

3.12 Storie di Sant'Erasmus (part.).

3.13

Cappella di San Nicolò e prima campata sinistra

Lo spazio corrispondente alla prima campata della navata sinistra nella chiesa dei Domenicani fu, almeno dalla metà del Trecento, sotto il diretto patrocinio della potente famiglia dei Botsch, quale propaggine della cappella di San Nicolò, da essi fondata, che vi si affacciava per il tramite di un grande arco d'accesso. RASMO (1941, p. 363) ricorda la presenza del loro stemma sulla volta a crociera tardoquattrocentesca della campata, ma la loro insegna era già esibita nella decorazione pittorica realizzata nel secondo Trecento per inquadrare l'ingresso alla cappella e per contrassegnare questo spazio della famiglia nella chiesa. La cappella fu demolita nel 1820, a seguito della soppressione del convento domenicano nel 1785, ma fino alle gravi distruzioni arrecate dai bombardamenti del 1944 sopravviveva una parte, pur limitata, della sua decorazione pittorica tanto all'interno quanto all'esterno del muro della chiesa in cui si apriva l'accesso; si manteneva invece ben apprezzabile il complesso apparato dipinto che integrava la decorazione della cappella sulle pareti settentrionale e orientale della chiesa, ai lati dell'arcone. Tali pitture, già note nel tardo Ottocento per la parte rimasta sopra le volte gotiche e per la restante portate in luce e restaurate tra il 1934 e il 1940 (RASMO 1971, p. 142), si conservano oggi in modo frammentario solo sulla controfacciata della chiesa, ma resta una significativa documentazione fotografica precedente ai danni di guerra che consente di ricostruire l'originario progetto decorativo caratterizzato da un sistema architettonico d'insieme volutamente unitario. Alcune variazioni all'interno di esso e forti differenze stilistiche rendono tuttavia opportuna una trattazione di queste pitture murali, in buona parte perdute, in tre schede distinte, dedicate una alla decorazione della cappella di San Nicolò, le altre due ai cicli contigui che, dipinti senza soluzione di continuità sulla parete della navata e su quella di controfacciata, completavano il piano decorativo, raffigurando rispettivamente storie di San Cristoforo e di Sant'Antonio abate.

3.13.1

Pentecoste, Profeti, Arcangeli, San Cristoforo, San Giorgio e la principessa, stemma e cimiero Botsch, Conversione di Sant'Agostino, Battesimo di Sant'Agostino, Santi Domenico e Francesco, San Tommaso (unica parte superstite) e San Pietro Martire (?).

