

century. It is surely a work of the second or third quarter of the thirteenth century²¹. Moskowitz then asserts that the pulpit made by Guglielmus for the cathedral at Pisa and now in the cathedral at Cagliari, has an entire Christological cycle. Strangely, she then notes that Nicola Pisano's pulpit for the Pisa Baptistery has a „uniquely extensive“ (p. 290) Christological cycle. This reader is confused. Might the problem lie in the use of the word „extensive“? Moreover, Moskowitz does not take into account the precedent of the pulpit in S. Leonardo in Arcetri in Florence, dated to the early thirteenth century, which, although now partially dismantled, originally had at least seven scenes²². Finally, Moskowitz avers that the pulpit in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia, carved by Fra Guglielmo, in 1270 derives its style and iconography from Nicola Pisano's pulpit in the cathedral at Siena. Yet, the Pistoia pulpit is especially fascinating because of the presence of such unusual scenes as the „Descent into Limbo“, „Pentecost“, and the „Death of the Virgin“, none of which appears on the Siena pulpit.

Despite the foregoing, Moskowitz's volume has much to recommend it. This reader is grateful for the narrative structure of the volume, the author's sensitive and perceptive eye, and her attention to the craft of sculpture. Indeed, Moskowitz's introduction includes a useful chapter on sculptural technique and the tools used. Poeschke's work is also commendable, for he has given us extraordinary photographs, precise and up-to-date catalogue entries, and a comprehensive bibliography. This review has touched on only some of the material contained in the two volumes. Any serious student of Italian Gothic sculpture should own both volumes, as well as a third as yet unwritten volume, a work that would be more attentive to such issues as liturgy and liturgical drama, as well as other issues of content and text.

DOROTHY F. GLASS

State University of New York

22 See, for example, GIGETTA DALLI REGOLI: Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpitto di Barga e i Guidi, in: *Arte medievale* ser. 2, vol. 6/2, 1992, pp. 91–111; and, *Pulpiti Medievali Toscani* (as in note 20), p. 159.

22 Six scenes are on the restored pulpit and the „Annunciation“ is in The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art. See THOMAS P. F. HOVING: A Long-Lost Romanesque Annunciation, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* n.s. 20, 1961–62, pp. 117–26; and, LAURA BOTTERI LANDUCCI and GILBERTO DORINI: La Chiesa di San Leonardo in Arcetri, Florence 1996.

Alessandro Tomei: Pietro Cavallini; Milano: Silvana 2000; 175 p., 139 ill. col.; ISBN 88-8215-165-4; Lit. 95.000

Il nuovo libro su Pietro Cavallini, opera di Alessandro Tomei, può essere considerato il più recente frutto di un secolo di *fortuna critica*, in cui hanno visto la luce svariati articoli e monografie su un artista che ebbe una funzione di rilievo nel rinnovamento dell'arte pittorica italiana negli anni precedenti al 1300¹.

1 Tra le monografie meritano qui di essere menzionate: EMILIO LAVAGNINO: Cavallini; Roma 1953;

L'interesse della storia dell'arte per Pietro Cavallini venne alimentato in modo decisivo dalla riscoperta nel 1900 degli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere da parte di Federico Hermanin. L'opera pittorica rivelava un Cavallini affreschista di prim'ordine nella Roma degli anni precedenti all'arrivo di Giotto, contribuendo a restituire all'artista quel talento dal carattere innovativo capace di influenzare l'ambiente in cui operava, di cui già si leggeva nei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti, ma che Vasari nella sua ottica fiorentinocentrica aveva offuscato, facendo di lui un allievo di Giotto (*Le Vite*, 1568, ed. Milanese, 1: 537-43).

