

weise wird hier ausführlich begründet: Fragen nach dem „was“, „warum“ und „wozu“ ständen im Vordergrund, um die „Fremdheit der Bilder und ihrer Themen, die ohne sachliche Erläuterung nicht mehr verständlich wären“, entgegenzuwirken (II, S. 8). Warum die Fragen nach den wichtigsten Errungenschaften der Wandmalerei in dem behandelten Zeitraum dann nur „in Form eines lapidaren und stark verallgemeinernden Fazits“ skizziert werden (II, S. 8), bleibt an dieser Stelle unerklärt, obgleich die Monographien doch essentielle Ergebnisse und Erkenntnisse hierfür bereitstellen. Es ist uneinsichtig, warum aus der Fülle des mit so viel Kenntnisreichtum ausgebreiteten Materials als Ergebnis lediglich auf die Bedeutung der Zentralperspektive für ein „naturalistisches“ Abbild der Wirklichkeit hingewiesen wurde (II, S. 9). Wenn als wesentlich für die [Wand]malerei dieses Jahrhunderts ein neuer Dialog zwischen Bildwerk und Betrachter bezeichnet wurde, würde man gern Näheres über die Art der Kommunikation erfahren, wobei allerdings die Auffassung vom Bild als Schriftersatz für die des Lesens Unkundigen nicht etwa einen Unterschied zum „Mittelalter“ markiert, sondern sich auch noch in Aussagen aus dem hier betreffenden Zeitraum der Frührenaissance des 15. Jahrhunderts nachweisen läßt (vgl. u.a. *Michael Baxandall: Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*; Frankfurt 1977, S. 55 f.).

In der abschließenden Vorausschau auf die weitere Entwicklung der Kunst im 16. Jahrhundert wird die Frage nach der Bedeutung, die der politische Umbruch des italienischen Stadtstaatengebildes mit dem Aufstieg Roms für die Entstehung der maniera moderna (Vasari) gespielt hat, angeschnitten (II, S. 11).

Auch wenn im Vorwort ausdrücklich die Absicht formuliert ist, sich an den „Nichtfachmann und Kunstliebhaber“ zu wenden, „dessen Informationsbedürfnis und Wunsch nach Interpretation entsprochen werden soll“ (I, S. 8) wird dieses zweibändige Werk nicht zuletzt aufgrund seiner prachtvollen Ausstattung mit den vorzüglichen Aufnahmen von Antonio Quattrone und Fabio Lensini sowie hilfreichen Grundrissen und Schemata der jeweiligen Bildprogramme auch in Fachkreisen einen wichtigen Stellenwert erlangen. In diesem Sinne ist Steffi Röttgens Arbeit als ein einzigartiges Panorama und umfassendes Übersichtswerk dieser Bildgattung zu begrüßen.

RONALD G. KECKS
Regensburg

Annegrit Schmitt: Der Meister des Tiermusterbuches von Weimar; München: Biering & Brinkmann 1997; 78 S., 19 Tafeln; ISBN 3-930609-14-2; DM 48,-

L'uso di libri di modelli era pratica frequente tra gli artisti e strumento indispensabile all'interno della bottega di cui costituiva un repertorio di immagini e idee compositive di facile accesso e diffusione.

La recente pubblicazione a cura di Annegrit Schmitt si segnala per il nuovo contributo agli studi con l'edizione di 6 fogli da un taccuino di disegni conservati nella

Kunstsammlung di Weimar. Finora sfuggiti anche all'attenzione degli specialisti, sono stati segnalati alla Schmitt da Ursula Fischer Pace, la studiosa che per Weimar sta curandone un catalogo dei disegni. Le pergamene presentano disegni di animali sia sul recto che sul verso. Acquistati nel 1890 a Francoforte dall'allora direttore della Kunstsammlung di Weimar Carl Ruland, noto conoscitore di disegni e di arte grafica, questi fogli provengono dalla collezione londinese di William Mitchell, che il Ruland ebbe personalmente occasione di conoscere e con il quale strinse una lunga amicizia.

