930) è di ambito di Giusto; per la FITZGERALD (1931) non è tra le opere sicure di Guariento; a Stoccarda (1950) fu esposta come opera di Lorenzo Veneziano; per BETTINI (1941 e 1960) è opera di Marco di Paolo; per HUTTER (1964) è opera dello stesso autore del polittico dell' *Incoronazione*, ora alla Norton Simon Foundation, cioè è di un pittore padovano del terzo quarto del XIV secolo. Non è di Guariento per KRIFT (1966) e per ROWLANDS (1967). È accettato dalla SANDBERG VAVALÀ (1933), dal TOESCA (1941), dal LONGHI (1957), dal PALLUCCHINI (1964), dal BERENSON (1968) e dalla sottoscritta (1965 e 1974).

Oggi il dipinto è quasi concordemente accettato come opera di Guariento. E mi sembra che non siano necessari troppi confronti con le opere certe del maestro per provarne la paternità. Si ribadirà invece la stretta somiglianza con le figure del *Polittico dell'Incoronazione*, rispetto al quale questo intensifica gli elementi di raffinatezza ornamentale nella scelta preziosa dei colori rari, come la veste grigio-lilla della Santa Caterina, o i preziosi accordi del manto di seta del San Bartolomeo con il rosso aranciato dei risvolti e il grigio perla dell'abito, e ancora negli elementi decorativi delle vesti – il velo trasparente e ricamato della Santa Caterina – e dei gioielli. Più delicate e mosse inoltre sono le figurette, avvolte in rivoli di luce: il carattere giottesco della *Crocefissione* si scioglie così in una raffinatissima composizione, quasi di avorio francese.

Il maggiore goticismo di questo dipinto rispetto al *Polittico dell'Incoronazione*, che è datato 1344, ci spinge a proporre una datazione leggermente più avanzata, verso la fine del decennio, ma prima della svolta più 'veneziana' di Guariento, dell'inizio degli anni Cinquanta.

Francesca Flores d'Arcais

Bibliografia: RINGLER 1928, p. 71; SUIDA 1930, pp. 12-13; COLETTI 1930, pp. 359-360; FITZGERALD 1931, p. 189; SANDBERG VAVALÀ 1933, pp. 10 e 15; BETTINI 1944, p. 95; LONGHI 1957, p. 38; BETTINI 1960, p. 42; PALLUCCHINI 1964, p. 109; HUTTER 1964, p. 10; FLORES D'ARCAIS 1965, pp. 59-60b; KRIFT 1966, p. 335; ROWLANDS 1967, p. 442; BERENSON 1968, p. 203; FLORES D'ARCAIS 1974b, pp. 58-59.



17

Guariento (Padova, notizie 1338-1368)

TESTA MASCHILE

Pittura murale strappata e trasportata su tela
26 x 24 cm
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum (inv. 1637)

L'affresco raffigura una testa di giovane uomo di profilo; sul suo capo le dita di una mano e sullo sfondo un brano di un drappo.

L'affresco sembra provenire (SEMPER 1907b) dal complesso delle decorazioni che ornavano le tombe carraresi nella distrutta chiesa di Sant'Agostino a Padova e venne donato al museo di Innsbruck nel 1827. Lo strappo degli affreschi è opera di Giuseppe Zeni e risale ai primi anni dell'Ottocento. Del complesso degli affreschi che facevano parte dei monumenti di Ubertino e Jacopino da Carrara rimangono oggi un lacerto con una *Incoronazione della Vergine* e due con ognuno *Offerente con santo protettore*; tuttavia i tre brani, oggi tutti conservati nella chiesa degli Eremitani a Padova, non fanno parte di un'unica tomba, perché le misure delle figure sono assai differenti. Si ritiene comunemente che anche il frammento di Innsbruck provenisse da una delle due tombe: anche esso raffigura dunque un offerente e rimane un piccolo brano di una mano che è evidentemente quella del santo protettore. Ancora non è stato chiarito di chi potesse essere il ritratto del giovane uomo.

