

FRANCESCA PADOVANI, *Hans Reichle e la scultura lignea, prime proposte. Con una postilla sulla bottega dello scultore*, in «Studi Trentini. Arte» (ISSN 2239-9712), vol. 101/1-2, (2022), pp. 66-91.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - Archivio della storiografia trentina, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access.

Il materiale sul sito [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article has been digitised within the project ASTRA - Archivio della storiografia trentina through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access platform.

The material on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.





Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 66-91
----------------------	--------	------	--------	-----------

Hans Reichle e la scultura lignea, prime proposte. Con una postilla sulla bottega dello scultore*

Francesca Padovani

► Questo contributo intende presentare alcune prime proposte relative all'attività di Hans Reichle nel campo dell'intaglio ligneo. Dopo una formazione con Giambologna a Firenze e un decennio di viaggi al di là e al di qua delle Alpi, lo scultore si stabilì nel principato vescovile di Bressanone dove trascorse il resto della vita. Fu qui che egli dovette abbandonare in parte i materiali che padroneggiava con grande maestria (terracotta e bronzo) per cimentarsi con il legno, adattandosi in tal modo alla scultura che per tradizione si praticava in Tirolo. Nel testo sono avanzate alcune attribuzioni per sculture presenti nella regione – da Bressanone a Rovereto – ed è inoltre affrontata la delicata questione degli allievi tirolesi che si formarono con lo scultore.

► *This essay aims to present some first proposals about the practice of wood carving by Hans Reichle. After his apprenticeship with Giambologna in Florence and a decade of travelling across the Alps, the sculptor settled in the prince-bishopric of Bressanone for the rest of his life. It was in Bressanone where he partially abandoned the use of the materials he had handled skillfully (terracotta and bronze) for wood, adapting thus to the sculpture traditionally carried out in Tyrol. In this contribution several attributions of wood carved sculptures kept in the region – from Bressanone to Rovereto – are advanced and the little-known issue of the Tyrolean pupils, trained by the sculptor himself, is also addressed.*

Le fitte distese di boschi che rivestono i versanti delle Alpi al confine tra il Tirolo austriaco e l'Alto Adige hanno da sempre rappresentato una risorsa pressoché inesauribile e il legno è stato dunque il materiale maggiormente impiegato dagli artisti attivi in questo territorio. All'interno di questo panorama stupisce dunque, per la sua eccezionalità, l'impressionante ciclo

* Un sincero ringraziamento a coloro che, con confronti e suggerimenti, hanno supportato la mia ricerca, in particolare ad Aldo Galli, Hanns-Paul Ties, Silvia Volcan. Ringrazio inoltre Luciana Giacomelli, Domizio Cattoi, Chiara Tozzi, Sonia Severini per il supporto alla ricerca condotta sulle opere di Rovereto. Desidero ringraziare poi Paolo Chisté (Università di Trento, Laboratorio di Tecniche Fotografiche Avanzate, LaBAAF) per le fotografie delle statue della genealogia asburgica di Hans Reichle e il direttore del Museo Diocesano Hofburg di Bressanone, Peter Schwienbacher. Tutte le traduzioni dal tedesco all'italiano presenti nel testo sono mie, se non diversamente indicato.

di quarantaquattro statue in terracotta che il tedesco Hans Reichle (Schongau, 1570?-Bolzano, 1642¹) eseguì tra il 1596 e il 1601 per la residenza del principe vescovo di Bressanone. Le terrecotte, che raffigurano la genealogia degli Asburgo e che furono commissionate dal principe vescovo Andrea d'Austria, dovevano decorare l'intero loggiato del cortile interno del palazzo vescovile. I piani furono però solo parzialmente portati a termine: poco più della metà trovò effettivamente posto nel cortile, otto finirono invece nelle nicchie dell'androne al pianterreno, che collega il cortile principale ad uno secondario; altre due statue sono esposte all'interno del palazzo, adibito a Museo Diocesano fin dagli anni Settanta del Novecento, mentre altre due si trovano nel Ferdinandeum di Innsbruck e un'ultima al Maximilianmuseum di Augsburg. Sebbene Reichle abbia vissuto e lavorato molto a lungo nel principato vescovile di Bressanone (e quasi ininterrottamente dal 1607 fino alla morte, nel 1642), nessun'altra terracotta dello scultore vi si è conservata, ad eccezione del rilievo con la *Visitazione* del 1602 circa conservata a Gais (Brunico), presso il castello Neuhaus, che Friedrich Kriegbaum gli attribuì nel fondamentale contributo monografico sull'artista apparso nel 1931².

Quando nel 1596 Reichle approdò per la prima volta a Bressanone per avviare i lavori della 'sfilata' genealogica degli Asburgo, lo scultore era reduce da un'esperienza formativa maturata al fianco di Jean de Boulogne detto il Giambologna (Douai, 1529-Firenze, 1608), il grande maestro fiammingo stabilitosi a Firenze, da dove aveva dettato le regole di quella scultura che in breve tempo aveva conquistato le principali corti, italiane come pure europee. Fu qui, immerso nell'atmosfera dinamica ed 'internazionale' che regnava nella casa-bottega di Borgo Pinti, che il giovane tedesco imparò a modellare l'argilla, ma pure a gettare bronzi monumentali e bronzetti³. Nel corso dell'apprendistato fiorentino, dunque, Reichle maturò quell'abilità che gli permise di portare a termine i favolosi gruppi in bronzo eseguiti nel corso del soggiorno ad Augsburg (1602 circa-1607), ai quali è legata la sua fama: la lotta tra l'arcangelo Michele e Lucifero sulla facciata dell'antico arsenale (Zeughaus) e la *Crocifissione* della basilica dei Santi Ulrico e Afra.

¹ Sulla provenienza dello scultore e la sua data di morte si veda Padovani, *Notizie inedite*, p. 148 (con bibliografia precedente).

² Kriegbaum, *Hans Reichle*, p. 218.

³ Reichle fu infatti tra i collaboratori di Giambologna che contribuirono alla messa in opera del monumento equestre di Cosimo I de' Medici, montato in piazza della Signoria nell'estate del 1594. Su questo si vedano Peltzer, *Der Bildbauer Hans Reichel*, p. 2; Kriegbaum, *Hans Reichle*, pp. 190-191. Tra le più convincenti proposte di attribuzione di bronzetti, si vedano Kriegbaum, *Hans Reichle*, pp. 237-238; Diemer, *Small Bronzes*, pp. 200-202; D. Diemer, *catt.* 29-30, in *Bella Figura*, pp. 234-239 (con bibliografia precedente).

