

origin. Neither England nor the larger Norwegian cities seem likely. Hohler suggests that it could be directly related to wooden buildings, and that it arrived as part of a »package« picked up abroad among the hundreds of now lost European wooden churches.

This work will naturally be discussed most thoroughly among scholars occupied with stave churches. There is one problem in particular that Hohler does not discuss, understandably enough in view of the specific nature of her subject matter, but to which her work must nevertheless make a contribution: The origin of the stave church itself — its dependence on stone architecture. Hohler

adheres to a very strong connection between stone sculpture and wood sculpture, and also claims a heavy European influence in general. Does this also apply to the architecture? Hohler's work is a study of the points of transition — literally the portal between in and out, between the sacred interior of a church and the outside world — but in terms of art history these are the points where artistic impulses materialize. It will be of great importance to (Norwegian) medieval art history, as a major reference work, for its methodological contribution, and for its mapping of the stylistic roads from Europe into Norway.

Vidar Trædal

Altichiero da Zevio e la cultura umanistica tardo-trecentesca a Verona e a Padova

JOHN RICHARDS

## Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento

Cambridge University Press 2000, xxiv + 324 pgg., 8 foto a colori, 234 b/n, 6 disegni. EUR 171,49. ISBN 0-52135649-0

MARIA MONICA DONATO

'Pictorie studium' Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le 'città liberate' di Altichiero e di Giusto al Santo, in: *Il Santo* XXXIX (1999) 467-504

Ha un andamento quasi ciclico l'interesse rivolto all'opera dell'artista veronese Altichiero da Zevio (doc. 1369-1384). Dopo i primi studi della seconda metà dell'Ottocento e dei primi del Novecento è negli anni '60 e '70 che si riscontrano il maggior numero di saggi, quasi esclusivamente articoli imperniati su questioni di carattere attributivo e iconografico, e le due monografie sull'artista scritte a distanza di un anno dal Mellini e dal Kruft. Dagli anni '80 è cominciato invece un filone di studi che analizza l'ambiente e la cultura umanistica tardo-trecentesca e che riguarda i rapporti fra l'artista, i committenti e gli umanisti, studi che fanno particolare riferimento alla città di Padova, forse per il maggior numero di opere altichieresche qui conservate. Su questa

traiettoia troviamo anche i due recenti saggi che verranno in seguito discussi: un volume monografico e un articolo che tratta il ruolo della pittura nella Padova dei Carraresi.

A distanza di dodici anni, e dopo i recenti lavori di restauro nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova (1995-1997), John Richards pubblica quelli che erano stati i risultati scaturiti da una tesi di dottorato (*Altichiero and Humanist Patronage at the Courts of Verona and Padua 1360-1390*, Ph.D. Thesis, Univ. of Glasgow 1988). Il libro viene presentato come »the first study in English of Altichiero« dopo le precedenti monografie sull'artista scritte da Förster 1841, Schubring 1898, Bronstein 1932, Mellini 1965, Kruft 1966 e i numerosi articoli usciti periodicamente fino ad oggi nonchè le

recenti tesi di laurea a carattere monografico sulle principali opere del maestro presentate in diverse università europee ma mai pubblicate (Mary D. Edwards, *The Oratory of S. Giorgio in Padua: Interrelationships between architecture, sculpture and painting*, Columbia Univ., N.Y. 1990; Jocelyn Barrett, *The Oratory of S. Giorgio, Padua*, tesi di laurea, Univ. of London 1991; Cristina Ruggero, *Das Grabmal von Raimondino de' Lupi im Oratorio di S. Giorgio zu Padua*, tesi di laurea, Freiburg i. Br. 1993; Judith Claus, *Die Ausmalung der Cappella di S. Felice im Santo zu Padua*, tesi di laurea, TU Berlin 1999). Richards è stato prevenuto inoltre di pochissimo, in ordine di tempo, dal volume sui restauri effettuati nell'Oratorio di S. Giorgio, corredato da eccezionali fotografie a colori, e dagli articoli sullo stesso tema (*Altichiero da Zevio nell'Oratorio di S. Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bartoletti, Roma 1999; id., in: *Progetto restauro* 6 [1999] n. 11, 5-10 e n. 12, 11-17; id., in: *Il Santo* 39 [1999] 415-446) mentre di prossima pubblicazione è la tesi di dottorato di Barbara Hein.

