

# IL FLÜGELALTAR GIÀ NELLA PARROCCHIALE DI ANTAGNOD QUALCHE OSSERVAZIONE SU QUESTA PARTICOLARE TIPOLOGIA DI ARREDO SACRO E SULLE SUE MODALITÀ DI ESECUZIONE

Laura Pizzi

La Valle d'Aosta si caratterizza per la presenza sul suo territorio di un gruppo di manufatti lignei, eseguiti tra il XV e il XVI secolo, provenienti da alcuni arredi sacri strettamente legati alla cultura figurativa elaborata nei territori svizzeri e della Germania meridionale: gli altari lignei a sportelli o *Flügelaltäre*, originariamente collocati sulle tavole eucaristiche, poi smembrati e spesso dispersi in seguito «al mutamento dei gusti in età barocca e alle esigenze della Riforma cattolica».<sup>1</sup> Nella nostra regione se ne conservano due soli esemplari relativamente integri; il primo, datato ai primissimi anni del Cinquecento, si trova nella cappella del castello di Issogne; il secondo, di dimensioni più contenute e con le portelle pesantemente ridipinte, proviene dalla cappella di Promiod.<sup>2</sup>

La penetrazione dei modi figurativi e l'importazione di opere lignee policrome dai paesi di lingua germanica - e forse il soggiorno in terra valdostana di artisti di quella provenienza - fu resa possibile e favorita dagli scambi che legavano gli opposti versanti del Monte Rosa, incrementati dagli insediamenti, sul lato meridionale, delle comunità germanofone dei Walser che, in qualità di lavoratori stagionali, artigiani e piccoli mercanti, intrattenevano assidui rapporti con le regioni alpine di lingua tedesca.<sup>3</sup>

La recente partecipazione all'esposizione *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali* (Torino 2006) degli sportelli dipinti provenienti dal *Flügelaltar* già sull'altare maggiore della parrocchiale di Antagnod<sup>4</sup> ha fornito lo spunto per raccogliere qualche indicazione su questa specifica tipologia di manufatto ed evidenziarne alcune particolarità esecutive.

## Il *retable*, arredo d'altare

Con il termine *retable* (dal latino *retro* e *tabula*), la letteratura artistica francofona designa, in un edificio religioso, quel manufatto di medie o grandi dimensioni che - a partire dalla metà del XII secolo, come sembrano indicare gli esemplari più antichi<sup>5</sup> - viene collocato sulla mensa dell'altare, in posizione arretrata rispetto ad essa.<sup>6</sup>

Nuove esigenze di culto - quali la collocazione dell'officiante rivolto verso l'abside, tra l'altare e i fedeli (divenuta abituale a partire dall'XI secolo),<sup>7</sup> l'elevazione dell'ostia (nel 1215 è emanato il dogma della transustanziazione), la necessità di porre sull'altare un'iscrizione, scultura o dipinto che ne attesti l'intitolazione (come prescritto dal Sinodo di Treviri del 1310)<sup>8</sup> - contribuiscono a focalizzare sulla tavola eucaristica, ove si reitera il sacrificio di Cristo, l'attenzione dei fedeli.<sup>9</sup> L'utilizzo dei *retables* va posta in relazione, inoltre, con la crescente importanza attribuita alle reliquie che racchiuse in apposite teche, durante la liturgia o in occasioni particolari, vengono sistemate dietro, sopra o a fianco dell'altare.<sup>10</sup> Nel corso del XIV secolo, *retables*-reliquiari sono stabilmente posti sull'altare (a differenza di quanto accadeva precedentemente, quando nulla vi rimaneva collocato in maniera permanente)<sup>11</sup> con la doppia funzione di ornare la mensa e contenere ed esporre le reliquie.<sup>12</sup>

Il *retable* non svolge una funzione propriamente liturgica, ma ricopre un ruolo didascalico e devozionale, poiché illustra episodi e protagonisti della Cristianità, sollecitando il fedele, al tempo stesso, al raccoglimento e alla meditazione individuale.<sup>13</sup>

Interamente dipinti o scolpiti oppure costituiti da elementi intagliati combinati con tavole dipinte, essi subiscono un progressivo incremento nelle loro dimensioni e una diversificazione nelle loro forme che si traduce, a seconda delle epoche e delle aree geografiche, in configurazioni nettamente variate.<sup>14</sup>

Nel XIII e XIV secolo, la produzione europea di *retables* si caratterizza per una straordinaria varietà di soluzioni formali che trovano il solo fattore comune nella compartimentazione delle scene, derivante dall'assoggettamento della figurazione all'impaginazione architettonica.<sup>15</sup>

In Italia, nel corso del Trecento si eseguono politici racchiusi da cornici concepite come imponenti architetture, ai cui elementi tratti dal repertorio gotico è affidata l'articolazione della composizione pittorica interna.<sup>16</sup> Ad essi, a partire dal primo quarto del Quattrocento si sostituisce la *pala* (dal latino *palesis*):<sup>17</sup> introdotta a Firenze



1. *La bottega del Fassmaler.*

*Questa stampa tedesca del XVI secolo raffigura nel proprio atelier il pittore specializzato nella stesura della cromia sulle sculture e sui rilievi. (©1967 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt)*

all'inizio degli anni Venti,<sup>18</sup> essa è costituita da un corpo principale in cui è rappresentato uno spazio pittorico unitario che si sviluppa prevalentemente in altezza; la cornice che la racchiude propone elementi tratti dal nuovo lessico rinascimentale. Sul *recto* dell'opera, la giunzione delle tavole che costituiscono il supporto non viene più mascherata, come nei manufatti trecenteschi, grazie all'applicazione di elementi architettonici verticali, ma è la stesura della preparazione destinata a ricevere la pellicola pittorica che provvede a mimetizzare le connesure, costituendo al tempo stesso un unico campo pittorico.<sup>19</sup> Il prevalere della dimensione verticale connota nel corso del Quattrocento anche la produzione spagnola: il *retable*, frammentato in numerosi compartimenti dipinti disposti su più registri, è racchiuso da una larga cornice istoriata (*guardapolvos*) che si sviluppa su tre lati dell'insieme.<sup>20</sup>

### La produzione del Brabante e delle Fiandre

Tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo viene elaborata negli antichi Paesi Bassi meridionali la tipologia del *retable* a sportelli che, specifica di questa area geografica, si diffonde in tutta Europa incontrando uno straordinario favore.<sup>21</sup>

Gli studiosi non sono ancora giunti a chiarirne la genesi. Skubiszewski osserva come tale conformazione sia già prefigurata nell'oreficeria e nella produzione eburnea altomedievale di altari ad uso privato<sup>22</sup> costituita da trittici e dittici di piccole dimensioni che anticipano la struttura e la disposizione delle figure poi ricorrente nei *retables* tardogotici. Marjan Buyle li pone in relazione con le *Madonna scrigno*, rarissima tipologia di statua a sportelli articolabili comparsa in Germania a partire dal XIV secolo.<sup>23</sup> Hans Nieuwdorp riconduce la comparsa dei battenti nei *retables* agli armadi-reliquiari che già nel XII secolo venivano aperti nei giorni festivi per offrire all'adorazione dei fedeli le reliquie che vi erano conservate;<sup>24</sup> Bernhard Decker osserva come l'aggiunta delle ante,

consentendo la chiusura del *retable*, permetta alla Chiesa di controllare il fenomeno dell'idolatria delle immagini.<sup>25</sup> Se in Italia e in Spagna i *retables* non presentano parti mobili e restano costantemente visibili nella loro totalità, nelle Fiandre e nel Brabante si afferma il modello del trittico ad estensione orizzontale costituito da una cassa centrale scolpita, fiancheggiata da pannelli laterali dipinti su entrambi i lati ad essa collegati per mezzo di cerniere che ne consentono l'articolazione, trasformandoli in battenti;<sup>26</sup> gli sportelli durante i giorni feriali restano chiusi celando lo scrigno; durante le festività vengono aperti rivelando ai fedeli il nucleo centrale dell'opera.<sup>27</sup> Per rendere lo scrigno meglio visibile e agevolare l'apertura dei battenti, nel corso del Quattrocento<sup>28</sup> la cassa viene sopraelevata rispetto alla mensa d'altare e poggiata su di una predella, anch'essa dipinta o scolpita, che può essere a sua volta chiusa da ante dipinte.



2. - 3. Retable de la vie de la Vierge et de l'enfance du Christ, Bruxelles, 1470-1485 (?).

Rouen, Musée Départementale des Antiquités de la Seine-Maritime.

Tipico esempio della produzione brabantina del XV secolo, questo retable presenta la cassa dalla caratteristica forma a T rovesciata, provvista di un paio di battenti più grandi nella parte inferiore e di due piccoli sportelli fissati con cerniere alla parte sopraelevata dello scrigno; gli elementi architettonici, tratti dal repertorio tardo-gotico, evocano l'interno di una chiesa.

(Rouen, musée des Antiquités, musées départementaux de Seine-Maritime, Y. Deslandes)



All'interno dello scrigno, assoggettate all'intelaiatura architettonica che ne regola la distribuzione, compaiono numerose scene intagliate ad alto rilievo, di dimensioni analoghe e contenute, che propongono una narrazione articolata in episodi ai quali viene attribuito eguale risalto; le scene sono gremite di personaggi (se ne contano fino a 150 in uno stesso *retable*)<sup>29</sup> caratterizzati dall'attenzione prestata al valore plastico del modellato e al dato psicologico; la narrazione denota una accurata resa naturalistica, spinta fin nei minimi particolari grazie all'uso della policromia e delle differenti tecniche adottate per differenziare l'aspetto materico di ogni singolo dettaglio - gli incarnati, le stoffe, le armature - con un sapiente contrasto tra superfici lucide e opache, lisce e rugose.<sup>30</sup>

Come ha osservato Paul Philippot, i *retables* fiamminghi rappresentano «*une heureuse conciliation de la sacralité liturgique exigée de l'image d'autel et du goût populaire d'une image illustrative*»; una formula che ha potuto «*dans une synthèse originale, satisfaire à la fois les exigences de la liturgie et de la piété populaire*».<sup>31</sup>

Il *retable* rappresenta un tutto inscindibile anche dal punto di vista iconografico. I lati festivi degli sportelli e i rilievi della cassa illustrano un medesimo tema - spesso *La Passione* e *L'infanzia di Cristo*, oppure episodi tratti dalla vita della Vergine o dei Santi - che il fedele generalmente legge dalla sua sinistra verso destra; i lati feriali degli sportelli sono più sobri, sovente dipinti in *grisaille* e raffigurano di frequente i committenti o i Santi patroni.<sup>32</sup>

Questa tipologia di *retable* - fondata su di una progressione che muove dai dipinti presenti sul retro dei battenti (visibili nella *facies* feriale quando l'opera è chiusa) e culmina con la visione delle sculture collocate all'interno dello scrigno (la parte più sacra della rappresentazione, visibile nella *facies* festiva quando gli sportelli sono aperti)<sup>33</sup> - incontra una larghissima diffusione. Tale espansione si determina non solo nelle zone di produzione, dove, all'interno delle chiese, i *retables* sono collocati sugli altari maggiori, nelle cappelle laterali o semplicemente addossati a pilastri o colonne<sup>34</sup> ma, già nella prima metà del XV secolo, anche in numerosi paesi europei, ove hanno modo di giungere propagandosi lungo gli itinerari commerciali terrestri e marittimi, in un evidente rapporto tra sviluppo economico e artistico.<sup>35</sup> Negli antichi Paesi Bassi meridionali, la realizzazione dei *retables* interessa approssimativamente gli anni compresi tra il 1380 e il 1560,<sup>36</sup> la maggior parte delle opere viene eseguita tra il 1480 e il 1540;<sup>37</sup> la produzione tocca l'apice tra il 1506 e il 1515 nel Ducato del Brabante, in particolare ad Anversa e Bruxelles (e in misura minore a Malines), dove sono attive botteghe specializzate nella creazione di manufatti destinati all'esportazione.<sup>38</sup> Migliaia di *retables* sono realizzati in quei decenni per soddisfare le richieste della corte ducale, delle istituzioni religiose o laiche, dei ricchi borghesi, mercanti o banchieri. Sono giunti sino a noi innumerevoli frammenti o figure isolate provenienti da opere smembrate; sono invece circa 350 gli esemplari che, sparsi in molte località europee, si sono conservati nella loro integrità; di questi, solo una dozzina è ricondotta con certezza ad un maestro o un *atelier*, sulla base di riscontri documentari; la grande maggioranza risulta eseguita da artisti sconosciuti attorno ai quali, in alcuni casi, è stato possibile, sulla base di considerazioni stilistiche e formali, raggruppare più di un'opera o di un frammento.<sup>39</sup> Verso la metà del XVI secolo il mercato giunge a saturazione.<sup>40</sup> Avvenimenti politici e

religiosi - le crisi iconoclastiche del 1566 e l'avvento del Calvinismo - e nuovi orientamenti artistici legati alla diffusione del gusto rinascimentale - che impone un diverso tipo di altare - concorrono a fare cessare questo tipo di produzione.<sup>41</sup>

### Qualche considerazione sulle modalità produttive dei *retables* brabantini

Uno studio dei *retables* brabantini del XV e della prima metà del XVI secolo non può mancare di prendere in considerazione la coeva produzione pittorica degli antichi Paesi Bassi, in particolare le formule elaborate attorno agli anni Trenta del Quattrocento, i cui contenuti si pongono come quanto di più innovativo sia stato proposto in quei decenni a nord delle Alpi.<sup>42</sup> Tale indagine, più prettamente storico-artistica, esula tuttavia dal nostro contesto che si propone di illustrare alcuni degli aspetti tecnici e dei meccanismi produttivi di questo particolare arredo sacro.

La tipologia a T rovesciata, che caratterizza la produzione di Bruxelles nel corso del XV secolo, si estende negli anni di più intensa produzione al resto del Brabante, grazie al semplice schema costruttivo e alla facilità nell'assemblaggio dei componenti.<sup>43</sup> Lo scrigno è chiuso da un doppio paio di ante sovrapposte: due sportelli di maggiori dimensioni per la parte centrale della cassa e due piccoli battenti per la zona superiore che, in conseguenza della forma a T rovesciata, rimarrebbe scoperta. In alcuni manufatti, i due piccoli sportelli non sono fissati con cerniere ai lati della cassa, ma direttamente innestati sulle ante sottostanti; in altre opere, lo scrigno è invece chiuso da un unico paio di sportelli dalla forma a gradino che, restringendosi e prolungandosi verso l'alto, riesce così a celarlo completamente.<sup>44</sup> A partire dagli anni 1515-1520 le forme si fanno più elaborate, con la comparsa, nello scrigno e nelle portelle, di profili concavi e convessi; nel decennio centrale del secolo diventa manifesta l'influenza del Rinascimento italiano, con la preferenza per le casse centrali sopraelevate con arco centrale a pieno sesto e profili laterali dritti.<sup>45</sup>

La realizzazione di un *retable* richiede la partecipazione di diverse, ben definite professionalità: l'artefice della cassa<sup>46</sup> e dei pannelli lignei che costituiscono i battenti; lo scultore che esegue le figure, l'intagliatore che realizza i decori ornamentali e gli elementi architettonici; il doratore; il *polychromeur*<sup>47</sup> che stende la cromia sui rilievi, il pittore che dipinge gli sportelli, il fabbro che forgia la ferramenta necessaria al montaggio delle parti. Come sottolinea Paul Philippot, è l'apporto coordinato di queste specifiche competenze, all'interno di una concezione organica dell'opera, che fa del *retable* un «*ensemble complexe mais unitaire*», un «*Gesamtkunstwerk*»,<sup>48</sup> opera d'arte totale.