Sebbene il marmo fosse, alla pari del bronzo, assai impiegato nella bottega giambolognesca, non è stato possibile (finora) ricondurre alla mano di Reichle alcuna impresa lapidea. Un discorso a parte merita invece la sua attività di intagliatore. Nonostante negli studi passati siano state avanzate delle timide proposte in tal senso, l'assenza di documentazione ha portato gli studiosi a trascurare l'eventualità di una pratica del bavarese nell'intaglio ligneo. Alcune sculture individuate in Trentino Alto-Adige credo possano ora suggerire un ripensamento. Prima di procedere al loro esame è bene però segnalare come il ruolo giocato dallo scultore nei primi quattro decenni del Seicento, che egli trascorse interamente a Bressanone, non sia stato finora correttamente messo in luce. È questa infatti la fase più misteriosa della biografia del Reichle: l'ostinato silenzio delle fonti a proposito di commissioni scultoree, a fronte dei ben più numerosi e documentati impegni di carattere tecnico (ingegneria e urbanistica), ha spinto gli studiosi alla conclusione che il tedesco avesse abbandonato la scultura⁴. In questo panorama desolato costituirebbe quindi un caso eccezionale il rilievo bronzeo della parrocchiale di Brunico con la *Deposizione di Cristo dalla croce*, datato 1620, che Kriegbaum restituì brillantemente a Reichle⁵. Come proverò a dimostrare in queste pagine, le cose dovettero andare diversamente e quegli anni furono ben più prolifici di quanto non si pensi: non soltanto il tedesco esercitò il suo mestiere primario – la scultura per l'appunto – fino alla fine dei suoi giorni, ma giocò altresì un ruolo fondamentale nella Bressanone della prima metà del Seicento, esercitando un'influenza determinante su scultori tirolesi più giovani come Adam Baldauf e Raphael Worath (o Warath/Barat).

Convieni prendere avvio da alcune sculture lignee che già Kriegbaum aveva proposto di collocare quanto meno nell'orbita di Reichle (figg. 1-3). Esse decorano l'altare della Maddalena, consacrato nel 1632, nella navata della chiesa di Nostra Signora (nota pure come *Frauenkirche*), che si trova nel chiostro del duomo di Bressanone⁶. Il complesso decorativo consiste in una robusta cornice lignea delimitata da due colonne scanalate e coronata da un timpano arcuato spezzato sul quale si innesta una cimasa, forse non corrispondente al progetto originale⁷, così come è frutto di un tardo rifaci-

⁴ Per una prima ricognizione della tarda attività di Reichle a Bressanone e della sua attività di architetto e ingegnere si veda Kriegbaum, *Hans Reichle*, pp. 197-204, 248-258.

⁵ Kriegbaum, *Hans Reichle*, pp. 251-253.

⁶ Sulla chiesa si vedano in particolare Loose, *Das Kollegiatstift Unsere Liebe Frau*; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 217-229; Andergassen, *Die Altarausstattung in der ehem. Kollegiatkirche* (con bibliografia precedente).

⁷ Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 226 e Andergassen, *Der Dom zu Brixen*, p. 181.



■ 2. Attr. Hans Reichle, *Virtù (Speranza)*, 1620-1625 circa, legno intagliato. Bressanone, chiesa di Nostra Signora (dettaglio)



■ 3. Attr. Hans Reichle, *Virtù (Fede)*, 1620-1625 circa, legno intagliato. Bressanone, chiesa di Nostra Signora

mento la policromia dell'intero altare⁸. Ai lati dell'alzata, entro nicchie ricavate nella parete di fondo, trovano posto due grandi figure femminili che rappresentano le allegorie della *Speranza* e della *Fede*⁹, mentre due *Angeli* siedono sul timpano spezzato. L'aspetto attuale dell'insieme non pare corri-

⁸ La policromia dell'intero altare risale probabilmente al primo Ottocento come si desume dalla testimonianza di Mitterrutzner (*Kurze Notizen über die Collegiatkirche*, p. 8). Sui successivi interventi ottocenteschi si veda Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 223.

⁹ Tale identificazione deve essere accolta con cautela dato che gli attribuiti esibiti non sembrano originali. Pare infatti che l'ancora della *Speranza* sia stata aggiunta solo in un secondo momento (Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 226); ma, considerata la poca naturalezza

spondere al progetto originale: il fatto che le due grandi *Virtù* siano inserite in piccole nicchie nella parete anziché essere inglobate nell'edicola lignea appare infatti poco convincente.

Per lo studio di queste opere bisogna affidarsi alla sola analisi stilistica non avendo a disposizione alcun documento d'archivio che possa chiarire la paternità del complesso o ricostruirne la storia¹⁰. Kriegbaum per primo riconobbe nelle figure femminili certi caratteri intimamente legati allo stile del bavarese: evidente pareva allo studioso, come del resto a noi oggi, la parentela tra la *Fede* e la *Madonna* della *Crocifissione* di Augsburg (si veda il confronto alle figg. 3-4)¹¹. Se tale accostamento spinse Kriegbaum ad assegnare almeno la *Fede* direttamente a Reichle, proponendo una datazione intorno al 1617, lo studioso si dimostrò assai più cauto nell'attribuzione della *Speranza*, che reputò piuttosto l'opera di un mediocre allievo di Adam Baldauf (Merano, 1580/1585 circa-Vienna, 1631). Quest'ultimo fu tra i protagonisti della scena artistica brissinese tra il 1615 e il 1628¹². Nato a Merano ma formatosi a Weilheim in Baviera, probabilmente nella bottega di Bartholomäus Steinle, è uno scultore meno noto di Reichle che, almeno in base a quanto conosciamo oggi, lavorò solamente il legno. Il catalogo raccolto intorno al suo nome, avviato da Kriegbaum e rimpinguato da pochi studi successivi, risulta oggi assai controverso contando appena tre opere documentate e una serie di attribuzioni poco convincenti che necessitano un nuovo esame accurato. Per questo motivo l'intera produzione di Baldauf merita – ma non è questa la sede opportuna – una revisione, da condurre soprattutto alla luce dell'influenza che Reichle esercitò sul più giovane allievo e collega fin dal suo approdo a Bres-

con cui la *Fede* la regge nella mano sinistra, non è affatto escluso che anche la croce sia estranea al contesto originario.

¹⁰ Le lacune nei *Protocolli del capitolo collegiale* non permettono di fare luce sulla storia del complesso seicentesco della Maddalena. Kriegbaum stesso ammise la difficoltà nel fare chiarezza sul ruolo giocato da Reichle nella vicenda dell'altare pur pubblicando i pochi documenti disponibili forse collegabili ai primi progetti dell'impresa. Da quelle carte si ricava che nell'autunno del 1607 Reichle eseguì dei disegni preparatori per un complesso decorativo destinato alla chiesa su incarico di Heinrich von Winkelhofen, consigliere del principe vescovo (Kriegbaum, *Hans Reichle*, p. 197, nota 33). I progetti di Reichle furono particolarmente apprezzati dal committente, il quale, in un primo momento, si impegnò a finanziare l'impresa. Tuttavia, nell'estate del 1608 Winkelhofen ritrattò gli accordi decidendo di farsi carico del solo restauro dell'antico altare della Maddalena e di non voler spendere più di 25 fiorini (Kriegbaum, *Hans Reichle*, pp. 249-250; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 223-224). L'assenza di ulteriore documentazione non permette di capire come si concluse la vicenda, tantomeno quali interventi condusse effettivamente a termine Reichle.

¹¹ Kriegbaum, *Hans Reichle*, p. 250.

¹² Come per Reichle, anche nel caso di Baldauf lo studio di riferimento spetta a Kriegbaum (Kriegbaum, *Adam Baldauf*). Su Baldauf si vedano inoltre Egg, Pizzinini, *Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf*; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 245-251 e Jürgen Tiede, voce *Baldauf* (*Baldauf; Paltauff*), *Adam*, in *AKL*, 6, 1992, p. 407.



