

## SU UN MAESTRO DAL FARE GARBATO. UNA MADONNA DEL TRECENTO E UN RAGGRUPPAMENTO DI SCULTURE LIGNEE NELLE ALPI ORIENTALI\*

Luca Mor

L. Mor

10.1484/M.DEM-EB.5.121646

Universita degli Studi di Udine  
Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale  
Vicolo Florio 2/b, IT-33100 Udine  
E-mail: luca.mor@uniud.it

*The article presents a polychrome wooden statue of the Madonna and Child in a private Belgian collection. The piece is attributed to the so-called Master of the enthroned St. Peter of Aufkirchen, active around 1330/40 in centres spread across Salzburg and the Eastern Alps. A consistent group of wooden sculptures in the same area outlines the Master's artistic personality, influenced by works from the Upper Rhine, southern Germany and central Europe, highly indebted to French prototypes and executed between the last decades of the 13th century and the beginning of the 14th century. The relationship with Moravian wooden sculpture is emblematic; yet, our Master's more conventional Gothic inclination is reliable to the artistic trend of Salzburg. Indeed, its archdiocese fostered contacts with the centres of the Empire and the nearby Tyrolean Alpine valleys.*

**Key words:** Gothic in Southern Germany, Gothic in Central Europe, Gothic in Moravia, Medieval wooden sculpture, Master of the enthroned St. Peter of Aufkirchen, Virgin and Child, Gothic in Salzburg, Gothic wooden sculpture in Eastern Alps and Tyrol

Grazie al rinnovato interesse critico degli ultimi decenni, la scultura medievale in legno di un'area così vasta e complessa come l'arco alpino è stata oggetto di indagini sul campo che hanno messo in luce un patrimonio di enorme importanza, specialmente per la varietà delle sue declinazioni stilistiche e tipologiche<sup>1</sup>. I valichi transfrontalieri, infatti, oltre a garantire i rapporti con le diocesi suffraganee nelle Alpi e tra abbazie dello stesso ordine, assicurarono la circolazione di pellegrini, carovane e delegazioni, al punto

---

\* Sono molto riconoscente per i suggerimenti e la generosa disponibilità a Johanna Bampi, Serenella Castri, Zuleika Murat, Giuseppina Perusini, Rosmarie Schiestl, Robert Wlattinig e Lucio Zambon.

<sup>1</sup>Tra i contributi apripista che coinvolgono anche la scultura lignea tra XII e XIV secolo, soprattutto per le Alpi tirolesi su cui si focalizza buona parte della nostra indagine, è prima doveroso ricordare: C. T. MÜLLER, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin, 1935; N. RASMO, *La scultura romanica dell'Alto Adige. Note e revisioni*, in "Cultura Atesina - Kultur des Etschlandes", VII, 1953, pp. 9-49; C. T. MÜLLER, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen, 1976. Per gli studi degli ultimi due decenni si citano invece: E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Museo del Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002) Trento, 2002; L. MOR, *Il "Crocifisso gotico doloroso" di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo - 20 giugno 2010) a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Bolzano, 2010, pp. 184-191; U. SÖDING, *Gotische Kruzifixe in Tirol*, Berlin-München, 2010, pp. 96-115, nn. 1-7; L. MOR, *Il Crocifisso di Lana, i Profeti di Wenns e su alcuni gruppi lignei pusteresi fuori contesto (secoli XII- XIII)*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 28-29 maggio 2008) a cura di C. Caramanna, N. Macola, L. Nazzi, Padova, 2012, pp. 53-63, 323-328; ID., *Orizzonti d'Oltralpe ed eccellenze nel crocevia patriarcale. Il Crocifisso del Duomo di Cividale e la scultura lignea "tardoromanica"*, in *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio - 12 ottobre 2014) a cura di L. Mor, Torino, 2014, pp. 17-58; L. MOR, C. RIGONI (a cura), *Il Crocifisso di Araceli. Dalle Prealpi a Vicenza. Itinerari di scultura lignea medievale*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia di Palazzo Leoni Montanari, 4 marzo - 14 maggio 2017), Venezia, 2017.

che dal XII secolo, lungo i crocevia principali, ebbero modo di svilupparsi i primi mercati e fiere annuali con privilegi doganali che incentivarono le relazioni fra i diversi versanti<sup>2</sup>. Nel corso del Duecento gli apporti culturali eterogenei si consolidarono e i contatti extraregionali andarono ben al di là delle zone confinanti fino a spingersi agli ambiti franco-renano, svevo-bavarese e boemo. L'effetto fu un adeguamento diffuso degli usi devozionali e l'adozione di modelli iconografici tipici del mondo d'Oltralpe<sup>3</sup>, in particolare per la scultura lignea, le cui testimonianze risentirono precocemente delle novità gotiche. Sebbene in modo non omogeneo, questi stimoli furono veicolati dall'importazione di oggetti d'arte e da maestri itineranti di origine transalpina<sup>4</sup>. Tutto ciò non impedì però che tra una vallata e l'altra maturassero identità artistiche proprie e differenti filtri interpretativi; anzi, fin dall'età tardoromanica si imposero botteghe autoctone specializzate nell'intaglio del legno, quasi sempre cirmolo (*Pinus cembra*), una conifera peculiare della dorsale alpina. Esempi rimarchevoli e fautori di tradizioni durature furono, entro l'antica contea di Savoia, gli scultori della Valle d'Aosta e, nel cuore delle Alpi, quelli della Val Pusteria/Pustertal (Alto Adige/Südtirol) le cui opere, spesso di grandi dimensioni, sono rintracciabili anche negli odierni Grigioni, Vorarlberg, Tirolo, Salisburghese, Friuli e, almeno in qualche caso, nella pianura padana e perfino molto oltre, confermando una vocazione tutt'altro che stanziale o di confine<sup>5</sup>.