Per il suo «*caractère multidisciplinaire*»,<sup>49</sup> il *retable* non può essere portato a termine all'interno di un unico *atelier*. Gli scultori, i pittori e i falegnami possono far parte della stessa gilda;<sup>50</sup> questa circostanza si rivela particolarmente favorevole ad instaurare il necessario clima di collaborazione poiché l'appartenenza degli artisti ad associazioni differenti dà facilmente luogo a rivalità e conflitti.<sup>51</sup>

Gli statuti delle corporazioni dei pittori e degli scultori di Bruxelles e Anversa contemplano espressamente, dopo la stipulazione del contratto, la possibilità di subappaltare l'esecuzione sia delle parti scolpite, sia della policromia.<sup>52</sup> In entrambe le città, l'artista-imprenditore è generalmente il pittore il quale, in quanto firmatario dell'accordo, risponde al committente della completa esecuzione

dell'opera e si occupa di affidare ad altri maestri le fasi lavorative che non possono essere effettuate nella sua bottega.<sup>53</sup> I documenti non menzionano alcuna collaborazione diretta tra artisti, che - anzi - possono risiedere in diverse città; ciascun capo bottega opera nel proprio *atelier* ed è pagato individualmente.<sup>54</sup>

L'organizzazione interna delle botteghe, rigidamente disciplinata dagli statuti della corporazione di appartenenza, ha una strutturazione fortemente gerarchica.<sup>55</sup> Nell'*atelier*, la necessità di fare fronte alla crescente domanda e la volontà di ridurre i tempi e i costi di produzione spingono ad una estrema razionalizzazione delle modalità operative; ciò comporta una precisa ripartizione dei compiti, con conseguente progressiva specializzazione degli addetti.<sup>56</sup>

Gli artisti trovano una ulteriore possibilità di collaborazione e di scambio durante le fiere del Brabante e delle Fiandre, veri e propri eventi che durano circa sei settimane e vedono affluire mercanti da tutta Europa.<sup>57</sup> All'interno della fiera si tiene il *Pand*, libero mercato in occasione del quale sono sospese le rigide normative che regolano la produzione e la vendita delle opere d'arte imposte dalle corporazioni; il più importante e frequentato è il *Pand* di Anversa (attivo dal 1455)<sup>58</sup> che dal 1481 diviene l'unico luogo in cui, durante le fiere annuali, possono essere esposti e venduti *retables*, sportelli dipinti e sculture; la città anseatica, con il suo porto internazionale, diventa così il centro di distribuzione della produzione artistica brabantina.<sup>59</sup>



4 - 5. Retable de la Passion d'Oplinter, 1530-1540. Dalla chiesa di Sainte-Geneviève nell'omonima località, ora a Bruxelles nella Collection des Musées Royaux: d'Art et d'Histoire. Quercia, 371x504x30 cm; l'opera ha conservato la predella, in origine chiusa, come la cassa, da battenti articolabili. La forma dai profili concavi e convessi e l'articolazione interna dello scrigno sono tipiche della tarda produzione degli ateliers di Anversa, in cui elementi architettonici tardo-gotici si mescolano a partiti decorativi che attingono al nuovo lessico rinascimentale. (©IRPA-KIK, Bruxelles)



Per il Pand - contesto particolarmente propizio al commercio grazie alla possibilità di fare circolare le opere senza alcuna restrizione - gli artisti, sostenuti dalla costante richiesta, realizzano un gran numero di *retables* che espongono e mettono in vendita indipendentemente dall'aver ricevuto specifiche commissioni; di fatto, essi trasformano i propri manufatti in veri e propri «*ready-made goods*»,<sup>60</sup> caratterizzati dal reiterato impiego di iconografie e formule artistiche particolarmente apprezzate, adatte a soddisfare una vasta clientela.<sup>61</sup> I lati feriali dei *retables* destinati al libero mercato spesso non sono dipinti; essi vengono completati dopo la consegna da artisti locali, sulla base delle indicazioni fornite dall'acquirente, dettate dalla devozione personale o dalla destinazione dell'opera ad uno specifico edificio sacro.<sup>62</sup>

Nella vendita dei *retables* si trovano a svolgere un ruolo importante i mercanti stranieri che frequentano le fiere; se in un primo tempo si incaricano di trasportare opere eseguite su commissione, successivamente acquistano *retables* "preconfezionati" da proporre in patria; il venditore, dunque, non è più il fabbricante del manufatto che non intrattiene alcun rapporto con gli anonimi acquirenti.<sup>63</sup>



La realizzazione su larga scala, trasformata in una vera e propria produzione in serie, comporta una semplificazione della tecnica esecutiva. In numerosi manufatti provenienti da Anversa, che nella prima metà del XVI secolo produce ed esporta in tutta Europa centinaia di *retables*,<sup>64</sup> i personaggi scolpiti sono di dimensioni *standard* (28 cm circa per le figure in primo piano, da 9 a 11 cm per quelle in secondo piano);<sup>65</sup> altre opere presentano invece identici soggetti, replicati e variamente inseriti nelle diverse composizioni.<sup>66</sup> Il ricorso a dimensioni prestabilite facilita l'imballaggio e il trasporto delle parti, consentendo di assemblare sul posto senza particolari difficoltà opere di dimensioni complessivamente ragguardevoli.<sup>67</sup>

Gli statuti delle corporazioni forniscono puntuali disposizioni concernenti tutte le differenti fasi della messa in opera; per quanto riguarda la scelta delle essenze legnose, esse devono essere asciutte e presentarsi prive di difetti, nodi e alborno; sia a Bruxelles sia ad Anversa è prescritto l'utilizzo del noce o della quercia (questa essenza diviene dominante dalla fine del XV secolo).<sup>68</sup> Il legno abbattuto, probabilmente già suddiviso in masselli e assi di dimensioni *standard*, viene immagazzinato e lasciato stagionare per due-cinque anni.<sup>69</sup>

Per controllare la crescente produzione e certificare la qualità dell'esecuzione e dei materiali utilizzati, dalla metà del XV secolo le corporazioni delle città di Anversa, Malines e Bruxelles impongono l'impiego di marchi di garanzia, costituendo un fenomeno unico in tutta la scultura lignea dell'Europa occidentale.<sup>70</sup> Ogni città possiede i propri specifici marchi, che vengono impressi nelle diverse parti del manufatto una volta ultimate le singole fasi lavorative.<sup>71</sup> L'applicazione della cromia - senz'altro l'operazione che maggiormente incide sui considerevoli costi di produzione<sup>72</sup> - costituisce un momento fondamentale nella realizzazione del *retable*, poiché solo dopo la sua applicazione il manufatto può considerarsi ultimato; a Bruxelles, la vendita di opere policrome eseguite per il libero mercato (e dunque non per soddisfare una specifica committenza) è appannaggio esclusivo dei pittori, poiché gli scultori devono limitarsi a mettere in commercio intagli privi di cromia.<sup>73</sup>



6. - 7. Retable de la Vierge, Bruxelles, 1490-1500. Musée de la Ville de Bruxelles.

*Questo piccolo retable di devozione domestica non è stato eseguito su commissione, bensì per essere messo in vendita nel Pand di Anversa, libero mercato durante il quale erano sospese le rigide normative, imposte dalle corporazioni, che regolavano la produzione e la vendita delle opere d'arte.*

(©Musée de la Ville de Bruxelles, ©IRPA-KIK, Bruxelles)

La realizzazione della cassa scolpita e delle ante dipinte non è necessariamente simultanea; possono infatti intercorrere alcuni anni tra la messa in opera dell'una e dell'altra, ma l'esecuzione dei rilievi, considerati più importanti, precede sempre quella degli sportelli.<sup>74</sup>

Gli elementi che completano il *retable* - la predella, le piattebande traforate, le componenti architettoniche dello scrigno (archi, baldacchini, ornamenti a traforo) - sono spesso opera di *ateliers* specializzati in questa particolare produzione.<sup>75</sup> Queste parti, sovente prodotte in modo seriale indipendentemente da una specifica richiesta, sono poi consegnate separatamente; esse vengono scelte in fase di ultimazione del *retable*, sulla base delle esigenze compositive complessive, non di rado per risolvere problemi di montaggio e assemblaggio delle parti o per completare il programma iconografico.<sup>76</sup>

L'iconografia rappresentata sulla predella non sempre si ricollega a quella della parte centrale dell'opera; la forma rettangolare si presta alla raffigurazione di scene quali il *Salvator mundi tra i 12 Apostoli*, l'*Ultima cena* o l'*Albero di Jesse*.

Nella pratica delle botteghe tardogotiche oltralpine, la preparazione del supporto e l'applicazione delle lamine metalliche, dei decori a rilievo e della cromia sono realizzati impiegando gli stessi materiali e analoghe tecniche esecutive sia sulle portelle dipinte, sia sugli intagli e sulle parti scolpite dei *retables*.<sup>77</sup> Dopo la stesura e la levigatura della preparazione - uno strato bianco di spessore variabile ottenuto stendendo sul supporto ligneo più mani di una miscela di gesso e colla animale<sup>78</sup> - i doratori applicano le foglie metalliche; quindi intervengono gli artisti incaricati di stendere la cromia.<sup>79</sup>

La sovrapposizione di più strati di colore costituisce un aspetto fondamentale dell'esecuzione pittorica - straordinariamente elaborata - dei grandi Maestri fiamminghi.<sup>80</sup> Nella realizzazione dei *retables* brabantini, la necessità di far fronte ad una crescente richiesta comporta una semplificazione delle tecniche operative che si traduce in una riduzione del numero degli strati che, sovrapposti, costituiscono la pellicola pittorica.<sup>81</sup>

I pigmenti possono essere mescolati con un olio essiccativo (di papavero o di lino), con un *medium* proteico o con una miscela di entrambi, a seconda dei colori impiegati e degli effetti ricercati.<sup>82</sup> Spesso, una prima stesura opaca e coprente, stesa a tempera, viene rifinita da una velatura trasparente applicata in un legante oleoso o oleo-resinoso.<sup>83</sup> Gli incarnati, eseguiti per ultimi,<sup>84</sup> sono costituiti da almeno due stesure, anch'essi generalmente di composizione diversa: la prima di solito a tempera; quella finale invece ad olio.<sup>85</sup> Nella scultura, l'uso di diversi leganti in zone contigue viene spesso praticato per ottenere una alternanza di superfici lucide e opache, in modo da evidenziare l'aspetto volumetrico dell'intaglio e sottolinearne i valori chiaroscurali.<sup>86</sup>

Dopo il montaggio definitivo della cassa, i doratori applicano la foglia metallica sui chiodi in ferro e i pittori stendono gli ultimi tocchi di colore; quindi gli sportelli sono inseriti sulle cerniere e agganciati allo scrigno.<sup>87</sup>

La nuova organizzazione del lavoro ha ripercussioni anche sulle modalità di esecuzione del disegno preparatorio (*dessin sous-jacent*), tracciato sulla preparazione quale ausilio per la stesura della sovrastante pellicola pittorica destinata, una volta applicata, a obliterarlo completamente. È stato l'impiego delle tecniche fotografiche ai raggi

infrarossi - la cui lunghezza d'onda permette di attraversare gli strati superiori di un dipinto fino a giungere alla preparazione - a rivelarne la presenza, permettendoci di apprezzarne nel contempo le modalità esecutive.

Nella pittura fiamminga del XV secolo, il disegno preparatorio viene eseguito - generalmente a pennello con nero d'ossa in legante acquoso o meno sovente con altri strumenti quali pietra nera (matita nera naturale), penne, punte metalliche - con il duplice intento di designare l'andamento delle forme e presentare la distribuzione delle ombre e del chiaroscuro, solitamente attraverso l'impiego di un segno continuo e lineare per i contorni, e di brevi tratti incrociati o paralleli per i volumi.<sup>88</sup>

I disegni preparatori di numerosi sportelli dipinti tra il 1480 ed il 1510 da anonimi maestri brabantini presentano modellati piuttosto sommari, ottenuti attraverso la stesura sulle parti in ombra di uniformi campiture grossolanamente tratteggiate.<sup>89</sup> Dalla fine del XV secolo, la necessità all'interno della bottega di razionalizzare la produzione comporta il ricorso allo *spolvero*,<sup>90</sup> tecnica che consente di eseguire più repliche di un medesimo disegno, generalmente tratto da opere particolarmente apprezzate, attraverso una semplice operazione di trasposizione meccanica, evitando un lungo lavoro di preparazione.<sup>91</sup> All'interno dell'*atelier* tardogotico, la rigida suddivisione e specializzazione dei compiti consente di sopporre l'esecuzione dello *spolvero* da parte di un semplice aiutante, mentre la stesura della pellicola pittorica rimane prerogativa del capobottega<sup>92</sup> o dei collaboratori più sperimentati.

#### Gli altari lignei a doppi sportelli

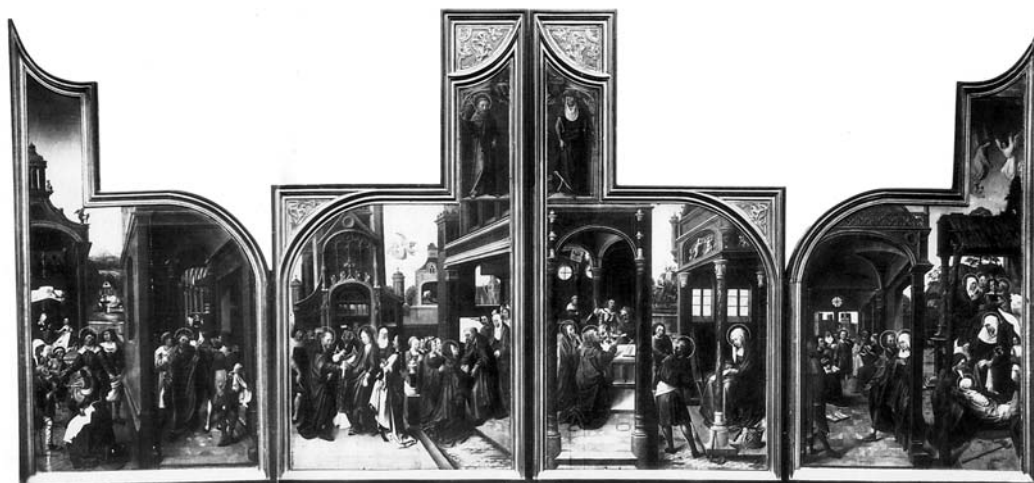
Numericamente inferiori rispetto ai *retables* ordinari e qualitativamente assai superiori alla produzione destinata al libero mercato, gli imponenti altari a doppi battenti vengono richiesti agli artisti più reputati principalmente da prestigiose istituzioni religiose per glorificare, sulla base di precisi programmi iconografici, gli altari maggiori degli edifici sacri di loro appartenenza.<sup>93</sup>

Nei giorni ordinari, i *retables* ad apertura multipla si presentano completamente chiusi; la fase intermedia prevede l'apertura degli sportelli più esterni in modo che i quattro pannelli dipinti risultino affiancati (celando lo scrigno), attribuendo così al *retable* la sua massima estensione orizzontale; in occasione delle festività più solenni le ante interne sono aperte, a rivelare il centro dell'opera.<sup>94</sup>