La bellissima testa si caratterizza per una straordinaria intensità espressiva, ed è costruita con un segno preciso e netto che definisce in maniera decisa i lineamenti e modella in maniera raffinata i capelli; i pochissimi resti di stoffa dietro la figura mostrano una analoga perfezione disegnativa, mentre assai poco si può dire del colore, rovinatissimo.

Se, come sembra, il frammento proviene dal complesso dei monumenti funebri dei Carraresi, vale anche per esso la attribuzione a Guariento, del resto confermata dall'alta qualità del dipinto, e dalla somiglianza molto stretta con le altre due figure di offerenti, oggi agli Eremitani. E ne verrebbe quindi anche precisata la datazione attorno al 1351. Nel 1351, 26 febbraio, infatti, Andriolo de Santi, autore dei due monumenti dei signori da Carrara, riceve un pagamento (BISCARO 1899) per il sepolcro di Jacopino, che doveva essere terminato nell'aprile dello stesso anno. E la decorazione a fresco doveva seguire immediatamente la messa in opera della parte scultorea.

Francesca Flores d'Arcais

Bibliografia: SEMPER 1907b, pp. 89-90; FIOCCO 1922; FITZGERALD 1931, p. 190; FLORES D'ARCAIS 1965, p. 58; BERENSON 1968, p. 203; FLORES D'ARCAIS 1974b, p. 61; WOLTERS 1976, p. 168; MEROTTO GHEDINI 1995, p. 84.



18

Guariento (Padova, notizie 1338–1368)

**ANGELO CON GIGLIO IN MANO CHE SALVA
I NAVIGANTI IN TEMPESTA (VIRTÙ)**

Tavola

80 x 48 cm

Padova, Musei civici

(inv. 1996)

Provenienza: acquisto nel 1902 dall'Accademia
Patavina di Scienze, Lettere ed Arti

Il dipinto raffigura un angelo in veste chiara, su fondo azzurro scuro su un paesaggio roccioso, che salva dei naviganti.

Sembrerebbe trattarsi della raffigurazione di una *Virtù* (il nome significa Fortezza), cioè un angelo capace di fare miracoli in favore degli uomini.

Le due tavole padovane e quella del Museo Malaspina di Pavia qui esposta (catt. 19 e 20) provengono dallo stesso complesso, cioè dalla cappella della reggia Carrarese.

Durante il dominio veneziano la reggia, trasformata in residenza della magistratura veneziana, subì distruzioni e rifacimenti; probabilmente già uno nel Cinquecento se sull'altare venne posta una pala del Maganza, ricordata ancora dal ROSSETTI (1765), tela che oggi è conservata in una delle sale dell'Accademia. Nel 1779 parte del complesso del palazzo, compresa la cappella, venne ceduta dal Comune di Padova all'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti che vi trasportò la sua sede. In quell'occasione, come ci ricorda il ROSSETTI (1780) fu abbattuta una parete della cappella per ottenere una sala sufficientemente vasta. In quel momento le decorazioni a fresco delle pareti, opera di Guariento, erano già molto rovinate, e così presumibilmente anche il soffitto, dal quale pare provenissero le tavole. Furono salvati, secondo quanto scrive il Menin nel 1826 "tutti i dipinti che si potè", e le tavole "del soffitto" furono disposte nel corridoio di accesso alla sala delle adunanze. E forse subito alcune di esse furono vendute sul mercato.

Il Menin nel 1863 enumera e descrive dettagliatamente le tavole conservate nel corridoio dell'Accademia, che corrispondono alle tavole ora in possesso del Museo Bottacin di Padova. Esse furono infatti acquistate per il tramite di Brunelli Bonetti nel 1902 dal Museo Bottacin.

