



La ‘Madonna d’Azeglio’

Simone Baiocco, Mauro Spina*

Restauro finanziato da
Lions Club “Torino Regio”

L’opera e le sue qualità materiali

Tra il 2007 e il 2008, in museo è stato realizzato il restauro di un’opera importante, la cui collocazione aveva destato qualche preoccupazione riguardo l’incidenza delle condizioni microclimatiche sulla sua conservazione nel lungo periodo¹. Si tratta della scultura lignea policromata raffigurante la *Madonna col Bambino* (1066/L), entrata nelle collezioni del Museo Civico nel 1891; proviene dalla collezione del marchese Emanuele Taparelli d’Azeglio ma purtroppo al momento non possediamo nessun dato sulla sua più antica provenienza (fig. 1). È stata inizialmente catalogata come “arte svizzera”², poi avvicinata da Mallé all’ambiente svevo “ma con infiltrazione di accenti di Nicolaus Gerhaert di Leida”, datandola al 1480 circa³. Guido Gentile, nel 1995, considera la *Madonna* “del tutto degna di essere avvicinata alle serene, radiose madonne di Michel e Gregor Erhart” e in particolare mette in relazione il bambino ritto sulle ginocchia della madre con il *Christuskind* oggi al Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, attribuito a Gregor e databile tra il 1500 e il 1510⁴. L’attribuzione a Gregor è mantenuta dallo studioso anche in interventi successivi, nei quali la datazione è portata “verso il 1515”⁵.

La scultura era stata esposta nella prima sede del museo, in via Gaudenzio Ferrari, insieme ad altri arredi e sculture nella selezione per materiali di quell’allestimento (fig. 2), poi a Palazzo Madama, nella cosiddetta



1. Scultore sudtirolese, *Madonna col Bambino*, inizio XVI secolo. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d’Arte Antica, inv. 1066/L (dopo il restauro).

“Torre Compianto”, la torre nord-ovest che coincide ora con l’area di transito tra la biglietteria e le sale del piano terreno. In questa collocazione, riproposta con l’allestimento inaugurato nel 2006, la policromia dell’opera aveva evidenziato qualche sollevamento e questo ci convinse a prevedere un restauro che risolvesse le problematiche conservative ma che al tempo stesso affrontasse pure il necessario recupero della leggibilità estetica, compromessa da depositi di sporco e da vecchi restauri.

La progettazione dell’intervento ha spinto comunque a un riesame delle notizie in nostro possesso sull’opera e sul suo arrivo in museo. La scultura compare nelle indicazioni inventariali con il riferimento al legato di Emanuele Taparelli d’Azeglio, il grande collezionista che era stato direttore del museo fino alla morte, nell’aprile 1890⁶. In realtà si tratta di un piccolo nucleo che era stato destinato all’erede Emanuele Pes di Villamarina e che raggiunse le collezioni civiche qualche mese dopo il grosso della collezione d’Azeglio, nel febbraio 1891. Dopo l’esecuzione delle volontà testamentarie di Emanuele d’Azeglio, infatti, il nipote ed erede intavolò una trattativa con il Comune per entrare in possesso di tre “mobili d’ebano intarsiato in avorio”⁷ passati al museo, proponendo in cambio alcune opere che invece d’Azeglio aveva lasciato al nipote. La trattativa fu avviata quando era ancora in corso l’inventario dell’eredità; presentava evidentemente aspetti delicati e impose qualche cautela amministrativa. Per questo il museo chiese il parere di una commissione che potesse confermare che “[...] i citati cinque oggetti sono di gran lunga superiore ai mobili così per valore venale che per valore artistico”⁸. Gli oggetti in questione sono citati in vari documenti d’archivio che attestano la gestione della pratica, e sono infine ricordati



2. Torino, Museo Civico d’Arte Antica, sede di via Gaudenzio Ferrari, *Museo Civico di Torino. Sezione arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti, pubblicate per cura della direzione del museo, Torino 1905, tavola D. I., 9.*

nella lettera del 7 febbraio 1891 con cui la notizia ufficiale della deliberazione a riguardo fu trasmessa a Pes di Villamarina a Roma, dove sono citati in questo modo: “Targa dipinta Sec. XVI / Madonna in marmo Pisana / Madonna in legno intagliato / Cristo crocifisso / Croce bizantina in smalto”⁹.

Tranne che nell’ultimo caso, si tratta di opere facilmente riconoscibili e per alcune di esse è possibile confrontare anche la descrizione fornita dal già citato inventario della collezione d’Azeglio. La prima è la rotella di gala dipinta da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, raffigurante la *Caduta di Cartagine*¹⁰, la seconda è invece certamente la *Madonna col Bambino* di Tino di Camaino¹¹. L’opera di cui ci stiamo occupando è la terza di quel breve elenco, ed è descritta nell’inventario della residenza torinese di via Bogino in un modo che ci aiuta a

confermare l’identificazione: “Una Madonna con bambino in legno scultura del 400 con tappeto velluto e piedestallo legno”¹². Altrettanto certa è l’identificazione del *Crocifisso* con una scultura oggi nei depositi del museo¹³, mentre soltanto nel caso della “croce bizantina” permane tuttora un margine di incertezza¹⁴.

Ma torniamo ora agli aspetti materiali dell’opera e al restauro effettuato. Grazie soprattutto alla particolare esperienza di Théo-Antoine Hermanès nel campo della scultura lignea policromata e alla sua forte passione umana e scientifica, l’intervento ha assunto, almeno in una prima fase, la forma di una dettagliata e minuziosa analisi del manufatto, in tutti i suoi aspetti, portando a un importante accrescimento della conoscenza di chi si apprestava a condurre il restauro così come di chi doveva seguirlo.