Negli antichi Paesi Bassi meridionali, la produzione di altari a doppi sportelli sembra sia stata relativamente contenuta, limitandosi ad un esemplare per regione.<sup>95</sup>

Nell'odierno Belgio ne rimane un unico, raffinatissimo esemplare, il *retable* di Saluzzo, eseguito a Bruxelles attorno al 1510, giunto sino a noi senza avere subito manomissioni tali da comprometterne l'integrità. La cassa, dalla caratteristica tipologia a T rovesciata, non presenta ante superiori. I battenti interni, fissati ai lati dello scrigno, hanno il lato festivo scolpito e quello feriale dipinto; gli sportelli esterni, agganciati su quelli interni, sono dipinti su entrambi i lati. Completamente aperta, l'opera mostra una *facies* interamente scolpita, costituita dagli intagli dello scrigno e da quelli presenti sul lato festivo dei battenti interni; nell'apertura intermedia si presenta invece esclusivamente dipinta, così come nell'assetto ad ante completamente chiuse.<sup>96</sup>





8. - 9. - 10. - 11. Retable de Saluce, Bruxelles, 1510 circa. Musée de la Ville de Bruxelles.  
 Realizzato in quercia da un atelier di Bruxelles, questo imponente retable a doppi sportelli articolabili è giunto sino a noi senza avere subito manomissioni tali da comprometterne l'integrità. Nell'assetto festivo, con i doppi battenti aperti, l'opera appare interamente scolpita; nell'apertura intermedia e ad ante completamente chiuse, si presenta esclusivamente dipinta (nel corso del XIX secolo, gli sportelli esterni sono stati separati dal retable e racchiusi in una cornice neo-gotica). Il dettaglio con L'Annunciazione permette di apprezzare la delicatezza dell'intaglio e la raffinatezza della policromia, in particolare nella resa dei tessuti.  
 (©IRPA-KIK, Bruxelles)



### Il Flügelaltar di matrice germanica

La diffusione a livello internazionale dei *retables* brabantini contribuisce a farne conoscere le soluzioni stilistiche e formali; dalla metà del secolo, tuttavia, la reiterazione di tali formule, declinate in innumerevoli reinterpretazioni e riproposizioni, si manifesta in un contesto di sostanziale stagnazione artistica, non più in grado di fungere da stimolo ad altri ambiti culturali e geografici.<sup>97</sup>

Nelle terre dell'Impero germanico, l'attività scultorea nella prima metà del XV secolo non raggiunge esiti particolarmente significativi.<sup>98</sup> Già attorno al 1430, tuttavia, prende avvio un processo di rinnovamento<sup>99</sup> che, tra l'ultimo quarto del Quattrocento e il terzo decennio del Cinquecento, culmina nei domini meridionali nell'elaborazione di quella che Michael Baxandall definisce «scultura florida»,<sup>100</sup> a connotare una specifica fase stilistica - geograficamente circoscritta - legata principalmente alla realizzazione di grandiosi altari lignei a battenti: i *Flügelaltäre* (da *Flügel*, ala).<sup>101</sup>

Il differenziato apporto di scultori (*Bildhauer*, *Bildschnitzer*, rispettivamente *scultori* e *intagliatori di immagini*) dalle ben delineate personalità artistiche contribuisce a declinare in soluzioni complesse e assai diversificate l'esecuzione di tali manufatti,<sup>102</sup> che possono raggiungere dimensioni monumentali.<sup>103</sup>

A partire dagli anni Sessanta del Quattrocento<sup>104</sup> questa diversa interpretazione del trittico ad ante mobili viene elaborata nelle terre che - dalla metà meridionale della moderna Germania comprendendo a ovest l'Alto Reno (Alsazia e Svizzera settentrionale) e a est il Tirolo e parte dell'Austria sud-orientale - formavano «un'area culturale riconoscibile, anche se non del tutto distinta».<sup>105</sup>

Sulla predella (*Sarg*), poggia lo scrigno (*Schrein*,<sup>106</sup> *Corpus*), verticale e profondo, concepito come uno spazio architettonico che accoglie un'unica scena costituita da monumentali figure scolpite - il cui realismo viene sottolineato dalla lavorazione a tutto tondo o ad alto rilievo e da una rutilante policromia - inserite sotto imponenti baldacchini;



12. Michael Pacher, Flügelaltar, 1471-1481. Sankt Wolfgang am Abersee, chiesa parrocchiale. Carpenteria e predella in pino, sculture in tiglio, altezza 1110 cm, larghezza 320 cm. L'imponente altare a doppi battenti rivela nel suo assetto festivo le sculture collocate nello scrigno. (©1998 Hofstetter Kunstverlag, Ried im Innkreis)



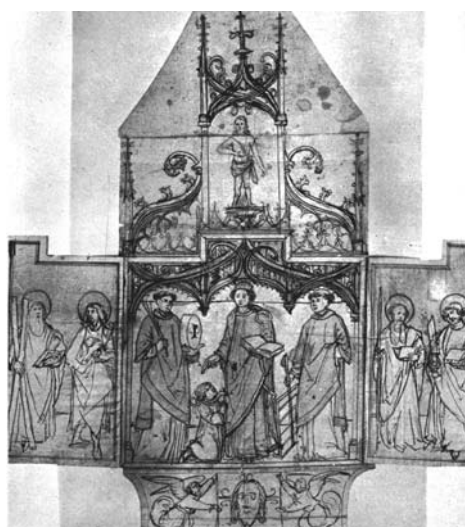
sul lato festivo degli sportelli, in luogo di scene dipinte, sono spesso applicati dei rilievi che sviluppano una narrazione indipendente dalla composizione principale.<sup>107</sup> Sulla cassa compare il coronamento (*Gespreng, Aufzug, Aufsatz*), assente nei manufatti fiamminghi e brabantini, costituito da figurine scolpite (generalmente a tutto tondo in quanto visibili anche dal retro) inserite tra elementi architettonici - pinnacoli, archi rampanti, sottili guglie traforate - a costituire una sorta di «*architecture aérienne*»<sup>108</sup> creata per accentuare la monumentalità dell'insieme e sottolineare al tempo stesso lo slancio verticale.<sup>109</sup>



13. Attribuito al Maestro H.L. (documentato tra il 1511 e il 1526), modello grafico d'altare, 1520 circa, Reno superiore. Il disegno permette di apprezzare lo sviluppo verticale e la ricchezza del coronamento. (Ulm, Stadtarchiv)

Elementi peculiari della produzione germanica, anche se non sempre presenti, sono le *Schreinwächter*, le sentinelle dello scrigno - generalmente raffigurazioni di Santi cavalieri quali Floriano e Giorgio - poste esternamente ai lati del *corpus*, visibili nella *facies feriale*.<sup>110</sup> In alcune opere, nella stessa collocazione si trovano invece due battenti fissi, gli *Standflügel*.<sup>111</sup>

Nei domini dell'Impero, numerosi documenti attestano come nell'ultimo quarto del XV secolo i pittori comincino a ricoprire un ruolo di primo piano nella progettazione complessiva dell'opera, poiché la parte pittorica - in particolare quella degli sportelli - gode di maggiore considerazione rispetto al rilievo, in cui non si vede altro che un «*erhebttes Bild*», un quadro rilevato.<sup>112</sup> La stipulazione del contratto avviene sulla base della presentazione al committente di un disegno d'insieme, la *Visierung* (o *Riss*) sorta di modello grafico dell'altare;<sup>113</sup> di questi disegni, senz'altro molto numerosi considerato l'enorme numero di *Flügelaltäre* realizzati, sono giunti sino a noi pochissimi esemplari, quasi mai riconducibili a singole personalità artistiche o ad opere che si possono identificare.<sup>114</sup>



14. - 15. Modello grafico d'altare a battenti chiusi e aperti (©1967 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt)

### Retables brabantini e Flügelaltäre tedeschi

È stato rilevato come, in particolare tra il 1480 e il 1520,<sup>115</sup> gli antichi Paesi Bassi meridionali e le terre dell'Impero germanico attraversino una medesima congiuntura artistica, che porta ad operare in ambiti professionali sostanzialmente simili sia i maestri fiamminghi e brabantini sia quelli tedeschi.<sup>116</sup> Entrambe le regioni sono caratterizzate dalla presenza di avviati *ateliers* cittadini, dove l'attività è rigidamente strutturata sulla base dei regolamenti della corporazione di appartenenza;<sup>117</sup> in queste botteghe la produzione, ripartita tra più collaboratori specializzati in differenti mansioni, è guidata da maestri «*artisans bourgeois*»<sup>118</sup> che hanno la possibilità di subappaltare parte delle lavorazioni, mantenendo la responsabilità dell'impianto complessivo delle opere.<sup>119</sup> Anche negli *ateliers* germanici si attua la produzione seriale, in particolare per i coronamenti dei *Flügelaltäre*, che possono essere scomposti in singole parti riconducibili a semplici forme geometriche, intagliate a parte e poi facilmente assemblate.<sup>120</sup> Per la realizzazione delle parti più grandi di carpenteria e l'esecuzione della ferramenta necessaria al montaggio finale, i maestri tedeschi sono soliti avvalersi di falegnami e fabbri reclutati in loco che possono essere pagati direttamente dal committente dell'opera.<sup>121</sup> Nell'ambito della «scultura florida», l'abbondanza di manodopera<sup>122</sup> e la ripartizione del lavoro inducono alcuni imprenditori a specializzarsi nell'assemblaggio di scrigni, sculture e pitture provenienti da differenti *ateliers*.<sup>123</sup>

Come accade nel Brabante, anche nei domini dell'Impero in questi decenni si realizzano migliaia di altari lignei a sportelli, moltissimi dei quali vengono destinati a località diverse dal luogo di produzione; analogamente un cospicuo numero di opere tedesche sono rimaste anonime.<sup>124</sup>

Sussistono, tuttavia, alcune differenze significative. Nelle terre dell'Impero, il fenomeno della produzione destinata alla vendita diretta - quando le opere vengono immesse sul mercato anticipando la richiesta - ha una portata molto ridotta; l'ostilità protezionistica delle corporazioni consente la commercializzazione di un modesto numero di manufatti di piccole dimensioni e di basso costo, destinati alla devozione privata, che vengono proposti agli acquirenti nella bottega stessa dell'artista o durante i mercati.<sup>125</sup>



16.-17. Michael Pacher, Flügelaltar, 1471-1481. Sankt Wolfgang am Aberssee, chiesa parrocchiale. Carpenteria e predella in pino, sculture in tiglio, altezza 1110 cm, larghezza 320 cm.

Nell'assetto feriale, ad ante completamente chiuse, sono visibili le Schreinwächter e il retro dei battenti esterni. Nella facies intermedia i quattro battenti affiancati celano lo scrigno e le Schreinwächter. (©1998 Hofstetter Kunstverlag, Ried im Innkreis)





18. - 19. Tilman Riemenschneider, Flügelaltar del Sacro Sangue, 1501-1505. Rothenburg ob der Tauber, chiesa di Sankt Jakob. Carpenteria in abete, sculture in tiglio, altezza complessiva 900 cm. Sull'opera, priva di cromia, l'artista ha steso uno strato di finitura di colore marrone per uniformare e proteggere la superficie. (©2000 Könemann Verlagsgesellschaft mbH, A. Bednorz).

Nei Paesi Bassi, la realizzazione dei *retables* implica una precisa ripartizione dei compiti tra scultori e pittori i quali, a loro volta, si suddividono in autori dei dipinti sui battenti e artefici del rivestimento policromo sulle sculture e sugli intagli. Grandi maestri della scultura florida - quali Michael Pacher e Veit Stoss - intervengono in prima persona sia per la parte scultorea sia per la stesura della policromia.<sup>126</sup> Tuttavia, anche nelle botteghe dell'Impero l'applicazione della cromia è generalmente affidata a due differenti artisti: il *Flachmaler*, che interviene sugli sportelli, e il *Fassmaler*, autore del rivestimento policromo delle sculture;<sup>127</sup> la pittura delle superfici piane, che implica la risoluzione di problemi compositivi e prospettici, è comunque ritenuta più impegnativa della coloritura dei rilievi.<sup>128</sup> Si può osservare come generalmente i personaggi raffigurati sulle ante dei manufatti tedeschi presentino dimensioni inferiori rispetto a quelle dei protagonisti della scena centrale, in un rapporto inverso rispetto a quello che è possibile cogliere nei *retables* degli antichi Paesi Bassi, dove le figure dipinte sui battenti sono quasi sempre nettamente più grandi di quelle intagliate collocate nelle casse.<sup>129</sup>

Gli imponenti *Flügelaltäre* a doppi battenti, i *Wandelaltäre* (altari trasformabili), sono diffusi nella maggior parte delle province tedesche, in particolare nella parte meridionale dell'Impero; gli *ateliers* di Bruxelles e Anversa riservano invece questa produzione soprattutto all'esportazione.<sup>130</sup>

Un aspetto peculiare della produzione tedesca consiste nella creazione di *Flügelaltäre* privi di cromia, al contrario della produzione brabantina, che è invece interamente destinata a ricevere la pellicola pittorica.<sup>131</sup> La rinuncia allo splendore dei colori e allo sfarzo delle dorature viene dagli studiosi posta in relazione con il più austero clima culturale e spirituale che si va instaurando negli anni precedenti la Riforma.<sup>132</sup> Il primo *Flügelaltar* monocromo, di cui oggi restano solo alcuni frammenti, è scolpito da Tilman Riemenschneider tra il 1490 ed il 1492 per la chiesa di Münnerstadt, in Franconia; l'artista si limita a sottolineare cromaticamente solo le labbra e gli occhi delle figure.<sup>133</sup> Lo scultore realizza altre opere lignee prive di cromia; su tutte, al termine della lavorazione, egli stende uno strato di finitura di colore marrone, per uniformare e proteggere la superficie;<sup>134</sup> la resa naturalistica dei dettagli, fino ad allora affidata all'uso del colore e delle lamine metalliche, è ottenuta grazie ad una sapiente lavorazione in grado di diversificare e restituire la varietà delle trame superficiali del legno.<sup>135</sup>

#### La scelta e la preparazione delle essenze lignee

Durante il Medioevo, il commercio e l'importazione di legname riguardano in maniera preponderante la costruzione delle imbarcazioni e, in misura minore, la fabbricazione dei vasi vinari, limitandosi per la scultura a rare occasioni circoscritte.<sup>136</sup> Nell'esecuzione dei manufatti, gli artisti sono soliti fare ricorso a legni reperibili localmente; Jacqueline Marette ha dimostrato che l'impiego delle essenze lignee corrisponde con esattezza alla vegetazione forestale presente nel luogo di realizzazione.<sup>137</sup>

Per le qualità intrinseche e l'ottima lavorabilità, i maestri della «scultura florida» privilegiano l'impiego del tiglio, diffuso nella Germania centro-meridionale nella sua varietà dalle foglie larghe (*Tilia platyphyllos*), un'essenza





20. - 21. - 22. Gregor Erhart, Sainte Marie-Madeleine, 1510.  
 Parigi, Musée du Louvre. Tiglio policromo, altezza 177 cm; larghezza 44 cm; profondità 43 cm.  
 La scultura, di dimensioni superiori alla grandezza naturale, è scolpita a tutto tondo.  
 Per ridurre la comparsa di fessurazioni nel supporto ligneo, il retro è stato profondamente svuotato  
 attraverso un'apertura rettangolare praticata nel dorso tra i capelli, poi richiusa e mimetizzata da  
 un pannello in taglio accuratamente intagliato, dipinto e dorato.  
 (©Réunion des musées nationaux, Paris 1991, D. Arnaudet)

comunque ricercata e relativamente costosa.<sup>138</sup> Anche nei territori dell'odierna Svizzera, tra la metà del XV secolo e il 1530, la quasi totalità delle sculture viene eseguita in legno di tiglio.<sup>139</sup>