Il volume si può considerare suddiviso in tre parti.

1. In un capitolo introduttivo Richards discute la formazione artistica dell'Altichiero rivedendo quelle che ne erano sempre state considerate le radici. L'influenza giottesca non deriva, secondo lui, direttamente dalle opere padovane ma da un qualche artista che fungeva da intermediario. Richards sostiene l'ipotesi di relazioni fra l'Altichiero e pittori di scuola lombarda dai quali l'opera e lo stile giottesco erano stati ben assimilati. Le influenze non erano quindi limitate a questo artista ma si manifestano come delle tendenze parallele e comuni anche ad altri pittori, piuttosto che avere avuto un impatto diretto sull'Altichiero.

2. La parte centrale – la principale – riguarda le opere di Altichiero presentate in ordine cronologico rispecchiando così l'impostazione delle monografie precedenti: 'The Sala Grande

in Verona', 'The Cavalli votive fresco', 'The Sala Virorum Illustrium and the manuscripts of *De Viris Illustribus*', 'The Chapel of S. Giacomo', 'The Oratory of S. Giorgio', 'Last works, followers and imitators; Verona and elsewhere'. L'autore si è prefisso però altri fini da quelli classici di datazione, attribuzione e indagine stilistica. Lo studio si ripromette di analizzare il ruolo di Altichiero nell'ambito delle corti veronese e padovana e di tracciare le linee sulle quali era basato il sistema di interazione tra i committenti, l'artista e gli umanisti: »to emphasise... his importance in a wider humanist context, as the first European artist to have served and articulated the needs of a Renaissance whose doors were previously all but closed to the visual arts.«

3. L'ultima parte del libro comprende una sorta di catalogo ragionato (che però non è del tutto completo) giustificato dall'autore nella premessa: »The corpus of Altichiero's work is easily defined and needs little in the way of protracted attributional wrangling« e che esso viene considerato come »a convenient place for material relevant to the textual discussion, not as a location for further argument on any scale« (credo sarebbe stato opportuno strutturarla in maniera cronologica e completa riportando tutte le opere attribuite o credute del maestro).

La bibliografia che conclude l'opera è ripetutamente lacunosa e saltuariamente aggiornata (cfr. invece l'accurato apparato bibliografico nell'articolo citato di Maria Monica Donato che si discuterà più in là). Per interi gruppi tematici non vengono elencati i recenti studi fondamentali, il che non ha permesso all'autore un'aggiornata discussione, approfondita ed esaustiva. Infine mettendo a confronto il costo del volume con la sua veste editoriale, quest'ultima non certo di competenza dell'autore ma della casa editrice, si prova un certo disappunto per il contrasto esistente tra la mediocre qualità offerta dal volume (copertina in cartone, appena 8 foto a colori, di formato ridotto e che sono inoltre sfocate e non riprodotte da originali) e il prezzo esorbitante richiesto.

A parte ciò il libro si pone sulla scia di una traiettoria di studi che mirano ad una più concreta comprensione storica del fenomeno di cultura umanistica trecentesca. L'autore trac-

cia il profilo di un Altichiero artista di corte in una singolare posizione tra due signorie tardo-trecentesche che gli permette di abbattere quelli che erano ostacoli di carattere antagonistico fra Verona e Padova nonchè di sostenere e appoggiare artisticamente quelli che erano fenomeni di carattere sociale e storico.

Altichiero non fu certo l'unico pittore ad essere attivo a Verona e a Padova ma la sua singolarità è rappresentata dal fatto che egli passò dall'ambiente veronese-scaligero a quello padovano-carrarese accettando lavori da committenti alquanto eterogenei come i signori della città o esponenti di famiglie ben situate nei due centri o da *new comers*. Altichiero è colui che esalta gli ultimi decenni di gloria delle due città dell'entroterra veneto prima che queste venissero sottomesse dalla Serenissima nei primi anni del XV secolo.