■ 4. Attrib. Hans Reichle,
Crocifissione
(particolare della
Vergine), 1602-1605
circa, bronzo.
Augsburg, basilica dei
Santi Ulrico e Afra

sanone. Sebbene il tema non sia stato approfondito, è stato già riconosciuto in passato il necessario contatto tra i due scultori, presenti contemporaneamente nella piccola realtà del principato brissinese¹³: inoltre, Erich Egg e Meinrad Pizzinini, nel più recente contributo monografico su Baldauf, definirono giustamente la scultura del bavarese, in particolare il ciclo di terrecotte asburgiche, quale “la prima fonte dell’arte moderna nell’area di Bressanone” (“erste Quelle der neuen Kunst im Brixner Raum”)¹⁴: esiste inoltre della documentazione relativa a diverse commissioni in cui il meranese affiancò il bavarese nel corso degli anni¹⁵.

La proposta di attribuzione avanzata da Kriegbaum per le statue dell’altare della Maddalena lasciò comunque il segno e ancora oggi la loro autografia è dibattuta tra il nome di Reichle e quello di Baldauf¹⁶. Tuttavia la mancanza di riscontri convincenti tra queste figure e le poche opere certe di Baldauf suggerisce che le due *Virtù* e la coppia di *Angeli* a coronamento del complesso della chiesa del chiostro siano state ideate e intagliate da Reichle. Oltre alle analogie intraviste da Kriegbaum tra la *Fede* e la *Vergine* di Augsburg, che spaziano dall’atteggiamento così squisitamente riservato e introspettivo della figura al trattamento del panneggio tormentato (sebbene meno vigoroso a Bressanone) trovo che siano altri i riferimenti più persuasivi. La *Speranza*, che Kriegbaum riteneva meno convincente e d’altra mano, risulta – a riguardarla spassionatamente – non solo identica alla compagna dal punto di vista stilistico, bensì confrontabile nell’atteggiamento (pur meno fiero e fiammeggiante) col *San Michele* di Augsburg (fig. 5)¹⁷. Vi riaffiora inoltre il ricordo dei modelli di Giambologna, in particolare nel diadema, sistematicamente sfoggiato dalle famose *Veneri* del fiammingo. Non mancano poi punti di contatto con altre opere di Reichle, come le terrecotte della Hofburg, che condividono con la *Virtù* dell’altare della Maddalena gli occhi dalle orbite larghe, le arcate sopracciliari perfettamente tonde e la bocca carnosa semi-chiusa. I medesimi connotati distinguono pure i due *Angeli* del timpano: la chioma ondulata e folta, scriminata e ‘spazzata’ all’indietro in modo da la-

¹³ Kriegbaum, *Adam Baldauf*, pp. 75-76; Rasmo, *Kunstschätze Südtirols*, p. 60.

¹⁴ Egg, Pizzinini, *Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf*, pp. 23-25.

¹⁵ Nei tardi anni Venti del Seicento, Reichle e Baldauf collaborarono in almeno due occasioni documentate, entrambe legate all’impresa del perduto altare maggiore della parrocchiale di San Michele a Bressanone. Sull’impresa si vedano Kriegbaum, *Adam Baldauf*, pp. 67-69; Egg, Pizzinini, *Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf*, pp. 24, 27; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 248-249; Delmonego, *Das St.-Michaels-Altarbild*, pp. 130-134.

¹⁶ Cfr. Egg, Pizzinini, *Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf*, p. 42; Bruhn, *Hans Reichle (1565/70-1642)*, pp. 79-80, 174; Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, p. 248; Kosel, *Hans Reichle oder Adam Baldauf*, pp. 192-194; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 225-227.

¹⁷ F. Padovani, scheda 27 *Hans Reichle (attribuito), Sant’Anna Metterza con i Santi Elisabetta e Giovannino*, in *Anna, la madre di Maria*, p. 191.



■ 5. Hans Reichle, *San Michele e Lucifero*, 1603-1607, bronzo. Augsburg, arsenale (Zeughaus), dettaglio



■ 6. Attr. Hans Reichle, *Angelo*, 1620-1625 circa, legno intagliato e policromato. Bressanone, chiesa di Nostra Signora



■ 7. Attr. Hans Reichle, *Crocifissione* (particolare di *San Giovanni*), 1602-1605 circa, bronzo. Augsburg, basilica dei Santi Ulrico e Afra

sciare scoperta la fronte, trova poi un precedente, a mio avviso molto convincente, nel *San Giovanni* della *Crocifissione* di Augsburg (figg. 6-7). In uno degli *Angeli* di Bressanone, in particolare, è impressionante come il trattamento dell'acconciatura, l'espressione affranta, le sopracciglia dritte che incorniciano le palpebre calanti corrispondano puntualmente a ciò che si vede nel magnifico bronzo bavarese. Delle analogie eloquenti emergono pure dall'accostamento tra le statue della chiesa del chiostro e la *Deposizione* bronzea di Brunico (1620): analoghi sono infatti i lineamenti delle figure e i volumi dei corpi, ma è soprattutto la resa del panneggio a essere sorprendentemente affine, segnata com'è, sia nel bronzo che nel legno, da un motivo a zig-zag scavato nella materia per generare dei suggestivi cromatismi. Tale confronto permette inoltre di confermare la proposta di datazione delle statue femminili della *Frauenkirche* avanzata per primo da Kriegbaum e spostarla di qualche anno in avanti, intorno al 1620-1625, come suggerito dall'accostamento delle figure ai rilievi lignei provenienti dalla chiesa di Sant'Elisabetta di Bressanone (1619-1620 circa) che ho già proposto di attribuire al bavarese¹⁸.

Coerenti con le figure del complesso della Maddalena sono pure i tre *Angeli* a coronamento dell'altare che gli sorge immediatamente accanto, consacrato a Sant'Anna nel 1630: il confronto tra i due complessi suggerisce che essi nacquero nel contesto di un medesimo progetto¹⁹. In questo caso però, sebbene i riferimenti all'opera di Reichle rimangano espliciti – basti a tale proposito l'*Angelo* centrale che imita, seppur suscitando minor *pathos*, l'*Arcangelo* di Augsburg – non credo che le tre statue si possano considerare autografe del bavarese per diversi motivi. Oltre al fatto che i corpi dei due *Angeli* seduti sul timpano sono leggermente più grandi rispetto ai loro 'vicini', i connotati paiono fin troppo marcati, mentre più tormentate sembrano le chiome spettinate dall'aria. Infine, pare diversa la qualità dell'intaglio, meno elegante rispetto all'altra coppia per via dei gioielli grossolani che decorano la fronte di due dei tre angeli. Nonostante queste lievi discordanze nella qualità esecutiva, trovo ragionevole assegnare l'ideazione dei due complessi, quello della Maddalena e quello di Sant'Anna, alla mente del bavarese, che fu responsabile dell'esecuzione del primo, mentre affidò alla propria bottega la messa in opera del secondo.

Se nelle fonti non si è trovata finora traccia di un'attività d'intagliatore di Hans Reichle, si è visto come siano le opere stesse a dissipare i dubbi in proposito, permettendo di ampliare ad altre statue lignee il raggio d'azione del

¹⁸ F. Padovani, scheda 27 *Hans Reichle (attribuito), Sant'Anna Metterza con i Santi Elisabetta e Giovannino*, in *Anna, la madre di Maria*, pp. 187-191.

¹⁹ Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 226.