Parimenti emblematica del perpetuarsi di tale intreccio di idiomi e forme fino al XIV secolo è la poco conosciuta *Madonna in trono col Bambino* che mi accingo a presentare e che appartiene a un'importante collezione privata belga (Figg. 1, 5)<sup>6</sup>. Anch'essa è ricavata in legno di cirmolo (cm 77 × 33,5 × 29), policromata, dorata e anticamente rifinita con una decorazione in "pastiglia" di cui rimangono tracce diffuse, ma il dato rilevante è rappresentato dalla sua stretta relazione con un pregevole raggruppamento di sculture gotiche nelle Alpi orientali realizzate attorno al quarto decennio del Trecento. Si tratta degli intagli di un unico artista ispirato a modelli francesizzanti irradiati attraverso l'Alto Reno e la Germania del Sud fino all'Europa centrale. A questo artefice si ritiene opportuno assegnare fin d'ora l'appellativo di *Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen*, la cui opera eponima nel Museo Diocesano Hofburg di Bressanone/Brixen è una piccola scultura (H. cm 45) che giunge dal Santuario di Santa Maria/Aufkirchen (Dobbiaco/Toiblach) in Val Pusteria, già nell'antica chiesa locale di San Pietro in Monte (Figg. 2, 8)<sup>7</sup>. È il medesimo scultore che in passato fu denominato «Meister der Heiligenbluter Madonnen» da Robert

<sup>2</sup> J. RIEDMANN (a cura di), *Il sogno di un Principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo*, catalogo della mostra (Castel Tirolo e Abbazia di Stams, 13 maggio - 31 ottobre 1995), Milano, 1995; G. CASTELNUOVO, *Strade, passi, chiuse nelle Alpi del basso medioevo*, in E. Castelnuovo, F. De Gramatica (a cura di), *Il Gotico*, cit., pp. 61-77; G. ANDENNA, *Monasteri e canoniche regolari nelle Alpi*, Ivi, pp. 79-89.

<sup>3</sup> Caratteristica al riguardo fu l'affermazione alpina del culto di Maria Maddalena: J. W. ANDERSON, *Moving with the Magdalen. Late Medieval Art and Devotion in the Alps*, London, 2018. A quest'ambito, in particolare a quello della Val Pusteria, appartiene anche l'immagine in legno più antica che a oggi si conosca (Milano, collezione privata) di *Maddalena in trono* (1220/30 circa): L. MOR, in *Il Crocifisso di Cividale*, cit., pp. 198-201, n. 18.

<sup>4</sup> È il caso del raffinatissimo scultore francese che eseguì la *Croce trionfale* (1205/20 circa) della parrocchiale vecchia di Gries (probabilmente già nel Duomo di Bolzano): L. MOR, *Anno 1205 circa: la Croce trionfale di Gries*, in *Le Arti a confronto con il Sacro*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 31 maggio - 1° giugno 2007) a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009 (2008), pp. 71-79, 259-262.

<sup>5</sup> L. MOR, *Il Crocifisso di Lana*, cit., in cui ipotizzo anche la presenza in Galizia di una bottega di origine sudtirolese, verosimilmente in viaggio sulla rotta di pellegrinaggio per Santiago di Compostela; G. CAIAZZA, L. MOR, in *Il Crocifisso di Cividale*, cit., pp. 192-195, n. 16; L. MOR, *Sculture gotiche in legno della Valle d'Aosta. Analisi critica di un censimento*, in "Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta", n. 15 (attività 2018), 2019, pp. 164-174; ID. Legni scolpiti e modelli nella Bologna medievale, in: *Imago splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 22 novembre 2019 - 8 marzo 2020) a cura di M. Medica, L. Mor, Cinisello Balsamo 2019, pp. 13-33, in part. pp. 14, 16-23.

<sup>6</sup> La provenienza risale a una raccolta privata svizzera; in seguito l'opera è transitata sul mercato antiquario internazionale.

<sup>7</sup> Il *San Pietro* è correttamente citato in relazione al resto del raggruppamento da U. SÖDING, in *Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Renaissance*, a cura di P. Naredi-Rainer, L. Madersbacher, Innsbruck-Wien-Bozen, 2007, pp. 236-237, n. 142. Più tarda e didascalica è la datazione proposta da J. KRONBICHLER, *Museo Diocesano Hofburg di Bressanone*, Ratisbona, 2016, pp. 32, 44.