Richards offre indispensabili profili di carattere storico che permettono di spaziare in quelle che erano le relazioni relativamente intricate fra le singole corti nord-italiane, il reclutamento di intellettuali e umanisti e il movimento artistico e culturale all'interno di esse. Alle riforme politiche di Cansignorio negli anni '60 del Trecento, caratterizzate dal ritorno di interessi civili e signorili e di grande beneficio per la comunità, si aggiungono quelle di carattere culturale che prevedono un *revival* della vita cortese e l'intenzione di ristabilire un sistema di reciproche relazioni tra la signoria e la città. Tutte queste ambizioni si riscontrano prima fra tutte nella Sala Grande di Verona avente come soggetto della decorazione il tema adattato in epoca medioevale del *Bellum Judaicum* di Flavius Josephus ed inoltre nell'interesse risvegliato per le *Historie Imperiales* di Giovanni Mansionario (1320 ca.) attraverso lo studio di Guglielmo da Pastrengo (l'umanista più eminente alla corte scaligera) che si manifesta nei ritratti degli imperatori romani dipinti dall'Altichiero, il quale preferisce ispirarsi alla fonte letteraria piuttosto che alla medagliistica antica (cfr. Luisa Capoduro, Effigi di imperatori romani nel

Chig. J VII 259 della Bibl. vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia, in: *Storia dell'Arte* 79 [1993] 286-325 – gentile suggerimento di Ruth Goebel). Alla domanda di come l'evidente celebrazione dell'impero stia in relazione allo sviluppo dell'umanesimo, l'autore risponde innanzitutto che il contributo altichieresco è molto più di quello di solo esecutore ma di collaboratore *famigliarissimo* dei committenti e dei loro consiglieri, il che favorisce la rappresentazione di immagini signorili. L'approccio con l'antico è cambiato, non più servile copia ma interpretazione del passato che insiste nel ruolo esemplare del »materiale« romano nel contesto cavalleresco.

Dopo gli Scaligeri è la famiglia Cavalli a farsi avanti commissionando l'affresco votivo per la cappella nella chiesa di S. Anastasia, il quale rientra perfettamente nel clima di *renovatio* di corte piuttosto che nella radicata tradizione veronese. Questo affresco si rivela come un'opera di connessione tra quelle veronesi e quelli che saranno i capolavori nell'ambito padovano che richiamerà per l'appunto con la Sala Grande l'attenzione dei signori Carraresi e dei loro cortigiani, molti dei quali erano intimamente collegati alle cerchie umanistiche. Nella *Sala Virorum Illustrium* di Padova al classicismo essenzialmente didattico si contrappongono l'interpretazione cavalleresca della storia romana e il concetto di virtù collegati all'immagine dei Carraresi che si voleva propagare e il compito dell'Altichiero è proprio quello di sviluppare questa iconografia, specificatamente petrarchesca, di come si debba vedere la storia basata su un concetto che si stava sviluppando anche nel contesto repubblicano di Firenze.

Ma proprio negli affreschi di Padova si manifesta dal punto di vista iconografico la prevalente ideologia signorile: i temi delle crociate, dei soggetti cavallereschi, l'interpretazione della vita contemporanea sulla base di un passato storico e mitico. Nelle scene della cappella di S. Giacomo si percepiscono gli stretti legami che uniscono i committenti alla città di

Abb. 1  
 Altichiero, Padova,  
 Oratorio di S. Giorgio,  
 S. Giorgio battezza il re  
 e la corte (Altichiero da  
 Zevio nell'Oratorio di  
 S. Giorgio: il restauro  
 degli affreschi, a cura di  
 L. Baggio et alii, Roma  
 1999, Tav. XXXVIII)



Padova, il ruolo centrale rivestito dal Petrarca nell'ambito culturale e storico, nonchè il ruolo complementare assunto dai Carraresi. Anche nella parete orientale dell'Oratorio la scena con *S. Giorgio che battezza il re* (Abb. 1) è un punto d'incontro denso di associazioni condivise da committente ed artista, che lasciano trasparire una conoscenza anche più personale ed intima degli interessi e delle ambizioni di questa cerchia rafforzata dall'integrazione del Petrarca. Questo è a grandi linee quanto riporta l'autore.