■ 8. Attr. Hans Reichle, *Papa*, 1600-1610 circa, legno intagliato. Rovereto, chiesa di Santa Maria del Suffragio



■ 9. Attr. Hans Reichle, *Vescovo*, 1600-1610 circa, legno intagliato. Rovereto, chiesa di Santa Maria del Suffragio

bavarese. Che il tedesco abbia iniziato a cimentarsi col legno già diversi anni prima dell'impresa della *Frauenkirche* lo lasciano intendere due sculture più antiche. Esse non si trovano in Alto Adige, bensì – alquanto sorprendentemente – a Rovereto, nella chiesa di Santa Maria (o della Beata Maria Vergine) del Suffragio, un edificio voluto dall'omonima confraternita, progettato dall'architetto Andrea Colomba e consacrato nel giugno 1743²⁰. Alcuni anni dopo la consacrazione, ai confratelli e alle consorelle si aggiunsero i membri

²⁰ Per un rapido esame dell'architettura della chiesa si veda Lupo, *Architettura a Rovereto*, pp. 201-202; sulla confraternita e le sue vicende storiche si vedano Miorelli, Biasi, *Santa Maria del Suffragio*, pp. 25, 31-64 e Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, pp. 19-27.



■ 10. Hans Reichle, *Andrea d'Austria*, 1596-1601, terracotta. Bressanone, Museo Diocesano Hofburg, cortile interno



■ 11. Hans Reichle, *Ferdinando I*, 1596-1601, terracotta. Bressanone, Museo Diocesano Hofburg, cortile interno

tedeschi di un'altra confraternita che, in seguito alla soppressione di quella del Suffragio, divenne titolare della chiesa²¹: nel 1802, la confraternita soppressa riacquisì il permesso di svolgere le proprie funzioni all'interno della chiesa del Suffragio in collaborazione con il gruppo tedesco²². Fu probabilmente nel corso di un restauro condotto a tardo Ottocento che s'imbiancarono quelle sculture lignee, seicentesche e settecentesche, che ne decoravano la facciata (dove rimasero fino al 1914; poi sostituite da copie e trasferite all'in-

²¹ Miorelli, Biasi, *Santa Maria del Suffragio*, p. 37.

²² Miorelli, Biasi, *Santa Maria del Suffragio*, pp. 40-42; Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, pp. 6, 24.

terno)²³. In quell'eterogeneo gruppo di statue ne spiccano due che mi paiono invece squisitamente reichliane: raffigurano un *Papa* e un *Vescovo*, non meglio identificabili, e sono oggi ricoverate nella sagrestia, sostanzialmente ignote agli studi (figg. 8-9)²⁴. Nulla si conosce sulla loro provenienza, ma è assai probabile che siano approdate a Rovereto dal Tirolo²⁵, o più precisamente, secondo la mia proposta, da Bressanone: ciò potrebbe ragionevolmente essere legato all'approdo della confraternita tedesca nella chiesa del Suffragio (1747), oppure le statue potrebbero essere arrivate in chiesa in seguito alla soppressione e al conseguente passaggio di titolarità della chiesa o forse prima della riconsacrazione dell'edificio che ebbe luogo nell'ottobre 1827.

A Reichle rimandano diversi particolari, a cominciare dai volti connotati dai tratti inconfondibili delle figure del bavarese: oltre agli occhi grandi incorniciati dalle palpebre marcate, paiono del tutto simili i nasi diritti e le labbra carnose che sporgono sotto alla barba folta. La fisicità, prorompente ed elastica, del *Vescovo* roveretano trova i suoi prototipi nei ritratti in terracotta di *Andrea d'Austria* e del nonno *Ferdinando* alla Hofburg (figg. 10, 8, 11): il confronto tra le statue esalta il singolare e analogo effetto della stoffa della veste che, dopo avere accarezzato dolcemente i contorni del corpo, si ammassa sulle scarpe lasciandone scoperte solo le punte tonde. Le terrecotte si prestano bene anche al confronto col *Papa*, oggi rovinatissimo e mutilo di entrambi gli arti, ma che in origine doveva presentarsi in vesti ancor più preziose rispetto al vescovo, come suggeriscono le tracce della perduta decorazione del triregno e del mantello. Il suo volto è strettamente imparentato con quello dell'imperatore *Ferdinando* e con altri Asburgo della serie brissinese, così come quello del *Vescovo* lo è con le statue di *Clodoveo* e *Clodio* (Innsbruck, Ferdinandeum) con i quali condivide la stessa barba diramata in due ciocche distinte e fluenti. Nell'ideazione delle statue roveretane si percepisce ancora l'eco dei modelli di Giambologna, in par-

²³ Colbacchini, *Altari e scultura lignea del Seicento*, p. 457. Dal restauro condotto nel 1970/1972 è emerso come la tinta bianca che riveste le statue fu applicata nell'Ottocento "previa rimozione della policromia originale a colori vivaci, dorature e laccature" (Strocchi, *Altari e sculture in legno*, p. 491). Per ulteriori interventi si vedano Miorelli, Biasi, *Santa Maria del Suffragio*, pp. 69-70 e Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, pp. 6, 10-11.

²⁴ Rasmus aveva attribuito il *Vescovo* allo scultore tirolese Raphael Worath (Rasmus, *Die Künstlerfamilie Barat*, pp. 42-43, 45, tav. 14). Le statue sono menzionate, più recentemente, da Strocchi, *Altari e sculture in legno*, p. 491, Miorelli, Biasi, *Santa Maria del Suffragio*, pp. 68-70 e Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, pp. 8-11.

²⁵ Sull'eventuale provenienza delle statue del *Vescovo* e della *Maddalena/Vergine* - su cui tornerò più avanti nel testo - da una chiesa dell'Alto Adige si veda Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, p. 9. Nelle guide storiche della città di Rovereto non si trova alcuna indicazione che potrebbe gettare luce sul contesto di provenienza delle statue o quantomeno sul momento del loro approdo in chiesa: non ne parlano Bartoli nella guida del 1780 e nemmeno Chiusole nel suo *Itinerario* del 1782. Su questo si veda Emert, *Fonti manoscritte inedite*.

ticolare dell'elegante *San Paolino* che Pietro Francavilla scolpì su modello del maestro fiammingo per l'altare della Libertà nel duomo di Lucca (1577-1579). Reichle pare attingere a questo prototipo sia per il repertorio decorativo, che per la fisicità del vescovo che pare animato da una grande vitalità. Sebbene la concezione delle figure della chiesa del Suffragio corrisponda perfettamente ai canoni di Reichle, vi si avverte l'assenza di quel gusto per la preziosità esecutiva e l'ornato così cari allo scultore. Tale mancanza potrebbe spiegarsi proprio con la scelta del materiale: modellare l'argilla cruda avrebbe permesso allo scultore di eseguire con minuzia anche i particolari decorativi più fini, mentre nell'intaglio ligneo certe finezze avrebbero dovuto essere demandate alla pittura, qui irrimediabilmente persa.