Chiesa, già navata sinistra, prospetto della cappella di San Nicolò

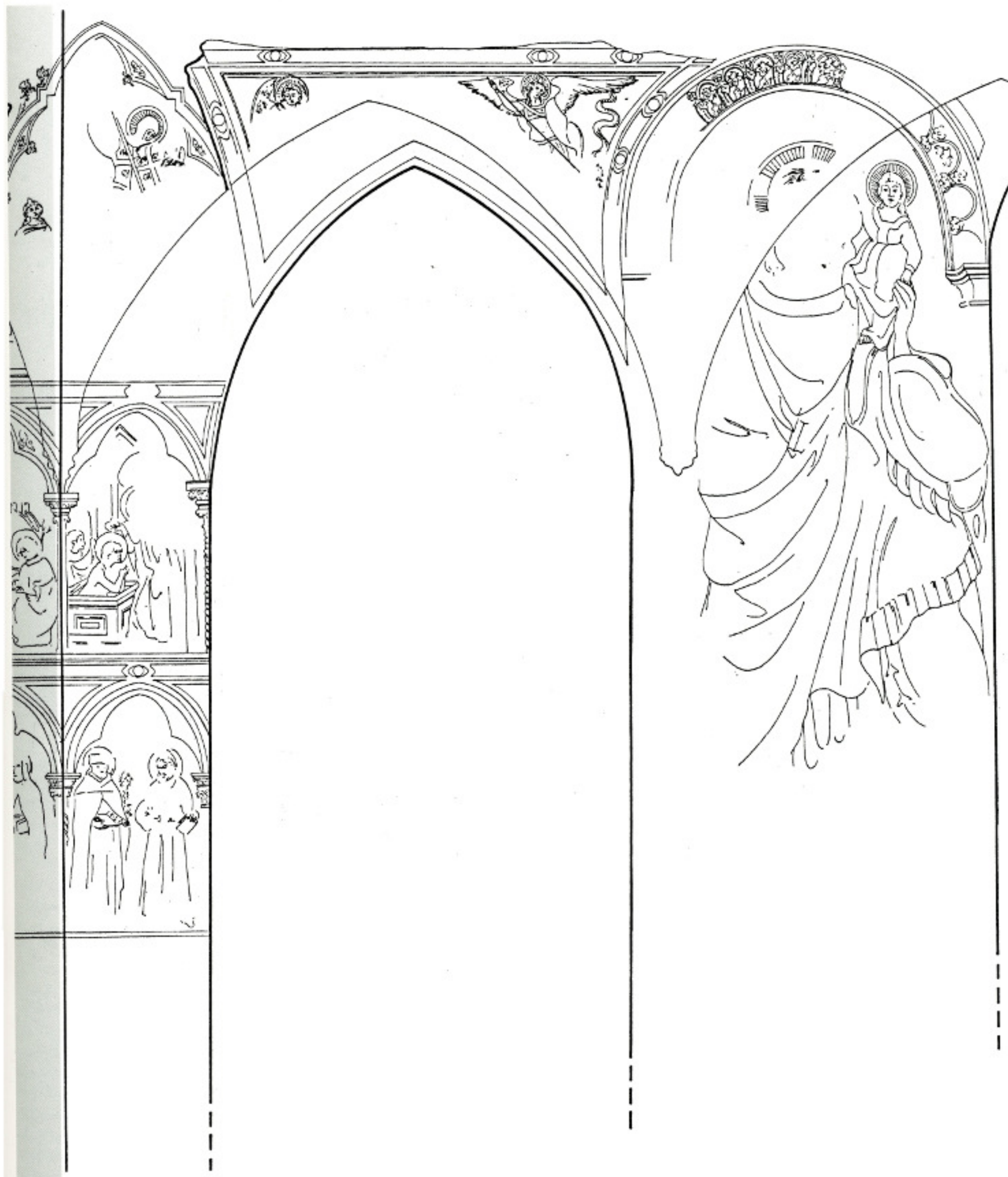
Guariento e bottega, circa 1360

Iscrizioni: "Ge/o[r]/gi/[us]" (sullo scudo e sull'armatura di San Giorgio con lettere intercalate dai bracci della croce)

La cronaca seicentesca del Wolkenstein (ed. RASMO 1951a) ricorda nella chiesa dei Domenicani di Bolzano due cappelle sotto il patrocinio della famiglia Botsch, dedicate rispettivamente a San Giovanni e a San Nicolò. Quest'ultima fu edificata sul fianco sinistro della chiesa, in prossimità della facciata, e, per quanto si può ricostruire, aveva dimensioni notevoli che RASMO (1955), sulla base della pianta dell'edificio stilata al tempo della soppressione (1785), precisava in sette metri di ampiezza per dodici di lunghezza e quattordici di altezza. Allo stato attuale delle ricerche non si conosce l'anno di fondazione che lo stesso studioso (RASMO 1949a; 1950a, 1955; 1971) collocò negli anni a ridosso del 1350, interpretando come un segnale di diminuito interesse dei Botsch verso la cappella di San Giovanni il fatto che vi fosse stato sepolto Volkmaro di Niederthor, morto nel 1347 (RASMO 1941, p. 373), anche se il defunto era cognato del ricchissimo ed influente *Botzo* o *Boccio quondam domini Bannini de Bamborociis de Florentia*, l'esponente di maggiore spicco della famiglia sulla metà del secolo (RASMO 1941, p. 373; ID. 1949a, p. 95). È abbastanza plausibile identificare proprio in Boccio il committente della cappella di San Nicolò (RASMO 1955) dove venne sepolto nel 1374 e dove, per precisa volontà testamentaria del 1387, volle essere tumulata anche sua figlia Margherita (MAYRHOFEN, s.d.; NERI 1951, p. 204). Il prestigio e la ricchezza raggiunti da Boccio nei decenni intorno alla metà del secolo, insieme al favore di Ludovico di Brandeburgo, spiegano bene la sua politica di 'immagine' che lo portò, tra le altre iniziative, da un lato a finanziare la costruzione del campanile della chiesa dei Francescani e, in parte, la ricostruzione della parrocchiale, dall'altro, a fondare e a far decorare una nuova cappella per sé e per la propria discendenza nella chiesa domenicana, dove



3.13, graf. XI, parete nord, ricostruzione.



3.13, graf. XII, parete est, ricostruzione.

3. DOMENICANI



3.43. graf. XIII, parete est, ricostruzione.

erano serbate le memorie del recente passato dei Rossi/Botsch a Bolzano.