Le prime osservazioni sono state



3. La scultura prima del restauro.



4. La base di appoggio della scultura, ripresa a luce radente.

quelle intorno alla struttura del massello di legno da cui la scultura è stata ricavata. Sono state da subito evidenziate le due serie di anelli concentrici sulla base (fig. 4) che rendono chiaro come il blocco fosse stato scelto nel punto in cui due grossi rami si separavano. Inoltre si è verificata la presenza di una tela di lino impiegata come rinforzo nel punto di separazione tra i due rami¹⁵. Rintracciando i confronti possibili con opere pertinenti alla medesima area culturale, si è chiarito che la scelta tecnica puntava a ottenere una larghezza maggiore alla base, una forma sostanzialmente piramidale. Questa scelta è stata poi obliterata dai tagli laterali che la Madonna ha subito, in un momento in cui era ormai stata separata dal complesso cui in origine apparteneva (fig. 3).

A sottolineare l'abilità del maestro che la realizzò, si è poi osservato che si tratta quasi di un unico blocco ligneo dal quale sono state ricavate le due figure e i maestosi panneggi: i soli elementi aggiunti corrispondono a una tavoletta in corrispondenza del trono sul fianco sinistro, alla mano destra della Vergine, all'avambraccio sinistro del Bambino, e la parte aggettante del manto che scende rispetto al piano di appoggio accanto al piede destro.

Accanto alle verifiche sulla morfologia del materiale e sulla qualità del suo trattamento, si è proceduto a verificare l'essenza lignea, che si è rivelata essere quella del pino cembro o cirmolo (*Pinus cembra*), e questo dato ha iniziato a suggerire implicazioni importanti anche per quanto riguarda gli aspetti culturali, in quanto si tratta di un materiale utilizzato soprattutto da botteghe attive nell'area alpina, agevolate nell'approvvigionamento di un legno che si incontra in una fascia montana al di sopra dei 1.200 metri di altitudine¹⁶. Meno stringente è stato l'apporto dell'indagine dendrocronologica, resa più complessa dal fatto di poter valu-



5. Un particolare corrispondente alla spalla destra della Vergine, che mostra la sovrapposizione di preparazione, bolo e doratura.



6. Particolare del *Pressbrokat* sulla veste della Vergine, durante la pulitura.

tare gli anelli di crescita sulla base della scultura, dunque sostanzialmente la crescita di un ramo e non del tronco principale; una delle possibili ipotesi di datazione si è mostrata comunque coerente con il dato stilistico, proponendo di collocare il taglio dell'albero al 1505¹⁷.

Parallelamente ai primi saggi di pulitura si sono poi avviate anche una serie di indagini chimico-fisiche, utili a studiare le tecniche di stesura della policromia oltre a fornire indicazioni utili al restauro. Le indagini sono state condotte nel laboratorio di Antonietta Gallone presso il Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano, con la fattiva collaborazione di Bernardo Oderzo Gabrieli che ha anche condotto l'analisi dei leganti presso l'Istituto di Istochimica del CNR di Pavia. Lo stesso Gabrieli ha peraltro commentato i risultati di queste indagini in una dettagliata relazione che, mettendo in rapporto i dati scientifici con quelli culturali e stilistici, costituisce una sostanziale premessa alle indicazioni che vengono qui sintetizzate¹⁸.

I dati venivano progressivamente a sostenere la comprensione di una peculiare qualità tecnica nella stesu-

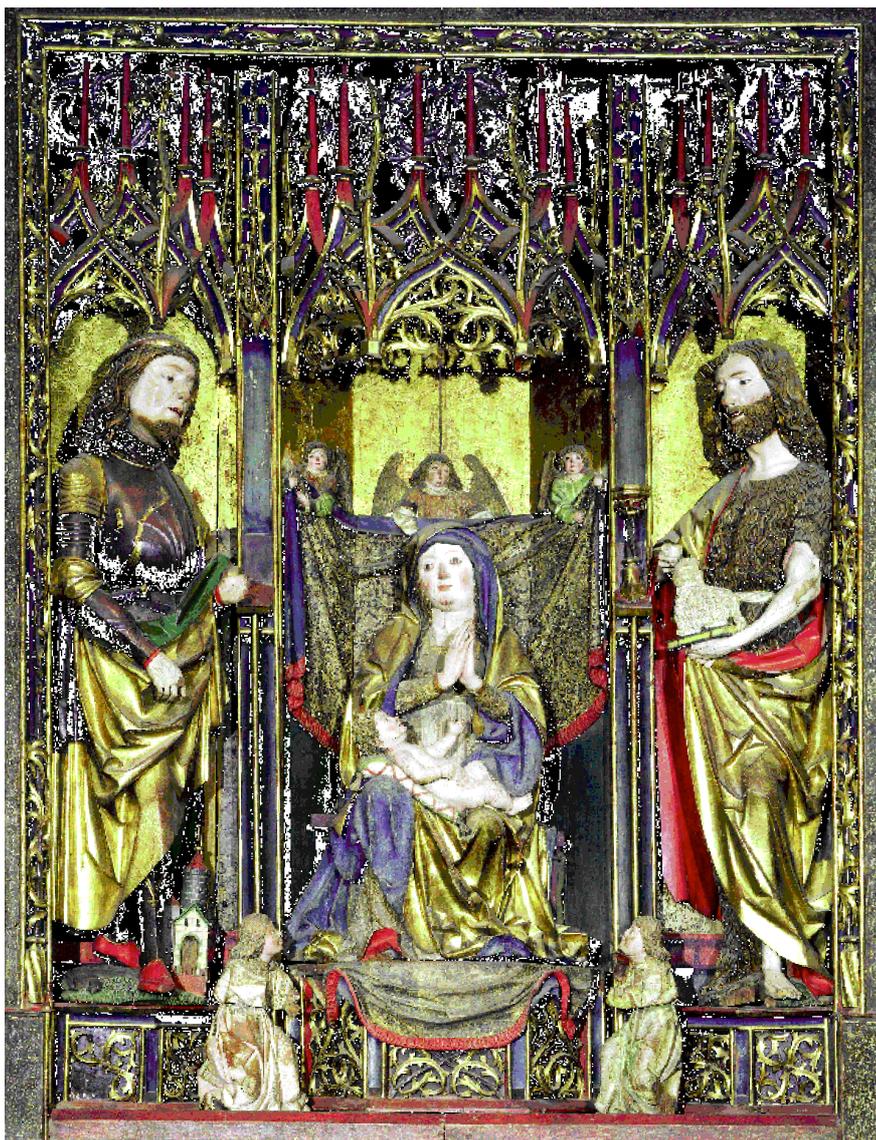
ra della policromia della scultura, che si può osservare sia dal punto di vista dell'impiego dei pigmenti, sia da quello delle dorature.