Oltre alle tavole del Museo padovano e quella del Museo Malaspina di Pavia, qui esposta, attualmente si riconoscono altre tavole dello stesso complesso nei musei italiani e stranieri: Arezzo, Museo Civico, *Angelo con corazza, scudo e lancia*; Cambridge (U.S.A.) Fogg Art Museum, *Angelo con corazza, scudo e lancia*; in collezioni private: Battaglia Terme (Padova), Castello del Catajo: *Angelo con bilancia*; sul mercato sono apparsi: *Angelo con sei ali (cherubino)*; *Angelo con corazza, scudo e lancia*. E si ricordano, ancora ai primi del Novecento, altri angeli in collezioni private che potrebbero coincidere con le due tavole riapparse di recente sul mercato.

L'attribuzione del complesso non è stata del tutto unanime fin dall'origine. Mentre VASARI (1568) riconosce l'intera decorazione della cappella a Guariento, il MICHIEL (1521–1543 circa) vi vede anche la mano di Avanzo; ancora il BRANDOLESE (1795) ipotizza accanto al Guariento la mano di Avanzo; il SELVATICO (1869) riconosce la mano di collaboratori accanto al Guariento. Ma a partire dal CAVALCASELLE (1871) la critica ritiene tutto il complesso della cappella carrarese, affreschi e tavole, opera di Guariento.

Le tavole rivelano indubbiamente una qualità altissima e una concezione unitaria così da doverle senz'altro ritenere autografe del maestro, e tutte di uno stesso momento, che è lo stesso degli affreschi delle pareti. Ci sono in queste tavole, assai più che negli affreschi, forti accenti 'veneziani' e addirittura paoleschi. Il complesso delle tavole quindi va collocato cronologicamente in un momento in cui Guariento è particolarmente vicino ed influenzato dalla pittura veneziana, momento che mi sembra potersi fissare attorno al 1350–1351. Vi sono infatti elementi di stretta contiguità con i resti dei lacerti di affresco che decoravano le tombe di Jacopino e Ubertino da Carrara, un tempo a Sant'Agostino e ora agli Eremitani, eseguite appunto intorno a tale data. Quanto alla reggia stessa essa fu terminata nel 1345 nella sua parte più antica, ma la decorazione della cappella probabilmente è dovuta alla committenza di Francesco il vecchio, che prende il potere nel 1351. Tra le varie puntualizzazioni portate dalla GASPAROTTO (1966–1967) sui lavori della reggia, va probabilmente evidenziato il soggiorno a Padova di Carlo IV di Boemia nel 1354, data che potrebbe segnare un probabile *ante quem* per la decorazione della cappella stessa. Il complesso delle tavole, e quindi della intera decorazione della cappella della reggia si col-



locherebbe quasi a ridosso della decorazione musiva del battistero di San Marco a Venezia, uno dei capolavori del Trecento veneziano, e nel momento di massimo scambio tra Padova e Venezia dal punto di vista artistico.

Tuttavia l'interpretazione del mondo veneziano è connotata in Guariento di fortissimi accenti gotici, riconoscibili nella figura della Madonna, nel San Matteo, ma in modo particolare nelle immagini degli angeli, dalle pose sottilmente mosse in cadenza di danza, nello *hancement* delle sottili eleganti figure, che si apparentano piuttosto agli angeli scolpiti dal veneziano Andriolo De Santi negli angoli dei sarcofagi dei Carraresi, piuttosto che alle rigide immagini di quelli veneziani.

Altri elementi accentuatamente gotici delle tavole sono i delicatissimi colori, resi nelle vesti degli angeli con una trasparenza di tinte sfumate con colori pastello, giallini, verdini, azzurrini, che rialzano di continui cangiantismi il bianco dei veli, e infine la vivace attenzione, di sapore squisitamente narrativo, laico, terreno, per alcuni episodietti resi con vivacissima *verve*, come i due mendicanti in ginocchio davanti all'angelo, la barchetta rotta, i diavoletti scodinzolanti, e l'amorevole cura nella analisi degli elementi paesistici: le rocce, i fiorellini, le erbe.