La cappella di San Nicolò, come si è detto, fu abbattuta nel 1820, senza che resti alcuna descrizione relativa alle pitture che la ornavano, ma quanto se ne conservava fino alle distruzioni della guerra, insieme ai due cicli connessi delle storie di *San Cristoforo e di Sant'Antonio abate*, dava ancora tutta l'evidenza della grandiosità del progetto e delle intenzioni, insieme, di devozione e di pompa perseguite dal committente. Il patrocinio della famiglia Botsch era affermato dal suo stemma che, ripetuto poi nel fregio sopra le attigue *Storie di Sant'Antonio abate*, era inserito per due volte in controfacciata, in alto, nel margine sinistro della decorazione che inquadrava l'accesso alla cappella. Delle sue pitture interne, dopo i restauri degli anni '30 e fino al 1944, erano visibili dall'esterno della chiesa quelle che accompagnavano il profilo ogivale del tamponato arcone d'ingresso. Una fotografia ne conserva testimonianza, mostrando una cornice cosmatesca alternata a tondi attorno all'arco e, sopra, la raffigurazione della *Pentecoste con la Madonna e sei apostoli* chiusi a mezza figura entro la profondità di "un'architettura scalata ad arcatelle" (RASMO 1955, p. 121) bilanciata lateralmente da due edicole *per angulum* che contenevano gli altri sei apostoli. Il suo soggetto induce a credere che nella cappella fossero raffigurate scene della *Vita di Cristo*, oltre che di *San Nicolò*, cui il luogo era dedicato: non va dimenticato che storie della vita di questo santo sono raffigurate nella cappella di San Giovanni e che Boccio aveva un figlio chiamato Nicolò, mentre, come già segnalava NERI (1951) e come confermano le ricerche svolte in questa occasione da Angela Mura, non risulta dai documenti che egli stesso portasse questo nome.

Altre foto documentano la presenza di sei profeti dipinti a figura intera e con cartiglio nel sottarco, di due arcangeli ad ali spiegate ai lati dell'arcone verso la navata e di un gigantesco *San Cristoforo*, dall'elegante mantello foderato in vaio, torreggiante a destra dell'ingresso alla cappella, sotto una finta arcata a pieno centro che si distingueva per la bella cornice d'illusione scultorea. Sul lato opposto la decorazione si articolava su quattro registri sovrapposti, facendo perno sull'angolo tra la parete di controfacciata e quella dove si affacciava la cappella; tale angolo era in alto scenograficamente tagliato da un arco che, ormai mutilo nella fotografia ante 1944, inquadrava la raffigurazione della lotta tra *San Giorgio e il drago* dove il santo è raffigurato sulla parete della cappella, mentre la principessa era

dipinta in preghiera su quella contigua. Nel pennacchio creato a sinistra dell'arcata sporgente era figurato il già citato stemma Botsch, a fasce orizzontali bianche e nere, che era ripetuto con maggiore evidenza subito a lato della principessa, in un comparto stretto, chiuso da una cornice a finta modanatura e sormontato da uno più piccolo, con buona probabilità, dipinto a finto marmo (cfr. RASMO 1955, p. 122); l'insegna familiare risulta dalla foto molto rovinata, ma si legge bene una punta di cimiero a fasce bianche e nere del tutto analoga a quelle presenti nel vicino fregio sopra le *Storie di Sant'Antonio abate* (3.13.3) e poi in quello della chiesa di San Giovanni in Villa (cfr. 5.2). La sequenza figurativa proseguiva nella zona sottostante delle due pareti ortogonali, affiancando in verticale, entro una cornice a motivi cosmateschi, coppie di arcate trilobe accomunate da una colonnina tortile d'angolo. Rispettivamente a destra e a sinistra dello spigolo, dall'alto, erano raffigurati due episodi della *Vita di Sant'Agostino* e due coppie di santi, mentre il registro più basso risultava illeggibile già prima della distruzione del 1944.

L'unica figura superstite, benché molto rovinata, è quella del primo santo da sinistra, sulla controfacciata, che RASMO (1955) identificò correttamente come San Tommaso d'Aquino; lo caratterizzano un libro squadernato e un modellino di chiesa che sono illuminati da raggi luminosi provenienti da sinistra tanto da poter ipotizzare che sopra la spalla destra del santo fosse raffigurato quel sole che più frequentemente gli è posto sul petto o dentro il palmo della mano. Alla sua destra RASMO riconosceva con cautela Santa Chiara per bilanciare la coppia di San Domenico e San Francesco, posta subito a destra, la cui identificazione non pone dubbi per la veste domenicana e il giglio portati dall'uno, il saio, il petto piagato e la croce recati dall'altro. La figura che faceva coppia con San Tommaso, invece, nella foto d'anteguerra risulta così rovinata da rendere arduo un riconoscimento definitivo, ma, tenendo conto della veste e del fatto che con la mano destra sembra tenere una palma del martirio, si può ipotizzare che si tratti di San Pietro martire, a completamento della serie dei santi domenicani. La loro presenza, d'altronde, si legava bene alla raffigurazione soprastante della *Conversione e del Battesimo di Sant'Agostino* (cfr. KAFTAL, BISOGNI 1978), la cui regola era di riferimento per l'ordine domenicano. La foto relativa alla seconda scena mostra Agostino nel momento in cui, immerso nel fonte battesimale, viene battezzato da Sant'Ambrogio, alla presenza di un giovane che, a destra, stende un lino per avvolgere il santo: potrebbe trattarsi di