Prima di tutto, è necessario porre in rilievo un importante risultato fornito dalle indagini, relativo alla preparazione: in essa si è verificato l'uso di una calce magnesiaca, dovuta all'impiego di calcari dolomitici, e questo ha spinto dunque a stringere l'area entro la quale cercare il centro di produzione della nostra scultura in un ambito sufficientemente vicino alle Dolomiti. Questa preparazione, con un legante a base di colla animale, è stata stesa su tutta la superficie da decorare, e se ne osservano tracce di colatura là dove non era previsto che la scultura sarebbe stata visibile (fig. 5).

Su questa preparazione furono poi avviate le stesure di colore e le dorature. L'interno del manto della Vergine è realizzato con azzurrite a colla, in due successivi strati, mentre i risvolti rossi visibili dell'abito sono dovuti all'impiego di un cinabro steso a uovo. Per quest'ultimo colore, però, si è attuata una particolare soluzione di "imprimitura", sovrapponendo alla preparazione a calce una pellicola contenente cera. In alcuni punti della stessa veste, poi, si

può verificare l'impiego di velature di lacca rossa. Caratteristica della pittura a olio è la modalità molto raffinata con cui sono stati realizzati gli incarnati: anche in questo caso la preparazione di base appare imbevuta di una ulteriore stesura di colla, su cui sono stesi due successivi strati pittorici, il primo con biacca e cinabro, il secondo di sola biacca.

Un discorso a parte meritano le differenti tipologie di dorature presenti sull'opera. Sul manto, purtroppo visibili ormai in maniera molto discontinua, sono state utilizzate lamine d'oro oppure, nelle parti meno visibili, di "oro di mezzo" (il tedesco *Zwischgold*), che appare ora fortemente annerito a causa dell'ossidazione dell'argento che lo compone. Sull'abito della Vergine e sul trono troviamo invece impiegata la tecnica nota con il termine tedesco di *Pressbrokat*, ovvero lamine composte che intendevano emulare lussuosi manufatti tessili operati con materiali preziosi. Nel corso della pulitura, la veste è apparsa piuttosto deteriorata ma si è potuto riconoscere il modulo decorativo a grandi fiori sul quale si sono trovate tracce dell'originaria stesura di una lacca rossa e della doratura (fig. 6). Nel trono, a sinistra, è stata



7. Ruprecht Potsch e collaboratori, *Altare a portelle*, 1500-1510, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. 192-1866 (particolare).

impiegata la stessa tecnica decorativa ma utilizzando frammenti di lamine diverse, sia quella già riconosciuta sulla veste, sia una seconda dal fondo rosso con decori verde scuro.

Mano a mano che procedevano le osservazioni tecniche si è svolta una riflessione di carattere metodologico e stilistico, condotta con un felice confronto a più voci. Nel periodo in cui la *Madonna d'Azeglio* è stata in restauro si è cercato infatti il conforto di studiosi della scultura di area tedesca che, sia avendo occasione di visionarla direttamente, sia

attraverso le fotografie, hanno convenuto nel ritenere di qualità rilevante la scultura torinese, anche se con differenti valutazioni riguardo l'incidenza della cultura sveva su un'opera che, come si è detto, i dati tecnici spingono a ritenere eseguita in Tirolo¹⁹. Come pone in evidenza l'intervento che segue, non tutto è stato risolto e certo non si è giunti a proporre una "autografia", un'attribuzione stringente. Siamo però sicuri di aver compiuto una importante operazione di recupero e di conoscenza.

L'inquadramento storico-artistico

L'intervento di restauro di cui l'opera è stata oggetto nel 2008 è stato occasione per un accurato esame delle sue caratteristiche tecniche e formali e di un rinnovato interesse per il suo inquadramento storico-artistico. Dalle opinioni espresse da vari studiosi interpellati durante e dopo il restauro, sono emerse due posizioni principali. La prima ha ribadito il legame con l'ambiente svevo di Gregor Erhart in precedenza espresso da Gentile, avvicinando la *Madonna d'Azeglio* alla *Maria Maddalena* oggi al Louvre²⁰. La seconda ha suggerito invece un ambito sudtirolese, con cauti riferimenti agli atelier di Klocker o di Potsch. A restauro ultimato la Madonna ha ritrovato una sua collocazione all'interno del percorso museale, venendo esposta in sala Acaia con l'attribuzione "scultore svevo attivo in Tirolo, 1500 circa". Se da un lato l'alta qualità della scultura non sembrava trovare confronti se non con la cerchia del minore degli Erhart, le caratteristiche materiche dell'opera (in particolare l'uso di legno di pino cembro) apparivano vincolanti rispetto a un'area alpina come quella tirolese. La soluzione proposta in sede di esposizione era dunque di compromesso e considerava la questione dell'attribuzione come un problema ancora aperto²¹.