Sebbene la critica, a partire dal ROSSETTI nel 1780, seguito dal BRANDOLESE (1795) e dal MENIN (1826), e cioè da coloro che presumibilmente avevano visto la cappella prima della sua trasformazione in sala delle adunanze dell'Accademia patavina, parli di tavole "del soffitto", non è affatto chiara la loro disposizione originaria all'interno della cappella stessa, le cui pareti, come si è detto, erano ricoperte di affreschi. Il Rossetti nel 1765, l'unico che descrive la cappella prima della sua trasformazione, ci dice di un soffitto con la *Madonna* al centro e i *Quattro evangelisti* agli angoli: una tipologia dunque piuttosto consueta: probabilmente si sarà trattato di un soffitto ligneo piatto, e tale disposizione sembrerebbe anche la più ovvia: la *Madonna* e gli *Evangelisti* infatti sono su fondo oro, e quindi in un insieme di tavole diverse da quelle degli angeli. È anche molto probabile che le piccole tavole con i cherubini, anch'essi su fondo oro, dovessero in qualche modo legarsi più strettamente alle immagini al centro del soffitto. Il fatto che le tavole con i cherubini siano molto più sottili rispetto alle altre, e inoltre che quella di Pavia sia arrivata integra e che presenti una forma rettangolare, entro cui è stata ricavata la forma lunettata, fa pensare ad una sorta di cornice continua entro cui si affacciavano le testine degli angioletti.

Per le altre tavole, che raffigurano sette dei nove cori angelici, credo che il problema della loro originaria disposizione sia ancora aperto. Il SELVATICO (1896) ipotizza che si trattasse di una sorta di grande polittico. Il MENIN (1863) una sorta di soffitto a lacunari con tutte le tavole a decorarlo. Secondo il MOSCHETTI (1902) il soffitto sarebbe stato a crociera con la *Madonna* al centro, gli evangelisti al centro delle vele e negli spazi restanti le altre tavole.

Ma un'attenta osservazione della struttura e delle misure delle tavole ci porta assolutamente a scartare questa ipotesi e altre che si basino sull'idea che tutte le tavole fossero sul soffitto.

Innanzitutto il soffitto, certamente ligneo, doveva essere piatto o, piuttosto, incurvato alle estremità. Oltre alla differenza degli sfondi, azzurri per gli angeli, dorati per la *Madonna*, gli evangelisti, i cherubini, dobbiamo osservare che le tavole sono in prevalenza rettangolari, ma vi sono anche una tavola triangolare e tre trapezoidali – queste ultime probabilmente ricavate da triangoli –: resta perciò assai difficile disporre 'attorno' a un tondo tavole di siffatta struttura. Aggiungiamo che le tavole non mostrano una prospettiva di sottoinsù, ma semmai un leggero movimento verso destra o verso sinistra, come se si trattasse di una sorta di schiera rivolta verso un centro. Ma vi sono inoltre due tavole di struttura quasi quadrata che dovrebbero avere nel contesto una posizione più significativa.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze le ipotesi più probabili possono essere due: che si trattasse di una sorta di polittico sulla parete di fondo, ipotesi non sufficientemente suffragata da esempi vicini, ma che a dire il vero potrebbe mostrare qualche somiglianza – e in questo caso dovrebbe trattarsi di una derivazione – con le pareti della cappella della Santa Croce di Karlštejn, voluta da Carlo IV. E credo che anche alla luce dei nuovi studi e dei restauri appunto nella cappella o meglio nelle cappelle di Karlštejn qualche novità in ordine al rapporto tra Padova e la Boemia si potrà acquisire.