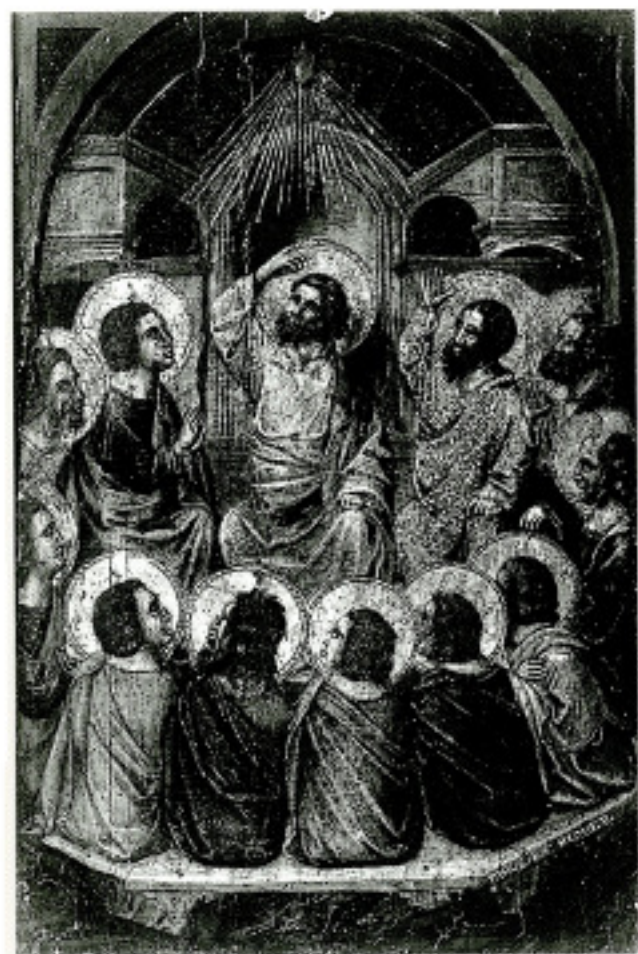
suo figlio Adeodato, ma non è possibile identificarlo con sicurezza né con lui, né con Alipio che fu compagno di Agostino nella conversione. Nella prima scena, che dalla riproduzione d'anteguerra risulta mutila sul lato sinistro, il santo era raffigurato nell'atto di leggere seduto ai piedi di un albero, mentre, dall'alto, un angelo a braccia stese sembrava avergli già mandato l'illuminazione, dando una compiuta descrizione del passo della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze in cui si racconta: *Cum autem amarissime fleret, audivit vocem dicentem sibi: «Tolle, lege! Tolle lege!». Aperuitque statim codicem apostolicum et coniectis oculis ad primum capitulum legit 'Induimini dominum Iehesum Christum' (Legenda Aurea, ed. a cura di G. P. MAGGIONI, Firenze 1998, p. 846). La singolarità della raffigurazione sta nella presenza di un uomo anziano che, da sinistra, assiste alla conversione stando a mani giunte: potrebbe essere il citato Alipio, ma, per quanto si vede, la sua apparenza di anziano eremita, con barba e cuffia, fa ritenere che si tratti di San Simpliciano che lo stesso Agostino nelle sue Confessioni (VIII, V 10.1-3) riconosce con Sant'Ambrogio quale principale artefice della propria conversione. La sua individuazione come eremita, ricordata, ad esempio, dall'agostiniano Enrico di Friemar (TREATISE 1956, p. 90), corrisponde all'aspetto che gli è dato nell'arca di Sant'Agostino, scolpita a partire dal 1362 per la chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, dove nello stesso riquadro l'episodio del *Tolle, lege* è preceduto dal colloquio di Agostino con Simpliciano. La presenza di costui nella raffigurazione di Bolzano, peraltro, serve a legare in modo significativo le contigue storie di *Sant'Antonio abate e di San Paolo eremita*, dato che il loro modello di vita, fu seguito da Agostino negli anni seguenti la sua conversione e il loro esempio fu un riferimento importante per la spiritualità dell'ordine domenicano, come attestano, ad esempio, i molti profili di eremiti inseriti nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze o il volgarizzamento trecentesco delle *Vitae Patrum* da parte di Domenico Cavalca (CAVALCA 1992, ed. a cura di Dal Corno). Nel ciclo di *Storie di Sant'Agostino* dipinto da Guariento nel presbiterio della chiesa degli Eremitani a Padova Simpliciano è stato giustamente identificato dai COURCELLE (1965, p. 51) nel santo che, insieme a Sant'Ambrogio, aiuta Agostino nella vestizione, mettendo in evidenza i due responsabili della sua conversione; a Bolzano questo loro ruolo era significativamente bilanciato nelle due scene, presentando, da un lato, Simpliciano che perora la conversione di Agostino, dall'altro, Sant'Ambrogio*

3.13.1 Già cappella di San Nicolò, prospetto. Guariento: *Pentecoste*.

che lo battezza. Le due scene risultano varianti di quelle presenti nel breve ciclo agostiniano agli Eremitani di Padova: nella scena della conversione l'ambientazione è analoga e si rappresenta il momento appena precedente a quello raffigurato a Bolzano con Agostino che non legge ancora il libro, ma ascolta l'invito dell'angelo a farlo; nel *Battesimo* si riprende invece con più personaggi di contorno lo stesso rapporto compositivo tra battezzante e battezzato, anche se la BOURDUA (1998, p. 188) ha giustamente proposto di individuare nel secondo non Agostino, ma suo figlio Adeodato per l'aspetto giovanile e la mancanza dell'aureola. Il legame stretto con le due scene di Bolzano si spiega d'altronde, e assume valore, nell'esecuzione da parte dello stesso pittore, il padovano Guariento, a cui il ciclo della cappella di San Nicolò ai Domenicani fu attribuito giustamente già dagli anni Trenta.