*Fig. 1. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, Madonna in trono col Bambino, Belgio, collezione privata*

Wlattnig con riferimento alla *Madonna in trono col Bambino* (cm 71,5 × 32 × 27) di una cappella privata di Schachnern (ora Gurk, Schatzkammer), frazione rurale nella Mölltal del villaggio di Heiligenblut am Großglockner (Carinzia) sul confine con il Tirolo orientale (Fig. 3)<sup>8</sup>. Tuttavia, per quanto si sia dinanzi a un parallelo determinante su cui ritorneremo, si ignora la provenienza storica della *Madonna* di Schachnern, probabilmente giunta nel sito di ritrovamento in epoca molto tarda; inoltre, non essendo collegabile direttamente alla produzione plastica carinziana, ritengo opportuno identificare il nome convenzionale dell'artista con una scultura dal luogo di origine più sicuro come il *San Pietro* di Aufkirchen. La percezione qualitativa è però frustrata dal rifacimento della policromia e forse della mano destra, ma a parte una parziale riscalpatura sopra la fronte, la figura esibisce un'esecuzione molto delicata, finanche nei capelli a ciocche tortili con la tonsura (predisposta per accogliere una mitria dispersa), nelle orecchie minuscole, nelle ciocche increspate della barba e nelle nicchie gotiche in sottosquadro che si stagliano sui fianchi del trono. L'intaglio incarna altresì in egual modo i parametri tipologici e stilistici del raggruppamento in questione, sia per quell'espressione incantata e per la sensibilità lenticolare dei dettagli, sia per le geometrie taglienti che ritmano i panneggi con increspature a "V", sia per l'elegante impianto piramidale del corpo. Altri due esemplari del Maestro rappresentano invece la variante iconografica della *Madonna stante col Bambino*: la statua reliquiario (H. cm 40,7) del Cleveland Museum of Art (già Salisburgo, collezione Kurt Rossacher; in seguito William M. Milliken) (Fig. 6) e a Matri in Osttirol (Tirolo orientale), nella Filiationkirche St. Nikolaus della frazione di Ganz, una *Madonna* a grandezza naturale (H. cm 155), la policromia della quale è stata sottoposta a un rifacimento, forse ottocentesco, che stempera le fattezze gotiche dei volti (Fig. 7)<sup>9</sup>. In verità, ognuna delle statue assegnabili al Maestro del San Pietro di Aufkirchen presenta uno stato di conservazione incerto o parziale del pigmento pittorico e ciò non consente di stabilire una sequenza cronologica precisa, eppure, la reciprocità tra i manufatti selezionati è talmente forte da sostenere l'intervento di un unico artefice. A questo insieme potreb-

<sup>8</sup> Cfr. le brevi schede di R. WLATTNIG, in *Ausgewählte Denkmäler der gotischen Kunst. Studienausstellung anlässlich des Symposium "Gotik in Slowenien"*, (Ljubljana, Narodna galerija, 19 ottobre 1994 - 2 gennaio 1994), brochure della mostra, Ljubljana, 1994, n. 5; ID., *Maria auf dem Säulenthron, Meister der Heiligenbluter Madonnen, um 1330; Diözesanmuseum Klagenfurt*, in *Sammelmappe "Kärnten-Archiv"*, Wien, November 1995, n. 39, Blatt n. 03012a. A eccezione della *Madonna* belga, lo studioso raggruppa per primo le opere qui approfondite e suppone che la *Madonna* di Schachnern, che assegna al 1330 circa, possa provenire dal Santuario di Heiligenblut. Egli ritiene altresì che questo artista itinerante si sia formato in ambito tedesco meridionale-renano risalendo della cultura al tempo di Luigi il Bavaro. In seguito, il soprannome «Meister der Heiligenbluter Madonnen» viene accolto solo un'unica volta da M. KOLLER, *Material und Technik der polychromen Skulptur der Gotik in Kärnten und Slowenien im Rahmen der mitteleuropäischen Entwicklung*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994) a cura di J. Höfler, Ljubljana, 1995, pp. 131-146, in part. pp. 133-134; G. BIEDERMANN, K. LEITNER, *Gotik in Kärnten*, Klagenfurt, 2001, p. 110. La *Madonna* di Schachnern è fatta oggetto di sintetiche citazioni o descrizioni da M. KOLLER, *Hochgotische Skulpturen in barocken Fassungen*, in "Restauratorenblätter", XVIII, 1997/98, pp. 61-66, in part. pp. 62, 65; U. SÖDING, in *Kunst*, cit.; E. MAHLKNECHT, *Schatzkammer Gurk. Das Museum Sakraler Kunst aus Kärnten*, Klagenfurt, 2017, p. 49, n. 05 I [A].

<sup>9</sup> Il manufatto di Cleveland ha sul dorso un repositorio per le reliquie. Inoltre, benché sia in legno di cirmolo, l'intaglio è tuttora classificato erroneamente come tiglio. La policromia appare invece confusa e molto reintegrata, ma è verosimile che in origine fosse rifinita con elaborate decorazioni a "pastiglia" come nel resto del raggruppamento: C. GÓMEZ-MORENO (a cura di), in *Medieval Art from Private Collection*, catalogo della mostra (New York, The Cloisters, 30 ottobre 1968 - 30 marzo 1969), New York, 1968, s.p., n. 34; D. GILLERMAN, in *Gothic Sculpture in America. II. The Museums of the Midwest*, Turnhout, 2001, pp. 276-277, n. 209. L'attribuzione salisburghese di entrambi gli studiosi si avvale dell'indubbia somiglianza con la *Madonna* di Matri in Osttirol (riscolpita sopra la testa per indossare una nuova corona). Quest'ultima è trattata invece da M. ZYKAN, *Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung*, in "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", 1968, 22, pp. 171-181; G. AMMANN, in J. Riedmann (a cura di), *Il sogno*, cit., pp. 464-465, n. 18.16; M. KOLLER, *Hochgotische Skulpturen*, cit., pp. 62-63, 65; H. SCHWEIGERT, *Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358*, in *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, a cura di G. Brucher, 6 voll. (1992-2002), München-New York, 2000, II, pp. 318-321, in part. p. 321; Ivi, pp. 332-333, n. 76; U. SÖDING, in *Kunst*, cit.