L'assegnazione alla cerchia di Gregor Erhart presenta, specialmente a quelle date, qualche difficoltà. Originario di Ulm e figlio di Michel Erhart, Gregor compare per la prima volta nei documenti nel 1494 quando risulta abitare ad Augusta, città in cui rimarrà in tutti gli anni a venire fino alla sua morte nel 1540²². Nulla è noto del periodo precedente al suo trasferimento in città; molto discussa è la partecipazione al grande altare a portelle nella chiesa del monastero di Blaubeuren, eseguito dalla bottega paterna attorno al 1493-94 (una parte della critica gli attribuisce l'esecuzione

ne della figura della Vergine posta al centro dello scrigno, altri propendono per un suo intervento in alcune delle figure laterali)²³. Gregor non si discostò mai troppo dal modello paterno e non è difficile distinguere il suo linguaggio in un gruppo di opere radunate dalla critica attorno all'unico suo lavoro documentato: una *Vergine della Misericordia* già a Berlino e distrutta durante la seconda guerra mondiale, ritenuta appartenente all'altare di Kaisheim, eseguito dall'artista tra il 1502 e il 1504. Ma sono opere realizzate in un contesto che ormai sta cambiando e che non è più favorevole a Gregor, nonostante la buona reputazione di cui godeva il "marchio" Erhart e la pur alta qualità dei suoi lavori. Se nel 1485 un committente di prestigio come Ulrich Fugger poteva ancora rivolgersi a Michel Erhart per l'altare in Sant'Ulrico, sullo scadere del primo decennio del nuovo secolo i riferimenti culturali della stessa famiglia erano radicalmente cambiati: con la cappella di Sant'Anna (1509-1512) fanno il loro ingresso ad Augusta i modi del Rinascimento italiano (veneto soprattutto), in netto anticipo su molte altre località della Germania²⁴. Lo stesso Gregor dovette risentirne, pur senza riuscire a inserirsi appieno nella nuova situazione, come invece fece il suo nipote e allievo Hans Daucher²⁵.

Sia il *Christuskind* di Amburgo che la *Maddalena* al Louvre sono lavori eseguiti in questo nuovo clima e nessuno dei due lavori pare avvicinarsi troppo alla *Madonna d'Azeglio*, né dal punto di vista generico della qualità esecutiva (il Cristo bambino di Amburgo è dotato di un'espressività e di un dinamismo di gran lunga maggiori rispetto a quello torinese, la cui esecuzione è meno convincente di quella della Vergine), né da quello più specifico dello stile individuale o di bottega.

Più sostanziali appaiono invece i legami con il Tirolo del Sud: vale la pena di

recuperare in questo senso una breve annotazione di Müller che costituisce, per quanto mi è noto, l'unica menzione della *Madonna d'Azeglio* da parte della storiografia di lingua tedesca. Nel volume del 1976 dedicato alla scultura gotica in Tirolo, parlando di una Madonna assisa collocata al centro di un altare a portelle oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, Müller scrive: "Stilistisch sehr verwandt ist eine thronende Muttergottes im Museo Civico d'Arte di Torino (L. Mallé, *Le sculture*, catalogo, Torino, 1965, S. 150)"²⁶.

Müller considera tale altare (fig. 7) un'opera di area brissinense e della stessa opinione è Baxandall, che avvicina il grande altare londinese alle realizzazioni di Klocker, pur senza attribuirlo a Klocker stesso²⁷. Spetta a Egg il merito di aver aggiunto quest'opera al novero di quelle attribuite a Ruprecht Potsch, basandosi su confronti stilistici con ciò che di questo artista ci è pervenuto con un sicuro appiglio documentario. Tale attribuzione non è più stata posta in dubbio ed è ritenuta ancora oggi valida²⁸.

Il riconoscimento di una vicinanza stilistica fra la Vergine assisa del Victoria and Albert Museum e quella del Museo Civico non è purtroppo risolutivo (è indubbio che non si tratti della stessa mano) ma può aiutare a contestualizzare meglio l'opera torinese. Essa si colloca in una realtà, quella sudtirolese dei primi del Cinquecento, che le è certamente propria dal punto di vista stilistico ma che presenta ancora molti punti oscuri e difficilmente indagabili, così da lasciare pochi margini per un suo inquadramento che vada oltre una generica indicazione cronologica e geografica.

Le botteghe tirolesi non differivano, dal punto di vista organizzativo, da quelle del resto dei territori di lingua tedesca: per l'esecuzione di lavori così complessi quali gli altari a portelle, esse si avvalevano di numerosi



8. Scultore sudtirolese, *Madonna col Bambino*, inizio del XVI secolo. Chiusa/Klausen, Parrocchiale di Sant'Andrea.



9. Scultore sudtirolese (Bressanone?), *Madonna col Bambino*, 1480-1490 circa. Berlino, Bode Museum, inv. 375.

collaboratori. Oltre ai pittori e agli scultori erano infatti anche richiesti falegnami per il lavoro di carpenteria, mentre ai cosiddetti *Fassmaler* andava l'incarico di dorare e dipingere le statue scolpite. Professionalità diverse intervenivano sulla stessa macchina e ad ognuna competevano mansioni distinte, non senza che il labile confine tra le diverse specializzazioni generasse talvolta qualche conflitto²⁹. Bisogna inoltre considerare le differenze che, all'interno di una stessa professione, erano determinate dalla gerarchia degli esecutori e da quella delle figure: gli elementi scultorei più importanti all'interno dello scrigno potevano essere realizzati da una mano diversa da quella che scolpiva i rilievi delle portelle o della predella e lo stesso discorso vale per le pitture. Tutto questo rende estremamente difficile l'individuazione di mani distinte, anche quando ci si trova di fronte a un'opera firmata (e non pochi degli altari realizzati in Tirolo dopo il 1480 dovettero esserlo) o documentata. Il nome sui documenti indica infatti soltanto il capobottega, cioè colui che si fa carico della responsabilità formale di portare avanti l'opera. Sarà un'abitudine che in Tirolo si protrarrà fino al Seicento, quando i vari artisti riceveranno la propria specifica committenza e saranno pagati a parte³⁰. Nell'ultimo quarto del XV secolo il panorama della produzione artistica brissinese è dominato da Hans Klocker (documentato dal 1474 al 1500), a capo di una grande e fiorentissima bottega dotata di numerosi collaboratori³¹. Gli altari eseguiti al suo interno, come quello di Pinzano presso Montagna, faranno scuola e, in un contesto conservatore come quello di Bressanone, costituiranno un modello per le botteghe della generazione successiva³². In queste ultime lavoreranno personalità cresciute proprio all'interno dell'atelier Klocker, che formò gli scultori e i pittori attivi dopo la scomparsa del capobottega.