Le analogie riscontrate tra le figure roveretane e il ciclo asburgico di Bressanone sono tali da suggerire una vicinanza cronologica piuttosto stretta. Se così fosse, il bavarese avrebbe iniziato a sperimentare l'intaglio ligneo già in un momento piuttosto precoce, poco prima o poco dopo il soggiorno ad Augsburg (1602-1607). Tale precisazione è possibile grazie a una nota documentaria di grande importanza ai fini del mio ragionamento. Nell'anno 1600 Reichle fu coinvolto nell'importante commissione del nuovo altare maggiore del duomo di Bressanone promossa dal principe vescovo Andrea d'Austria²⁶. Di quell'impresa oggi non rimane che il trittico dipinto da Hans Schmid con la *Morte della Vergine* (Bressanone, Museo Diocesano Hofburg): l'altare maggiore fu infatti smantellato, insieme a molti altri, nel corso della radicale trasformazione dell'interno del duomo di Bressanone condotta a metà Settecento²⁷. Dai documenti esistenti si apprende che Reichle eseguì le tre grandi figure dei santi Andrea, Caterina e Giorgio per il timpano dell'edicola lignea dell'altare, oltre a cherubini, capitelli e festoni per decorare le cornici dei dipinti di Schmid, e alle statuette dei santi Pietro e Paolo per il tabernacolo. Nell'importante contributo sugli altari e gli epitaffi del Rinascimento tirolese apparso nel 2007, Leo Andergassen ha passato in rassegna pure la documentazione relativa a quest'impresa, pubblicando alcune note documentarie di grande interesse relative alla commissione²⁸. Dalla documentazione si ricava, tra le altre cose, che il committente avrebbe desiderato delle statue lignee a corredo del complesso. Tuttavia gli emissari del vescovo non erano stati in grado di rintracciare nessun maestro in grado di realizzare opere di qualità adeguata, e lo stesso Reichle, interpellato in proposito, non aveva accettato la proposta, non avendo a disposizione il tempo e gli attrezzi di lavoro necessari per intagliare al meglio il legno e necessitando in ogni caso di

²⁶ Sull'impresa si veda Kriegbaum, *Der Hochaltar* e in particolare i recenti studi di Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 195-213 e Andergassen, *Der Dom zu Brixen*, pp. 33-37.

²⁷ Kriegbaum, *Der Hochaltar*, p. 171; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 199.

²⁸ Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 199.

tempi di lavorazione più lunghi (“der Reichl pildhawer mit dem holzschneiden ime nit zum besten getrauen würde, wie er dann mit khainen werckhzeug versehen und ain lanngze zuebringen mechte”²⁹): fu così che alla fine si scelse di procedere con lo stucco. Tale informazione è importante per due motivi. Da un lato se ne ricava che Andrea d’Austria, che pure aveva commissionato a Reichle l’impressionante ciclo genealogico in terracotta, poteva prediligere tuttavia la tradizionale scultura lignea. Dall’altro ci informa di come a quelle date il bavarese non fosse preparato ad intagliare il legno e avesse perciò preferito condurre le opere in stucco. Tali notizie potrebbero dunque illuminare il contesto culturale che avrebbe reso necessario il cambio di direzione nella carriera di Reichle: se la committenza locale preferiva statue intagliate allora lo scultore, quando si stabilì definitivamente a Bressanone, dovette adeguarsi alla scultura lignea abbandonando quella fittile, destinata in effetti a scomparire dalla scena artistica tirolese. Tuttavia questa scelta non andrà intesa solo come un capriccio della committenza quanto piuttosto come una conseguenza naturale dell’approvvigionamento della materia prima: se l’argilla è più rara nel Tirolo meridionale, il legno era – come si è detto – il materiale più immediatamente a disposizione per gli artisti presenti nella regione.

Le proposte avanzate in queste pagine riassumono forse solo una piccola parte del contributo offerto da Reichle nel campo dell’intaglio ligneo, una tecnica che lo scultore forse non scelse deliberatamente ma con la quale, ad un certo punto della sua carriera, non poté non fare i conti. Non va peraltro dimenticato che egli era anche uno specialista della scultura in fusione metallica. Il fatto che la sua unica opera in bronzo conservatasi in Tirolo sia la *Deposizione* di Brunico non deve tuttavia sorprendere. Si trattava di un materiale così costoso che ben pochi committenti avrebbero potuto sostenerne la spesa. Dunque il legno rappresentò in qualche modo l’unica materia a disposizione dello scultore e non deve essere perciò un caso se coloro che ritengo esser stati allievi del bavarese furono tutti intagliatori.

Quello della scuola di Reichle è un tema mai affrontato prima, ma che credo sia bene almeno anticipare a margine di questo contributo. Fino ad oggi si conosceva il nome di un solo allievo del maestro, l’italiano Giovanni Battista Quadri, che affiancò il bavarese nell’impresa della genealogia asburgica eseguendo tutti i medaglioni in cotto con le imprese a corredo delle statue, ad eccezione di quello di Andrea d’Austria, unico modellato da Reichle stesso. Il Quadri è un personaggio misterioso e assai sfuggente al quale non è stato finora possibile restituire un catalogo articolato. Lasciò il principato brissinese entro lo scadere del primo decennio del Seicento

²⁹ Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 199.

per partire alla volta di Praga, dove entrò al servizio dell'imperatore Rodolfo II, al fianco di Adriaen de Vries (L'Aja, 1556-Praga 1626); morì infine a Vienna nel 1618³⁰. Una volta partito il Quadri, Reichle non dovette rimanere a lungo solo in Tirolo. A seguito di una mia prima ricognizione del patrimonio conservato in alcune chiese e residenze dell'area di Bressanone sono emerse delle opere che provano, a mio parere, come il bavarese divenne un vero punto di riferimento per la realtà artistica del principato. In base alle opere studiate, evidentemente influenzate dallo stile del bavarese ma di qualità esecutiva diversa e non eccelsa, è apparsa sempre più verosimile l'idea che egli fosse a capo di una nutrita bottega, in grado di mettere concretamente in opera singole sculture, come grandi complessi decorativi per i quali il maestro si limitava a fornire i modelli: è il caso ad esempio dell'altare di Sant'Anna nella chiesa del chiostro di Bressanone. I nomi di questi collaboratori, però, giacciono ancora per la gran parte nell'oblio. In seguito alle mie ricerche ritengo che le uniche eccezioni siano per ora due scultori tirolesi presenti a Bressanone nel primo e tardo Seicento: Adam Baldauf (al quale ho accennato sopra) e Raphael Worath (Warath/Barat), membro di una numerosa (sebbene oggi assai poco conosciuta) schiatta di artisti presente sulla scena artistica tirolese del tardo Cinquecento e dell'intero Seicento, noti variamente come Barat o Worath³¹: sebbene in una notizia documentaria del 1656 il cognome di Raphael risulti Woräth³², è bene segnalare che lui stesso si firma Barat o Warath, talvolta per esteso, talaltra con le sole iniziali³³. La (breve) fortuna critica di questi artisti fu inaugurata dal saggio monografico di Evermod Hager (1920/1921) dedicato al più noto scultore della famiglia, nonché fratello minore di Raphael, Johann Worath (1609-1680): questi frequentò Adam Baldauf a Bressanone tra il

³⁰ Recenti panoramiche su Quadri e sul ruolo giocato a Praga si trovano in Fučíková, *Adriaen de Vries, Prague*, pp. 84-89 e Diemer, *Die Bildbauerei*, pp. 139-140 (con bibliografia precedente).

³¹ Anche a causa delle difficoltà introdotte dalle diverse alterazioni del loro nome – Barath, Bäräth, Borat, Warath, Worath, Werat, Parater e altri ancora – i diversi membri della famiglia sono finora sfuggiti a una più nitida messa a fuoco. Per una prima ricognizione degli artisti della famiglia si veda Josef Ringler, voce *Worath* (*Waerat, Warater, Warath, Werat, Wörath, Barath, Parater, Baratti*), in *ALbK*, 36, 1947, pp. 253-254. Per una panoramica aggiornata si veda invece Rasmø, *Dizionario biografico*, pp. 59-68 (con le singole voci dedicate a ciascun membro).