Nei *Flügelaltäre*, per l'esecuzione della cassa, della predella e dei battenti si usa generalmente una essenza resinosa; oltre che nelle province meridionali dell'Impero, il tiglio viene usato per le parti scolpite - con il legno di noce e di quercia (come è costume nei Paesi Bassi) - anche nella valle del Reno; nelle aree alpine, in particolare in quelle orientali, è fatto largo uso di conifere (larice, abete rosso e bianco) per le parti strutturali e di cirmolo (*Pinus cembra*) per le sculture.<sup>140</sup> È stata avanzata l'ipotesi che nella scultura gotica il legno sia stato spesso lavorato, «perhaps even as a rule»,<sup>141</sup> fresco e non stagionato; gli studi più recenti ritengono che le due tecniche siano potute coesistere ed essere impiegate entrambe nella realizzazione di uno stesso manufatto.<sup>142</sup>

Per contenere le variazioni dimensionali del legno, i masselli destinati alle sculture di maggiori dimensioni

vengono scavati sul retro, tanto da ridurre alcuni manufatti a gusci di pochi millimetri di spessore; durante lo svuotamento, nei sottosquadri gli attrezzi possono attraversare lo spessore del legno, producendo dei fori che vengono richiusi con scaglie di legno, tela o filaccia vegetale fissate con colla animale.<sup>143</sup> Tale trattamento è riservato alle sculture destinate ad essere visibili solo frontalmente; in caso contrario, dopo l'eliminazione del durame, il retro viene richiuso applicandovi una tavola perfettamente combaciante, che può essere accuratamente scolpita e dipinta. Uno dei più begli esempi di questo tipo di lavorazione è offerto dalla scultura a grandezza naturale in legno di tiglio raffigurante *Maria Maddalena*, scolpita verso il 1515-1520 da Gregor Erhart di Augusta.<sup>144</sup>

Dopo l'esecuzione dell'intaglio, il legno può venire sottoposto ad un trattamento conservativo per renderlo meno reattivo alle variazioni termoigrometriche dell'ambiente e proteggerlo dall'umidità grazie alla stesura sulla sua superficie di una miscela a base di olio di lino e minio (ossido di piombo).<sup>145</sup>



Sui difetti e sulle zone più esposte a sollecitazioni - come le connessioni tra le tavole, le giunzioni tra i pezzi e le parti destinate ad essere dorate - vengono incollate delle sottili strisce di tela di lino o di pergamena oppure è applicata della filaccia vegetale.<sup>146</sup> Lo strato preparatorio destinato a ricevere la cromia, sia nella pittura su tavola sia sugli intagli lignei, è generalmente bianco, composto da solfato o carbonato di calcio legato con colla animale; meno sovente è a base di olio essiccato e biacca.<sup>147</sup>

Come nei *retables* brabantini, anche nei *Flügelaltäre* tedeschi, sui fondi preparati dei battenti viene poi tracciato il disegno preparatorio (*Unterzeichnung*), con cui si imposta dapprima la distribuzione dello spazio architettonico e poi la disposizione delle figure.<sup>148</sup>

### L'applicazione delle lamine metalliche

In Europa, l'impiego di foglie metalliche sulle opere d'arte raggiunge il suo vertice tra il periodo tardo medievale e l'epoca barocca.<sup>149</sup>

Negli altari lignei a sportelli tardogotici<sup>150</sup> la distribuzione delle lamine sottolinea, in un crescendo di preziosità, il passaggio dalla *facies* feriale a quella festiva. In oro, argento o stagno, le foglie sono variamente utilizzate impiegando tecniche complesse e costose - in particolare quelle usate per riprodurre tessuti di pregio - raggiungendo risultati di straordinaria raffinatezza.<sup>151</sup>

Nei domini dell'Impero, nelle parti meno visibili delle opere è possibile usare lo *Zwischgold* (nella letteratura artistica francofona *or parti*; letteralmente in italiano *oro in/di mezzo*), una doppia foglia metallica ottenuta battendo insieme, per ragioni di economia, una lamina d'oro particolarmente sottile e una d'argento di maggiore spessore;<sup>152</sup> tale pratica è invece proibita nel Brabante, così come l'impiego di foglie metalliche ad imitazione dell'oro.<sup>153</sup>



23. Flügelaltar di Kilchberg, 1494 circa. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.  
 Dettaglio del modulo decorativo inciso sulla preparazione poi ricoperta dalla foglia d'oro.  
 (©1996 Stuttgart, Restaurierungswerkstatt des Württembergischen Landesmuseums)

Sia negli antichi Paesi Bassi sia nei domini dell'Impero, l'applicazione della foglia d'oro può essere di due tipi. Nelle zone meno importanti o in secondo piano (per esempio, le parti collocate fuori dallo scrigno o sul coronamento), su di un esiguo strato di preparazione, si effettua una doratura "a missione", di minor pregio, impiegando una lamina molto sottile che, applicata su di un substrato oleo-resinoso con funzione collante, non può essere lucidata.<sup>154</sup>

Alle parti più in vista e ai fondi nelle zone superiori dei battenti, dello scrigno e della predella è riservata la doratura di maggior pregio, eseguita con le foglie di maggiore spessore. Nelle aree che devono essere dorate, anche la preparazione è decisamente più spessa, applicata in più strati,<sup>155</sup> su di essa l'artista interviene sia tracciando dei segni che definiscono le zone su cui applicare la foglia, sia incidendo dei tratti a costituire dei motivi ornamentali, secondo una tecnica che in tedesco è chiamata *Pressgravur*.<sup>156</sup> Tra le decorazioni eseguite con questo sistema, molto diffuso è con il cosiddetto "tremolato", la *Tremolierung*<sup>157</sup> (termine usato anche nella letteratura artistica francofona), costituita dall'incisione di semplici linee ondulate o zigzaganti - in scultura usata sui rilievi per simulare tessuti, pellicce, suoli erbosi - ottenute con ferri a lama piatta o sgorbie.<sup>158</sup>

A partire dal XV secolo, nella «scultura florida», le superfici di maggiori dimensioni vengono incise a bulino con motivi geometrici, vegetali (quali rampicanti e rosette con melograni) o stilizzate raffigurazioni di animali; lo scrigno e i lati festivi dei battenti possono, ma non necessariamente, recare uguali motivi decorativi.<sup>159</sup>

La preparazione dei fondi dorati è spesso trattata impiegando dei moduli ornamentali che riproducono motivi damascati direttamente derivati da questi tessuti di gran pregio.<sup>160</sup>

La letteratura artistica tedesca chiama *Rapport* la scomposizione di un motivo decorativo continuo e coerente nel suo elemento costitutivo di base, che può essere composto dall'abbinamento di più moduli.<sup>161</sup> Per riportare l'unità decorativa sulla preparazione si usano delle sagome forate (*Lochpausen* o *Pausen*) in carta o pergamena, che sfruttano il medesimo principio dello *spolvero* e possono venire reimpiegate, anche specularmente; inoltre, da un motivo possono venir tratti e utilizzati singoli elementi. Rimossa la *Pause*, il contorno così ottenuto risulta costituito dai punti - formati da polvere di carbone, gesso o pigmento passata attraverso i fori della sagoma - disposti uno vicino all'altro,<sup>162</sup> che vengono collegati tra loro mediante leggere scalfitture o graffi.<sup>163</sup> Le superfici interne del motivo decorativo sono incise a *Tremolierung*.<sup>164</sup>

La preparazione così predisposta viene in seguito dorata "a bolo", con la consueta tecnica che consiste nell'applicarvi uno strato di terra argillosa detta appunto *bolo*<sup>165</sup> a cui la lamina è fatta aderire con colla animale o chiara d'uovo; quindi, la foglia viene brunita, cioè lucidata con una pietra d'agata arrotondata o il dente di un animale carnivoro.<sup>166</sup> La parte di lamina che ricopre i tratti incisi non viene raggiunta dallo strumento, in quanto posta leggermente sottolivello rispetto il piano della doratura; essa rimane opaca accentuando il senso di profondità del motivo decorativo, grazie anche alla differente rifrazione della luce.<sup>167</sup> La foglia polita, infine, può ulteriormente essere ornata imprimendovi delle decorazioni per mezzo di punzoni.

La lucentezza finale dell'oro può essere smorzata - completamente o localmente, creando così un raffinato contrasto oro lucido/oro opaco - grazie alla stesura sulla lamina di uno strato trasparente con funzione opacizzante (sembra a base di colla animale o di farine vegetali disciolte in un legante acquoso), che può svolgere anche una funzione protettiva.<sup>168</sup> La letteratura artistica francofona definisce questa operazione "matage de l'or".<sup>169</sup>

In area germanica, le cornici dello scrigno e dei battenti sono spesso ornate con piccoli decori floreali a stampo in foglia metallica - solitamente d'argento - applicata a missione; l'argento, in origine, è sempre ricoperto da una vernice, per impedirne l'annerimento.<sup>170</sup>



24. Flügelaltar di Talheim, 1520 circa. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

Lato feriale dello sportello sinistro dove è visibile la decorazione in foglia metallica applicata a stampo sulla cornice.

(©1996 Stuttgart, Archiv des Württembergischen Landesmuseums)

## I repertori di modelli

Nella produzione tardogotica, quasi sempre opera di anonimi artisti, il ricorrere di uno stesso motivo decorativo in manufatti di varia provenienza può rivelarsi utile per collegare tra loro tali opere e ricondurle ad un ambito artistico più circoscritto, se non ad una medesima bottega. Anche nei fondi dorati, l'individuazione di *Rapporte* che presentano medesime forme e dimensioni, e analoghe tecniche di esecuzione, può fornire un ausilio all'indagine storico-artistica. Ogni *atelier* dispone di *carnefs* di schizzi e disegni che costituiscono dei repertori di modelli usati per la definizione degli schemi compositivi, la raffigurazione dei personaggi e degli elementi decorativi. Queste raccolte sono tenute in grande considerazione: alla morte del capobottega sono trasmesse al figlio o all'allievo che ne proseguirà l'attività, figurano menzionate nei testamenti di alcuni maestri e possono essere oggetto di aspre contese.<sup>171</sup> Inoltre, già durante il periodo dell'apprendistato, il giovane artista annota nel quaderno degli schizzi tutto quanto gli sembra rilevante - progetti di composizione, motivi ornamentali, dettagli di panneggi - costituendo un poco alla volta un «*Formenschatz*»,<sup>172</sup> un tesoro di forme a cui attingerà a piene mani una volta divenuto maestro; anche gli intagliatori utilizzano questo metodo, completato da modelli plastici di varie dimensioni.<sup>173</sup>

Tuttavia, come osserva Uta Bergmann,<sup>174</sup> nello studio dei *Rapporte* le osservazioni tecnologiche forniscono solo un limitato aiuto all'indagine stilistica. I repertori di modelli, infatti, conoscono una notevole diffusione che si propaga in vasti ambiti geografici; poiché il concetto di proprietà intellettuale non si è ancora affermato, essi vengono scambiati (per esempio durante la collaborazione di più maestri ad un medesimo manufatto),<sup>175</sup> affittati, acquistati;<sup>176</sup> botteghe che non sembrano intrattenere relazioni possono impiegare moduli decorativi assolutamente identici.<sup>177</sup> Inoltre, dalla seconda metà del XV secolo, un contributo determinante alla circolazione di modelli viene offerto dalla rapida diffusione della xilografia e dell'incisione su rame;<sup>178</sup> in commercio diventa possibile reperire xilografie con motivi ornamentali che vengono ritagliati e modificati a piacimento.<sup>179</sup>

## I battenti e la predella del Flügelaltar già nella parrocchia- le di Antagnod

Il Flügelaltar si trovava sull'altare maggiore della parrocchiale di San Martino. Nel 1713 è stato smembrato e sostituito con un altare ligneo intagliato dagli scultori valesiani Giuseppe (?) Gilardi e Giovanni Pompeo Mainoldo;<sup>180</sup> cinque sculture (la *Vergine col Bambino*, *san Martino*, *sant'Anna*, *san Giacomo maggiore* e *san Grato*) provenienti dallo scrigno dell'arredo tardogotico sono state collocate nell'ordine mediano dell'imponente macchina settecentesca, dove tuttora si trovano. Una sesta opera, raffigurante *san Martino a cavallo*, «affine per epoca e stile»<sup>181</sup> alle cinque statue, si trova anch'essa inserita nel secondo ordine dell'altare barocco.

I dipinti degli sportelli raffigurano i *santi Sebastiano* e *Antonio abate* con a tergo l'*Angelo annunciante*, le *sante Margherita* e *Maria Maddalena* con a tergo la *Vergine annunciata*; la predella presenta *Cristo* e *i dodici Apostoli*.<sup>182</sup>

Guido Gentile riconduce il gruppo scultoreo al linguaggio figurativo della Svizzera nord-occidentale «influenzato dalla cultura artistica dell'alto Reno (Basilea)»;<sup>183</sup> lo





25. - 26. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), sportelli di Flügelaltar, 1500 circa. Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.

Lato feriale del battente sinistro: Angelo annunciante; lato feriale del battente destro: Vergine annunciata.

Le fotografie documentano lo stato di conservazione degli sportelli prima del restauro del 1936.

(Archivio parrocchiale)

studioso pone egualmente l'esecuzione dei dipinti della predella e dei battenti - collocata attorno al 1500 e assegnata da Elena Rossetti Brezzi ad una stessa mano<sup>184</sup> - in relazione con l'area svizzero-tedesca, segnatamente con la produzione della cerchia dei Maestri del Garofano, attivi a Berna, Zurigo e Friburgo.<sup>185</sup> Fino al recente restauro, i nomi tracciati sulla cornice della *facies* feriale erano dubitativamente riferiti agli artefici del *Flügelaltar*,<sup>186</sup> grazie anche alla leggibilità ritrovata a seguito dell'intervento, Guido Gentile pone ora i patronimici «Schan Berret» e «Martin Barret» in relazione con i committenti valdostani del prestigioso arredo.<sup>187</sup>

I due sportelli, pur mantenendo la cornice originale, dopo la separazione dallo scrigno hanno subito una riduzione dimensionale, che ha comportato la soppressione della conformazione a gradino.<sup>188</sup> Le risalite delle ante che unendosi chiudevano la parte superiore della cassa sono state eliminate, conferendo ai pannelli un andamento rettangolare, con l'intento forse di disporne come singoli dipinti. In entrambi gli sportelli, la porzione mancante nel lato superiore della cornice è stata integrata riutilizzando parte di quella che racchiudeva la risalita, collocata a ricostituire il bordo e poi fermata con graffe metalliche.