Fino alla campagna di restauri avviata nel 1934 erano note solo le pitture visibili nel sottotetto che sono ricordate da ATZ già nel secondo Ottocento (1864; 1872); WEINGARTNER (1912) ne rilevò l'alta qualità e le assegnò a un pittore italiano di primo Quattrocento, mentre nella prima edizione della sua fortunata guida li legava alla Scuola di Bolzano, cogliendo rapporti con San Giovanni in Villa/St. Johann im Dorf (5.2) e con San Vigilio al Virgolo/St. Vigil

Padova, Eremitani, coro. Guariento: *San Matteo e San Giovanni evangelista*.

Già Vienna, collezione estense. Guariento: *Pentecoste*.

unter Weineck (6.2), con riferimento probabile, però, a quanto vedeva delle *Storie di San Cristoforo* e di *Sant'Antonio abate*. MORASSI (1934), che già segnalava la "teoria di santi" visibile dall'esterno della chiesa, pubblicando la foto di uno degli arcangeli, evocava il "nuovo stile italiano monumentale e plastico" con richiami alla pittura toscana e, in particolare, senese. Nella recensione al suo libro, basandosi probabilmente sulla sola immagine edita da Morassi, CONSTABLE (1936) suggeriva una cronologia al 1350 e un rapporto con la pittura di Guariento che fu confermato da RASMO, quando rese note le pitture dopo i restauri (1942), proponendo il confronto con due degli angeli su tavola provenienti dalla cappella nella Reggia carrarese di Padova; lo studioso notava inoltre la presenza di motivi decorativi come quelli della cappella maggiore agli Eremitani e la collaborazione di aiuti cui assegnava, ad esempio, *San Giorgio e la principessa*. L'attribuzione a Guariento ebbe presto adesioni illustri da parte di LONGHI (1946), di COLETTI (1947) e di TOESCA (1951), trovando nel tempo sempre unanime accordo, anche se talora si è ritenuto di individuare anche un intervento di collaborazione da parte di Nicoletto Semitecolo che per RASMO (1953; 1955) eseguì i *Profeti* del sottarco e collaborò con il maestro all'esecuzione delle pitture a sinistra dell'ingresso; successivamente la presenza del Semitecolo è stata ancora ribadita da RASMO

(1971; 1974), ripresa dalla SPADA PINTARELLI (1992), da EGG (1994) e da ANDERGASSEN (1996), ma rifiutata da PALLUCCHINI (1964), da BETTINI (1970) e dalla D'ARCAIS (1965; 1974) nella sua monografia su Guariento. Risulta, invece, nell'insieme meno omogeneo il quadro delle proposte cronologiche relative al ciclo guarientesco che hanno oscillato nell'arco di circa in ventennio, tra una cronologia precoce avanzata da PALLUCCHINI (1964), dalla D'ARCAIS (1965) e dalla SPIAZZI (1992), che situano il soggiorno a Bolzano tra l'esecuzione del polittico del 1344 e quella delle pitture sulla tomba di Jacopino da Carrara, riferibile al 1351, e la proposta più recente di RASMO (1986) di datare il ciclo tra 1360 e 1365. Lo stesso studioso, in precedenza (1954a; 1955; 1971), aveva però più volte datato il ciclo guarientesco entro il sesto decennio, tra il momento della decorazione della reggia carrarese e quella del presbiterio degli Eremitani, seguito da BETTINI (1970), che suggeriva una datazione sul 1355 per il silenzio dei documenti su Guariento a Padova tra il 1354 e il 1357, dalla D'ARCAIS (1974), nella seconda edizione della monografia sul pittore, e, più recentemente, da ANDERGASSEN (1996) e da Banzato (2000). EGG (1994) suggerisce invece una cronologia intorno al 1350.