Fig. 2. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, San Pietro in trono, Bressanone/Brixen, Museo Diocesano Hofburg (da Santa Maria/Aufkirchen)



Fig. 3. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, Madonna in trono col Bambino, Gurk, Schatzkammer (da Schachmern)



Fig. 4. Scultore moravo, San Floriano, cosiddetto "Ritter" (particolare), Sankt Florian (Linz), Abbazia agostiniana (Kunstsammlungen)



Fig. 5. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, Madonna in trono col Bambino, Belgio, collezione privata



Fig. 6. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, *Madonna stante col Bambino*, Cleveland, *The Museum of Art*



Fig. 7. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, *Madonna stante col Bambino (ante restauro)*, Ganz (*Matrei in Osttirol*), chiesa di St. Nikolaus

be appartenere infine la *Madonna in trono* sull'altare laterale destro nella Fialkirche Maria Dornach a Mitteldorf (Großkirchheim), in Carinzia sempre sul confine con il Tirolo orientale. L'opera è priva del Bambino originale ed è stata menzionata da Wlattnig che la considera molto simile all'esemplare di Schachnern, ma ad eccezione del volto materno, che effettivamente incoraggia tale proposta, allo stato attuale non è giudicabile da chi scrive perché rivestita interamente da un abito in tessuto bianco (per nascondere i danni di un incendio) e dotata di un'ingombrante corona in stile barocco<sup>10</sup>.

La policromia della *Maestà* di collezione belga rivela abrasioni e manutenzioni successive dei pigmenti, ma l'armonia generale dell'insieme rimane pressoché integra, consentendo di esaltare l'intima familiarità delle figure e la naturalezza con cui si dispongono verso lo spettatore. L'accuratezza dell'esecuzione coinvolge ogni aspetto del massello, scavato sulle terga, perfino nella te-

<sup>10</sup> R. WLATTNIG, *Maria auf dem Säulenthron*, cit. Preciso che la *Madonna* di Mitteldorf appare ridipinta ed è stata dotata di un *Fanciullo* moderno. La stessa scultura è citata in relazione a quelle di Matrei in Osttirol e Schachnern anche da M. KOLLER, *Hochgotische Skulpturen*, cit. pp. 62, 65; U. SÖDING, in *Kunst*, cit.

sta materna, quindi sigillato con un pannello modulato plasticamente in sottile rilievo. Oltre allo scranno, le componenti aggiuntive sono riconoscibili negli innesti delle braccia del Fanciullo, di cui rimane appena quello destro, e nell'avambraccio sinistro di Maria. È comunque ragionevole credere che sia la Vergine che il Bambino fossero dotati in principio di un attributo simbolico, forse esibendo rispettivamente il *Fiore* (o *Frutto*) e l'*Uccellino*. La mimica del Figlietto potrebbe accrescerne la probabilità, se non altro per la posa ortogonale verso sinistra, quasi in contrapposizione al solenne schema frontale di Maria. Ugualmente efficace è la tenerezza con cui flette la testa verso la Madre e al contempo ripiega la gamba sinistra per afferrarsi il piedino che spunta dalla tunica. Il movimento abbozza idealmente una croce generando così due effetti complementari: alludere a quello che sarebbe stato il sacrificio salvifico di Cristo e trasformare l'immagine in una fonte di conoscenza diretta per lo spettatore. Il coperchio sul retro è invece schematizzato fino a terra in più sezioni che vanno dalle pieghe del velo bianco, cinto da un diadema fiorito come nei prestigiosi archetipi della statuaria di Strasburgo<sup>11</sup>, agli svolazzi alla moda plissettati sull'orlo, ai corrugamenti del manto dorato che si dipanano sul fondo, al morbido guanciaie rosso e alle modanature del trono. Proprio la carpenteria dello scranno è un'ulteriore prova della perizia di questo artista, in particolare per le grandi aperture circolari sui lati che traggono la struttura da parte a parte. Le fessure dovettero essere concepite anticamente per accogliere l'intaglio di una griglia traforata a compasso, non molto diversa da quelli preservatesi nel trono della *Maestà* quasi gemella di Schachnern (Figg. 9-10). Il risultato è amplificato dalle pareti in sottosquadro rispetto alla base del cuscino sorretta su entrambe le sponde da una coppia di sottilissime colonne tortili. Va detto inoltre che i fori d'innesto sul retro lungo l'asse centrale appaiono ideati per ancorare l'opera all'interno di un tabernacolo ligneo.