Nel 1936 le due ante e la predella sono state restaurate, probabilmente in vista della loro successiva presentazione alla mostra di arte sacra allestita ad Aosta, in alcune sale

del liceo cittadino, nel medesimo anno.<sup>189</sup> Nel 1939 gli sportelli hanno preso parte all'esposizione *Gotico e Rinascimento in Piemonte* tenutasi in palazzo Carignano a Torino.<sup>190</sup>

Come documentano le fotografie scattate in occasione del restauro novecentesco<sup>191</sup> l'intervento ha preso in considerazione principalmente le lacune della pellicola pittorica presenti sui lati feriali degli sportelli, con l'esecuzione di estese stuccature poi ridipinte a debordare largamente sulla cromia originale; in particolare risultavano ampiamente ripresi le ali dell'angelo e i manti di entrambi i personaggi. La stessa operazione, ma in maniera meno invasiva (grazie probabilmente al migliore stato di conservazione) è stata effettuata anche sulla predella, con la completa ridipintura di tutte le aureole.

Ad un successivo intervento, effettuato forse nel corso degli anni Sessanta del Novecento, si devono ulteriori stuccature e ridipinture a cui ha fatto seguito, per uniformare cromaticamente i battenti e la predella, la stesura di uno spesso strato di vernice di intonazione ambrata.

Nel 1989, quando gli sportelli erano conservati nella sacrestia della parrocchiale, il personale del laboratorio regionale di restauro della Soprintendenza ha effettuato un intervento urgente di consolidamento sui lati feriali che presentavano numerosi sollevamenti a tenda, riscontrabili sia nella cromia originale, sia nelle parti ridipinte.

-Alcune note sulla tecnica di esecuzione

I supporti e i dipinti degli sportelli e della predella sembrano realizzati conformemente alle modalità operative delle botteghe tardo-gotiche oltralpine. L'essenza lignea usata per la realizzazione delle tre parti non è stata analizzata; si può ipotizzare l'impiego del legno di conifera, come era in uso negli *ateliers* dei distretti meridionali dell'Impero collocati nell'arco alpino.

La predella - che misura 60x229x5 cm ed è priva della cornice originale - è costituita da una unica tavola con le fibre disposte orizzontalmente. Gli sportelli misurano 158x110x5 cm. Le tavole dipinte non sono incollate o fissate alle cornici che le racchiudono, in modo da consentire al supporto ligneo eventuali variazioni dimensionali prodotte dalle modificazioni termoigrometriche dell'ambiente.<sup>192</sup> I pannelli sono entrambi costituiti da più assi lignee - così accuratamente congiunte da riuscire a stento ad individuarle singolarmente - di circa due centimetri di spessore, ben levigate, con le fibre del legno disposte longitudinalmente; la presenza di cromia su ambedue i lati ne ha ridotto considerevolmente l'imbarcamento.

Sul lato feriale, in corrispondenza di parte delle connesure tra le assi, sono state inserite delle fibre vegetali per attutire la ripercussione dei movimenti del supporto ligneo sugli strati sovrapposti; questo accorgimento è evidente ad una osservazione a luce radente, poiché il ridotto spessore della preparazione e della pellicola pittorica non è sufficiente a nascondere.

Per la stesura dei pigmenti, l'artista ha presumibilmente utilizzato un legante organico di origine vegetale. È interessante notare che nella Germania meridionale, quando nella trattatistica dell'epoca ci si riferisce alle "tradizioni lombarde" e in alcuni contratti tardogotici si menziona l'esecuzione della pittura "alla maniera italiana", si allude alla tecnica della pittura a tempera.<sup>193</sup>

-L'applicazione e la lavorazione delle lamine metalliche

Sul lato festivo, che presenta larghe porzioni dorate, è stata impiegata una tecnica di esecuzione più accurata. Per avviare ai movimenti del legno, in corrispondenza delle parti destinate a ricevere la doratura - il fondo e la cornice del lato festivo - è stata applicata sul supporto l'incamottatura, costituita in questo caso da una sottile tela di lino. La preparazione, sufficientemente spessa da potere essere lavorata, è stata poi direttamente incisa con la tecnica del *Pressgravur* reiterando un *Rapport* che propone un motivo decorativo damascato arricchito al suo interno da *Tremolierungen*. Quindi, su di una preparazione a bolo rosso, è stata applicata la foglia d'oro, poi brunita.

Il medesimo fondo dorato, privo di moduli decorativi, è stato utilizzato per le aureole e la corona che cinge il capo di *santa Margherita*. Le aureole sono delimitate da incisioni (doppie per i personaggi maschili e triple per le femminili) che traspaiono attraverso la foglia metallica dalla sottostante preparazione, dove sono state eseguite con l'ausilio di un compasso.

Una pennellata nera, tracciata direttamente sull'oro, individua i contorni e i dettagli e costruisce i valori chiaroscurali della corona della Martire di Alessandria; per differenziarla dall'aureola, al cui interno risulta collocata, essa è stata rafforzata cromaticamente tramite la stesura di una vernice gialla. Una analoga modalità operativa è stata utilizzata per realizzare il fermaglio sulla veste della *Maddalena* e i nodi dei due bastoni.

Non sono state trovate tracce della delicata stesura che potrebbe essere stata applicata per spegnere la brillantezza dell'oro brunito (*matage de l'or*), la cui eventuale presenza risulterebbe senz'altro compromessa dal pesante intervento del 1936.

Alcuni dettagli sono stati ottenuti impiegando una lamina d'argento poi meccata<sup>194</sup> per imitare l'aspetto e la lucentezza dell'oro, quindi contornata e rifinita con pennellate di colore nero; si tratta della croce astile di *santa Margherita* e, sull'altro sportello, della croce doppia di *sant'Antonio*, i cui campanelli sono stati differenziati cromaticamente lasciando al destro la tonalità più fredda dell'argento privo di meccatura. Lamine d'argento meccate si trovano anche nella predella, impiegate per gli attributi iconografici degli Apostoli.

Gli sportelli hanno conservato la cornice originale; sul lato festivo essa presenta una pregevole decorazione - incisa a *pressgravur* nella preparazione poi dorata a foglia e brunita - costituita dalla reiterazione di un modulo con elementi vegetali che si avvolgono attorno ad uno stelo anche le teste dei chiodi (inseriti in corrispondenza delle cerniere), che nella situazione attuale risultano a vista, erano in origine completamente decorate e dorate con la stessa tecnica.

Sul lato feriale del battente con la *Vergine annunciata*, restano sulla cornice alcuni piccoli decori floreali a stampo - in origine disposti probabilmente lungo l'intero perimetro - divenuti di colore grigio-nerastro a causa del contatto con l'aria della lamina metallica priva della vernice protettiva. Questa decorazione era certamente presente anche sulla cornice dell'altro sportello.

-Il modulo decorativo dei fondi dorati

La difficoltà nel ritracciare i modi di diffusione e di utilizzo dei *Rapporte* e delle *Pausen* è confermata dalla presenza in due tavole d'altare, attribuite a Christoph Bockstorff (documentato a Lucerna nel 1512), del medesimo modulo decorativo damascato che compare in alcune opere dei Maestri del Garofano,<sup>195</sup> artisti con cui sembra egli non abbia intrattenuto alcuna relazione.<sup>196</sup>

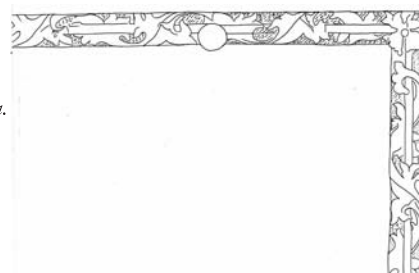
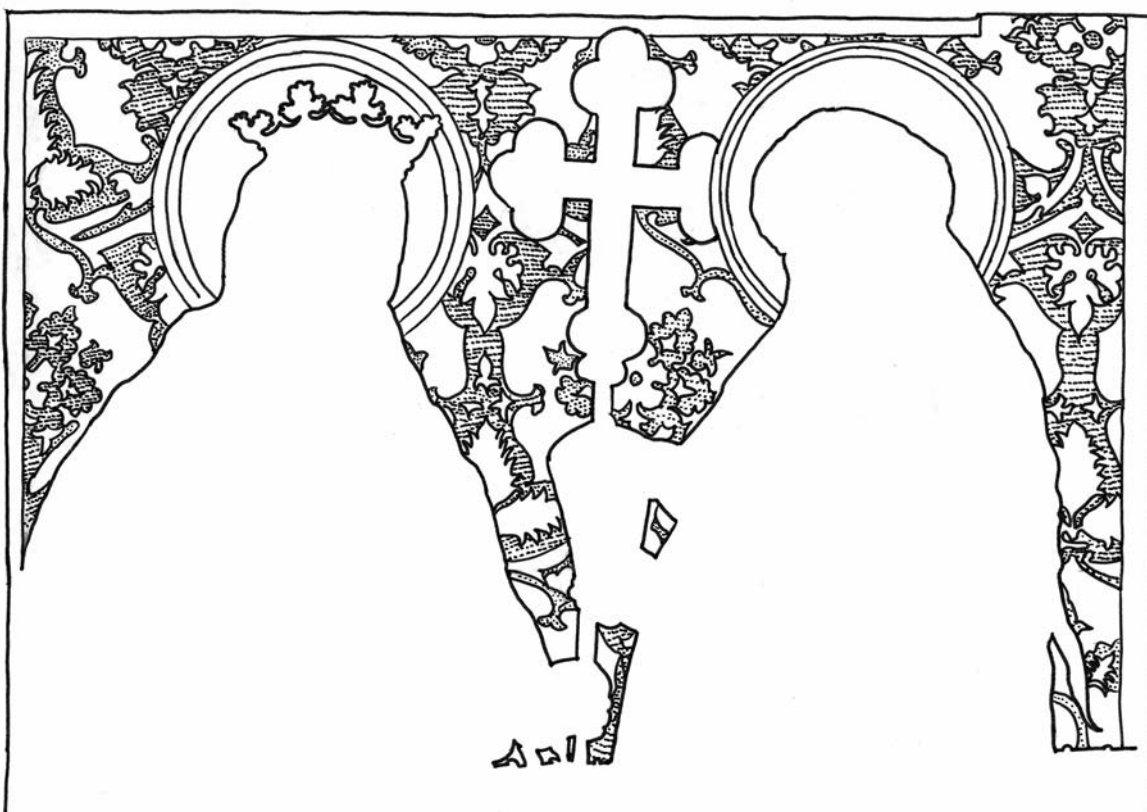
Il motivo damascato presente sulle tavole di Antagnod si ritrova, differenziato in minimi dettagli, sul fondo dorato dello scrigno e del lato festivo dei battenti del *Dreikönigretabel* (*retable dei tre Re Magi*), realizzato a Ulm attorno al 1500, collocato nella chiesa parrocchiale di Sankt Martin ad Aulendorf, nell'odierna Germania meridionale.<sup>197</sup>

Nell'attuale Svizzera, a Münster nel Vallese, nella parrocchiale intitolata all'*Assunzione della Vergine*, un *Rapport* sostanzialmente simile ma non coincidente con il decoro dei battenti valdostani orna invece il fondo dorato della predella facente parte dell'arredo sacro posto sull'altare maggiore, firmato nel 1509 dallo scultore Jörg Keller di Lucerna;<sup>198</sup> questo stesso motivo ornamentale ritorna a sua volta su di uno sportello - ora nello *Schweizerisches Landesmuseum* di Zurigo ma proveniente dal Vallese - contrassegnato con il monogramma IB, datato al 1510 circa.<sup>199</sup>

-Il disegno preparatorio

Le indagini riflettografiche in infra-rosso hanno evidenziato sulla predella e sui battenti, in particolare sui lati festivi meglio conservati, la presenza di un disegno preparatorio (in tedesco: *Unterzeichnung*) eseguito a pennello; non si

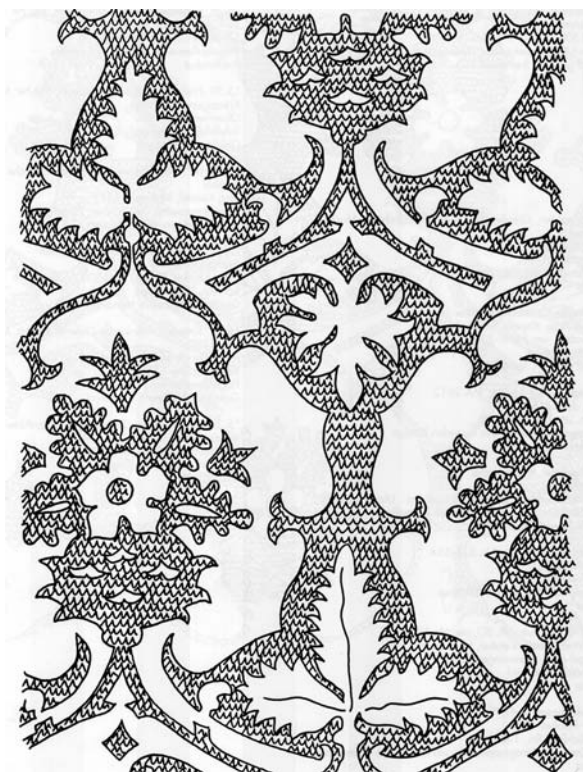




27. - 28. - 29. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), sportelli di Flügelaltar, 1500 circa.  
 Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.  
 Lato festivo del battente sinistro: i santi Sebastiano e Antonio abate.  
 Lato festivo del battente destro: le sante Margherita e Maria Maddalena.  
 Dettaglio della cornice sul lato festivo.  
 Rilievo grafico dei motivi decorativi presenti sui fondi dorati.  
 (Rilievo L. Pizzi da una ortofotografia di R. Focareta)



30. - 31. Jörg Keller, Flügelaltar, 1509. Münster VS, chiesa parrocchiale. Predella, dettaglio di quattro Apostoli. Il medesimo dettaglio privo del rilievo mostra la disposizione della foglia d'oro sul fondo e la firma vergata dall'artista direttamente sul supporto ligneo. (©1994 Rex Verlag Luzern Stuttgart, Kantonale Denkmalpflege, Luzern)

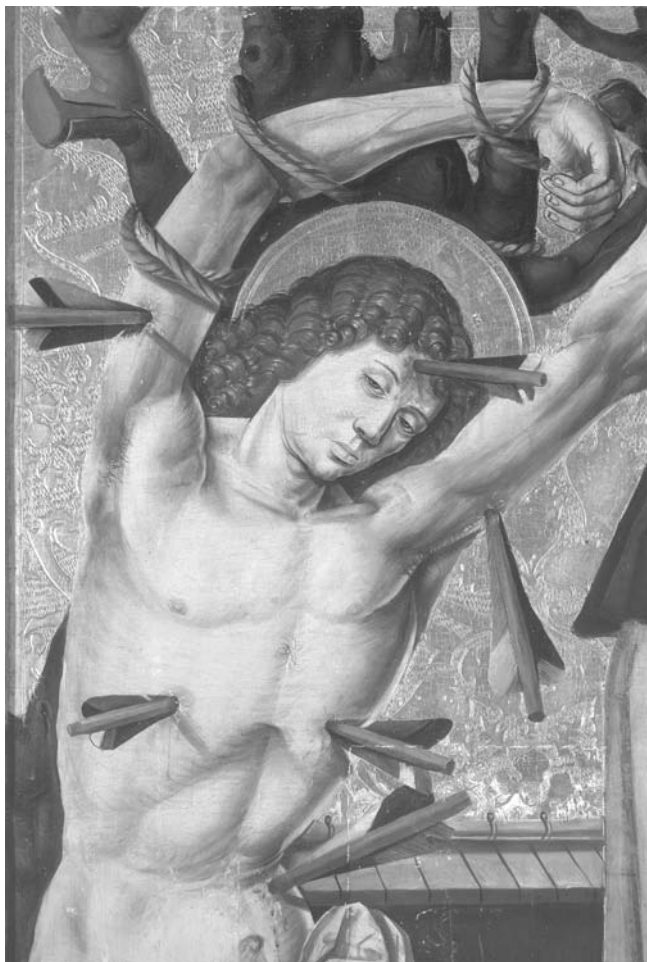


32. Dreikönigretabel, Ulm, 1500 circa. Aulendorf (D), chiesa parrocchiale. Rilievo grafico del modulo decorativo presente sul fondo dorato dello scrigno e del lato festivo dei battenti. (da Graviert, Gemalt, Gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Stuttgart 1996, ill. a p. 172)