I caratteri delle pitture rendono indubitabile l'attribuzione a Guariento, come attesta, ad esempio, il confronto dei due arcangeli sia con i vari componenti delle gerarchie angeliche sulle tavole provenienti dalla cappella carrarese a Padova (RASMO in *Alto Adige* 1942) sia con gli angeli, con positura simile, posti ad affiancare il coronamento ogivale delle finestre nel presbiterio degli Eremitani, oggi solo in parte conservati. Per quanto si può giudicare dalle testimonianze fotografiche la decorazione presentava poi caratteri di sostanziale omogeneità, con variazioni connesse alla normale pratica di bottega, senza che si possa distinguere un intervento di Nicoletto Semitecolo, così come riteneva RASMO. L'incarico affidato a Guariento da parte di Boccio de *Bambarocciis* dimostra una chiara volontà di ostentare potere e ricchezza, tenendo conto che il pittore padovano doveva godere di una notevole fama in ambito signorile per avere lavorato alla raffinata corte dei Carraresi a Padova e per aver dipinto, in particolare, la loro cappella di palazzo e le loro tombe di famiglia nella chiesa domenicana di Sant'Agostino. L'attività del pittore a Bolzano dovette essere un vero e proprio avvenimento sulla scena artistica cittadina dove sulla metà

3.13.1 Già cappella di San Nicolò: *Profeti*.



3.43.1 *San Giorgio e il drago, Arcangelo (distrutti).*

del secolo si replicavano ormai stancamente i modelli, da un lato, della cultura gotico lineare, dall'altro, di quella tradizione giottesca che in città aveva trovato la sua più bella espressione proprio nella poco più antica cappella dei Botsch (cfr. 3.7). La distruzione del ciclo pittorico della cappella di San Nicolò impedisce di dare il giusto valore alla presenza di Guariento a Bolzano; la decorazione interna resta evocata, come si è visto, soltanto dalla foto della *Pentecoste* dove compare, in posizione centrale, la figura della Vergine, diversamente da altre piccole raffigurazioni dello stesso soggetto del pittore in cui essa è assente e dove il ruolo centrale è occupato da *San Pietro* [Los Angeles, The Norton Simon Foundation; già Vienna, collezione estense, documentata da foto presso il Kunsthistorischen Institutes in Florenz (segnalati da Andrea De Marchi): porta la firma falsa di Nicoletto Semitecolo, ma è con buona

probabilità in serie con l'*Ascensione* di Guariento della collezione Cini]. La riproduzione non consente di valutare la qualità pittorica e i dettagli della scena, ma rende ancora possibile apprezzare la sua notevole complessità di articolazione spaziale, in sé e in rapporto alla cappella, nella scelta compositiva di scandire i personaggi inquadrati dagli archi di una loggia 'profonda' idealmente poggiata sull'arcone di accesso. Una tal soluzione, priva di riscontri in sede locale, mostra da parte di Guariento una spiccata sensibilità di sperimentazione spaziale e un impegno determinato nell'affrontare il "problema già sollevato da Giotto e poi ripreso dagli artisti più sensibili del primo Trecento, del rapporto tra mondo pittorico e mondo reale, tra dipinto e spettatore" (BAGGIO 1994, p. 202), così come si vedeva anche nelle pitture del fronte della cappella. Qui Guariento curò infatti con attenzione la

regia d'insieme delle varie figurazioni, coordinandole per il tramite di inquadrature di tipo architettonico, ma, come agli Eremitani di Padova, facendole convivere ambiguamente con fasce piatte a ornato cosmatesco. Una cornice a finta modanatura inquadrava ognuno dei profeti del sottarco e, come agli Eremitani, dava spessore alle fasce cosmatesche che profilavano l'arco sopra San Cristoforo e la linea di sottotetto, tanto che Guariento, per fare 'emergere' le belle figure degli arcangeli ad ali spiegate, con sottile artificio spaziale, sovrappose alla fascia modanata la parte alta delle loro aurcole a rilievo, con una soluzione simile a quella adottata nello zoccolo della cappella maggiore agli Eremitani; sarebbe suggestivo pensare che ciò gli possa venire da una suggestione dei coronamenti della tradizione gotico lineare, interpretata però con ben altro valore spaziale, dato che negli affreschi della cappella carrarese

3.13.1 *La principessa* (distrutto).3.13.1 *San Giorgio* (distrutto).

a Padova uno degli angeli su Sodoma e Gomorra ha invece il nimbo tagliato dalla cornice, secondo un uso di tradizione giottesca.

A sinistra dell'arcone l'artista, anticipando soluzioni di Giusto e Altichiero, giocò invece a creare una continuità visiva tra la parete orientale e quella di controfacciata, dipingendo sui due lati la lotta di *San Giorgio con il drago* alla presenza della principessa, analogamente a quanto fece nell'abside degli Eremitani dove raffigurò angeli e santi in uno snodo angolare. Come in questo caso, la particolare ubicazione del dipinto e l'impostazione dei personaggi, favoriva una lettura 'spaziosa' dell'episodio, insieme all'arco sporgente che tagliava l'angolo e all'arcata triloba dipinta che ad esso si combinava. Nei due registri sottostanti l'annullamento dell'angolo era invece dato dal sovrapporsi di due coppie d'arcate trilobate dal profilo modanato, raccordate da una colonnina tortile in posizione angolare, secondo uno schema di articolazione della parete che sarà ripreso nei cicli contigui del Primo e Secondo maestro di San Giovanni in Villa e che RASMO (1955) confrontava con quello della decorazione quattro-

3.13.1 *Arcangelo* (distrutto).