Tra di essi vi è con ogni probabilità lo stesso Potsch, che risulta dai documenti essere stato pittore, soprattutto di affreschi³³. Egli fu protagonista, assieme ad altre personalità come Nikolaus Stürhofer e André Haller, di una fase in cui, immediatamente dopo l'uscita di scena di Klocker, spettò ai pittori di ricoprire il ruolo di capibottega e di porre la propria firma sui contratti di commissione. Questo significava, nel caso di committenze impegnative come quelle dei *Flügelaltäre*, appaltare la realizzazione delle statue lignee a collaboratori scultori. Di queste figure non vi è traccia nei documenti (né esse apponevano la propria firma sulle opere da loro realizzate) ma si trattava spesso di personalità dotate di ampia autonomia e di un linguaggio figurativo ben definito. Per di più, nel caso di Potsch, le cose sono complicate dal fatto che egli si avvaleva di collaboratori anche per la realizzazione delle parti dipinte, come attestano i suoi sodalizi con i pittori Philipp Diemer prima e Hans Spengler poi³⁴. Ciò gli permise di lavorare per un quarantennio come un vero e proprio imprenditore e di accettare contemporaneamente commesse in luoghi diversi. Questo tipo di organizzazione spiega l'estrema diversità stilistica tra le opere che gli sono attribuite su base documentaria: i frammenti dell'altare a portelle in Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore (1498); la *Madonna in trono* della parrocchiale di Chiusa (1509, fig. 8); il *Flügelaltar* a Rocca Pietore (1518); tre figure di uno scrigno per un altare a portelle in Val d'Elga³⁵. Tutti questi lavori presentano caratteristiche assai differenti per quanto concerne sia le pitture che le sculture. Ma mentre riguardo alle prime siamo almeno in parte confortati dal fatto di conoscere i nomi dei due principali collaboratori di Potsch, rispetto alle seconde gli indizi sono talmente scarni da rendere inconsi-

stente qualsiasi accostamento puntuale, cosicché "ogni ulteriore discorso attributivo per le opere della ditta Potsch andrebbe fatto all'interno di un catalogo completo dell'esistente [...] e con un'attenzione privilegiata alle tecniche esecutive la cui conoscenza diviene essenziale per il riconoscimento delle diverse mani al di là del puro approccio, assai più precario, per via di stile"³⁶. Se tale approccio non è dunque sufficiente per l'assegnazione del marchio di fabbrica "Potsch" alla *Madonna d'Azeglio* (gli stessi scultori che erano assoldati per gli altari usciti dalla bottega di Potsch potevano benissimo lavorare anche per altri), esso basta tuttavia per collocare tale scultura all'interno di ciò che ai primi del Cinquecento avveniva in ambito brissinese. Ad esempio la *Madonna d'Azeglio* non differisce troppo, nel suo impianto generale, dalla *Vergine in trono* nella parrocchiale di Chiusa sopra citata. Entrambe queste sculture rimangono sostanzialmente fedeli ai modelli klockeriani, come testimonia la *Madonna assisa* oggi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (circa 1495, fig. 11) che è probabilmente, fra le cose tirolesi, quella che di più si avvicina alla Vergine del Museo Civico³⁷.

Il principale elemento di scarto dalla tradizione della *Madonna* di Torino si sostanzia in una maggiore definizione della volumetria corporea: a differenza delle sculture appena menzionate, infatti, l'ampio panneggio del manto non ricopre interamente le gambe della Vergine, ma scivola lungo il fianco lasciando scoperta la gamba sinistra fino a sotto il ginocchio, per adagiarsi sopra quella destra in corrispondenza a dove è posto equilibrio il Bambino. Questo espediente attesta la modernità dell'opera e mette in evidenza l'alta qualità esecutiva dell'anonimo maestro. La soave espressività del volto della Vergine e soluzioni esecutive



10. Scultore sudtirolese, *Adorazione dei Magi*, inizi del XVI secolo. Laion / Lajen, Chiesa di Santa Maria.



11. Hans Klocker, *Madonna col Bambino*, 1495 circa. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. Pl.O.2986.

come il risvolto del manto a copertura della testa rendono la *Madonna d'Azeglio* uno dei vertici qualitativi più alti all'interno della produzione artistica sudtirolese finora nota³⁸.

La vicinanza al linguaggio di Klocker non intacca, ma anzi sostanzia, gli influssi svevi di cui la scultura torinese è portatrice: i legami con la Svevia e in generale con la Germania del Sud erano stretti, rafforzati dallo *status* di terra di passaggio del Tirolo tra i territori tedeschi e l'Italia e dalla omogeneità politica che univa la cosiddetta *Vorlande* e il Tirolo del Nord e del Sud³⁹. L'arte sveva era nettamente predominante, tra XV e XVI secolo, in tutto il

Sud della Germania e i suoi influssi si fecero sicuramente sentire anche in Tirolo. A ciò si aggiunga che agli artisti era generalmente prescritto un lungo periodo di viaggio (il cosiddetto *Wanderzeit*, che durava dai due ai quattro anni) al termine del proprio apprendistato e i territori austriaci e della Germania del Sud erano la meta privilegiata. Un tramite di primaria importanza dovette anche essere costituito dalla grafica, soprattutto quella del Maestro E.S. e di Martin Schongauer⁴⁰: proprio le stampe di quest'ultimo divennero un insostituibile repertorio di modelli per Klocker e bottega⁴¹.

La decontestualizzazione nella quale

queste sculture sono giunte fino a noi è conseguenza delle vicissitudini di cui sono state oggetto in epoca controriformistica e barocca, ma soprattutto dell'interesse mostrato verso di loro dal collezionismo ottocentesco, che determinò lo smembramento e la vendita di un gran numero di altari quattro e cinquecenteschi⁴². Un approfondimento delle ricerche in questo senso, tenendo conto dei contatti di Emanuele d'Azeglio con antiquari che trattassero opere provenienti dall'area sudtirolese, potrà forse contribuire a fare qualche passo avanti nel tentativo di risalire alle origini dell'opera⁴³.

NOTE

* Spetta a Simone Baiocco il primo paragrafo, a Mauro Spina il secondo.