Ormai consapevoli dell'autonomia e originalità di Cavallini e insieme a lui della pittura romana sul finire del Duecento – aspetto confermato in seguito dalla scoperta degli affreschi del *Sancta Sanctorum* – rimaneva agli storici dell'arte il compito di stilare un „catalogue raisonné“ dell'artista². Tale operazione era resa difficile dall'essere soltanto due le opere conservate attribuibili con certezza a Cavallini: i mosaici di Santa Maria in Trastevere e i sunnominati affreschi di Santa Cecilia; per contro, questa duplice attribuzione dava la possibilità di prendere in considerazione Cavallini quale eventuale autore di altre opere, sia a mosaico sia *al fresco*, aprendo in tal modo la strada alla ricostruzione di un *corpus* costituito da opere romane e napoletane. Utilizzando l'analisi stilistica quale approccio metodico primario, la maggior parte della letteratura si è concentrata a lungo e con energia nella soluzione delle problematiche relative alle datazioni e alle attribuzioni. Poiché le opere andate perdute a iniziare dalla fine del Duecento potrebbero essere in numero di gran lunga superiore a quello delle opere superstiti, ed essendo la nostra una conoscenza estremamente limitata degli altri pittori romani contemporanei, delle loro *botteghe* e metodi di lavoro, la comprensione dell'arte pittorica romana del Duecento non può che risultarne frammentaria. È ovvio pertanto che la strada percorribile per stilare un catalogo delle opere di Cavallini tendente a ricostruire la carriera dell'artista dall'inizio alla fine basata com'è esclusivamente sull'analisi stilistica sia lastricata di ipotesi.

Alessandro Tomei non si è lasciato intimorire da queste premesse; la sua intenzione è, come enuncia nell'introduzione, di „ricostruire senza tesi precostituite“ il „percorso artistico“ (p.9) di Pietro Cavallini. Nel primo capitolo del libro vengono presentate in modo breve e conciso le poche fonti che attualmente fanno da cornice alla scarna biografia artistica di Cavallini. La sezione relativa alla „storiografia cavalliniana“, che Tomei sceglie di iniziare con le parole di Ghiberti, è quanto di più dettagliato sia stato fin qui scritto al riguardo, e, come tale, rappresenta un contributo importante alla spiegazione della *fortuna critica* dell'artista: nella visione d'insieme che fornisce al lettore emerge la notevole competenza dell'autore riguardo tale argomento, frutto degli studi realizzati nel corso di molti anni sulle arti figurative del Duecento³.

PIETRO TOESCA: Pietro Cavallini; London 1960; ENNIO SINDONA: Pietro Cavallini; Milano 1958; GUGLIELMO MATTHIAE: Pietro Cavallini; Roma 1972; PAUL HETHERINGTON: Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome; Middlesex 1979; ALESSANDRO PARRONCHI: Cavallini. „Discepolo di Giotto“; Firenze 1994.

2 *Sancta Sanctorum*, a cura di CARLO PIETRANGELI; Milano 1995 e la recensione di INGO HERKLOTZ in *Kunstchronik* 1997, p.276-86.

3 Tra le varie pubblicazioni dell'autore sul Duecento italiano possono qui essere citate, ALESSANDRO

I tre capitoli che seguono trattano quello che può essere considerato il nucleo dell'opera romana di Cavallini iniziata con i mosaici di Santa Maria in Trastevere, e proseguita con gli affreschi di Santa Cecilia e con l'affresco absidale di San Giorgio al Velabro. Un quinto capitolo riguarda i lavori presumibilmente eseguiti da Cavallini nella chiesa francescana di Santa Maria in Aracoeli, tra cui sarebbero stati realizzati il monumento funerario al Cardinale Matteo d'Acquasparta e un ormai perduto affresco, attribuito a Cavallini da Vasari, rappresentante „l'Apparizione della Vergine con il Bambino a Ottaviano e alla Sibilla Tiburtina“ – una leggenda risalente al primo medioevo, attualizzata all'epoca di Cavallini attraverso la *Leggenda Aurea*. Nel capitolo 6 Alessandro Tomei ci conduce a Napoli dove nel 1308 troviamo il nome di Cavallini in un elenco di pensioni erogate dalla Corte Angioina e dove, ancora una volta in base all'analisi stilistica, si è in grado di rintracciare la sua impronta diretta e indiretta nei compositi affreschi decorativi di Santa Maria Donnaregina. L'ultimo capitolo del libro, dal retorico titolo di „*Pietro Cavallini scomparso, immaginato, discusso*“ si concentra sulle opere romane perdute che si pensa possano essere riferite all'artista o alla sua bottega, ad esempio gli affreschi decorativi nella navata centrale di San Paolo Fuori le Mura, il pannello musivo con la Madonna e il Bambino e la cosiddetta „Madonna della Bocciata“ nelle Grotte Vaticane; per finire l'autore avanza l'ipotesi che Cavallini abbia operato anche nell'ambito dell'arte scultorea e della miniatura.