Facendo però un preciso riferimento a Padova – che conserva il maggior numero di testimonianze artistiche dell'epoca – bisogna ricordare che anche Giotto era stato l'artista di molti committenti diversi, che Giusto de' Menabuoi lavorava attorno al 1372 nella chiesa dei Servi per conto dei Carraresi o nel battistero del Duomo (1375 ca.) su commissione di Fina Buzzaccarini, moglie di Francesco il Vecchio, ed ancora nella cappella del Beato Luca Belludi per la famiglia Conti (1382). Queste opere dovrebbero essere messe a confronto con quelle di Altichiero ed Avanzo evidenziando la competitività tra gli artisti. Se tutti loro ruotavano nell'ambito della corte carrarese come si spiega la maggiore influenza

dell'ambiente umanistico e degli studi universitari su l'uno piuttosto che sull'altro artista e il contatto con umanisti di rango internazionale? Inoltre, se la città e la signoria fungevano da cornice o da elemento regolatore, come si muovevano in questo sistema le famiglie e come si comportavano rispettivamente all'interno di esso? Come riesce Altichiero a coordinare le diverse esigenze e gli impulsi provenienti da fonti diverse: dall'ambiente religioso, dalla realtà cortese e signorile, dall'attività accademica, dall'élite urbana e dal suo bisogno di affermazione politica e sociale? Quali furono le caratteristiche peculiari della committenza veronese e soprattutto padovana poste a confronto con la produzione artistica di altri centri (nord-italiani), comuni e repubbliche cittadine, signorie, corti (ad esempio Napoli)? Interessante sarebbe stato anche approfondire come mai gli ordini religiosi delle città prese in considerazione – Verona con le sue chiese di ordini mendicanti (S. Zeno, S. Anastasia) e Padova, fulcro della religiosità antoniana – abbiano giocato un ruolo poco rilevante nella concezione di cicli pittorici all'interno delle pareti delle loro case di culto, come ha dimostrato Ena Giurescu (*Trecento Family Chapels in S. Maria Novella and*

*S. Croce: Architecture, Patronage and Competition*, Ph.D. New York 1997) per le cappelle nelle chiese fiorentine da lei esaminate, nelle quali si trovano cicli decorativi coerenti dal punto di vista stilistico ma anche e soprattutto del programma.

Un contributo integrativo al libro del Richards ci viene fornito dal sopra citato articolo della Donato caratterizzato da una serie di argomenti con i quali l'autrice riesce magistralmente ad illustrare quella che era la specificità dell'arte in età carrarese.

- L'eredità e il culto di Giotto gravitavano sulla città patavina, la situazione però si era in qualche modo trasformata e soprattutto la committenza era cambiata. Mentre all'inizio del Trecento erano i Francescani del Santo, Enrico Scrovegni e il Comune (Palazzo della Ragione) ad incaricare l'artista con l'esecuzione di cicli pittorici, in età carrarese sono i signori (*domini*) e i loro *familiars* che partecipano alla «riqualificazione pittorica» della città: un sistema di committenza monumentale diramata che, come ha suggerito l'autrice, è da leggere «sullo sfondo di una gestione del potere che è tipica dei Carraresi». La committenza artistica diventa programma politico, diffusione di un'immagine pubblica e di precisi messaggi che si basano su una vasta rete di vincoli interpersonali, di dipendenza e di solidarietà, instaurati dai signori al fine di una «valorizzazione politica» e di una «moltiplicazione dell'immagine del dominio». Sorprendente è l'equilibrio che si crea fra l'evidenza accordata all'individuo e l'imporsi di una dimensione multipla, collettiva.

- Chiariti chi siano i fautori di questa cultura dell'immagine nel secondo Trecento padovano si spiega come avvenisse il trasporto di questi 'messaggi' a livello artistico. E qui si parla della prassi di consulenza iconografica, di mediazione colta e quindi della coerenza tra la cultura pittorica e quella scritta che costituiva «l'asse portante... del prestigio della pittura di età carrarese e che contribuiva ad un ampliamento del repertorio iconografico». La