¹ Il restauro è stato realizzato grazie alla generosità del Lions Club "Torino Regio", che ha voluto sottolineare anche in questa occasione il suo legame partecipe con il Museo Civico. Un ringraziamento particolare va alla sensibilità e alla passione di Sebastiano Zuccarello.

² *Museo Civico* 1905, tav. D. I. (9).

³ Mallé 1965, p. 150 e 1970 p. 146.

⁴ G. Gentile, in *Il tesoro della città* 1996, pp. 20-21, cat. 29. Il Cristo di Gregor Erhart è riprodotto in Baxandall 1989, p. 333 e tav. 66.

⁵ Gentile 2001, p. 114; Id. 2004, p. 35 nota 2.

⁶ Sulla figura di d'Azeglio è ancora utile il rinvio a Pettenati S., Crosetti A. e Carità G. (a cura di), 1995. Sono però usciti ora i primi risultati della complessiva ricerca che Cristina Maritano sta conducendo sulla sua figura: Maritano 2011, con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁷ AMCTo, CAA 22: lettera del Sindaco al direttore del Museo, 6 febbraio 1891.

⁸ *Ibid.*: minuta di lettera del direttore del Museo al Sindaco, 29 gennaio 1891.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ 387/D; S. Damiano, in *Blu Rosso e Oro* 1998, p. 77, cat. 48; Leone de Castris 2001, pp. 200-210.

¹¹ 291/PM; R.P. Novello, in *Il tesoro della città* 1996, pp. 88-89, cat. 159. È da rilevare che né nei documenti relativi al cambio con Pes di Villamarina, né nel precedente inventario di casa d'Azeglio vi è cenno alla presenza della iscrizione sul basamento che ricorda anche il nome dello scultore.

¹² Saluzzo, Opera Pia Tapparelli d'Azeglio, Archivio Tapparelli, faldone 298, fasc. "Inventario Eredità Emanuele d'Azeglio".

¹³ 117/L, una scultura riferita al Piemonte meridionale o Liguria, poco oltre la metà del Quattrocento: *Corti e città* 2006, scheda n. 215 di F. Cervini, pp. 416-417.

¹⁴ Potrebbe trattarsi della *Croce* della fine del XIII secolo che oggi ha il numero di inventario 966/B, rispetto alla quale non risulta documentazione utile a definire con certezza le modalità di ingresso nelle collezioni. L'incertezza è dovuta anche al fatto che soltanto le prime quattro opere coinvolte nello scambio sono registrate tutte insieme dal più antico inventario del museo (numeri dal 2679 al 2682) e accomunate, come ricordato, dalla indicazione di provenienza non del tutto esatta: "lascito Emanuele d'Azeglio - 1890".

¹⁵ La fibra è stata riconosciuta attraverso le analisi compiute nel laboratorio di Antonietta Gallone.

¹⁶ L'indagine è stata condotta da Nicola Macchioni, del CNR - Istituto per la valorizzazione del legno e delle specie arboree (IVALSA), sede di Sesto Fiorentino.

¹⁷ Questa analisi è stata compiuta da Mauro Bernabei, sempre del CNR - IVALSA, sede di San Michele all'Adige.

¹⁸ Gabrieli 2008 (datiloscritto conservato presso il museo).

¹⁹ Con piacere ricordo l'occasione in cui è stato possibile commentare l'opera in restauro insieme al restauratore Théo Hermanès, a Guido Gentile (entrambi fortemente tentati dalla attribuzione alla bottega Erhart), a Sophie Guillot de Suduiraut, a Giuseppina e Teresa Perusini (che propendevano invece per una cultura radicata in Tirolo). Ringrazio anche Silvia Spada, anche lei venuta appositamente a Torino, così come Stephan Gasser, Stefan Roller e Norbert Jopek che hanno visionato il materiale fotografico e, colpiti dalla qualità della scultura, hanno proposto confronti, suggerimenti e direttrici di ricerca.

²⁰ Sulla Maddalena del Louvre vedi Guillot de Suduiraut, 1992, pp. 203-208; Ead. 1997.

²¹ Fondamentale è stato l'apporto, nella conduzione della presente ricerca, di Ulrich Söding e Matthias Weniger, che ringrazio per la disponibilità e i consigli. Sono inoltre grato per l'amichevole aiuto a Giovanni Romano e Manuel Teget-Welz.

²² Su Gregor Erhart vedi Otto 1943; Baxandall 1989, pp. 165-175 e 331-335; Guillot 1997.

²³ L'altare è riprodotto in Baxandall 1989, tavv. 18-20 e in Kahsnitz 2005, tavv. 90-108.

²⁴ Sulla cappella di Sant'Anna e la situazione augustana in quegli anni vedi Bushart 1994; Id. 1999.

²⁵ Su Daucher si veda la monografia di Eser 1996. Sugli sviluppi della produzione scultorea ad Augusta in questi anni di transizione, nonché sui personali percorsi artistici di Gregor Erhart e Hans Daucher il rinvio è a Söding 2007a.

²⁶ Müller 1976, p. 441.

²⁷ Müller 1976, p. 36 e Baxandall 1974, p. 36. Prima di lui Kauffmann 1973, n. 343, aveva avvicinato i dipinti del lato esterno delle portelle a

quelle del *Traminer Altar* di Klocker oggi al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco.

²⁸ Egg 1985, p. 134. Sull'altare di Londra vedi da ultimo Jopek 2002, pp. 137-145, con la bibliografia precedente.

²⁹ Una accurata descrizione dei meccanismi che regolavano questo tipo di botteghe si può trovare in Baxandall 1989, pp. 122-160; Egg 1985, pp. 22-48; Perusini 1994. Rimane comunque fondamentale il volume di Huth 1923.

³⁰ Egg 1985, p. 9. Della complessa realtà delle commissioni di altari in Tirolo e delle difficoltà che questo comporta è consapevole anche Müller il quale, nell'introduzione del suo *Gotische Skulptur in Tirol*, rileva il rischio di una "fiktive Isolierung der Kunstgattung 'Skulptur'" all'interno di un contesto che la vede invece integrata in maniera inestricabile con la pittura, la doratura e la carpenteria, per realizzare di quelle che sono, in definitiva, opere collettive: Müller 1976, p. 5. A ciò si aggiunga che il termine "Maler" ricorre più spesso di "Bildschnitzer" nei documenti, talvolta falsamente, perché più comune. Così in alcuni documenti lo scultore Klocker è nominato "Maler": Egg 1985, p. 29.