Tutto è reso ancora più convincente dalla volontà di aderire a un naturalismo ricercato che si estende all'azione dei protagonisti e lo stesso espediente delle gambette accavallate del Fanciullo è in linea con una tradizione iconografica che ha innumerevoli riscontri, anche nelle Alpi dove dall'inizio del Duecento è spesso adottata nelle *Maestà* lignee pusteresi<sup>12</sup>. È però necessario focalizzarsi su un confronto ben più maturo quale la nobilissima *Madonna stante col Bambino* (1310/20 circa) dell'ex monastero delle benedettine di Castelbadia/Sonnenburg (oggi Brixen, Museo Diocesano Hofburg), situato tra Val Pusteria e Val Badia/Gadertal<sup>13</sup>. Tra le peculiarità condivise con la *Madonna* di collezione belga si ritrovano il piedino afferrato dal Bambino e, soprattutto, quel goticismo palpabile che pervade le forme, le delicate fisionomie perlopiù squadrate, le capigliature arricciate e il manto materno a crisalide con i lembi alla moda allacciati sul petto. Carl Theodor Müller riconobbe l'impronta della statuaria monumentale attraverso modelli analoghi alla *Madonna stante col Bambino* (1270/90 circa) sul trumeau del portale occidentale della Cattedrale di Friburgo in Brisgovia, ipotizzandone quindi a ragione una provenienza dall'Alto Reno o dall'area del lago di Costanza (Bodensee)<sup>14</sup>. L'analisi includeva anche l'attinenza indiscutibile con la *Madonna* di Matri in Osttirol e, quale credibile esito di uno scultore del Bodensee, con la *Madonna stante col Bambino* (1300/10 circa) della chiesa benedettina di Admont in Stiria (ora Graz,

<sup>11</sup> Cfr. la *Virtù* (1280-1300) del portale di sinistra della facciata occidentale della Cattedrale di Strasburgo (ora nel Museo dell'Opera): A. ERLANDE-BRANDENBURG, *I centri dell'arte gotica. 1260-1380*, Milano, 1988, p. 119.

<sup>12</sup> Si ricorda almeno la *Madonna in trono col Bambino* (1200/10 circa) già nella cappella dei SS. Pietro e Paolo a Götzens (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), mentre per le varianti iconografiche del suo filone si rimanda a: L. MOR, *Il Crocifisso di Lana*, cit., pp. 58-59, 324.

<sup>13</sup> L'opera è in legno di taglio (H. 126 cm): J. KRONBICHLER, *Museo*, cit., p. 41.

<sup>14</sup> C. T. MÜLLER, *Gotische*, cit., p. 15. Sulla *Madonna* di Sonnenburg cfr. dunque B. SÖDING, *Die hochgotische Madonna aus dem Benediktinerinnenstift Sonnenburg*, in *Am Anfang war das Auge. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseums Hofburg Brixen*, a cura di L. Andergassen, Bozen, 2004, pp. 55-80.

Alte Galerie Schloss Eggenberg)<sup>15</sup>. Le relazioni tra gli ordini religiosi poterono agevolare questo tipo di rapporti, ma ciò non toglie che l'eco francesizzante della *Madonna* di Sonnenburg costituisca ormai una componente congenita. Occorre ricordare che l'influsso delle maestranze dell'Île-de-France, nei primi decenni del XIII secolo attive anche nel cantiere di Strasburgo, si diffuse progressivamente lungo il Reno, tuttavia, le forme e la rappresentazione dei sentimenti furono sottoposti a un'umanizzazione crescente che divenne un fattore caratteristico della scultura gotica tedesca di quel periodo<sup>16</sup>. Anche i lavori della regione del lago di Costanza si sarebbero distinti precocemente con prove virtuose, coerenti peraltro con l'importanza dello stesso lago da cui effluisce l'arteria del Reno e che da sempre costituisce uno snodo viario inevitabile, tuttora sottolineato dalla suddivisione territoriale tra Baden Württemberg e Baviera in Germania, Turgovia in Svizzera, Vorarlberg in Austria. In particolare, tra la fine del Duecento e il principio del secolo successivo, da quel contesto nacquero gli altorilievi in legno di Heinrich von Konstanz che, come nella *Visitazione* (1310/20 circa) del convento domenicano di Katharinenthal (nei pressi di Diessenhofen, Canton Turgovia) giunta al Metropolitan Museum di New York<sup>17</sup>, anticipano anche alcune delle soluzioni adottate nel raggruppamento della *Madonna* di collezione belga: soprattutto la fisionomia levantina, la fronte ribassata e l'azione garbata dei gesti. Simili affinità ritornano in altre opere di Costanza, variamente databili entro la prima metà del XIV secolo, pervenute alla Skulpturensammlung di Berlino e all'Augustiner-Museum di Friburgo in Brisgovia<sup>18</sup>.

Verso gli ultimi decenni del Duecento le botteghe dell'Alto Reno proiettarono la nuova tendenza anche verso Est, compresa la Bassa e Media Franconia dove spiccano i celeberrimi gruppi lapidei dell'*Adorazione dei Magi* (1280/90 circa) in St. Lorenz a Norimberga e quello di uguale soggetto (1290/1300 circa) nella Cattedrale di Würzburg<sup>19</sup>. Nel Maestro del San Pietro di Aufkirchen, infatti, i volumi



Fig. 8. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, *San Pietro in trono*, Bressanone/Brixen, Museo Diocesano Hofburg (da Santa Maria/Aufkirchen)

<sup>15</sup> L'ipotesi è trattata anche da H. SCHWEIGERT, in *Geschichte*, cit., pp. 328-329, n. 73.

<sup>16</sup> Per delle sintesi sul "Gotico" renano: P. WILLIAMSON, *The Holy Roman Empire 1240-1300*, in *Gothic sculptures*, New Haven, 1995, pp. 174-199; I. VOSS, *Friburgo in Brisgovia* (sub vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A. M. Romanini, 12 voll., Roma, 1991-2002, VI (1995), pp. 398-402.

<sup>17</sup> La stessa logica d'intaglio si ritrova negli altorilievi della bottega di Heinrich o comunque attribuibili a una bottega della città di Costanza: T. KUNZ (a cura di), *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Berlin, 2014, pp. 291-303, in part. pp. 301, 303.