Il grande merito di Tomei consiste nel suo tentativo di attenersi il più oggettivamente possibile ai dati di fatto – documentari e stilistici – senza esagerare nell'azzardare attribuzioni per puro entusiasmo verso „il grandissimo pittore“ (p.9). All'interno di questo metodo i risultati a cui il libro giunge vanno pertanto considerati positivamente essendo basati su dati concreti, e rimanendo nell'ambito della dichiarazione d'intenti di Tomei: infatti non vengono prese in considerazione tutta una serie di opere che nel corso del tempo sono state attribuite a Cavallini, e il *corpus* che ci viene presentato trova in qualche modo la sua giustificazione su elementi fondati. Da questo punto di vista il *Pietro Cavallini* di Tomei rappresenta sicuramente quel genere di opera da cui non si può prescindere occupandosi dell'attività dell'artista.

Visto in una prospettiva più ampia, però, il libro mostra purtroppo in modo evidente di non riuscire a cogliere le istanze che nel corso degli ultimi anni si sono affacciate nell'ambito della critica d'arte. Come è già stato accennato, Tomei si colloca fedelmente nell'ambito della tradizione della biografia artistica che, affondando le radici nell'opera di Vasari, è risultata dominante negli studi su Cavallini e nelle indagini sull'arte pittorica del Duecento presa nel suo complesso. Da parte dell'autore non vi è alcun tentativo di avvicinarsi alla materia con un'ottica più ampia, che possa contribuire a inserire Cavallini in uno specifico contesto e a caratterizzarne l'originalità nell'ambito di esso. Va ricordato infatti che nonostante tutto Cavallini operò ai massimi livelli di una grande tradizione in cui, volendo semplificare, si può dire che

TOMEI: Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano; Roma 1990; *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte, 1300–1377*, a cura di ALESSANDRO TOMEI; Turin 1996; ALESSANDRO TOMEI: Giotto, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol 3, Roma 1995, p.649–75.

le immagini venivano interpretate in base a esigenze religiose senza prendere in considerazione l'artista che le aveva realizzate; inoltre l'epoca era segnata da una serie di rivolgimenti sociali in cui, tra l'altro, i nuovi mecenati, in reciproca rivalità tra loro, avanzavano nei confronti dell'arte richieste diverse rispetto a quanto avvenuto fino ad allora. Comprendere la figura di Cavallini soltanto chiedendosi se abbia realizzato o meno una certa opera e quando, significa ignorare tutta una serie di connessioni che potrebbero contribuire a dare una immagine più ampia di un artista che operò nel momento di passaggio tra medioevo e primo rinascimento.

Ad esempio non vi è alcun dubbio che dal punto di vista dell'analisi stilistica il ciclo mariano di Santa Maria in Trastevere abbia un ruolo rilevante sia in rapporto alle soluzioni spaziali sia per quanto riguarda la datazione; ma, al di là di questo, che ne è dei *titoli* delle immagini, presumibilmente scritti dal cardinale Jacopo Stefaneschi, e qual è il loro significato in rapporto alle immagini stesse e alla comprensione che di esse aveva lo spettatore? Sarebbe stato inoltre interessante avere informazioni approfondite anche riguardo le interazioni – narrative, stilistiche o iconografiche – tra il ciclo e il mosaico absidale di ca. 150 anni anteriore, che rappresenta Maria e Cristo sul trono celeste, soprattutto riguardo il loro rapporto con il committente, con la liturgia e il culto di Maria.

Riferendosi alle ricerche degli ultimi anni nell'ambito, per esempio, della correlazione fra testo e immagine, della narratività e degli aspetti socio-economici del Duecento romano, l'autore avrebbe potuto mostrare un maggior interesse per le componenti che più significativamente concorsero a determinare l'aspetto e l'articolazione del ciclo pittorico, contribuendo a una più eterogenea visuale sui fattori con cui Cavallini interagì e sotto l'influsso dei quali si trovò ad operare⁴.