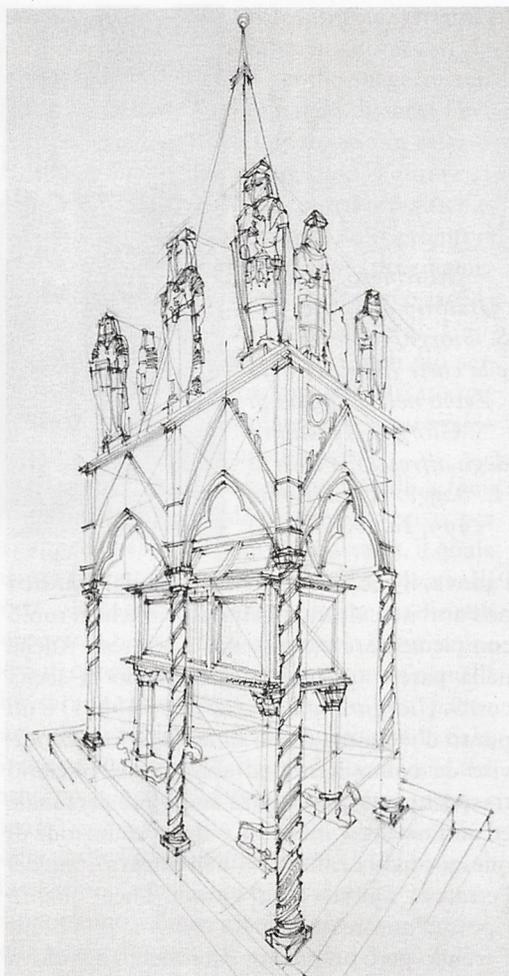


Abb. 2 Ricostruzione grafica della tomba dei de' Lupi nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova proposta dal Mellini e disegnata da Giuseppe Vicinelli (G. L. Mellini, Altichiero e J. Avanzi, 1965, Abb. 157)

Donato sminuisce in questo contesto l'importanza da sempre attribuita al solo Petrarca evidenziando che anche nelle ere pre- e post-Petrarca (prima presenza a Padova nel 1361, muore nel 1374) si annoverano esempi di committenza che rientrano in questo quadro programmatico («sala Thebana» del 1347 ca. e le committenze de' Lupi).

Ma che cosa si voleva veramente dire con queste committenze artistiche, che cosa si celava all'interno dei cicli pittorici e delle storie raccontate sulle pareti della Reggia carrarese o delle cappelle private? I Carraresi sono coloro che sostituiscono alla guida della città il periodo di tirannia scaligera terminato nel 1337, e che fondano la loro reggia proprio sul luogo scelto da Cangrande per fare edificare il suo palazzo. I nuovi signori possono così approfittare di questa situazione e creare il mito dei Carraresi – ‘non tiranni’ – ed ampliarlo addirittura ad un mito cittadino operante nelle commissioni degli *officiales*.

E come giustamente puntualizza la Donato l'Oratorio di S. Giorgio è «il più clamoroso dei templi dinastici (...) e l'ultimo monumento della grande stagione dei Carraresi», dopo di che le iniziative dei privati diminuiranno in concordanza con la dissoluzione della solidarietà oligarchica della signoria. Si può dire quindi che anche i singoli si fanno partecipi di quello che è il fenomeno di avanguardia culturale della città patavina. L'individuo – committente – viene celebrato nei numerosi ritratti inseriti in un contesto di alta attualità sociale, storica e anche intellettuale che ne esalta l'importanza dinastica e soprattutto la posizione privilegiata come nel caso dei de' Lupi e delle loro splendide cappelle al Santo (cfr. anche Andrea Castagnetti, Famiglie di governo e storia di famiglie, in: *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di Andrea Castagnetti e Gian Maria Varanini, Verona 1995, 201-248, part. 242). Nel suo articolo la Donato puntualizza inoltre quello che aveva già ribadito alcuni anni prima, quando specificava la differenza tra la politica scaligera e quella carrarese: la prima, basandosi sulla storia antica, rivela accenti monarchici, imperialistici e militari mentre la seconda, basata su ideali civili e ‘augustei’, pur rispecchiando temi classici e tralasciando quelli di tipo cavalleresco, fa un omaggio alla tradizione umanistica padovana. (I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell' ‘immagine monumen-

tale’ dei signori di Verona e di Padova, in: *Il Veneto nel medioevo* 1995, 379-454) »I Carraresi propongono di sè l'equilibrio fra la celebrazione dei signori e la loro identificazione con la città, ... (la) natura non solo non-tirannica ma anti-tirannica« mentre »la necessità ‘politica’ del ritratto trova in Altichiero un interprete formidabile« che sa combinare »una linea, tutta padovana, che intreccia realismo di matrice giottesca, consapevolezza antiquaria, cultura scientifica«. Questi atteggiamenti antitetici si rispecchiano nelle opere d'arte: sia nelle residenze signorili, nell'esordio di una ‘politica sepolcrale’, nelle scelte tematiche per la decorazione delle residenze, e in generale nell' ‘uso’ della pittura. Il compito di propagare una certa immagine politica, dinastica e umanistica, non era quindi riservato solo alla pittura ma si estendeva anche ai campi della scultura e dell'architettura.