La seconda proposta, più probabile, ma non scevra anch'essa di problemi, è quella che proporrebbe una fascia con tutte le tavole con gli angeli, tra il soffitto e le pareti, disposte, le tavole, appena inclinate verso l'interno. Anche per questa ipotesi, cui di recente la HUECK (1994) ha proposto alcune soluzioni molto intelligenti, mi sembra che vi siano ancora delle difficoltà relative alla esatta disposizione delle due tavole quasi quadrate, con il gruppo degli *Angeli armati* e con i dieci *Angeli seduti*, con giglio e globo.

Quanto al problema iconografico, è abbastanza raro trovare nel Trecento una così sapiente e precisa differenziazione tra i diversi cori angelici. Il GROSSATO (1957), seguito dalla COZZI (1981) aveva indicato nella perduta decorazione della "Cappella angelorum" nella chiesa degli Eremitani la fonte iconografica per questo complesso. Ma del resto, più tardi, lo stesso Guariento ripeterà la precisa e puntuale raffigurazione dei nove cori angelici nel *Paradiso* del Palazzo ducale di Venezia.

L'iconografia e anche le funzioni dei diversi cori angelici non sono rigidamente fissati, accanto a una tipologia più 'occidentale', cui si rifà, secondo il più recente studio sugli angeli nell'arte medievale, quello della BRUDER EICHBERG (1998), vi è una interpretazione più 'orientale', che avrebbe piuttosto influenzato le tavole della cappella carrarese, secondo la HUECK (1994). L'identificazione quindi dei diversi cori non è univoca, se non in casi molto particolari.

Quanto ai dipinti di cui si tratta, l'identificazione pacifica: si tratta di una *Virtù*, cioè di un angelo che salva miracolosamente i naufraghi, e i due cherubini raffigurati in maniera del tutto tradizionale con sei ali azzurre, essi raffigurano la Scienza di Dio.

Francesca Flores d'Arcais

Bibliografia: MICHIEL 1521-1543 circa, ed. 1884, p. 80; VASARI 1568, ed. 1906, III, p. 637; ROSSETTI 1786, pp. 261 ss.; BRANDOLESE 1795, p. 177; MENIN 1826, pp. 5 ss.; MENIN 1863, passim; SELMATICO 1869, p. 394; CAVALCASELLE 1887, pp. 21 ss.; SCHIADON 1888, pp. 312 ss.; VENTURI A. 1907, pp. 924 ss.; VENTURI L. 1907, pp. 39 ss.; SEMPER 1907, p. 99; 1909, p. 264; FIOCCO 1922, *ad vocem*; MOSCHETTI 1924, pp. 23 ss.; VAN MARLE 1924, p. 112; COLETTI 1930, pp. 364 ss.; FITZGERALD 1931, pp. 174 ss.; BERENSON 1932, p. 268; MOSCHETTI 1938, pp. 19, 42, 210, 422; LONGHI 1946, p. 46; PALLUCCINI 1946, p. 15; COLETTI 1947, pp. LV-LVI; TOESCA 1951, p. 716; GROSSATO 1957, *ad vocem*; FLORES D'ARCAIS 1965, pp. 23-24, 65-68; BERENSON 1968, p. 203; BETTINI 1970, p. 37; FLORES D'ARCAIS 1974b, pp. 25-27, 67-69; F. FLORES D'ARCAIS, in *Da Giotto* 1974a; catt. 16-30; COZZI 1981, pp. 27-40; F. FLORES D'ARCAIS, in *Da Giotto* 1989, pp. 65-74; SPAZZI 1992, pp. 115-117; HUECK 1994; BRUDERER EICHELBERG 1998.

19

Guariento (Padova, notizie 1338–1368)

BUSTO DI ANGELO A SEI ALI (CHERUBINO)

Tavola rettangolare con lunetta dipinta a tempera

23,7 x 34 cm (dipinto); 26 x 35 cm (tavola)

Pavia, Musei civici (inv. 530)

Provenienza: Raccolta Malaspina

La tavola rettangolare è spessa 9 mm al massimo; lo spessore non è infatti del tutto regolare. Vi è dipinta una lunetta a tempera, e le parti non dipinte della tavola non hanno preparazione, quindi dovevano originariamente essere non visibili, forse perché inserite entro una complessa cornice.