³² La fonte è trascritta da Moroder, *Zur tirolischen Kunstgeschichte*, p. 39.

³³ Rasmø scelse di attenersi alla forma Barat, in quanto più direttamente dipendente dal nome del capostipite di un ramo della schiatta, Barati (Rasmø, *Note su artisti del Settecento*, p. 38, nota 4). Mentre Evermod Hager adottò la forma Worath per riferirsi al fratello di Raphael, Johann, scultore pure lui (Hager, *Johann Worath*, p. 1, nota 3). Considerate le soluzioni adottate dai due studiosi e tenendo conto del fatto che oramai il nome di Johann Worath è entrato per tradizione in letteratura, ho deciso di adottare pure io la forma Worath per riferirmi a Raphael.

1626 e il 1629, prima di intraprendere una fortunata carriera in Alta Austria, ad Aigen-Schlägl³⁴. Il testimone degli studi fu recuperato più tardi da Nicolò Rasmo, il quale provò a fare chiarezza sugli altri maestri della grande famiglia con una prima panoramica apparsa sulla rivista *Cultura atesina* nel 1957. In queste pagine Rasmo, parlando di Johann, notò il grado di influenza esercitato dalla scultura del bavarese sul giovane, ammettendo che “le numerose opere lasciate dal Barati [Johann] nella zona di Aigen attestano del resto la derivazione stilistica dell’ambiente brissinese del tempo, cui lo scultore ed architetto Hans Reichl aveva dato un’impronta decisa orientando la nuova generazione fuori dei ristagni tardogotici, verso il manierismo tardo cinquecentesco nel quale egli stesso si era educato a Firenze”³⁵. Molti anni più tardi Rasmo riassunse i risultati delle proprie ricerche nelle singole voci biografiche apparse nel secondo (e purtroppo ultimo) volume del suo *Dizionario degli artisti atesini*, pubblicato postumo solo nel 1998. In queste pagine, ragionando sulla formazione di Raphael, lo studioso affermò che il giovane scultore doveva aver appreso “l’arte dal padre [Matthäus] e poi, probabilmente, da Adam Baldauf a Bressanone, come il fratello minore Johann I e presso Hans Reichle”³⁶. Nel corso dei miei studi ho rivisto questi primi accenni agli stimoli del bavarese sulle nuove generazioni di scultori tirolesi in favore di un consapevole riconoscimento del ruolo-guida di Reichle nel rinnovamento del linguaggio stilistico della scultura regionale: questo è quanto vorrei provare a fare oggi per Raphael. Infine, per concludere la rassegna degli studi dedicati alla schiatta dei Barat/Worath, vorrei ricordare l’articolo di Erich Egg del 1960 dedicato ai lapicidi della famiglia e, quello ben più tardo di Eduard Scheiber (1998), nel quale l’autore riassunse e integrò il regesto documentario di Raphael³⁷.

Dobbiamo a Rasmo l’inquadramento più preciso dei principali membri della famiglia e dei diversi gradi di parentela. Secondo la sua ricostruzione, a capo del ramo familiare stabilitosi a Campo Tures, località al centro delle Valli Aurina e Tures, ci fu Jacopo/Jakob Barat, che fu pittore, scultore e pure

³⁴ Hager, *Johann Worath*; lo studio è stato ripubblicato in occasione della mostra monografica dedicata a Johann tenuta a Schlägl nel 1975 (Hager, *Johann Worath, der Bildbauer des Schläger Prälaten Martin Greysing*, in *Johann Worath 1609-1680. Bildbauer zwischen Renaissance und Barock*, Linz, Oberösterreichischer Landesverlag, 1975, catalogo della mostra: Schlägl (Abbazia), 26 giugno-30 settembre 1975, pp. 9-37). Johann è stato identificato con quel Hans Waräth che tra il 1626 e il 1629 fu apprendista di Baldauf a Bressanone (Hager, *Johann Worath*, p. 2). Su Johann si veda inoltre lo studio di Wibiral, *Ein unbekanntes Werk*.

³⁵ Rasmo, *Note su artisti del Settecento*, p. 40, nota 14.

³⁶ Rasmo, *Dizionario biografico*, p. 67.

³⁷ Scheiber, R. W., *der Meister*, pp. 141-143.

bronzista: egli era il nonno di Raphael³⁸. Quest'ultimo nacque probabilmente tra la fine del Cinquecento e l'anno 1600 a Campo Tures e morì a Bressanone nel 1668. Dai documenti è stato possibile fissare il suo stabile trasferimento in città intorno ai primi anni trenta del Seicento: sebbene risalga a queste date pure il rapporto documentato con Reichle, non è escluso che i due fossero entrati in contatto già prima di allora. Le notizie che testimoniano il loro legame sono piuttosto fitte e indicano il bavarese e la sua seconda moglie, Magdalena, padrino e madrina dei figli di Raphael in almeno tre occasioni (1635; 1637; 1640)³⁹. Queste notizie non sono state finora lette in rapporto all'attività di Raphael, ma ritengo che tali attestazioni confermino non soltanto un rapporto affettivo tra i due, quanto piuttosto un sodalizio tra un anziano maestro e il suo giovane allievo. Nonostante tali rapporti documentati, le statue finora note del tirolese sono sembrate piuttosto distanti dai modi del maestro bavarese. Poiché non è possibile, in questa circostanza, ripercorrere l'intero catalogo di Raphael, vorrei per ora limitarmi ad anticipare gli aspetti della produzione del tirolese più strettamente dipendenti dall'opera di Reichle.

Sebbene Raphael fu pure lapicida, le non molte opere certe conservate sono soprattutto lignee e piuttosto tarde⁴⁰. Tra queste troviamo il rilievo con lo *Sposalizio di Santa Caterina* conservato al Museo Diocesano Hofburg di Bressanone, firmato ("Raphael Barat") e datato (1648) sul retro come il *Cristo dolente* (siglato "RW" e datato 1659) conservato in una piccola cappella settecentesca a Rio di Pusteria, scoperto e pubblicato da Scheiber nel 1998⁴¹. Bisogna poi almeno menzionare la figura femminile (*Maddalena* o *Vergine*?) in legno di cirmolo, assai rovinata, dilavata della policromia originale e della tinta chiara ottocentesca e, per di più, integrata con stuccature in più punti,

³⁸ Sui capostipiti dei Barati "tirolesi" si vedano Rasmo, *Note su artisti del Settecento*, pp. 38-40, in particolare nota 14; Rasmo, *Die Künstlerfamilie Barat*, pp. 39-41 e il contributo più aggiornato dello studioso (Rasmo, *Dizionario biografico*, pp. 59-60, 62-63). Se non esiste alcuna prova di dipinti e nemmeno di sculture di Jacopo, il lavoro di fonditore è invece documentato e doveva limitarsi all'esecuzione di campane (si veda anche Hager, *Johann Worath*, p. 2) e di bronzi di piccole dimensioni come il mortaio, firmato e datato, conservato al Museo Ferdinandeum di Innsbruck. Su questo si veda Egg, *Die Brixner Grabsteinmetzenfamilie*, p. 90.

³⁹ Scheiber, R. W., *der Meister*, pp. 141-142.