3.13.1 Arcangelo Michele (distrutto).

centesca del Palazzo della Ragione a Padova, ipotizzando che potesse essere il riflesso di un perduto ciclo di Guariento o il risultato di una comune derivazione da un prototipo giottesco. L'uso delle colonne tortili e delle arcate trilobate aveva già precedenti a Bolzano, nei cicli di seguito giottesco (cappella di San Giovanni 3.7, sala capitolare ai Domenicani 3.16) e nella tradizione lineare (cfr. KOFLER-ENGL 1995), ma era nuova per l'ambiente bolzanino la partitura d'insieme e l'uso insistito d'inquadrature d'impostazione prospettica, come si vedeva pure nell'arcata sovrastante il gigantesco *San Cristoforo*. Era questo l'episodio forse più ardito e vistoso, anche se le foto ne restituiscono solo una visione parziale per l'interferenza data dall'inserimento della volta quattrocentesca: il profilo dell'arco era definito da una fascia a motivi cosmateschi sulla quale s'innestava una complessa cornice che, dipinta a imitazione del rilievo scultoreo, era costituita da un'elegante serie di archetti su mensole

fogliacee, riccamente ornata di motivi floreali e disposta in scorcio in modo da suggerire l'impostarsi della nicchia che accoglieva San Cristoforo. Si presenta idealmente come la sezione esterna della conchiglia dipinta sopra la figura di San Paolo nel presbiterio degli Eremitani, ma rispetto alla visione frontale di questa, il pittore scelse un'impostazione prospettica laterale, che pare calcolata per una visione dal centro della chiesa, combinando, per quanto si può vedere sulla destra, una ripresa scorciata che mostrava lo spessore degli archetti, e una dal basso che consentiva di vedere il fiore al loro interno. Il profilo concavo della cornice è poi dichiarato dal bello scorcio di sottinsù della mensola d'appoggio dell'arco sulla destra che offriva un punto di riferimento spaziale per la figura di *San Cristoforo* che sembra sopravanzarlo con il braccio, con un effetto d'illusione analogo, ma amplificato, rispetto a quello degli episodi della *Passione* sotto arcate già nello zoccolo del citato presbiterio degli

Eremitani; il santo, inoltre, portava sulla spalla sinistra il Bambino che, se non inganna la riproduzione fotografica, aveva il piede destro visto di sottinsù come quello dipinto da Guariento nella *Madonna in trono* su tavola del Courtauld Institute of Art di Londra. L'impostazione del *San Cristoforo* è riecheggiata nella raffigurazione già quattrocentesca del santo all'esterno della chiesa di Santa Caterina a Tires/Tiers (RASMO 1955), mentre una citazione stretta della cornice che lo sovrastava ai Domenicani è presente nella decorazione del coro della parrocchiale di Terlan/Terlan (RASMO 1955) dove il modello è ripreso con puntigliosa descrittività, ma fraintendendo del tutto le valenze spaziali. La presenza di questa cornice consente inoltre di ipotizzare che anche la sottostante *Madonna con Bambino*, in piedi sulla luna e col sole alle spalle, potesse corrispondere a un prototipo guarientesco raffigurato nella cappella di San Nicolò, tenendo conto che il motivo raggato



3.13.1 Arcangelo Michele (distrutto).

alle spalle evoca latamente i pianeti dello zoccolo nel presbiterio degli Eremitani di Padova e che la bottega del Primo maestro di San Giovanni in Villa, attivo al seguito di Guariento con le Storie di Sant'Antonio abate, eseguì un'analoga figurazione in Santa Maria del Conforto a Maia Bassa/Untermais (RECLA 1998, tav. 43b).

La citazione della cornice a Terlan/Terlan non offre però alcuno stringente appiglio cronologico per datare la presenza di Guariento a Bolzano, ma si ha l'evidenza che l'esecuzione del ciclo dei Domenicani avvenne in prossimità di tempo rispetto alla decorazione della cappella maggiore agli Eremitani di Padova, per le coincidenze iconografiche relative alle *Storie di Sant'Agostino*, per il comune lessico architettonico e decorativo e, infine, soprattutto, per le scelte simili nell'impaginazione d'insieme e nelle soluzioni spaziali. Purtroppo la cronologia del ciclo padovano è tutt'altro che definita, ma la critica è nel complesso concorde in un'esecuzione tarda a cui le quattro tavolette di Nicoletto Semitecolo raffiguranti *Storie di San Sebastiano* (Padova, Duomo) offrono un preciso *ante quem* al 1367 per le riprese che ne fanno. La decorazione degli Eremitani e le pitture bolzanine denunciano d'altronde una maturazione di linguaggio rispetto al ciclo della cappella carrarese, mostrando una più