E proprio a questo proposito vorrei fare una piccola aggiunta che riguarda invece più da vicino il programma scultoreo dell'Oratorio di S. Giorgio, anch'esso fattosi portavoce di questi messaggi, e per il quale non è da escludere una partecipazione dell'Altichiero. La prima concezione dell'Oratorio prevedeva una cappella per un singolo individuo – Raimondino de' Lupi – che aveva lo scopo di garantire allo stesso tempo sia la salvezza dell'anima che la celebrazione postuma. La tomba è concepita seguendo quelle che erano le forme tradizionali della scultura funeraria veneziana con elementi che richiamavano inoltre anche alla tomba di un illustre antenato, Lovato Lovati, colui cioè che aveva ritrovato i resti di Antenore, il mitico fondatore di Padova (e in questo senso i de' Lupi sono i nuovi co-fondatori della città). La decorazione pittorica dell'Oratorio permetteva oltre che di illustrare la religiosità del committente anche di descrivere la propria figura e il ruolo giocato all'interno della società patavina dell'epoca. Con la morte di Raimondino l'esecutore testamentario, Bonifacio de' Lupi, approfitta dello stato

ancora incompleto dell'edificio del parente e pur mantenendone il carattere liturgico e commemorativo fa apportare delle modifiche (cfr. sequenza nell'esecuzione degli affreschi, in: L. Baggio et alii 1999, 40). La tomba viene ampliata e arricchita da un baldacchino con le statue dei dieci personaggi dei de' Lupi (nove uomini in armatura e Matilde, la madre della stirpe; *Abb. 2*) il che è una chiara riflessione, se non addirittura reazione, alla decorazione della sala nella reggia carrarese con i *Viri Illustres*. Inoltre in essi si cela una fonte letteraria: il topos dei *neuf preux* derivante dal romanzo cortese di Jacques de Longuyon (1312/13) che aveva riscosso uno strepitoso successo durante tutto il Trecento esaltando i nove eroi della storia mondiale in tre triadi (pagana, ebraica e cristiana). Come è stato dimostrato, il significato cristiano viene lentamente sostituito da quello esemplare rappresentato dalle virtù e dallo spirito cavalleresco (Horst Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971; Heidi Böcker-Dürsch, *Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens – 'Neuf preux' und 'uomini illustri'*, München 1973). Le nove figure di condottieri nell'Oratorio di Padova sono eroi del tutto attuali, presenti e determinanti per la storia della città. I cicli di uomini famosi non si incontrano per la prima volta a Padova. Sappiamo ad esempio che Giotto affrescò una sala a Castelnuovo (Napoli) verso il 1330 per conto del re Roberto, che anche nel castello sforzesco di Milano prima del 1339 probabilmente lo stesso autore eseguì un simile ciclo per Azzo Visconti così come si farà a Roma nella casa degli Orsini e quindi nel palazzo dei Carraresi a Padova. Il veicolo principale di trasmissione risulta essere ancora una volta il Petrarca che con i suoi numerosi viaggi e soggiorni francesi e la stesura de *I Trionfi* nel 1352/53-1373 aveva conosciuto il topos francese dei *neuf preux*. L'autore di questi cicli cerca in maniera sottile di inserire i signori e suoi committenti nella cerchia degli uomini famosi dando così un'attuale connota-