⁴⁰ Per quanto riguarda le opere lapidee di Raphael si considerino gli epitaffi in marmo bianco di Balthasar Kofler (Vipiteno, parrocchiale di Nostra Signora della palude), di Hanns Gaudenz von Rost (Campo Tures, parrocchiale dell'Assunta) e di Hans Troyer (San Giorgio (Brunico), chiesa di San Giorgio). Su queste opere si vedano Rasmo, *Die Künstlerfamilie Barat*, p. 43 ed Egg, *Die Brixner Grabsteinmetzenfamilie*. Molte opere del tirolese sono andate perdute e le conosciamo soltanto attraverso la documentazione: per una panoramica si vedano Rasmo, *Note su artisti del Settecento*, p. 39, nota 12; Rasmo, *Die Künstlerfamilie Barat*, p. 43; Rasmo, *Dizionario biografico*, pp. 67-68; Scheiber, R. W., *der Meister*, pp. 143-146.

⁴¹ Per lo *Sposalizio* si veda Rasmo, *Note su artisti del Settecento*, p. 39, nota 12.



■ 12. Raphael Worath (Warath), *Figura femminile (Maddalena o Vergine?)*, 1628, legno intagliato. Rovereto, chiesa di Santa Maria del Suffragio



■ 13. Listello ligneo firmato e datato “Raphael Warath 1628”. Bolzano, Fondazione Rasmus-Zallinger, Archivio fotografico

conservata nella chiesa di Santa Maria del Suffragio a Rovereto (assieme alle statue del *Papa* e del *Vescovo* presentate sopra e, come queste, di ignota provenienza). Rasmus la restituì a Raphael riconoscendovi nella forza e nell’eleganza della figura una formazione “nella cerchia dello scultore di corte di Bressanone Hans Reichle o di Adam Baldauf, pure lui presente a Bressanone dal 1615 al 1628” (fig. 12)⁴². Nel corso di un restauro condotto negli anni Sessanta del Novecento, sul retro della statua fu rintracciata la firma “Raphael Warath” insieme alla data “1628”, come Rasmus riferì prontamente a stampa, senza tuttavia riprodurre un’immagine che confermasse la notizia⁴³. Così, quando nel corso di un restauro più recente (2001) non si trovò traccia né della firma né della data, l’attribuzione a Raphael fu messa in discussione⁴⁴. Nel corso delle mie ricerche nell’archivio fotografico della Fondazione Rasmus-Zallinger di Bolzano ho rintracciato una fotografia che suggerisce di tornare a prestar fede a Rasmus. L’immagine mostra un’asse di legno sulla quale si distingue piuttosto chiaramente la firma “Raphael Warath” e la data “1628” (fig. 13). Sebbene non sia possibile stabilire in che luogo fu scattata la fotografia e nemmeno in quale occasione, pare plausibile che sia questa la firma alla quale alludeva Rasmus, che la immortalò per il suo archivio personale. La scritta non avrebbe dunque trovato posto direttamente sulla statua roveretana ma piuttosto su un’asse rimovibile, usata forse per consolidare sul

⁴² “Im Kreise des Brixner Hofbildhauers Hans Reichle oder der von 1615 bis 1628 ebenfalls in Brixen ansässigen Adam Baldauf”: Rasmus, *Die Künstlerfamilie Barat*, pp. 42-43. Data l’assenza di attributi specifici, in passato è stato proposto di identificare il soggetto con una *Maddalena* che sarebbe stata riutilizzata come una *Vergine* nel momento in cui trovò posto nella nicchia apicale della facciata della chiesa roveretana (Colbacchini, *Altari e scultura lignea del Seicento*, pp. 455, 457).

⁴³ Rasmus, *Die Künstlerfamilie Barat*, p. 43; Rasmus, *Dizionario biografico*, p. 67; Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio*, p. 10.

⁴⁴ Colbacchini, *Altari e scultura lignea del Seicento*, p. 457; Strocchi, *Altari e sculture in legno*, p. 491, nota 16.



■ 14. Raphael Worath,
Sant' Enrico, 1638, legno
intagliato e policromato.
Novacella, Museo
dell'Abbazia di Novacella

retro la base originale della figura⁴⁵ (l'attuale base della figura è infatti moderna): è lecito supporre che il listello ligneo iscritto sia andato perso dopo lo scatto di Rasmo. Essendo firmata e datata sul retro, dunque, la statua femminile del Suffragio si omologa alle altre opere lignee di Worath menzionate sopra.

⁴⁵ L'asse sembra appoggiata al davanzale e alle inferriate di una finestra con i battenti chiusi. Sebbene la fotografia sia tagliata e non inquadri l'intera asse potremmo ipotizzare, con cautela, che le dimensioni del legno firmato e datato si aggirino intorno ai 50 cm di larghezza. Considerate le dimensioni della statua (cm 155×72×37) è dunque plausibile immaginare che l'asse chiudesse il retro della base della figura.



■ 15. Hans Reichle,
Clodoveo, 1596-1601,
terracotta. Bressanone,
Museo Diocesano
Hofburg, cortile interno

Come anticipato, le opere di Raphael fin qui presentate rivelano poche affinità coi modi di Reichle. Assai più legata al mondo formale del bavarese è invece una statuetta (cm 77×31×24) inedita, non documentata, raffigurante *Sant'Enrico* (l'imperatore Enrico II detto il Santo), conservata nel Museo dell'Abbazia di Novacella. Anche questa opera è monogrammata sul retro, "R: W: P:." da intendersi come "Raphael Warath (o Worath) P(B)ildhauer"; segue una data che pare corrispondere all'anno 1638 (fig.

⁴⁶ A tale attribuzione è giunto pure Hanns-Paul Ties, curatore del Museo dell'Abbazia di Novacella il quale, nella nuova didascalia dell'opera, ha proposto inoltre di interpretare il secondo monogramma riportato sul retro, "B: M: M:.", con "Balthasar Mader Maler" (pittore).

14)⁴⁶. Si tratta di un'opera intagliata negli anni in cui il rapporto con Reichle era particolarmente stretto come dimostra la completa dipendenza della graziosa statuetta di Novacella dal prototipo costituito dal *Clodoveo* in terracotta della serie della Hofburg (figg. 14-15). La piccola statua, sebbene priva di entrambi gli arti, deriva la sua posa elegante e sinuosa dalla terracotta asburgica, mentre il volto del santo imperatore, incorniciato dalla barba folta diramata in due grandi ciocche dalla piega ondulata, è accostabile a quello di *Clodio* (Innsbruck, Ferdinandeum) della stessa serie. Non è stato possibile risalire finora alla provenienza della scultura, ma le sue dimensioni contenute e il retro cavo suggeriscono che in origine fosse ospitata all'interno di una nicchia di un complesso d'altare.

Raphael si inserisce così al primo posto (almeno per ora) nella serie degli artisti tirolesi, apparentemente tutti intagliatori, che si formarono all'ombra del maestro bavarese e adottarono i suoi modelli almeno fino alla metà del Seicento. Con la morte di Reichle però la scultura del principato vescovile di Bressanone perse il suo punto di riferimento e la sua guida, mutando di conseguenza il proprio linguaggio – come rivelano le opere più tarde di Raphael – per adattarsi alle nuove tendenze barocche che, con un certo ritardo rispetto altrove, solo allora penetrarono finalmente entro i confini territoriali.

Referenze fotografiche

Francesca Padovani: figg. 1-6.

Paolo Chistè (Università di Trento): figg. 10-11, 15.