Consequente all'ottica di Tomei risulta la scelta delle illustrazioni del libro il cui scopo è fondamentalmente di mostrare scene prese singolarmente, tralasciando di fornire al lettore una percezione nitida del loro contesto materiale e artistico. Un esempio di quanto affermato proviene ancora dai mosaici di Santa Maria in Trastevere: il libro non contiene una sola immagine che presenti la decorazione musiva nel suo insieme; inoltre Alessandro Tomei, astenendosi dal fornire un'analisi più approfondita, rapporta l'opera al ciclo mariano di Cimabue nell'abside della chiesa superiore di Assisi, senza tuttavia dare al lettore la possibilità di seguire visualmente questa comparazione. Allo stesso tempo contesta i precedenti tentativi di spiegare il ciclo nei suoi riferimenti alle storie di Maria, di poco posteriori, realizzate da Jacopo Torriti nell'abside di Santa Maria Maggiore, adducendo come termine di confronto soltanto differenze formali e senza fornire sufficiente materiale illustrativo⁵. Infine, definendo il

4 Per nominare soltanto alcuni esempi: WOLFGANG KEMP: *Christliche Kunst. Ihre Anfänge – Ihre Strukturen*; München 1994; MARILYN ARONBERG LAVIN: *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*; Chicago 1990; ROBERT BRENTANO: *Rome before Avignon. A Social History of Thirteenth Century Rome*; Berkeley 1990.

5 GIOVANNA RAGIONIERI: „Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere“, in: *Annali della Scuola Superiore di Pisa* 3, 11, 2, 1981, p. 447–67; ERIK THUNØ: *The Dating of the Facade Mosaics of Santa Maria Maggiore in Rome*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 23, 1996, p. 61–82, 72sg.

ciclo mariano di Santa Maria in Trastevere una „risposta“ (p. 38) all'opera di Cimabue ad Assisi, Tomei lascia che sia la fantasia del lettore a dedurre cosa egli intenda con tale asserzione.

Muovendosi all'interno della cornice del metodo da lui scelto sarebbe stato auspicabile inoltre che l'autore, grazie proprio alla sua ampia conoscenza sia di Cavallini sia della pittura del Duecento, a conclusione dell'opera avesse fornito al lettore una rassegna e un'analisi dello sviluppo artistico di Cavallini, del ruolo da lui svolto e del significato che egli assunse nell'ambito della pittura romana.

Nonostante quanto è stato fin qui esposto, il *Pietro Cavallini* di Alessandro Tomei è – nelle sue premesse – un libro costruito con equilibrio e sulla base di una profonda conoscenza della materia. Da questo punto di vista fa sperare che lasci irrisolti così pochi interrogativi da mettere una parola definitiva a un intero secolo di ipotesi nella costruzione dell'opera di Cavallini.

ERIK THUNØ

Accademia di Danimarca

Roma

Die Wenzelsbibel. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Codices Vindobonenses 2759–2764 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Kommentar von Hedwig Heger, Ivan Hlaváček, Gerhard Schmidt und Franz Unterkircher mit Kurzbeiträgen von Katharina Hranitzky und Karel Stejskal (*Codices selecti phototypice impressi. Commentarium*, Vol. LXX/1–9**); Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1998; 250 S., 96 Taf. mit 239 Abb.; ISBN 3-201-01708-6; Kommentarband: DM 219,-

Das hier anzuzeigende Buch hat eine längere Vorgeschichte. Daß dies so kommen würde, mag der Verlag geahnt haben, als er dem 1981 erschienenen ersten Band der Faksimile-Ausgabe der Wenzelsbibel als „Interimskommentar“ die Studie über „die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.“ beigab, die JULIUS VON SCHLOSSER 1893¹ veröffentlicht hatte. Die eigentliche Faksimile-Edition wurde 1991 abgeschlossen (*Codices selecti ...*, Vol. LXX/1–9). Dazu wurden die erhaltenen sechs Bände der Bibel für die Wiedergabe so aufgeteilt, daß die mit Miniaturen ausgestatteten Bücher des Alten Testaments in den Bänden 1–8 im Originalformat vorliegen, während alle bilderlos gebliebenen Abschnitte (Cod. 2762, fol. 1r-211v; Cod. 2763, fol. 1r-169v; Cod. 2674, fol. 1r-231v) im letzten Band, schwarz-weiß und um etwa ein Viertel verkleinert, dokumentiert werden.

Wer sich mit den kunsthistorischen Aspekten der großen Wiener Bibel beschäftigen wollte, dem standen neben dem Interimskommentar zunächst die Arbeiten von

1 JULIUS VON SCHLOSSER: Die Bilderhandschriften Königs (sic) Wenzels I., in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 14, 1893, S. 214–308.