<sup>18</sup> D. ZINKE (a cura di), in *Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance im Augustiner-museum Freiburg. 1100-1530*, München, 1995, pp. 26-31, 38-40, nn. 7-9, 13-14; T. KUNZ (a cura di), *Bildwerke nördlich*, cit., pp. 291-303.

<sup>19</sup> B. SÖDING, *Die Dreikönigsgruppe im Würzburger Dom. Studien zur hochgotischen Monumentalskulptur in Deutschland an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert*, Hildesheim, 1994; L. SCHULTES, *Drei Madonnen – Drei Meisterwerke. Höhepunkte früher habsburgischer Hofkunst*, in "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", LXX, 2016, 3-4, pp. 319-327, in cui si riconsiderano anche le attribuzioni cronologiche di questi modelli.



Fig. 9. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, Madonna in trono col Bambino, Gurk, Schatzkammer (da Schachnern)



Fig. 10. Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen, Madonna in trono col Bambino, Belgio, collezione privata

pieni e la rigidità sottesa delle geometrie evocano una maniera ancora condizionata dai modelli della statuaria monumentale e i casi Norimberga e Würzburg contribuiscono a offrire un utile precedente iconografico, anche per le eleganti ciocche a serpentina delle acconciature e per le ripide fenditure dei panneggi. Se da un lato si tratta di accostamenti che ribadiscono la portata della tradizione gotica tedesca, dall'altro non è comunque possibile ignorare la differenza con alcune intonazioni di stile. Le figure del nostro scultore sono un po' meno vivaci e compiaciute, specialmente negli sguardi permeati da una serenità assorta, quasi introversa, più conforme a un'altra serie di illustri prototipi lapidei. Si intendono le statue della *Madonna stante col Bambino* nella Cattedrale di Friburgo in Brisgovia, vale a dire quella anzidetta sul trumeau del portale occidentale (1270/90 circa) e l'esemplare (fine del XIII secolo) già su un pilastro del vecchio coro (ora presso Erzbischöfliches Diözesanmuseum), da cui dipende anche la cosiddetta *Salesianerinnenmadonna*: una colossale *Madonna stante col Bambino* del convento salesiano femminile di Vienna, un tempo venerata in quello agostiniano di St. Jakob e probabilmente proveniente dalla chiesa dei domenicani di Santa Maria Rotunda, il cui coro fu completato entro il 1302<sup>20</sup>. La scultura è stata ricavata da una pietra arenaria che deriva da una cava nei dintorni di Vienna e sebbene l'esecuzione fosse fatta risalire tradizionalmente attorno al 1320 o poco dopo, Lothar Schultes ne ha di recente anticipato in modo convincente la cronologia tra la fine del XIII secolo e il primo decennio del Trecento<sup>21</sup>. Egli avanza l'ipotesi di un collegamento con l'ascesa del duca

<sup>20</sup> Ivi, pp. 319-323.

<sup>21</sup> M. ZYKAN, *Zwei gotische Madonnenstatuen*, cit.; H. SCHWEIGERT, in *Geschichte*, cit., pp. 332-333, n. 76; L. SCHULTES, *Drei Madonnen*, cit., pp. 319-323.

d'Austria Alberto I d'Asburgo al trono di Germania (1298-1308), il quale accrebbe l'importanza di Vienna e gli scambi culturali con i propri domini, favorendo altresì l'affermazione degli ordini mendicanti di cui la domenicana *Salesianerinnenmadonna* sarebbe testimonianza<sup>22</sup>. Benché dotate di una tensione organica sempre più ferma e interpreti di uno schema rovesciato dell'iconografia, le Madonne stanti di Matrei in Osttirol e di Cleveland declinano una tipologia simile e il parallelo diventa ancora più puntuale con gli archetipi mariani della Cattedrale di Friburgo in Brisgovia. Anche la *Madonna* di Sonnenburg condivide quest'ultima discendenza e, a maggior ragione, per cercare di delineare la geografia artistica del Maestro del San Pietro di Aufkirchen va sottolineata la prevalente ubicazione alpina delle sue opere: in sostanza tra le valli di quella che fu l'antica contea del Tirolo o poco oltre<sup>23</sup>. A ciò si devono aggiungere gli intagli ora in Belgio e a Cleveland che provengono da vecchie raccolte di quell'area, confermate dal requisito del legno di cirmolo che, a eccezione delle Madonne di Sonnenburg ed Admont, vale la pena rammentarlo, riguarda tutti i manufatti lignei discussi fino ad ora. Tra questi il confronto più rispondente all'esemplare di collezione privata, sia morfologicamente, sia nella logica costruttiva di ogni sua parte, è la citata *Madonna* di Schachnern (cm 71,5 × 32 × 27). Malgrado il Bambino sia stato riscolpito sul volto e sia raffigurato in piedi sulla destra, l'esecuzione del Maestro è indiscutibile; nemmeno le piattature che hanno compromesso il velo materno e zone estese del dorso impediscono di riconoscerne l'intervento diretto. Anzi, la sontuosa rifinitura in "pastiglia" dei bottoni sulle maniche, degli orli e delle vesti, in particolare sul petto materno il monile elaborato con motivi floreali che allaccia i baveri del mantello, non solo dà l'idea di come avrebbero dovuto essere in origine le guarnizioni decorative della *Madonna* di collezione belga, ma ne rimarca la dignità iconografica e la consuetudine a soddisfare una committenza di rango.