³¹ Su Klocker vedi Scheffler 1967; Egg 1970, pp. 294-297; Id. 1985, pp. 97-112, con bibliografia precedente. Per contributi più recenti sulla situazione dell'arte tirolese tra Quattro e Cinquecento e sull'attività di Klocker e bottega si vedano almeno Söding 2007; Husslein-Arco 2008; Weniger 2008 e Söding 2010.

³² L'altare di Pinzano è una delle poche opere di Klocker che ancora si conservano in situ. Lo schema compositivo di questo altare, con la Vergine in trono affiancata da due santi in piedi con alle spalle angeli reggidrappo è lo stesso che caratterizza la macchina di Pötsch al Victoria and Albert. Si può affermare con ragionevole certezza che anche la Madonna d'Azeglio fosse collocata entro una struttura molto simile.

³³ Tale risulta essere nel primo documento che lo riguarda, nel 1490 e ancora nel 1497. Egg 1985, p. 100. alcuni tentativi di riconoscere la mano di Pötsch all'interno di produzioni legate alla bottega Klocker sono contenuti nelle schede di Luca Majoli e Giuseppina Perusini in Perusini 2004, pp. 320-322.

³⁴ Pötsch risulta attivo fino al 1530. Per la ricostruzione del suo profilo artistico e del suo modo di lavorare, così come del panorama delle botteghe brissinensi dopo la morte di Klocker si rinvia a Egg 1970, pp. 298-299; Id. 1985, pp. 121-148.

³⁵ Per le due opere oggi situate nella provincia di Belluno si rinvia alle schede di Giuseppina Perusini e Silvia Spada in Perusini 2004, pp. 324-337. Rocca Pietore faceva parte all'epoca di Pötsch della diocesi di Bressanone, ma tutta la zona era di prevalentemente di lingua romanza. Sulla committenza e la fortuna di opere tedesche in quest'area vedi *ibidem*, pp. 279-297. Su base stilistica Egg gli attribuisce, tra il resto, anche il *Flügelaltar* già a Laion (oggi al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck) e quello in San Giacomo a Funes.

³⁶ Scheda di Silvia Spada in Perusini 2004, p. 336.

³⁷ Per la *Vergine* oggi a Norimberga e per quella di Chiusa si veda Müller 1976, rispettivamente fig. 157, p. 440 e fig. 234, p. 447.

³⁸ Un tale livello qualitativo trova riscontro in particolare in altre due opere di area brissinese: una *Vergine con Bambino* (fig. 9) e un *San Silvestro* oggi conservati presso il Bode-Museum di Berlino, che devono essere però di un buon decennio precedenti, sul 1490. Le due sculture berlinesi sono state a lungo considerate opera di Klocker, dal cui catalogo vanno però escluse. Presso la parrocchiale di Laion è conservata una predella (segnalata da Matthias Weniger) raffigurante un' *Adorazione dei Magi* le cui componenti denunciano, soprattutto nella fisionomia dei volti, un'affinità non trascurabile con la scultura del Museo Civico (fig. 10). Meno convincente appare però il confronto dei panneggi e totalmente assente è l'interesse per la volumetria corporea manifestato dall'autore della Madonna d'Azeglio. Per la predella si veda Müller 1976, fig. 174, p. 442, che la assegna alla scuola bolzanina dei primi del 1500. Per le due sculture berlinesi il rinvio è invece a Demmler 1930, p. 278 e ss.; si vedano anche Scheffler 1967, p. 56 e 64-67 e Weniger 2008, p. 48.

³⁹ Entrambi i territori erano retti politicamente dal duca di Tirolo: Egg 1985, p. 9.

⁴⁰ I rapporti con l'Italia rimangono di entità decisamente minore, in ambito scultoreo, di quanto non avvenga per la coeva pittura: gli scultori tirolesi guardavano poco a Sud e Pacher rimase il solo artista locale in grado di dialogare in maniera proficua e autonoma con quanto avveniva sia al di qua che al di là delle Alpi. Si vedano a tal proposito le osservazioni di Söding, 2007, p. 218 e 2010.

⁴¹ Egg 1985, p. 100, attribuisce a Klocker il merito di aver focalizzato l'attenzione sull'arte sveva e di aver introdotto in Tirolo un uso generalizzato delle immagini di Schongauer e del Maestro ES, le cui incisioni non erano all'epoca reperibili con molta facilità sul mercato. Se lo studioso considera in un primo momento Klocker come un artista tirolese fortemente influenzato dall'arte sveva, arriva in seguito a ritenerlo uno scultore svevo tout court ("Klocker kam wie sein ganzes Werk eindeutend aus Schwaben": Egg 2001, p. 651). La critica più recente ha avanzato ulteriori ipotesi circa le radici artistiche di Klocker: Söding 2007, pp. 229 e 249-251 individua in Hans Harder il suo probabile maestro a Vipiteno (su di lui si veda Söding 2010a); Weniger 2008, p. 50, pone invece l'accento sulle assonanze tra i lavori di Klocker e la produzione artistica di Norimberga degli anni Sessanta del Quattrocento, il periodo utile per la *Wanderschaft* dell'artista.

⁴² Perusini 2004, pp. 279-297.

⁴³ L'esame approfondito delle carte del collezionista condotto da Cristina Maritano evidenzia il suo rapporto con numerosissimi antiquari europei tra i quali almeno due casi geograficamente vicini all'area culturale della scultura: a Innsbruck ("R. Steiner, Margarethen Platz n. 1") e a Monaco ("A. Sigfried Drey, Maximilianstrasse n. 39"): Maritano c.d.s.