La parte lunettata è interamente occupata da un busto di angelo, con sei ali azzurre, e reggente con le mani uno scudo rotondo, di colore azzurro, con una stella a otto punte e con la scritta "PLENITUDO SIENCIE".

Il dipinto è ricordato dal MOSCHETTI (1924) come una delle tavole, disperse tra varie raccolte, provenienti dal complesso della reggia carrarese.

*Francesca Flores d'Arcais***Bibliografia:** cfr. cat. 18

20

Guariento (Padova, notizie 1338-1368)

BUSTO DI ANGELO A SEI ALI (CHERUBINO)

Tavola a forma lunettata dipinta a tempera

33 x 40,5 cm

Padova, Musei civici (inv. 2012)

Provenienza: acquisto nel 1902 dall'Accademia

Patavina di Scienze, Lettere ed Arti

La tavola è a fondo oro, molto sottile ed è posta in una cornice a dentelli, posteriore.

Dell'angelo è raffigurato il volto, contro l'aureola dorata, e sei ali azzurre; sul davanti l'angelo regge con le mani uno scudo rotondo, azzurro, recante al centro una stella a otto punte e attorno, sempre in oro, la scritta "PLENITUDO SIENCIE".

Si tratta di un cherubino, il penultimo coro angelico, che raffigura la Scienza di Dio: l'iconografia dei cherubini con sei ali azzurre è consueta.

Francesca Flores d'Arcais

Bibliografia: cfr. cat. 18



21

Maestro Guarientesco, circa 1361

RELIQUIARIO CON SANTA MARGHERITA

Vetro dorato e graffito

20 x 11 cm

Pavia, Musei civici (inv. 66, arti minori)

Si tratta di un reliquiario formato di due parti incorniciate da legno dorato: una, di forma quadrata, reca al centro una lastrina di vetro dorato e graffito di forma romboidale con la mezza figura di Santa Margherita (come risulta dalla iscrizione "S. MARGHARITE", al margine inferiore della lastrina), e nei pennacchi quattro vetrini dorati decorati a motivi fogliacei di forma triangolare. Nella parte superiore sempre entro una cornice dorata un vetro tondo con la testa del Salvatore in un esagono a sua volta circondato da una specie di rosa; attorno alla testa è la scritta "SALVA NOS SALVATOR MUNDI". Per la PETTENATI (1973) questa parte è quasi tutta rifatta.

La parte inferiore del rombo con la figura di Santa Margherita è priva di decorazione, perchè probabilmente lì vi erano le reliquie della Santa.

Reso noto dal TOESCA (1951), che lo riferiva ad ambito veronese, il manufatto veniva giustamente ricondotto ad ambito guarientesco dalla PETTENATI (1973), e cronologicamente collocato vicino alle figurette della tomba Dolfin ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia, quindi attorno al 1361. La studiosa inoltre (1978) metteva in luce l'importanza di Venezia, quale centro privilegiato per la produzione dei vetri graffiti nel Trecento.

Sono da accettare sia l'attribuzione ad ambito guarientesco del reliquiario, sia la precisazione cronologica, proposte dalla Pettenati.

Si tratta di un esempio raro ma importante che evidenzia la portata del linguaggio guarientesco anche al di fuori dell'ambito delle sole botteghe pittoriche, per raggiungere un più vasto raggio anche nel campo delle cosiddette arti minori.

Quanto al riferimento alla decorazione della veneziana tomba Dolfin, mi sembra che esso confermi la provenienza da una bottega veneziana, forse legata a Guariento durante la sua attività in Venezia, del reliquiario stesso.