Bolzano, Fondazione Rasmus-Zallinger, Archivio fotografico: fig. 13.

Novacella, Museo dell'Abbazia di Novacella (fotografo: Peter Daldos): fig. 14.

Trento, Museo Diocesano Tridentino, Inventario diocesano: figg. 8-9.

Riproduzioni da libro

Kriegbaum, *Hans Reichle*, p. 235, tav. 259: fig. 7.

Bibliografia

AKL - *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, a cura di Günter Meißner, Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, Leipzig, München, Berlin-Boston 1983-.

ALbK - *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme e Felix Becker, 37 voll., Leipzig 1907-1950.

Leo Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Innsbruck, Wagner, 2007 (Schlern-Schriften, 325).

Leo Andergassen, *Der Dom zu Brixen. Geschichte-Raum-Kunst*, Bozen-Lana, Athesia-Tappeiner, 2009.

Leo Andergassen, *Die Altarausstattung in der ehem. Kollegiatkirche Unserer Lieben Frau am Brixner Kreuzgang*, in *Die Daniel-Herz-Orgel der Frauenkirche in Brixen*, hrsg. von Franz Comploi und Kurt Estermann, Rum-Innsbruck, Helbling, 2010, pp. 302-333.

Anna, la madre di Maria. Culto e iconografia nel Tirolo storico, a cura di Alessandra Galizzi Kroegel e Stefanie Paulmichl, Trento, Temi, 2021, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 1 ottobre - 10 dicembre 2021.

Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600, hrsg. von Renate Eikelmann, München, Hirmer, 2015, catalogo della mostra: München (Bayerisches Nationalmuseum), 6 febbraio - 25 maggio 2015.

Thomas P. Bruhn, *Hans Reichle (1565/70-1642): A Reassessment of His Sculpture*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1981.

Raffaella Colbacchini, *Altari e scultura lignea del Seicento*, in *Scultura in Trentino*, pp. 450-487.

- Ernst Delmonego, *Das St.-Michaels-Altarbild in der Pfarrkirche Brixen in neuem Licht*, in "Der Schlern", 92, 11/12 (2018), pp. 130-141.
- Dorothea Diemer, *Small Bronzes by Hubert Gerhard. A Review of Recent Scholarship*, in "Studies in the History of Art", 62 (2001), pp. 194-209.
- Dorothea Diemer, *Die Bildhauerei an den Höfen von Prag und München*, in *München-Prag um 1600*, hrsg. von Beket Bukovinská und Lubomír Konečný, Praha, Artefactum, 2009, pp. 131-142.
- Erich Egg, *Die Brixner Grabsteinmetzenfamilie Barat*, in "Der Schlern", 34, 3/4 (1960), pp. 90-92.
- Erich Egg, Meinrad Pizzinini, *Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf in Brixen*, in "Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum", 58 (1978), pp. 23-66.
- Giulio Benedetto Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze, Sansoni, 1939.
- Eliska Fučíková, *Adriaen de Vries, Prague and the Waldstein Palace*, in "Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm", 12 (2005), pp. 81-90.
- Evermod Hager, *Johann Worath: der Bildhauer des Schlägler Prälaten Martin Greysing, ein bisher unbekannter Meister des Frühbarocks im oberen Mühlviertel*, in "Heimat-gaue", 2, 1 (1920/1921), pp. 1-14.
- Karl Kosel, *Hans Reichle oder Adam Baldauf. Beobachtungen zur Afrastatue des Diözesanmuseums*, in "Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte", 34 (2000), pp. 191-194.
- Fritz (Friedrich) Kriegbaum, *Der Hochaltar des alten Brixener Domes*, in "Die Christliche Kunst", 24 (1927/1928), pp. 171-182.
- Friedrich Kriegbaum, *Adam Baldauf, ein tirolischer Bildhauer des Frühbarock*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 6 (1929), pp. 59-76.
- Friedrich Kriegbaum, *Hans Reichle*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 5 (1931), pp. 189-267.
- Rainer Loose, *Das Kollegiatstift Unsere Liebe Frau im Kreuzgang zu Brixen*, in *Dom- und Kollegiatstifte in der Region Tirol – Südtirol – Trentino in Mittelalter und Neuzeit. Collegalità ecclesiastica nella regione trentino-tirolese dal medioevo all'età moderna*, hrsg. von/a cura di Hannes Obermair, Klaus Brandstätter, Emanuele Curzel, Innsbruck, Wagner, 2006, pp. 171-191 (Schlern-Schriften, 329).
- Michelangelo Lupo, *Architettura a Rovereto tra Seicento e Settecento*, in *Rovereto: città barocca, città dei lumi*, a cura di Enrico Castelnovo, Trento, Temi, 1999, pp. 188-237.
- Mario Miorelli (don), Carla Angela Biasi, *Santa Maria del Suffragio. Parrocchia S. Marco – Rovereto*, Rovereto, Arti Grafiche Longo, 2013.
- Johann C. Mitterutzner, *Kurze Notizen über die Collegiatkirche zu U.L. Frau im Kreuzgange zu Brixen (seit 1810 unsere Congregationskirche), ihre Pröpste und einzelne Chorherren*, Brixen, Weger, 1877.
- Wilhelm Moroder, *Zur tirolischen Kunstgeschichte*, in "Die Heimat", 2 (1914/1915), pp. 39-40.

- Francesca Padovani, *Notizie inedite per un profilo di Hans Reichle bibliofilo*, in "Bollettino d'arte", 45 (2020), pp. 145-154.
- Rudolf A. Peltzer, *Der Bildhauer Hans Reichel aus Bayern und seine Tätigkeit in Italien, Deutschland und Tirol*, in "Kunst und Kunsthandwerk", 22, 1-2 (1919), pp. 1-22.
- Nicolò Rasmò, *Note su artisti del Settecento a Stilves e a Trens*, in "Cultura Atesina", 11 (1957), pp. 38-64.
- Nicolò Rasmò, *Die Künstlerfamilie Barat in Südtirol*, in *Johann Worath 1609-1680. Bildhauer zwischen Renaissance und Barock*, Linz, Oberösterreichischer Landesverlag, 1975, catalogo della mostra: Schlägl (Abbazia), 26 giugno - 30 settembre 1975, pp. 38-48.
- Nicolò Rasmò, *Kunstschätze Südtirols*, Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus, 1985.
- Nicolò Rasmò, *Dizionario biografico degli artisti atesini*, vol. B.1, Bolzano, 1998.
- Eduard Scheiber, R. W., *der Meister der „Stöcklvater“ – Skulptur von Mühlbach*, in "Der Schlern", 72, 3 (1998), pp. 139-146.
- Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, 1, Trento, Provincia. Servizio Beni Culturali - Università di Trento. Facoltà di Lettere e Filosofia, 2003.
- Sonia Severini, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio di Rovereto e il purgatorio attraverso i suoi simboli*, Rovereto 2016/2017 (tesina di diploma di guida ai beni culturali ecclesiastici, Associazione Anastasia).
- Claudio Stocchi, *Altari e sculture in legno: testimonianze sull'attività degli intagliatori del Settecento*, in *Scultura in Trentino*, pp. 488-519.
- Josef Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 1, Bozen-Innsbruck-Wien, Athesia-Tyrolia, 1998.
- Norbert Wibiral, *Ein unbekanntes Werk des Bildhauers Johann Worath in Oberösterreich*, in "Cultura Atesina", 17 (1963), pp. 49-50.