33. Jörg Keller, Flügelaltar, 1509. Münster VS, chiesa parrocchiale. Rilievo grafico del modulo decorativo presente sul fondo dorato della predella. (Da U. Bergmann, Jörg Keller. Ein Luzerner Bildschnitzer der Spätgotik, Stuttgart 1994, ill. 231 a p. 273)





riscontrano segni di trasposizione meccanica, quali lo spolvero o il cartone. La stesura, molto dettagliata, traccia i contorni e individua le ombre e le luci, offrendo un'anticipazione fedele della figurazione di superficie. È un disegno preparatorio essenzialmente pittorico; la maggiore cura è riservata all'anatomia di *san Sebastiano* e ai visi dei personaggi femminili, dove pennellate molto diluite si fondono per definire i volumi e determinare morbidi trapassi chiaroscurali, particolarmente delicati nel volto di *santa Margherita*; pare tuttavia che la resa chiaroscurale del volto e del collo di *Maria Maddalena* si discosti da quella della Martire di Alessandria: le pennellate costituiscono una trama sottile e netta; sono assenti la linea di contorno e l'ombra più marcata che definiscono il profilo del naso. Linee più decise e pennellate più dense, come è evidente negli Apostoli della predella, sono riservate ai visi maschili, in particolare per dettagli quali i contorni degli occhi, le sopracciglia, il profilo del naso e le narici. I volumi delle mani sono individuati da pennellate abbastanza dense e piuttosto sommarie; la disposizione delle dita è disegnata da precise linee di contorno; le unghie sono caratterizzate da brevi tratti scuri. Le vesti sono trattate molto schematicamente, con poche larghe pennellate che tracciano l'andamento prevalentemente lineare dei panneggi, e con alcune stesure costituite da corti tratti paralleli - che sul manto della Martire di Alessandria fanno pensare a grossolane rettificazioni - in corrispondenza delle pieghe più accentuate. Le stringenti rispondenze e l'omogeneità stilistica che legano l'immagine finale al disegno preparatorio consentono di assegnare ad un medesimo artefice la conduzione complessiva di entrambe le stesure.



34. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), sportello di Flügelaltar, 1500 circa.

*Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.*

*Lato festivo del battente sinistro: i santi Sebastiano e Antonio abate; disegno preparatorio, dettaglio del busto di san Sebastiano.*

*Il disegno preparatorio offre una fedele anticipazione della figurazione pittorica di superficie.*

*(Riflettografia IR di PANART, Firenze)*

35. - 36. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), sportello di Flügelaltar, 1500 circa.

*Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.*

*Lato festivo del battente destro: le sante Margherita e Maria Maddalena; disegno preparatorio, dettaglio del volto di santa Margherita.*

*I morbidi trapassi chiaroscurali che definiscono i volumi sono ottenuti dalla fusione di pennellate molto diluite.*

*Lato festivo del battente destro: le sante Margherita e Maria Maddalena; disegno preparatorio, dettaglio del volto di Maria Maddalena.*

*La resa dei valori plastici è affidata ad una trama di pennellate sottili e nette.*

*(Riflettografia IR di PANART, Firenze)*

-L'intervento di restauro

La partecipazione degli sportelli all'esposizione torinese *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali* ha costituito l'occasione per sottoporre i due battenti, insieme alla predella, ad un necessario intervento di restauro.<sup>200</sup>

I lavori sono stati condotti senza rimuovere le tavole dipinte dalle cornici, che si presentavano in buone condizioni di conservazione e con i listelli solidamente assemblati.

All'inizio dell'intervento, il lato feriale e quello festivo denotavano condizioni di conservazione assai differenti tra loro. I fondi dorati e le quattro figure di Santi si caratterizzavano per piccoli sollevamenti e pochissime cadute degli strati pittorici. L'*Annunciazione* si trovava invece in una situazione di grave degrado, con estese mancanze di adesione al supporto e molte cadute della preparazione e della pellicola pittorica. Tale disparità è forse spiegabile ipotizzando una collocazione dei due lati feriali contro una parete umida.

La prima operazione è consistita nel ripristinare l'adesione degli strati pittorici al supporto.

Le analisi scientifiche eseguite dal laboratorio di analisi della Soprintendenza e le indagini riflettografiche e spettrofotometriche effettuate dalla PanArt di Firenze hanno rivelato l'entità e l'estensione delle ridipinture novecentesche. La mediocrità dei rifacimenti, invasivi e deturpanti di contro alla qualità della cromia originale, ha portato alla loro totale rimozione.

Tuttavia, un rifacimento particolarmente consistente sulle ali dell'angelo, al di sotto del quale sono state individuate solo minime tracce della pellicola pittorica cinquecentesca, non è stato completamente asportato, bensì assottigliato ed alleggerito per ridurne l'impatto visivo.

Alcune stucature ascrivibili agli interventi precedenti, ben conservate e non debordanti sull'originale, sono state mantenute, mentre nuovi risarcimenti hanno colmato le rimanenti mancanze degli strati pittorici.

La presentazione estetica è stata effettuata a tratteggio sulle stucature di maggiori dimensioni e con tecnica mimetica nelle piccole mancanze e nelle abrasioni.

Nella doratura, le lacune più estese sono state risarcite con foglia d'oro; le usure sono state velate ad acquerello. L'intervento si è concluso con la verniciatura finale.



37. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), predella di Flügelaltar, 1500 circa. Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale. Disegno preparatorio, dettaglio delle teste di tre Apostoli. (Riflettografia IR di PANART, Firenze)



38. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), sportello di Flügelaltar, 1500 circa. Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale. Lato festivo del battente destro, le sante Margherita e Maria Maddalena. Disegno preparatorio, dettaglio delle mani. (Riflettografia IR di PANART, Firenze)

Nella stesura di questo contributo, un apporto fondamentale e determinante mi è stato offerto dal personale del Servizio consultazione-prestito interbibliotecario della Biblioteca regionale di Aosta che si è prodigato nel reperimento dei volumi italiani e stranieri. Devo invece alla prof.ssa Viviana Abate l'attenta e ponderata traduzione dei testi in lingua tedesca e al dott. Lorenzo Appolonia la disponibilità mostrata nei confronti della mia ricerca.

#### Abstract

Aosta Valley is characterized by the presence, in its territory, of a group of wooden artefacts, done between the 15<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> centuries, coming from holy vessels strictly linked to the figurative culture of the Swiss-German area. The recent restoration of the two painted shutters, part of the wooden altar with panels once placed on the high altar of the parish church in Antagnod, gave the opportunity to collect some information about this specific typology of artefact and to highlight the executive details.

- 1) G. Gentile, *Apporti dai territori di cultura germanica*, in E. Rossetti Brezzi (a cura di), *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia Œuvres d'art sacré dans les États de Savoie 1200-1500* (catalogo della mostra, Aosta, 3 aprile - 31 ottobre), Quart 2004, pp. 30-35.
- 2) Bruno Orlandoni osserva come il Flügelaltar di Issogne «per la presenza di sculture di piccolo formato e per l'impostazione architettonica rappresenta una variante di tipo più fiammingo che tedesco» (*Architettura in Valle d'Aosta. Il Quattrocento. Gotico tardo e rinascimento nel secolo d'oro dell'arte valdostana. 1420-1520*, Ivrea 1996, p. 363, ill. 572 a p. 362; M.G. Bonollo, A. Gallarini, L. Appolonia, *Il restauro del Flügelaltar del castello di Issogne in Valle d'Aosta*, in "Progetto restauro", n. 18, marzo 2001, pp. 26-36 (ringrazio la signora Bonollo per avermi cortesemente messo a disposizione l'articolo), E. Brunod, L. Garino, *Bassa Valle e valli laterali III*, Aosta 1990, pp. 56-58, figg. 49 p. 57 e 50 p. 58).
- 3) L. Pizzi, *La Santa Barbara della parrocchiale di Issime. Apporti di cultura germanica negli arredi sacri valdostani tra Quattro e Cinquecento*, in "Bollettino della Soprintendenza per i beni culturali", Regione Autonoma della Valle d'Aosta, n. 0, 2002-2003, pp. 77-79.
- 4) G. Gentile, *Scheda n. 194, Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano), san Sebastiano e sant'Antonio; a tergo Angelo annunciante; santa Margherita e santa Maria Maddalena, a tergo Vergine annunciata; Cristo e gli Apostoli*, 1500 circa, in E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi*





39. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano),  
sportello di Flügelaltar, 1500 circa.  
Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.  
Lato festivo del battente sinistro, i santi Sebastiano  
e Antonio abate.  
Il battente al termine del recente intervento di restauro.  
(Ortofotografia R. Focareta)



40. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano),  
sportello di Flügelaltar, 1500 circa.  
Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.  
Lato feriale del battente destro, Vergine annunciata.  
Il battente al termine del recente intervento di restauro.  
(Ortofotografia R. Focareta)



41. Pittore svizzero (cerchia dei Maestri del Garofano),  
predella di Flügelaltar, 1500 circa.  
Antagnod (Ayas), chiesa parrocchiale.  
La predella al termine del recente intervento di restauro.  
(Ortofotografia R. Focareta)



- occidentali (catalogo dell'esposizione), Milano 2006, p. 367, ill. nn. 194 e 195, pp. 364-365. Per i manufatti valdostani presenti all'esposizione torinese cfr. G. Zidda et al, *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, in "Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali", n. 2, 2005, pp. 190-202.
- 5) H. Nieuwdorp, *Introduction*, in H. Nieuwdorp (sotto la direzione di), *Retables anversois, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. I-Catalogue*, (catalogo dell'esposizione, 26 maggio-3 ottobre) Anversa 1993, pp. 15-23, p. 15.
- 6) M. Laclotte (a cura di), *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen-Âge au vingtième siècle*, (catalogo dell'esposizione, 27 marzo - 23 luglio), Parigi 1990, p. 49, *ad vocem*, in cui si specifica come le definizioni presentate siano applicate ai manufatti realizzati tra il XIII ed il XV secolo in Europa occidentale. Nel nostro contributo si è deciso di impiegare il termine francese *retable* (preferendolo al termine italiano *retablo*, che compare prevalentemente nella traduzione di testi stranieri) poiché è parso il più indicato a designare, in tutte le sue varianti, la tipologia di manufatto di cui trattiamo; i termini italiani *trittico*, *politico*, *pala* sembrano presentare connotazioni tipologiche e cronologiche tali da circoscriverne l'impiego; il termine *ancona* pare invece troppo generico.
- 7) H. Nieuwdorp, 1993, p. 15.
- 8) M. Buyle, *Merveilleuses boîtes à images du monde figuré médiéval*, in M. Buyle, C. Vanthillo, *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles 2000, pp. 9-18, p. 11.
- 9) P. Skubiszewski, *Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain*, in C. Heck, *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen-Âge* (acte du colloque, 2-3 novembre 1987), Colmar 1989, pp. 13-47, pp. 14-15.
- 10) B. Decker, *Reform within the cult: the German winged altarpiece before the Reformation*, in *The altarpiece in the Renaissance*, Cambridge (USA) 1990, pp. 90-105, p. 91.
- 11) B. Decker, 1990, p. 91.
- 12) H. Nieuwdorp, I, 1993, p. 15.
- 13) S. Guillot de Suduiraut, *Sculptures brabançonnaises du musée du Louvre. Bruxelles Malines Anvers XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Parigi 2001, p. 19.
- 14) Nell'ambito dell'esposizione, curata da E. Rossetti Brezzi, *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia Œuvres d'art sacré dans les États de Savoie 1200-1500*, tenutasi ad Aosta al centro Saint-Bénin dal 3 aprile al 31 ottobre 2004, sono stati presentati alcuni manufatti lignei che in origine ornavano altrettanti altari valdostani, tra cui il magnifico antependio proveniente dalla parrocchiale di Courmayeur, datato al 1200-1210 circa.
- 15) P. Skubiszewski, 1989, p. 18.
- 16) C. Gardner von Teuffel, *From polyptych to pala: some structural considerations*, in H. W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boet (a cura di), *La pittura nel XIV e nel XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV congresso C.I.H.A., Bologna 1983, pp. 323-344, p. 324, ill. n. 3 p. 333, n. 7 p. 335; M. Laclotte, 1990, ill. a, c, p. 24, ill. b, p. 29; P. Skubiszewski, 1989, ill. n. 20 p. 21.
- 17) M. Laclotte, 1990, p. 49, *ad vocem*.
- 18) P. Skubiszewski, 1989, p. 20.
- 19) C. Gardner von Teuffel, 1983, p. 325, ill. n. 5 p. 334.
- 20) M. Laclotte, 1990, pp. 25, 41 e 49, ill. b, d p. 24; ill. a, b, p. 40.
- 21) S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 17.
- 22) Skubiszewski, 1989, p. 16. In Italia, si riscontra la produzione di trittici ad ante mobili a partire dalla metà del XII secolo (M. Laclotte, 1990, p. 20, fig. e p. 21).
- 23) La testimonianza più antica giunta sino a noi è costituita dalla *Vierge ouvrante* di Morlaix, nel Finistère, in Francia. Si tratta di sculture lignee che raffigurano la *Vergine*; il lato anteriore della statua, dal collo sino ai piedi, è costituito da due sportelli articolabili - scolpiti sul lato esterno, dipinti o scolpiti su quello interno - che aprendosi rivelano una nicchia in cui sono collocate figure più piccole. Sembra sia all'ordine dei cavalieri teutonici, posti sotto la protezione della *Vergine*, che si debba la creazione di questa nuova iconografia mariana, che fu respinta sia dalla Riforma, sia dal Concilio di Trento. La maggior parte di queste opere venne di conseguenza distrutta; al mondo ne restano una cinquantina, di cui circa trenta in Europa. (M. Buyle, 2000, pp. 11-12; R. Recht, *La scultura*, in A. Châtelet, R. Recht, *L'autunno del Gotico*, Milano 1989, ill. n. 136 a p. 174; G. Gentile, *Migrazione e ricezione di immagini* e A. Saliger, *Scheda n. 89 Sculture austriaci (Vienna?)*, *Madonna scrigno*, in E. Castenuovo, F. De Gramatica (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo dell'esposizione (20 luglio - 20 ottobre), Trento 2002, rispettivamente pp. 157-169, ill. 2a-b p. 159; p. 642, ill. p. 643.
- 24) H. Nieuwdorp, 1993, p. 16; considerazioni sulla nascita degli altari a battenti sono proposte anche in G. Perusini, T. Perusini, *Il Flügelaltar di Pontebba: analisi storico-tecnica*, in M. Bonelli, *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica, restauro*, Udine 1994, pp. 41-94, p. 44. Ringrazio il dott. Lorenzo Appolonia per avermi cortesemente messo a disposizione questo testo.
- 25) B. Decker, 1990, pp. 92-93.
- 26) I due esempi più antichi giunti sino a noi, entrambi custoditi al Musée des Beaux-Arts di Digione, furono commissionati nel 1392 dal duca Filippo l'Ardito a Jacques de Baerze (H. Nieuwdorp, 1993, p. 17; ill. 2 p. 16, ill. 3 p. 17).
- 27) M. Laclotte, 1990, p. 33. Tuttavia, non risultano ancora chiariti i rapporti con il calendario liturgico e i periodi in cui gli sportelli restavano chiusi (giorni feriali, di lutto, Avvento, Quaresima ?), le modalità di apertura e di chiusura delle ante (durante la celebrazione dell'Eucarestia?), l'esecuzione di tali operazioni (interveniva l'officiante o il sacrestano?). (P. Philippot, *La conception des retables gothiques brabançons*, in "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie", I, 1979, p. 35; S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 19; C. Harbison, *The northern altarpiece as cultural document*, in *The altarpiece in the Renaissance*, 1990, pp. 49-75, p. 52). Alcuni studiosi ritengono che potessero sussistere usi differenti, a seconda dell'epoca e del luogo (H. Nieuwdorp, 1993, p. 17).
- 28) M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989, p. 82.
- 29) R. De Boodt, *Centres de production et organisation du travail*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 19-32, p. 32.
- 30) S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 30.
- 31) P. Philippot, 1979, pp. 34-35.
- 32) C. Vanthillo, *Iconographie*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 53-62.
- 33) P. Philippot, 1979, p. 35.
- 34) M. Buyle, 2000, p. 13, ill. p. 12.
- 35) R. Op de Beeck, *Aspects économiques de la production des retables gothiques tardifs*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 63-78, pp. 65 e 71-78.
- 36) M. Buyle, 2000, p. 14.
- 37) R. De Boodt, 2000, p. 23.
- 38) C. Périer-d'Ieteren, *Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Âge*. (Colloque international, Rennes, 2-6 maggio 1983), Vol. III, Parigi 1990, pp. 630-645, pp. 632 e 634.
- 39) R. De Boodt, 2000, p. 19.
- 40) Ibidem, p. 32.
- 41) M. Buyle, 2000, p. 14.
- 42) R. Didier, H. Krohm, *Les sculptures médiévales allemandes dans les collections belges*, catalogo dell'esposizione (6 ottobre - 30 novembre), Bruxelles 1977, pp. II-XXXV, p. IX.
- 43) C. Périer-d'Ieteren, *Les volets peints des retables brabançons*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 37-52, p. 42.
- 44) Ibidem, p. 42.
- 45) C. Périer-d'Ieteren, *Les volets peints des retables anversois: état de la question*, in H. Nieuwdorp, II, 1993, pp. 60-88, p. 81.
- 46) Per designare questo artefice, la letteratura artistica francofona impiega il termine di *menuisier* o, più di frequente e in maniera più appropriata, di *huchier*, cioè colui preposto alla costruzione della *huche*, la cassa del *retable*.
- 47) M. Serck-Dewaide, *Matériaux, techniques et polychromies*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 87-104, p. 88. Contrariamente a quanto accade per la coeva pittura su tavola dei Paesi Bassi, le ante vengono dipinte prima del loro inserimento nelle cornici (C. Périer-d'Ieteren, 1990, p. 633).
- 48) P. Philippot, 1979, pp. 29-40, p. 29.
- 49) R. De Boodt, 2000, p. 24.
- 50) Per "gilda" si intende una specifica tipologia di gruppo costituito, caratterizzato dal mutuo giuramento che vincola gli aderenti. Le più antiche gilde professionali sono quelle dei mercanti e risalgono all'XI secolo. A partire dalla fine dello stesso secolo e nel corso di quello successivo emergono le associazioni di artigiani che vengono definite "corporazioni". La corporazione raggruppa i membri di uno o più mestieri, generalmente affini, ed emana degli statuti che regolamentano con precisione, tra l'altro, i meccanismi produttivi, l'organizzazione del lavoro e la formazione degli apprendisti. Nella città di Anversa dal 1382, e poco più tardi a Malines, i pittori, gli scultori e i falegnami fanno parte della stessa associazione, mentre a Bruxelles risultano iscritti a tre distinte corporazioni. (O.G. Oexle, *Gilda*, in J. Le Goff, J.-C. Schmitt (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale*, I, Torino 2003, *ad vocem*, pp. 463-476; S. Guillot de Suduiraut, 2001, pp. 21, 23 e 25).
- 51) H. Nieuwdorp, I, 1993, p. 18.
- 52) S. Guillot de Suduiraut, 2001, pp. 22-23.
- 53) R. Op de Beeck, 2000, p. 67.
- 54) R. De Boodt, 2000, p. 23.
- 55) Ivi.
- 56) Ivi.
- 57) J. C. Wilson, *Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Âge*, III, 1990, p. 621-627.