Francesca Flores d'Arcais

Bibliografia: TOESCA 1951, p. 864; PETTENATI 1973, pp. 75-76; PETTENATI 1978, p. XXVI.



22

Seguace di Guariento, circa 1360

**MADONNA COL BAMBINO, SANTA CHIARA,
SAN FRANCESCO E CLARISSA DONATRICE,
ANNUNCIAZIONE (CENTRO), NATIVITÀ,
PRESENTAZIONE AL TEMPIO DI CRISTO,
ULTIMA CENA E SANTO PAPA, ANDATA AL
CALVARIO (ANTA SINISTRA),
FLAGELLAZIONE, CROCEFISSIONE,
COMPIANTO SUL CRISTO MORTO,
GIUDIZIO FINALE (ANTA DESTRA)**

Tavola

77 x 45 cm (centro)

77 x 26 cm (ogni anta)

Collezione privata



Seguace di Guariento: *Madonna col Bambino tra San Pietro e San Regolo, l'Annunciazione e la Crocefissione*. Collezione privata.

A partire dal 1824 questo trittico appartenne al Wallraf-Richartz Museum di Colonia, nei cui cataloghi risulta dal 1862 ancora nel 1927, ma nel 1942 venne venduto e pervenne all'attuale ubicazione. L'opera, troppo grande per la semplice devozione privata, ma pur sempre di dimensioni contenute, risponde ad una tipologia consueta in ambito claustrale e difatti era destinata ad un convento di clarisse, come prova la raffigurazione di una suora minuscola, inginocchiata sul bordo del riquadro centrale, presentata alla Vergine da San Francesco e fronteggiata da Santa Chiara. L'abito a strisce delle clarisse è quello diffuso nel Veneto, da cui il trittico deve provenire anche per il suo stile. In età barocca vennero aggiunte, in rosso, le scritte greche compendiate, diffuse in area alto-adriatica, "MP ΘΥ" e "IC XC", e a fianco della Vergine annunciata, lo stemma di un vescovo o forse, più probabilmente, di una badessa, con una chiave su campo grigio-azzurro, sormontato da un galero con due soli fiocchi. Nel primo caso si potrebbe pensare a Ludovico de Grigis, presule di Caorle tra 1601 e 1609, che veniva dall'ordine dei Minori osservanti e il cui stemma potrebbe corrispondere.

Le ampie spezzature delle creste dei panneggi, talora frante in occhielli più minuti, rivelano una stretta dipendenza dal padovano Guariento, il cui linguaggio elegantemente concitato è però tradotto con grazia *naïve* in un idioma più casareccio e spontaneo. Se nella *Crocefissione* di Guariento del polittico di Piove di Sacco del 1344 (Los Angeles, Norton Simon Foundation) la Vergine fissa con fiduciosa determinazione il figlio e in quella del trittico di collezione privata (cat. 16) si fletteva all'indietro con mossa teatrale, qui abbandona il capo sul petto di San Giovanni, in un vero deliquio, senza ritegno. Il Bambino regge uno scettro come quello nella tavola ottagonale della cappella Carrarese (Padova, Musei civici) ed ha il capo coperto di ricciolini come quelli delle *Madonne* del Courtauld Institute of Arts di Londra e degli Staatliche Museen di Berlino, dove simile è pure la corona profilata sull'oro con la vernice, tempestata di pietre preziose; con abbandono stupendo il Bimbo lascia però che la sua testa vada a coprire la guancia e fin parte dell'occhio destro della madre, indebita estensione di quanto accennato, in parca espressione di malinconia, nella *Madonna* del Metropolitan Museum di New York del maestro padovano. L'anonimo seguace si prende molte libertà, arieggia sommariamente le composizioni più autorevoli della *Flagellazione* e della *Natività* del citato polittico del 1344, da cui deriva la Vergine inginocchiata sotto l'aerea capanna; colpisce la rapidità corsiva delle pennellate, delle riprese dei profili con vernice nera, delle dorature a missione di alcuni orli delle vesti. La stessa punzonatura delle riquadrature e dei nimbi è lasciata incompiuta nell'anta di destra. La presa della mano sinistra della Madonna che ammorsa la gamba del figlio denuncia una velleità di imitazione giottesca e così pure le ampie passamanerie dorate discendono dall'esempio della cappella Scrovegni, mentre il più esteso e fine ramage dorato sulla vesticciola del Bambino appartiene ad un gusto per le superfici preziose, filo-veneziano, proprio di Guariento e di Nicoletto Semitecolo.