Non si può dunque concludere senza soffermarsi su un altro riferimento nell'orizzonte linguistico di questo raggruppamento. L'ambito è quello multiculturale dei territori della corona di Boemia, dove, oltre al ruolo crescente degli ordini mendicanti e agli artisti autoctoni, operarono maestri francesi, brabantini, tedeschi e italiani<sup>24</sup>. Soprattutto in Moravia, dove Carlo IV di Lussemburgo (re di Boemia dal 1347 ed imperatore dal 1355) istituì una secondogenitura che nel 1349 cedette al fratello Giovanni Enrico, la colta rielaborazione degli apporti franco-renani si concretizzò già fra il terzo e quarto decennio del Trecento con diverse statue lignee estremamente raffinate. Basti nominare l'imponente *San Floriano* (1320/30 circa), cosiddetto *Ritter*, dell'omonima abbazia agostiniana di St. Florian (Kunstsammlungen) nell'Austria Superiore (Fig. 4), nei pressi di Linz, e la *Madonna stante col Bambino* (1330 circa) della parrocchiale di Michle (ora Národní galerie), senza dubbio giunta da Brno o dai dintorni<sup>25</sup>. Entrambe le sculture sono accomunate da un descrittivismo e da un disegno lineare che ebbero grande risonanza in Europa centrale e che ancora una volta evocano i modelli di Friburgo in Brisgovia. Qualcosa di simile agli accorgimenti del *San Floriano* si coglie pure nel Maestro del San Pietro di Aufkirchen, specialmente in relazione alla barba e alla capigliatura a ciocche ondulate,

<sup>22</sup> Per la diffusione dell'arte gotica in Austria cfr. G. BRUCHER, *Die Gotik in ÖSTERREICH: HISTORISCHE, GEISTESGESCHICHTLICHE UND Künstlerische Voraussetzungen*, in *Geschichte der Bildenden...*, cit., pp. 9-34.

<sup>23</sup> J. RIEDMANN (a cura di), *Il secolo decisivo nella storia del Tirolo (1259-1363)*, in *Il sogno*, cit., pp. 27-58.

<sup>24</sup> B. DRAKE BOHEM, J. FAJT (a cura di), *Prague. The crown of Bohemia. 1347-1437*, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 settembre 2005 - 3 gennaio 2006), New York, 2005.

<sup>25</sup> Nello stesso convento del *Ritter* si conserva un'altra grande scultura lignea di *San Floriano*, probabilmente di un intagliatore di cultura renana verso la metà del Trecento. Su queste opere e sulla *Madonna* di Michle cfr. M. ZYKAN, in *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian*, a cura di V. Birke, M. Vyoral-Tschapka, Wien, 1988, pp. 106-107, nn. 1-2; H. SCHWEIGERT, in *Geschichte*, cit., pp. 335-336, n. 80; J. FAJT, R. SUCKALE, *Der "Meister der Madonna von Michle" - Das Ende eines Mythos? Mit einem Anhang zur "neuen" Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie*, in "Umění", LIV, 2006, 1, pp. 3-30; A. MUDRA, *Doplňek k počátkům Mistra Michelské Madony - socha sv. Reinolda v Dortmundu*, in *Ars videndi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, a cura di A. Mudra, M. Ottová, Halama, 2006, pp. 239-254; L. SCHULTES, *Die thronende Madonna aus Stift Nonnberg*, in *Ars sacra. Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum*, a cura di P. Husty, P. Laub, Salzburg, 2010, pp. 175-180, in part. pp. 176, 178.

alle ampie arcate sopraciliari, ai lineamenti affilati, alle sottili pieghe plissettate sul petto e alle nobili guarnizioni a fiore, pressoché identiche a quelle di Schachnern e Matri in Osttirol (Figg. 2-7, 9). Se nel clima di accenti variegati che si è cercato di delineare, un contatto in Austria con la lezione dell'autore del *Ritter* non va affatto escluso, è altrettanto evidente che il raggruppamento in esame tenda a filtrare l'ipertrofia formale dei modelli moravi a favore di un'armonia espressiva che richiama la *Salesianerinnenmadonna* di Vienna.

È quindi necessario ritornare a quel contesto alpino da cui si è partiti e in cui il Maestro del San Pietro di Aufkirchen lasciò testimonianze tangibili. Sono del parere che una personalità così aggiornata non possa essersi spostata solo tra villaggi montani, ma prima di tutto debba essersi affermata in un centro di prestigio molto vicino alle valli tirolesi, già ambite per le ricche entrate doganali dalla dinastia del Lussemburgo che, dal 1335 al 1341, vide diventare conte del Tirolo per contratto matrimoniale l'anzidetto Giovanni Enrico, prossimo margravio di Moravia<sup>26</sup>. Mi riferisco ovviamente a Salisburgo, crocevia per raggiungere il Tirolo o da cui esportare verso le Alpi le opere scolpite con il legno di cirmolo commerciato fino alla pedemontana; nonché città all'altezza di canali diretti con i principali centri politici, religiosi e culturali tra Germania meridionale, Vienna e la Moravia. La prosperità di Salisburgo derivava dall'estrazione di sale e minerali, senza trascurare il fatto che il principato arcivescovile di cui era sede esercitava da sempre un'ascendenza sulle Alpi orientali, all'incirca tra i fiumi Inn e Drava<sup>27</sup>. A questi rapporti contribuirono il radicamento degli ordini mendicanti e il legame con le diocesi suffraganee, tra cui Frisinga (da cui dipendeva la Val Pusteria) e Gurk, nei territori delle quali si ritrovano proprio le sculture *in situ* del Maestro. D'altro canto, a partire dai primi decenni del XIV secolo, Salisburgo si adeguò rapidamente alle novità gotiche, sovente con commissioni dell'aristocrazia ecclesiastica emblematiche delle relazioni con l'autorità imperiale<sup>28</sup>. Tra le opere superstiti in città si possono citare quelle nell'abbazia benedettina femminile di Nonnberg: il busto-reliquario in lamina d'argento dorato di *Santa Erentrude* (1316) e una scultura in legno, di impronta boema, della *Madonna in trono col Bambino* (1320 circa)<sup>29</sup>. Gli umori sono risolti in modo diverso, ma ambedue gli esempi, sia nelle fisionomie che nei capelli, prefigurano la stilizzazione grafica convenzionale e più garbata che di lì a poco animerà anche il Maestro del San Pietro di Aufkirchen, concorrendo a ribadire che la sua attività dovette essere precedente all'eccentrica tensione formale che dalla metà circa del Trecento avrebbe sollecitato l'arte gotica dell'Europa centrale.