- 58) J. C. Wilson, 1990, p. 623.
- 59) R. Op de Beeck, 2000, p. 71.
- 60) J. C. Wilson, 1990, p. 625.
- 61) C. Périer-d'Ieteren, 1990, p. 632.
- 62) C. Vanthillo, *Iconographie*, in M. Buyle, C. Vanthillo, 2000, pp. 53-62, p. 62.
- 63) H. Nieuwdorp, I, 1993, p. 20.
- 64) S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 43.
- 65) C. Périer-d'Ieteren, 1990, p. 633, nota n. 9.
- 66) A riproposizione di queste figure poteva avvenire anche all'interno di uno stesso *retable* o, addirittura, di un medesimo gruppo intagliato. (C. Périer-d'Ieteren, 1990, p. 642, nota n. 41).
- 67) R. Op de Beeck, 2000, p. 68.
- 68) S. Guillot de Suduiraut, 2001, pp. 24 e 27.
- 69) M. Serck-Dewaide, *Les retables anversois sous le regard des restaurateurs*, in H. Nieuwdorp, II, 1993, pp. 114-128, p. 114.
- 70) R. De Boodt, 2000, p. 19.
- 71) A Bruxelles dal 1454-1455, ad Anversa dal 1470. (S. Guillot de Suduiraut, 2001, pp. 33 e 39). I marchi venivano generalmente apposti sui montanti esterni o sul retro dello scrigno, sulla testa, sul retro o ai piedi delle sculture, sugli elementi architettonici e sulle cornici degli sportelli. (C. Périer-d'Ieteren, 2000, p. 39).
- 72) Il costo di un *retable* corrispondeva circa al prezzo di una imbarcazione in uso nelle città anseatiche, equivalente a 20 anni di salario. (M. Buyle, 2000, p. 9).
- 73) S. Guillot de Suduiraut, 2001, pp. 19 e 22.
- 74) C. Périer-d'Ieteren, 1990, p. 634.
- 75) C. Périer-d'Ieteren, *Les retables brabançons aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. Examen technologique et son interprétation en histoire de l'art, in Journées sur la conservation restauration des biens culturels* (2-4 novembre) Paris 1989, pp. 23-38, p. 26. Le sollecitazioni meccaniche a cui erano sottoposte le predelle - su cui gravava il peso dell'intero manufatto - ne comportò la frequente perdita e la sostituzione con pezzi di più recente fattura. (*Eadem*, 1993, p. 64).
- 76) R. Op de Beeck, 2000, p. 68.
- 77) M. Baxandall, 1989, p. 52; S. Castri, G. e T. Perusini, *Il restauro del Flügelaltar di Sant'Osvaldo a Sauris di Sotto*, in *Michael Pacher e la sua cerchia*, Atti del convegno (Brunico 24-26 settembre 1998), Bolzano 1999, pp. 173-183, p. 181.
- 78) C. Périer-d'Ieteren, *La technique picturale de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, in H. W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boet, 1983, pp. 7-71, p. 13; J. Sanyova, *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversois*, in H. Nieuwdorp, II, 1993, pp. 151-164, pp. 151, 154, 157, 160.
- 79) M. Serck-Dewaide, 1993, pp. 117-123; H. Huth, 1981, p. 63.
- 80) È ormai assodato che non è stato Van Eyck l'inventore della pittura ad olio; il grande fiammingo ha saputo sfruttare al meglio il nuovo legante, dopo una lunga sperimentazione avvenuta nel corso del secolo precedente (C. Périer-d'Ieteren, 1983, p. 8).
- 81) C. Périer-d'Ieteren, 1983, pp. 7-16 e 36-37; G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 71; S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 181.
- 82) C. Périer-d'Ieteren, 1983, p. 11; J. Sanyova 1993, pp. 153-155, 158, 162. «Gli olii essiccativi sono dei leganti organici di origine vegetale [...] che hanno la proprietà di essiccare in tempi relativamente brevi, formando una pellicola solida e trasparente che incorpora i pigmenti e aderisce fermamente a quasi ogni genere di substrato o supporto; gli olii essiccativi più usati nella pittura occidentale sono quelli di lino, noce e papavero»; «Si definiscono come leganti proteici gli adesivi acquosi, cioè diluibili in acqua, derivati da sostanze organiche di origine animale quali tuorlo e albume dell'uovo di gallina, latte di bovini, tessuti connettivi di erbivori e vesciche natatorie di alcuni pesci; leganti proteici e gomme vegetali, benché di natura assai diversa dal punto di vista chimico, sono i materiali costitutivi della pittura a tempera» (*DIMOS I-1 Tecniche di esecuzione e materiali costitutivi*, Istituto Centrale del Restauro, Roma 1978, pp. 163 e 149).
- 83) J. Sanyova, *Matériaux et stratigraphie*, in *Le retable de saint Quintin de Huy*, Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 26-1994/95, pp. 77-84, p. 82.
- 84) M. Serck-Dewaide, 1993, p. 123.
- 85) J. Sanyova, 1993, pp. 153, 158, 162; G. Perusini, *Il Flügelaltar di Santa Fosca a Selva di Cadore. Storia, Tecniche e Restauro*, in "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung" Jahrgang 1°, 1996, heft 2, pp. 353-367, p. 363; M. Koller, *Progettualità e realizzazione degli altari a portelle nella bottega di Michael Pacher*, in *Michael Pacher e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento*, (catalogo della mostra, Abbazia di Novacella 25 luglio - 31 ottobre), Bolzano 1998, pp. 70-81, p. 80; S. Castri, G. e T. Perusini, 1999, p. 181; S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 30.
- 86) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 71.
- 87) M. Serck-Dewaide, 1993, p. 125.
- 88) C. Périer-d'Ieteren, 1983, pp. 13 e 27.
- 89) Ivi.
- 90) La tecnica, mutuata dalla pittura murale a *buon fresco* della metà del XIV secolo, utilizza un disegno su carta pesante o pergamena i cui contorni sono stati perforati; mediante un tampone contenente della polvere (carbone, gesso, pigmento) passato sui fori, il disegno viene riportato sulla superficie da decorare.
- 91) C. Périer-d'Ieteren, 1983, pp. 27-28.
- 92) C. Périer-d'Ieteren, *Usage du poncif dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloques I (1,2,3 Novembre 1975) et II (27,28,29 Septembre 1977), Louvain-La-Neuve, 1979, pp. 46-48.
- 93) C. Périer-d'Ieteren, 2000, p. 43.
- 94) Cfr. nota n. 27.
- 95) C. Périer-d'Ieteren, 2000, p. 45.
- 96) Questo imponente manufatto è stato concepito per ornare l'altare della cappella di proprietà della famiglia Pensa nella cattedrale di Mondovì; nel corso del XVIII secolo i Pensa si trasferiscono a Saluzzo, portando il *retable* con loro; nel 1894 l'opera è acquistata dalla città di Bruxelles, dove tuttora si trova (D. Steyaert, C. Périer-d'Ieteren, *Retable de Saluces*, Musée de la Ville de Bruxelles, 2000).
- 97) R. Didier, *Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour le Haut-Rhin et l'Allemagne du Sud*, in C. Heck, 1989, pp. 49-54.
- 98) M. Baxandall, 1989, p. 14.
- 99) Tale rinnovamento ha inizio poco prima del 1430 a Ulm in Svevia, ad opera dello scultore Hans Multscher, la cui bottega produce anche dipinti; esso prosegue a Colonia grazie alle opere intagliate da Konrad Kuyun per il duomo cittadino, a partire dal 1445. (R. Didier, H. Krohm, 1977, p. VII). La Svevia è ora divisa tra Baden-Württemberg, Baviera, Svizzera tedesca, Grigioni e Alsazia.
- 100) M. Baxandall, 1989, pp. XXXIV-XXXV.
- 101) H. Nieuwdorp (1993, p. 16) osserva che solo la lingua tedesca possiede uno specifico termine per designare l'altare ligneo a sportelli, assente dal francese (*retable à volets*), dall'inglese (*winged altarpiece*) e dal fiammingo (*vleugelretablel*). La ragione sembra risiedere nella presenza degli esemplari più antichi in Renania e nella Germania del Nord.
- 102) R. Didier, H. Krohm, 1977, p. VII.
- 103) Il *Flügelaltar* a doppi sportelli eseguito tra il 1477 ed il 1489 da Veit Stoss nella chiesa di Santa Maria per la comunità tedesca a Cracovia misura circa 14 metri di altezza x 10 di larghezza; nel 1481 Michael Pacher conclude il *Flügelaltar* a doppi battenti, alto 11 metri, per la chiesa di Sankt Wolfgang, in Austria; il *retable*, anch'esso con doppie portelle, realizzato da Michel Erhart per la chiesa abbaziale di Blaubeuren nel 1493-94 è alto quasi 12 metri e aperto ne misura più di 8; l'altare del Santo Sangue creato negli anni 1499-1505 da Tilman Riemenschneider per la Sankt Jacobskirche a Rothenburg ob der Tauber è alto circa 9 metri (M. Baxandall, 1989, rispettivamente pp. 307, 294, 297-298, 301). Il montaggio di questi altari ha senz'altro comportato dei problemi di ordine statico, in particolare per quanto riguarda le parti più esposte a sollecitazioni: le doppie ante articolabili e la predella su cui poggia il resto dell'opera; tuttavia, non sono noti documenti o cronache che riferiscano di crolli o dissesti. (M. Koller, *Altar retables of the late gothic period in Austria: wood construction and conservation problems*, in *Conservation of wood painting and the decorative art. Preprints of the contributions to the 7<sup>th</sup> International Congress of IIC*, Oxford 1978, pp. 89-98, p. 90).
- 104) P. Philippot, 1979, p. 34.
- 105) M. Baxandall, 1989, p. 5.
- 106) Da cui *Schreiner* per indicarne l'artefice.
- 107) P. Skubiszewski, 1989, pp. 30-35.
- 108) R. Didier, H. Krohm, 1977, p. VIII.
- 109) P. Philippot, 1979, p. 37.
- 110) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 47.
- 111) È il caso per esempio, del *Flügelaltar* di Issenheim. Gli elementi attualmente presentati ai visitatori nel Museo di Unterlinden, a Colmar, costituiscono solo una parte del *retable*, in origine di proporzioni monumentali. Nicolas de Hagenau esegue attorno al 1490 la scultura a tutto tondo di *sant'Antonio abate* e i rilievi a mezzo tondo raffiguranti *sant'Agostino* e *san Geronimo* collocati nella cassa, mentre i busti di *Cristo* e degli *Apostoli* intagliati nella predella, di qualità inferiore, sono assegnati ad un anonimo maestro della fine del XV secolo; tutti gli sportelli, dalla complessa iconografia che presenta episodi tratti dalla vita di sant'Agostino, san Sebastiano, della Vergine e di Cristo, sono dipinti da Grünewald negli anni 1512-1516 (C. Heck, *De Nicolas de Hagenau à Grünewald: origine et structure du retable d'Issenheim*, in H. Krohm, E. Oellermann, *Flügelaltäre des Späten Mittelalters*, Berlino 1992, pp. 223-237; P. Béguerie, *Unterlinden. Le retable d'Issenheim*, Strasbourg 1991).
- 112) H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1981, p. 51.