Se l'educazione di questo pittore fu evidentemente padovana, verso la metà del Trecento, più problematico è individuarne il seguito, in assenza di altre opere. Una proposta, singolarmente illuminante, può però essere avanzata con molta cautela e riguarda un trittico con la *Madonna col Bambino tra San Pietro e San Regolo, l'Annunciazione e la Crocefissione*, che appartenne all'University Gallery di Lawrence nel Kansas (cm 142 x 127, inv. 54. 116: BERENSON 1968, I, p. 215, come Lippo di Dalmasio; FREDERICKSEN, ZERI 1972, p. 230, come scuola ligure) e che è stato riferito a Niccolò da Voltri (New York, Sotheby's, 1 giugno 1985, nr.33). La carpenteria di tale trittico è tipica della Liguria e indicazioni analoghe fornisce la presenza di San Regolo, venerato a Lucca e in Lunigiana, ma indubbio mi pare il retaggio nelle figure di elementi alla Guariento e pure alla Giusto de' Menabuoi. La soda tornitura dei volumi ha ceduto il campo a luminescenze più soffuse, come nel passaggio da Guariento a Giusto, tanto che mi rendo conto delle difficoltà del collegamento, che è però indiziato dalle sottili rispondenze di infiniti dettagli, dal taglio degli oc-



chi ai ricciolini del Bambino, dalle semplificazioni dei profili ripresi a vernice nera ai ricchi motivi delle passamanerie dorate, dalla presa molle delle mani alla linea netta dei nasi e delle arcate sopraccigliari, ecc. In attesa che altri dipinti vengano individuati a sostanziare tale *trait-d'union* ancora ipotetico, varrà la pena di ricordare la fitta documentazione a Genova, fra 1367 e 1397, in posizione di rilievo, di un pittore Giovanni da Padova (cfr. ALIZERI 1870-1876, I, pp. 148-152)

In questa sede il trittico in questione, ancora assai poco noto, vale come testimonianza della straordinaria fortuna che anche in ambiti più provinciali incontrò la pittura di Guariento, la cui attività a Bolzano assume perciò un valore emblematico. In tale scenario vanno segnalate pure le curiose affinità con l'autore degli affreschi più antichi in Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia, un pittore misterioso di qualità più prestigiosa, che verso la metà del secolo operò nella zona dei laghi, a Como e a Brione Verzasca, nonché nei Grigioni, a Stügl (cfr. POLO D'AMBROSIO 1996, da integrare con RAIMANN 1983, pp. 398-407, e PESCARMONA 1993, pp. 120-126), e che si distingue dal coro della pittura lombarda riformata per un'accentuata modellazione dei volti e per la franta articolazione strutturale dei panneggi. Sono convinto che tali caratteri, per cui a più riprese, da parte dello stesso Toesca, si è parlato di filiazione dal giottismo riminese, vadano spiegati con qualche precoce rapporto con Guariento, in modi che è difficile precisare ma che confermano una volta di più la complessa penetrazione della sua arte, nel cuore delle Alpi.

Andrea De Marchi

Bibliografia: MÜLLER 1862, p. 128, cat. 751; NIESSEN 1869, pp. 147-148, cat. 785; NIESSEN 1877, p. 95, cat. 785; Wegweiser 1927, p. 68, cat. 627; PALLUCCHINI 1964, p. 119, fig. 368.