---

<sup>26</sup> J. RIEDMANN (a cura di), *Il secolo decisivo*, cit., pp. 51-53.

<sup>27</sup> E. MARX, *Salzburg im Mittelalter. Ein Überblick der politischen Entwicklung*, in *Ars sacra*, cit., pp. 13-16.

<sup>28</sup> L. SCHULTES, *Die thronende*, Ivi, pp. 175-180; si veda inoltre anche un caso altrettanto indicativo importato in Tirolo quale la *Madonna in trono col Bambino* in pietra della chiesa abbaziale di Wilten-Innsbruck (1338): U. SÖDING, *Importierte Skulpturen. Transalpine Wechselbeziehungen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, in *Dialog - Transfer - Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, atti del convegno (Monaco di Baviera, 4-6 ottobre 2012) a cura di W. Augustyn, U. Söding, Passau, 2014, pp. 189-256, in part. pp. 196-197.

<sup>29</sup> L. SCHULTES, *Die thronende*, cit., p. 179.

## O majstoru ljupkih djela – jedna trećentistička Bogorodica i pokušaj grupiranja drvene skulpture u istočnim Alpama

Eklektični stil ove *Bogorodice s Djetetom* u polikromiranom drvu iz privatne belgijske kolekcije dovodi se u vezu s ambijentom Salzburga i istočnih Alpa. Konkretno, čvrsta veza sa skupinom drvenih skulptura iz toga prostora omogućuje pobliže objasniti ulogu jednog umjetnika djelatnoga u četvrtom desetljeću 14. stoljeća, a nazvanoga *Majstor ustoličenoga Sv. Petra u Aufkirchenu* (tal. *Maestro del San Pietro in trono di Aufkirchen*). Djelo po kojem je nazvan ovaj anonimni majstor potječe iz Južnog Tirola (danas Brixen, Dijecezanski muzej), dok ostala djela prikazuju temu *Bogorodice s Djetetom*, a nalaze se u Muzeju za umjetnost u Clevelandu (porijeklom iz kolekcije Rossacher u Salzburgu), zatim u Matreiju (Istočni Tirol), te u Koruškoj, na granici s Istočnim Tirolom, tj. u Schachneru (danas Gurk, Schatzkammer) i Mitteldorfu.

Riječ je o djelima na kojima je raspoznatljiv odjek francuskih modela posredovan tipologijom gotičke kamene skulpture s područja Gornje Rajne, južne Njemačke i središnje Europe, a u razdoblju između posljednja tri desetljeća 13. i početka 14. stoljeća. Čuveni su primjeri *Bogorodice s Djetetom* na središnjem trimou zapadnoga pročelja katedrale u Freiburgu, zatim prikazi *Poklonstva kraljeva* u crkvi St. Lorenz u Nürnbergu te u katedrali u Würzburgu, kao i tzv. *Salesianerinnenmadonna* u Beču. Ova djela, i uopće francusko-porajnski doprinosi, utjecali su na zemlje Češkoga Kraljevstva, posebice na drvenu skulpturu Moravske, pa je tako emblematski primjerak kip Sv. Florijana (oko 1320./1339.), tzv. *Ritter* u augustinskoj opatiji St. Florian (Gornja Austrija), čiji je linearizam mogao utjecati i na našega majstora. On, međutim, nastoji zadržati pročišćeniju gotičku intonaciju samih oblika u korist naglašene harmonije koja će nadahnuti umjetničko stvaralaštvo Salzburga u drugoj četvrtini 14. stoljeća. Pritom se uloga Salzburga kao raskrižja u blizini tirolskih Alpa i kao važnoga nadbiskupskoga središta ogleda ne samo u promicanju izravnih veza s ostalim središtima Carstva, već i u poticanju narudžbi te u širenju svojega utjecaja kroz riječne doline oko kojih je okupljen najveći broj analiziranih djela, uglavnom između Drave i Inna.

**Gljučne riječi:** gotika u južnoj Njemačkoj, gotika u središnjoj Europi, gotička Moravska, srednjovjekovna drvena skulptura, Majstor ustoličenoga Sv. Petra u Aufkirchenu, Bogorodica s Djetetom, gotika u Salzburgu, gotička drvena skulptura u istočnim Alpama i Tirolu

Prijevod s talijanskog: Dorotea Dundov