zione storica al casato e in un certo senso procurandogli una fonte di legittimazione. Inoltre, partendo dall'*Ars Poetica* di Orazio (181), Petrarca riconobbe che l'immagine penetra nell'anima più rapidamente e più intensamente delle parole. Anche un altro *litteratus*, Dondi, amico padovano del Petrarca, lodava in un lettera la grandezza e la monumentalità delle statue antiche (*statue, insignia virtutum*) e sottolineava l'eterna durata del messaggio di tali opere (*in honorem viris insignibus e magnorum argumentum virorum*; cfr. M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'*. I primi cicli umanistici di 'Uomini Famosi', in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, 97-152, 117, 121, n. 24). E anche il Michiel parla dei cicli di uomini famosi come di serie di ritratti «a mò, di galleria statuaria» (cfr. Donato, 1999, 477). E i de' Lupi celebrano con le loro statue – connotate di una scritta riportante il nome, il grado di parentela, il titolo e la professione – in senso antichizzante, la casata propagandone determinate virtù. I de' Lupi dovevano conoscere benissimo questi concetti, avendo uno stretto rapporto di amicizia anche con Lombardo della Seta che avrebbe senz'altro potuto stimolare l'idea per la decorazione dell'Oratorio. Le statue e le virtù di questi condottieri ne facevano di loro *exempla* in senso antico (su questo tema di prossima pubblicazione, Annelies Amberger, *Der Freskenzyklus von Montegiordano i Rom. Eine Weltchronik in Protagonistenbildern*, tesi di dottorato, univ. di Monaco di Baviera 1999). L'ideale del *miles christianus* e dell'eroe antico si fondono qui insieme con l'aggiunta della connotazione familiare e devozionale tramite l'eco offerto dall'affresco votivo che intercala la leggenda di S. Giorgio e tiene aperta anche quella che era la questione del paragone fra i generi artistici (*Abb. 3*).

Con l'Oratorio di S. Giorgio viene illustrato il trapasso da quello che era il monumento medioevale ad un monumento in senso rina-

Abb. 3  
 Altichiero, Padova, Oratorio di S. Giorgio, affresco votivo della famiglia de' Lupi (Altichiero da Zevio nell'Oratorio di S. Giorgio 1999, Tav. X)



scimentale. La scelta di Raimondino di procurarsi una cappella non all'interno della basilica antoniana ma di far erigere il suo oratorio nell'asse visivo principale della piazza – collegato alla strada percorsa dai pellegrini che raggiungevano il luogo di culto (posizione della quale si impossesserà più tardi il Gattamelata) – denuncia un desiderio di messa in scena seguendo l'ideale antico di monumento (Salsina e i monumenti romani lungo le principali vie antiche) e come per gli antichi romani anche per i de' Lupi contavano più le loro 'prestazioni' che non una provenienza secolare. E l'esempio dell'Oratorio coincide in molti punti con l'atteggiamento sopra descritto, assunto dai *domini* alla guida della città che

lasciava però anche lo spazio ad una celebrazione di carattere individuale. *Domini e familiares* avevano quindi trovato un sistema di pacifica convivenza e di reciproco riconoscimento e da ambo le parti c'era un interesse di consolidamento di potere e di affermazione sociale.

*Facit:* I due saggi si completano a vicenda e chi voglia una panoramica sul ruolo del pittore di corte Altichiero sceglierà il libro del Richards con l'ampio supporto fotografico, mentre coloro che vorranno approfondire lo studio degli aspetti peculiari dell'espressione artistica in età carrarese a Padova volgeranno lo sguardo all'articolo della Donato.

Cristina Ruggero

DAVID GROPP

## Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere. Untersuchungen zu Architektur und Bildwerk

*Neue Forschungen zur Deutschen Kunst IV, hrsg. v. Rüdiger Becksmann. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1999. 184 S., 134 teils farb. Abb. DM 168, —. ISBN: 3-87157-182-2*

Das Ulmer Münster, eine der anspruchsvollsten und größten deutschen Pfarrkirchen des späten Mittelalters, hat im Bildersturm den größten Teil seiner Ausstattung verloren, doch schonte man das Chorgestühl, das in jeweils zwei Reihen an beiden Seiten des Chores mit 89 Ställen angeordnet ist, und für das Jörg Syrlin der Ältere am 13. Juni 1469 unter Vertrag

genommen worden war. Wahrscheinlich diente es dem Rat der Stadt als Sitzplatz bei Gottesdiensten vor Beginn seiner Sitzungen, wie auch das Chorgestühl der Pfarrkirche St. Nicolai in Kalkar (Niederrhein) für die Bürger der Stadt errichtet worden war. Diese Adaption eines ursprünglich Klerikern vorbehaltenen liturgischen Ortes durch Laien im späten