- 113) G. Perusini, *Condizioni sociali e metodi di lavoro degli intagliatori tedeschi nei secoli XV e XVI*, in M. Bonelli, *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, tecnica, restauro*, Udine 1994, pp. 141-150, p. 149.
- 114) Un raro e fortunato caso è costituito dal progetto del vecchio altare del duomo di Ulm, assegnato con una certa sicurezza a Syrlin il vecchio o alla sua bottega. (H. Huth, 1981, p. 42).
- 115) C. Perier-d'Ieteren, 1990, pp. 636 e 642.
- 116) G. Perusini, 1994, pp. 142-145.
- 117) Norimberga è la sola grande città dei domini meridionali tedeschi ad avere bandito le corporazioni (M. Baxandall, 1989, p. 137).
- 118) S. Guillot de Suduiraut, *Sculptures allemandes de la fin du Moyen-Âge*, (catalogo dell'esposizione, 22 ottobre 1991 - 20 gennaio 1992) Parigi 1991, p. 16. Ringrazio la dott.ssa Roberta Bordon per avermi cortesemente messo a disposizione questo volume.
- 119) M. Baxandall, 1989, pp. 134 e 149-151.
- 120) S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 181.
- 121) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 51; M. Koller, 1978, p. 90.
- 122) Tale disponibilità è dovuta al crescente impoverimento delle campagne che spinge ad una sempre maggiore affluenza verso le città (H. Huth, 1981, pp. 70 e 72).
- 123) M. Koller, 1998, p. 70.
- 124) Sebbene in alcuni manufatti sia stata rintracciata la firma del pittore, ma non quella dello scultore. (S. Guillot de Suduiraut, 1991, pp. 17-19).
- 125) G. Perusini, 1994, pp. 147; R. Op de Beeck, 2000, p. 72.
- 126) P. Philippot, 1979, p. 39. Nei domini dell'Impero, dal primo quarto del XV secolo la possibilità di esercitare due attività e quindi di appartenere a due corporazioni distinte si trova al centro di numerose controversie, variamente affrontate e risolte dalle associazioni delle differenti città. A Zurigo la doppia appartenenza è vietata nel 1430; ad Augusta solo a partire dal 1522, ma i maestri che fino a quel momento hanno svolto una doppia attività sono autorizzati a proseguirla. A Norimberga l'attività dei pittori e degli scultori è libera, poiché non è inserita in alcun regolamento corporativo. A Strasburgo, nel 1475 gli artisti possono appartenere contemporaneamente a due corporazioni; a Basilea è possibile aderire a diverse associazioni semplicemente pagando le rispettive tasse; a Ulm, un decreto della corporazione a cui appartengono pittori e intagliatori rende possibile nel 1495 esercitare due mestieri, sempre che si siano seguiti per intero entrambi i tirocini e che si padroneggino ambedue le professioni. (H. Huth, 1981, pp. 70-80).
- 127) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 72 e nota n. 22 p. 171.
- 128) G. Perusini, 1996, nota n. 47 p. 367.
- 129) P. Philippot, 1979, p. 37.
- 130) M. Laclotte, 1990, p. 38.
- 131) M. Serck-Dewaide, 2000, pp. 93-94.
- 132) R. Didier, H. Krohm, 1977, p. XII; B. Decker, 1990, pp. 98-105.
- 133) L'opera tuttavia non sembra essere particolarmente apprezzata dalla committenza che nel 1503-1504 incarica Veit Stoss di dipingerla. L'altare viene smembrato nel 1831 (M. Baxandall, 1989, pp. 23, 60 e 301).
- 134) La vernice presente sul Flügelaltar del Sacro Sangue è risultata composta da una miscela di bianco d'uovo e olio colorato con oca, nero, calcina e biacca, stesa direttamente sul legno (M. Baxandall, 1989, p. 55).
- 135) M. Baxandall, 1989, pp. 53-55.
- 136) C. Lapaire, *La sculpture sur bois du Moyen-Âge en Suisse. Recherches sur la détermination des essences*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Band 30, 1973, Heft 2, pp. 76-83, p. 81; S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 180.
- 137) C. Lapaire, 1973, p. 81
- 138) M. Baxandall, 1989, pp. 35-40.
- 139) C. Lapaire, 1973, p. 80.
- 140) S. Guillot de Suduiraut, 1991, p. 21.
- 141) M. Koller, 1978, p. 95.
- 142) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 63. H. Huth (1981, p. 55) ritiene che il legno, svuotato della sua parte interna per accelerarne l'essiccamento, subisca una stagionatura da uno a due anni.
- 143) S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 180.
- 144) S. Guillot de Suduiraut, *Gregor Erhart. Sainte Marie-Madeleine*, Parigi 1997, p. 12.
- 145) Intorno al 1460, la corporazione degli scultori di Amburgo introduce un regolamento su di una speciale verniciatura da applicare alle sculture destinate a luoghi particolarmente umidi (Baxandall, 1989, p. 36). Il minio viene aggiunto all'olio per favorirne l'essiccamento; Huth (1981, pp. 56-57) ritiene che questo strato, applicato dallo scultore - da non confondersi con la pellicola pittorica - possa fungere da preparazione alla successiva stesura della cromia. Ottenuto per riscaldamento a 480°C della biacca o del litargirio, il minio (Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>) è largamente usato in pittura per il suo colore rosso; come tutti i pigmenti a base di piombo, è più stabile in legante oleoso (M. Marabelli, M. Tabasso Laurenzi, *Materiali della*
- pittura murale*, Roma 1977, p. 36).
- 146) S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 181. Negli *ateliers* tedeschi, le piccole cavità presenti nel legno vengono riempite con un miscuglio di scorza di quercia macinata, farina e colla (H. Huth, 1981, p. 55).
- 147) J. Sanyova, 1993, pp. 151, 154, 157, 160; G. Perusini, T. Perusini, 1994, pp. 74-75. I *Fassmaler*, oltre a preparare la base per la stesura della cromia sugli intagli che essi stessi poi dipingeranno, possono applicare la preparazione sui battenti e le tavole destinate ai *Flachmaler*; A. Dürer sembra fosse solito utilizzare tavole già preparate (H. Huth, 1981, p. 60).
- 148) M. Koller, 1998, pp. 70-81.
- 149) M. Koller, *Leaf-gilded surfaces. Burnishing and varnishing in Central Europe*, in *Gilded wood. Conservation and history*, Connecticut 1991, pp. 291-299, p. 291.
- 150) A Costanza, nel 1494, gli statuti prevedono una prova d'ammissione specifica per i doratori; tuttavia, solo nelle grandi città il doratore possiede lo status di maestro alla testa di una bottega autonoma, e solo gli *ateliers* più importanti possono impiegare doratori in pianta stabile (G. Perusini, 1994, nota n. 21 a p. 171).
- 151) Tra i principali citiamo il "broccato impresso", tecnica particolarmente elaborata e dispendiosa nata nelle Fiandre attorno alla metà del '400 per imitare i preziosi tessuti importati dall'Italia e in uso fino all'inizio del XVI secolo, e la pittura semitrasparente su foglia metallica (rispettivamente *Pressbrokat* e *Lüstertechnik* in lingua tedesca). Queste tecniche sono dettagliatamente illustrate in G. Perusini, T. Perusini, *L'altare di S. Stefano a Remanzacco: le tecniche artistiche*, in G. Bergamini, *L'altare ligneo di Giovanni Martini a Remanzacco*, Remanzacco 1986, pp. 71-98.
- 152) L'argento, a contatto con l'aria, subisce un processo di ossidazione, trasformandosi in solfuro d'argento e annerendo rapidamente; tale reazione può essere evitata isolando la lamina con uno strato di vernice. Per ovviare a questo inconveniente, ad Amburgo si rende obbligatoria la verniciatura della foglia d'argento e dello *Zwischgold* (H. Huth, 1981, p. 63). L'impiego della doppia lamina era probabilmente nota a Cennino Cennini il quale, nel capitolo XCV del suo *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, menziona un «oro di metà» da cui bisogna guardarsi «che di subito viene negro» (ed. a cura di F. Tempesti, Milano 1975, pp. 85-86).
- 153) S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 29 e p. 14, *ad vocem*.
- 154) H. Huth, 1981, pp. 62-63.
- 155) J. Sanyova, 1993, p. 151.
- 156) G. Perusini, T. Perusini, 1986, nota n. 12 a p. 92 e nota n. 15 a p. 93.
- 157) Il termine sembra derivi dall'italiano *tremolo* (S. Guillot de Suduiraut, 2001, p. 14, *ad vocem*). Il procedimento, detto anche *Wuggelung*, è probabilmente mutuato dall'oreficeria (H. Westhoff, R. Hahn, *Verzierungsstechniken in Malerei und Skulptur*, in *Graviert, Gemalt, Gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996, pp. 18-31, p. 18. Ringrazio la prof.ssa Teresa Perusini per avermi cortesemente segnalato questo testo).
- 158) H. Westhoff, R. Hahn, 1996, p. 20.
- 159) *Ibidem*, p. 18.
- 160) M. Serck-Dewaide, *The history and conservation of the surface coating on european gilded-wood objects*, in *Gilded wood*, 1991, pp. 65-78, pp. 71-72.
- 161) H. Westhoff, R. Hahn, 1996, p. 19.
- 162) I cosiddetti *Pauspunkte* (H. Westhoff, R. Hahn, 1996, p. 19).
- 163) H. Westhoff, R. Hahn, 1996, pp. 19-20.
- 164) U. Bergmann, *Jörg Keller. Ein Luzerner Bildschnitzer der Spätgotik*, Luzerner Historische Veröffentlichungen, Band 28, Stuttgart 1994, p. 268.
- 165) Si tratta di una terra argillosa, ricca di alluminio che la rende elastica e attaccaticcia, la cui colorazione può passare dal giallo all'arancione al rosso od essere anche verdastra o bruna; la scelta della colorazione ha una valenza estetica poiché si ripercuote cromaticamente sulla saturazione della foglia d'oro che vi è sovrapposta (S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 181).
- 166) «...di tutti gli animali che gentilmente si pascono di carne» precisa Cennino Cennino nel suo trattato (F. Tempesti, 1975, pp. 106-107).
- 167) M. Serck-Dewaide, 1991, pp. 65-78.
- 168) G. Perusini, T. Perusini, 1994, p. 76. Alcuni studiosi ne rifiutano l'impiego ad uso conservativo, ammettendo solo quello a fini estetici (H. Westhoff, *Coatings of medieval gilded surfaces and their deterioration*, in *Gilded wood*, 1991, pp. 79-86, p. 81).
- 169) M. Serck-Dewaide, 2000, p. 93.
- 170) G. Perusini, T. Perusini, 1994, pp. 79 e 85. Questa vernice non va confusa con quella che si impiega nella doratura "a mecca" o "meccatura", tecnica che consiste nel ricoprire con una vernice gialla una foglia metallica, d'argento o di stagno, per imitare l'oro. Anche lo stagno, come l'argento (cfr. nota n. 152), a contatto con l'aria annerisce, trasformandosi in monossido di stagno (G. Perusini, T. Perusini, 1986, p. 86).
- 171) L. Campbell, *The early Netherlandish painters and their workshops*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture* (colloque III, 6-7-8 septembre



1979), Louvain 1981, pp. 43-61, p. 44-45. L'autore cita un documento in cui si riferisce di un episodio avvenuto a Bruges, tra il 1519 e il 20, che ha come protagonisti Gérard David e Ambrosius Benson, giovane pittore immigrato dalla Lombardia e suo collaboratore il quale, al termine del rapporto di lavoro, parte lasciando nell'abitazione del maestro numerosi suoi schizzi, disegni e alcuni dipinti che cerca in seguito di recuperare. Ne nasce una dura controversia, che porta David in carcere per essersi illegalmente impossessato dei beni di Benson.

172) H. Huth, 1981, p. 34.

173) Ivi.

174) U. Bergmann, 1994, pp. 268-276.

175) Ivi.

176) L. Campbell, 1981, p. 53.

177) U. Bergmann, 1994, pp. 268 e 272.

178) H. Huth, 1981, pp. 35-36.

179) U. Bergmann, 1994, p. 268.

180) B. Orlandoni, 1996, p. 219.

181) G. Gentile, *Scheda 40, Scultore della Svizzera nord-occidentale. 1500 circa. San Martino a cavallo*, in E. Rossetti Brezzi (a cura di), *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, Aosta 2004, p. 120, ill. p. 121.

182) B. Orlandoni (1996, ill. 571 a p. 36) propone una ricostruzione ipotetica del *Flügelaltar* sulla base degli elementi superstiti.

183) G. Gentile, 2004, p. 120.

184) E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Firenze 1989, p. 54.

185) G. Gentile, 2006, p. 367, ill. nn. 194 e 195 pp. 364 e 365. A. Guglielminetti (*Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposta per un catalogo*, Novara 2000, p. 59) pone in relazione con l'attività dei Maestri del Garofano anche alcune opere lignee della Valsesia.

186) E. Rossetti Brezzi, 1989, p. 54.

187) G. Gentile, 2006, p. 367.

188) Tale conformazione risulta particolarmente utilizzata dagli intagliatori svevi. (S. Castri, G. Perusini, T. Perusini, 1999, p. 179).

189) V. Viale, *La mostra d'arte sacra di Aosta*, in "Torino. Rassegna mensile della città", anno XVI, settembre 1936 - XIV, n. 9, pp. 14-15, ill. 29 p. 15. Nella recensione non si fa alcun riferimento alla predella, che forse non viene esposta.

190) V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (catalogo dell'esposizione), Torino 1939, p. 168.

191) Le fotografie sono contenute nella copia manoscritta, conservata presso la parrocchia di Antagnod, del volume di E. Brunod, *Opere d'arte sacra. Diocesi di Aosta. Ayas* [s. d].

192) Un accorgimento analogo è stato messo in atto nell'incorniciatura delle tavole dipinte che costituiscono i battenti del *Flügelaltar* di St. Wolfgang di Michael Pacher (M. Koller, 1998, p. 75).

193) H. Huth, 1981, p. 63.

194) Per la meccatura cfr. nota n. 170.

195) U. Bergmann, 1994, p. 273, e in particolare nota n. 27.

196) Ivi, p. 272.

197) A. Kollmann, A. Klöpfer, *Katalog*, in *Graviert, Gemalt, Gepresst*, 1996, pp. 41-555, p. 172.

198) U. Bergmann, 1994, p. 274, ill. n. 1 p. 17 e n. 231 p. 273.

199) Ivi.

200) L'intervento è stato effettuato dal laboratorio di restauro di Barbara Rinetti di Torino nel periodo settembre 2005 - aprile 2006, sotto la direzione del Servizio beni storico artistici della Soprintendenza. Per le indagini scientifiche che hanno preceduto e accompagnato il restauro, cfr. L. Appolonia, D. Vaudan, A. Piccirillo, *L'analisi delle policromie con strumentazione portatile non distruttiva: il caso delle tavole lignee di Antagnod*, in "Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali", n. 2, 2005, pp. 203-208.