Nel catalogo della collezione Mitchell è lo stesso Ruland a presentare la serie di disegni con una attribuzione a Pisanello, indicativa di per sè dello stato della ricerca, quando ancora ignoti agli studi erano il Taccuino di disegni di Giovannino de' Grassi o il codice Vallardi, per fare alcuni esempi (p. 8). L'autore è un maestro lombardo, che la studiosa propone di indicare con il nome convenzionale di „Meister des Tiermusterbuches von Weimar“, stilisticamente vicino a Giovannino de' Grassi, architetto e scultore della Fabbrica del Duomo di Milano nonchè miniatore al servizio di Gian Galeazzo Visconti. Ricordiamo il celebre Libro d'ore, commissionatogli dal duca di Milano ed ora conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze (ms. B.R. 397). I fogli di Weimar presuppongono nel loro autore la conoscenza dei disegni di Giovannino raccolti nel Taccuino ora conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo (ms. Cassaf. 1.21). Il Taccuino costituisce un vero e proprio libro di modelli per gli artisti che lavorano nella sua bottega. Gli animali sono presentati negli atteggiamenti e attività che più li individuano. Anche il Meister des Tierbuches von Weimar segue Giovannino nella presentazione degli animali, due per ogni foglio, prescindendo da qualsiasi connotazione ambientale con l'eccezione delle due scimmie (Taf. VII), che come fa notare la studiosa, ricordano, per il contesto narrativo nel quale sono inserite, le Fiabe di Esopo. I disegni nel Taccuino di Bergamo sono riproposti da Giovannino de' Grassi e dal figlio Salomone nei margini del Libro d'ore di Gian Galeazzo Visconti e, come sottolinea la studiosa, „Der Vorgang der Wiederverwendung bzw. Auswertung von Musterbuchmotiven in der Buchkunst ist nirgends so deutlich aufzeigbar geblieben, wie bei Giovannino de' Grassi und seiner Werkstatt“ (p. 14). Valga per tutti l'esempio del cervo a fol. 2 recto del Taccuino di Bergamo e a fol. 115 recto del Libro d'ore di Gian Galeazzo. Un altro motivo, il cane, (Weimar, inv. KK 8807, cfr. Tafel III) ritorna in un foglio di Pisanello al Louvre (inv. 2547, Abb. 10) a testimoniare l'ampia circolazione di questi libri di modelli o la derivazione di entrambi da un modello comune. Altri artisti come il Maestro del libro d'ore di Modena, alias Tomasino da Vimercate, spesso indugiano nella descrizione di animali presentati quale motivi decorativi nella illustrazione di codici come il libro d'ore di Isabella di Castiglia (L'Aia, Biblioteca Reale, ms. 76 F 6). Lo stesso maestro illustra le Romulae Fabulae di Gualliero Anglico, ora alla Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. Lat. 1213), ed anche in questo caso il miniatore potrebbe esser ricorso all'aiuto di libri di modelli per la visualizzazione del testo. I disegni di Weimar appartengono allo stesso Taccuino dal quale provengono anche i fogli ora conservati alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. I,82, I,83, I,84, I,85) e al British Museum di Londra (Inv. 1895-12-14-94, 1895-12-14-95), anch'essi attribuiti

ad un maestro del seguito di Giovannino de' Grassi. I fogli sono stati dispersi nel 1890 con la vendita della collezione Mitchell. Appartengono invece ad un altro taccuino di disegni, anche se riconducibili alla attività dello stesso maestro, i due frammenti ora conservati al Teylers Museum di Haarlem (inv.K.IX.22 e K.IX.25). Ed è un altro merito di questo studio l'aver presentato l'intera serie di disegni ricostruendo, almeno idealmente, l'unità del Taccuino.

MILVIA BOLLATI
Milano

John T. Spike: Fra Angelico. New York: Abbeville Press 1997; 280 S., 91 Farb- und 273 SW-Abb.; ISBN 0-7892-0322-7; Italienische Ausgabe: Mailand: Fabbri 1996; ISBN 88-450-6527-8; Deutsche Ausgabe: München: Hirmer 1997; ISBN 3-7774-7530-0; DM 168,-

Die Publikation gehört zu einer losen Reihe, deren Programm die populärsten Namen der italienischen Kunstgeschichte enthält und in der 1995 vom gleichen Verfasser ein Buch über Masaccio erschienen ist. Obwohl der Band in seiner aufwendigen Gestaltung und opulenten Ausstattung mit Farbtafeln eher für den Kunstliebhaber bestimmt scheint, wendet sich der Text an den Spezialisten.

Die ausführliche und auf Vollständigkeit bedachte Bibliographie macht die zunehmende wissenschaftliche Beschäftigung mit Fra Angelico deutlich. Grundlage dafür bildete die Monographie von John Pope-Hennessy, 1952 in erster, 1974 in zweiter, erweiterter Auflage erschienen. 1977 folgte die ebenfalls monographisch angelegte Dissertation von *Diane Cole* (Fra Angelico: His Role in Quattrocento Painting and Problems of Chronology, 2 Bde., University of Virginia), die erstmals die stilistische Entwicklung des Malers und die Chronologie der Werke unter Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst in Florenz zu klären versuchte. Durch zahlreiche in den letzten fünfzehn Jahren erschienene Beiträge zu Einzelproblemen und vor allem durch die große Publikation von *William Hood* (Fra Angelico at San Marco. New Haven 1993) konnte die lange vorherrschende und auf Vasari zurückgehende Einschätzung Fra Angelicos als „frommer Malermönch“ revidiert werden.

In der Tradition von Pope-Hennessy gibt nun John Spike ein Gesamtbild des Künstlers, das der neuen Sicht Rechnung tragen soll. Im Vorwort (S. 11) formuliert Spike sein Anliegen: Er will zeigen, daß Fra Angelico „one of the most innovative and responsive pictorial minds of the early Quattrocento“ gewesen sei. Das weitere „Thema“ des Buches ist die bereits mehrfach diskutierte Bedeutung zeitgenössischer theologischer und humanistischer Strömungen für das Werk des Künstlers. Dies bestätigten, nach Spike, die Fresken im Kloster von S. Marco, für deren Programm er „the first comprehensive ...interpretation“ anbietet, denn „Fra Angelico was a theologian in the new humanistic taste“.

Das Buch gliedert sich in drei Teile. Der erste, „Life and Works“, präsentiert in chronologischer Abfolge einzelne Werke bzw. Werkkomplexe unter entwicklungsge-