BIBLIOGRAFIA

- Baxandall M., *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino 1989.
- Baxandall M., *South German Sculpture. 1480-1530*, Victoria and Albert Museum, London 1974.
- Blu Rosso e Oro. Segni e colori dell'araldica in carte, codici e oggetti d'arte*, a cura di I. Massabò Ricci, M. Carassi e L.C. Gentile, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 29 settembre-30 novembre 1998), Electa, Milano 1998.
- Bushart B., *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, Deutscher Kunstverlag, München 1994.
- Bushart B., *Venezia e Augusta. Architettura e scultura del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema e B. L. Brown, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 Settembre 1999-9 Gennaio 2000), Bompiani, Milano 1999, pp. 160-169.
- Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi ed E. Castelnuovo, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della prootrice delle Belle Arti, 7 febbraio-14 maggio 2006), Skira, Milano 2006.
- Demmler T., *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, vol. 3, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Grossplastik*, Berlin 1930.
- Egg E., *Kunst in Tirol*, vol. I, *Baukunst und Plastik*, Tyrolia Verlag, Innsbruck 1970.
- Egg E., *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Haymon, Innsbruck 1985.
- Egg E., *Hans Klocker, Bildschnitzer in Sterzing*, in "Der Schlern", 75, 2001, pp. 651-652.
- Eser T., *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München 1996.
- Gabrieli B. O., *Analisi della tecnica esecutiva della scultura lignea dipinta raffigurante una Madonna in trono con Bambino di scuola tedesca (XVI sec.) del Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama di Torino*, dattiloscritto (Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, archivio corrente), 2008.
- Gentile G., *Importazioni di opere e migrazioni di artisti lungo le vie delle Alpi, d'Alagna e delle Fiandre*, in E. Pagella (a cura di), *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2 giugno-4 novembre 2001), Città di Torino, Torino 2001, pp. 114-141.
- Gentile G., *Apporti dai territori di cultura germanica in La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, a cura di E. Rossetti Brezzi, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 3 aprile-31 ottobre 2004), Musumeci Editore, Quart 2004, pp. 30-35.
- Guillot de Suduiraut S., *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 22 ottobre 1991-20 gennaio 1992), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.
- Guillot de Suduiraut S., *Gregor Erhart. Sainte Marie Madeleine*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1997.
- Huth H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Filser, Augsburg 1923.
- Jopek N., *German sculpture 1430 - 1540. A catalogue of the collection of the Victoria and Albert Museum*, V & A Publications, London 2002.
- Kauffmann C.M., *Catalogue of Foreign Paintings*, vol. I, *Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London 1973.
- Kahsnitz R., *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, Hirmer, München 2005.
- Leone de Castris P., *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001.
- Mallé L., *Le sculture del Museo civico d'arte antica. Catalogo*, Museo Civico, Torino 1965.
- Mallé L., *Palazzo Madama in Torino*, Tipografia Torinese Editrice, Torino 1970.
- Museo Civico di Torino. Sezione arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti, pubblicate per cura della direzione del museo*, Torino 1905.
- Maritano C., *Emanuele d'Azeglio, collezionista a Londra*, in G. Romano (a cura di), *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2011, pp. 37-117.
- Maritano C., *La direzione di Emanuele d'Azeglio (1879-1890)*, in S. Abram (a cura di), *I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930*, atti della giornata di studi (19 aprile 2008), in corso di stampa (cit. Maritano c.d.s.).
- Müller T., *Gotische Skulptur in Tirol*, Athesia-Tyrolia, Bozen-Innsbruck 1976.
- Otto G., *Gregor Erhart*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1943.
- Perusini G., *Condizioni sociali e metodi di lavoro degli intagliatori tedeschi nei secoli XV e XVI*, in M. Bonelli (a cura di) *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica e restauro*, Campanotto, Udine 1994, pp. 141-150.
- Perusini G., *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore*, in *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso, catalogo della mostra (Belluna, palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004-22 febbraio 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 279-337.
- Pettenati S., Crosetti A. e Carità G. (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio. Collezionista, mecenate e filantropo*, Musei Civici di Torino e Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Torino 1995.
- Pettenati S., *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in S. Pettenati, A. Crosetti e G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio. Collezionista, mecenate e filantropo*, Musei Civici di Torino e Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Torino 1995, pp. 51-64.
- Scheffler G., *Hans Klocker. Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol*, Wagner, Innsbruck 1967.
- Söding U., *Gotische Skulptur*, in P. Naredi-Rainer, L. Madersbacher (a cura di), *Kunst in Tirol*, vol. 1, *Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Tyrolia, Innsbruck 2007, pp. 217-265.
- Söding U., *Von der Spätgotik zur Renaissance. Meisterwerke der Skulptur in Ulm und Augsburg nach 1494*, in W. Augustyn e E. Leuschner (a cura di), *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Klinger, Passau 2007, pp. 105-132 (Söding 2007a).
- Söding U., *Der rekonstruierte Korbinianaltar: Friedrich Pacher, Hans Klocker und die Retabel im Veneto*, in *Der Korbinianaltar von Friedrich Pacher*, a cura di A. Husslein-Arco e V. Pirker-Aurenhammer, catalogo della mostra (Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 16 aprile-18 luglio 2010), Bibliothek der Provinz, Weitra 2010, pp. 24-39.
- Söding U., *Hans Harder, der Bildschnitzer von Sterzing* in L. Andergassen, L. Madersbacher et al. (a cura di), *Geschichte als Gegenwart. Festschrift für Magdalena Hörmann-Weingartner*, Wagner, Innsbruck 2010, pp. 399-432 (Söding 2010a).
- Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, a cura di S. Pettenati, G. Romano, catalogo della mostra (Nichelino, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 31 marzo-8 settembre 1996), Umberto Allemandi & C., Torino 1996.
- Das Wiener Weihnachtsrelief aus der Werkstatt Hans Klockers*, a cura di A. Husslein-Arco, catalogo della mostra (Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 26 novembre 2008-2 febbraio 2009), Bibliothek der Provinz, Weitra 2008.
- Weniger M., *Notizien zu Hans Klocker, in Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit. Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm*, atti del convegno (Berlino, 11 e 12 novembre 2005), Imhof, Petersberg 2008, pp. 41-55.