tesa e complicata definizione dei profili e dei panneggi, come si vede, ad esempio, nell'elegante avvatarsi del manto di *San Cristoforo*, e un tipizzarsi dei volti con enormi occhi a mandorla, sgranati entro occhiaie segnate, che persiste nelle rovinare pitture del Palazzo Ducale di Venezia, databili tra il 1365 e il 1366, dove però "il senso spaziale di Guariento pare aver raggiunto la sua massima maturità" (FLORES D'ARCAIS 1974, p. 40). Un altro termine di riferimento cronologico è costituito dall'esecuzione intorno al 1361 della frammentaria decorazione pittorica che contornava il monumento funebre del doge Giovanni Dolfin, nel coro di San Giovanni e Paolo a Venezia, dove un impianto architettonico d'insieme, caratterizzato da cornici modanate e mensole, inquadrava figure di Virtù riprese come finte sculture, analogamente a quanto si vede nello zoccolo degli Eremitani, la cui decorazione d'insieme non sembra essere troppo distante da quella della tomba lagunare. Sulla base di questi riferimenti e con le cautele dovute a una conoscenza parziale e indiretta del ciclo di Bolzano, sembra plausibile proporre per esso una cronologia intorno al 1360, forse leggermente precedente, ma comunque non troppo ravvicinata rispetto alla decorazione

Padova, Eremitani, coro. Guariento: *San Paolo*.





3.13.1 Cornice (distrutto).



3.13.1 San Cristoforo (distrutto).

della cappella carrarese, da cui pure derivano i modelli per le belle figure degli *Arcangeli* sopra l'arcone della cappella di San Nicolò. Rispetto alle pitture della Reggia padovana si fa infatti più spiccato l'interesse per i problemi spaziali e di rapporto tra spazio reale e spazio dipinto con uno sperimentalismo ancora disarticolato, ma d'avanguardia sulla scena padovana, e ancora di più su quella bolzanina, offrendo un momento di ricerca che ben si concatena alle successive esperienze di Guariento nel presbiterio della chiesa degli Eremitani a Padova e nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia.

Tiziana Franco

Bibliografia: ATZ 1864, p. 21; ATZ 1872, p. 44; WEINGARTNER 1912, pp. 30, 58; WEINGARTNER 1926, p. 121; MORASSI 1934, pp. 193-195; ARSLAN 1935, p. 143; CONSTABLE 1936, p. 56; RASMO 1941, p. 371; RASMO in *Alto Adige* 1942, I, pp. 60-63; LONGHI 1946, p. 47; COLETTI 1947, p. LXXV nota 161; RASMO 1947, p. 4; WEINGARTNER 1948, pp. 21-22; RASMO 1951b, p. 159; TOLESCA 1951, p.

717 nota 41; RASMO 1953, p. 34; RASMO 1954b, p. 132; RASMO 1955, pp. 118-127; PALLUCCHINI 1964, pp. 110; 116; FLORES D'ARCAIS 1965, p. 80; RASMO 1965, p. 64; BERENSON 1968, p. 202; BETTINI 1970, p. 37 nota 22; RASMO 1971, pp. 143, 243; EGG 1972, p. 32; FLORES D'ARCAIS 1974, p. 77; RASMO 1974, pp. 66; RASMO 1977, p. 270; KAPITAL 1978, p. 100; WEINGARTNER 1985, II, p. 41; RASMO 1986, pp. 83, 110-111, note 77-79; WEINGARTNER 1985 (ed. Hörmann-Weingartner), II, p. 41; SPADA PINTARELLI, BASSETTI 1989, p. 41; SPADA PINTARELLI 1992, p. 610; SPIAZZI 1992, pp. 111, 113; EGG 1994, p. 39; ANDERGASSEN 1995a, p. 455; ANDERGASSEN 1996, pp. 53-54; FLORES D'ARCAIS 1996, pp. 132; SPADA PINTARELLI 1997, p. 18; CONTA 1998 (II ed.), I, pp. 18, 86, 88; BANZATO 2000, p. 178; RASMO s.d., p. 36.

3.13. 2

Storie di San Cristoforo

Chiesa, già parete sinistra, a destra della cappella di San Nicolò
Secondo maestro di San Giovanni in Villa, circa 1360

- a. *Scena perduta (San Cristoforo al servizio del re?)*
- b. *San Cristoforo al servizio del demonio*
- c. *San Cristoforo interroga il demonio davanti alla croce; il demonio tenta di allontanarlo da essa*
- d. *Scena perduta*
- e. *San Cristoforo portato davanti al re*
- f. *San Cristoforo in carcere converte Nicea e Aquilina*
- g. *Scena perduta (Martirio di Nicea e Aquilina?)*
- h. *Martirio di San Cristoforo*
- i. *Scena perduta (Conversione del re?)*

Le *Storie di San Cristoforo*, oggi completamente perdute, erano dipinte sulla parete sinistra della chiesa, per una larghezza di poco più di cinque metri (RASMO 1955, p. 121 nota 17), a destra della grande immagine del santo che affiancava l'ingresso della cappella di San Nicolò (cfr. 3.13). È possibile ricostruire il loro piano decorativo e, in parte, la sequenza iconografica,