

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Due note su Michael Pacher:
il San Lorenzo dell'Altare
di San Lorenzo, e il soggiorno a Milano**

At the heart of this essay are two questions concerning the South Tyrolean woodcarver and painter Michael Pacher (probably Bruneck, ca. 1435-Salzburg, 1498). First, the polychrome wood figure of Saint Lawrence, presently in storage at the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, is examined. In 1950, Josef Ringler had suggested that the statue originally belonged to Pacher's first documented and surviving altarpiece for the high altar of the parish church in Sankt Lorenzen (Pustertal, South Tyrol). Although Austrian art historians argued against this attribution on grounds which here are demonstrated as wholly untenable, the origin of this work is confirmed and considered to be very early testimony of the Renaissance in German speaking lands. The second question concerns Pacher's supposed artistic relationship with Milan, a topic already treated by the author (1990, 2012). The recent discovery of a document attesting the presence in Milan of a «Michele de Allemania [...] maystro da intaglio rellevato de ligname» in May 1472 – when Pacher is undocumented in Bruneck and approximately at the time when his presence in Milan had been assumed by the author – appears to provide dramatic confirmation; on the other hand, some uncertainty still lingers.

Al momento di scegliere un argomento da trattare nel gradito contesto che celebra un'eccellente studiosa del Quattrocento italiano, non avevo posto attenzione che, proponendo questioni riguardanti Michael Pacher (ca. 1435-1498), commemoravo contemporaneamente un'altra ricorrenza: le mie nozze d'oro col «gigante artistico sudtirolese»¹. Mi riferisco alla pubblicazione nel 1969 del mio primo articolo sull'artista²; naturalmente è evidente che i miei studi su di lui, oggetto della mia tesi di laurea all'Università di Firenze discussa nel 1970, avevano avuto inizio alcuni anni prima. Fra gli svariati argomenti proposti al lettore in quel contributo, ce n'era uno che riguardava la prima grande opera di Pacher: l'altare ad ante – comprendente dunque parti intagliate e altre dipinte – che a metà del settimo decennio del Quattrocento egli aveva realizzato per la Parrocchiale del villaggio di San Lorenzo di Sebato, l'antico insediamento romano che s'incontra pochissimo prima di Brunico, percorrendo la Val Pusteria in direzione di Dobbiaco. All'inizio dell'anno precedente avevo maturato la convinzione, sulla sola base di foto certamente inadeguate, che un dipinto su tavola giunto per vie complesse nel palazzo di Rychnov, città nell'allora Cecoslovacchia e oggi in Repubblica Ceca, raffigurasse effettivamente, come già riconosciuto da Pesina³, una nascita non del Battista, come ritenuto fino ad allora, ma della Vergine (fig. 1), e potesse quindi

trattarsi della prima delle quattro tavole mariane appartenenti in origine al disperso *Altare di San Lorenzo*. Altre due della serie mariana⁴ – una è dunque perduta – più le quattro esterne con Storie del Santo, si trovano oggi suddivise fra Monaco e Vienna. Le quattro tavole dei battenti della predella, distribuite fra Vienna, Innsbruck e una collezione privata americana, le riconobbi appartenenti all'*Altare* qualche anno dopo (1974)⁵. Quanto alle statue a intaglio, all'epoca in cui pubblicavo il mio primo contributo pacheriano esisteva un certo consenso che sussistessero le tre maggiori, quand'anche in stato conservativo assai diversificato: la *Madonna col Bambino* ancora nella chiesa d'origine (fig. 2); un *San Michele* nel Museo Nazionale Bavarese di Monaco (fig. 3); e il *San Lorenzo*, che evidentemente non poteva mancare, nel Ferdinandeum di Innsbruck (fig. 4). Si ritiene comunemente che la pala d'altare di Josef Renzler del 1863 esistente in chiesa, raffigurante i Santi Lorenzo e Michele che porgono una supplica alla Vergine, stia a testimoniare la loro originaria presenza nell'*Altare* pacheriano⁶. L'appartenenza del *San Lorenzo* era all'epoca una proposta recente; la si doveva a uno studioso locale, Josef Ringler, che aveva effettuato il meritorio riconoscimento nel 1950 (la pubblicazione è del 1953)⁷ esaminando l'opera nella *Mostra di arte tirolese* tenuta a Innsbruck nello stesso anno, per iniziativa di Vinzenz Oberhammer⁸. In quell'occasione, la statua era esposta come opera anonima della Pusteria e datata circa al 1480-1490. Come premessa e condizione indispensabile per il riferimento all'*Altare di San Lorenzo*, Ringler aveva correttamente identificato nella statua un San Lorenzo, appunto, e non un Santo Stefano, come fino ad allora era ritenuto. Rasmus manteneva comunque un parere dubitativo⁹: se infatti fosse stata un'opera di Pacher, avrebbe dovuto trattarsi di un lavoro estremamente giovanile, addirittura precedente all'esperienza di Padova; comunque nella sua monografia del 1969 si dimostrò più possibilista. Nella scheda della mia tesi già esprimevo invece la convinzione che proprio il *San Daniele* donatelliano dell'*Altare del Santo* (fig. 5) costituisse il preciso modello d'ispirazione per questo *San Lorenzo*. Non intendendo però affermare che si trattasse di un prototipo copiato alla lettera, ma bensì di una precisa fonte d'ispirazione, che invitava l'artista a una raffigurazione dalla gestualità sobria ed esemplare. Nella mostra tenuta a Neustift (Novacella, presso Bressanone) nel 1998, in occasione del quinto centenario dalla morte di Pacher, la statua era esposta con un'attribuzione alla «Cerchia di Michael Pacher» (n. 35) e, nel catalogo, si scriveva esplicitamente che: «Gli studi più recenti escludono ormai quasi completamente una relazione tra questa statua e la *Madonna* di San Lorenzo di Sebato»¹⁰. Le motivazioni addotte erano sia di carattere oggettivo, essendo le dimensioni (h. 133 cm) ritenute troppo piccole in relazione alla *Madonna* (h. 132 cm), che qualitativo poiché si ravvisava una «differenza» rispetto

alla *Madonna*, dato che il San Lorenzo risultava strutturato «in modo assai meno organico e con minor senso del movimento [...] San Lorenzo appare come un blocco chiuso in se stesso [...] senza che si sviluppi, come è usualmente osservabile in Michael Pacher, il rapporto dinamico tra vesti e corpo». Altri caratteri stilistici addirittura «ricordano l'opera scultorea del maestro Leonardo da Bressanone. Per questi motivi pare accettabile datare quest'opera intorno al 1460 e attribuirla alla cerchia di Michael Pacher»¹¹. Un avvicinamento dunque a un *milieu*, quello di Leonardo da Bressanone, tipicamente tardogotico, e un riferimento a una "cerchia", «Umkreis», di Pacher, che ovviamente, in quel momento così precoce, come ho osservato¹², era del tutto inesistente, e questo è quindi un grave errore concettuale dal quale mettere in guardia. Nell'introduzione del volume che raccoglieva gli atti di tre giornate di studio in margine alla mostra tenute a Brunico alla fine del settembre 1998 (editi l'anno successivo), Artur Rosenauer scriveva che grazie all'esposizione si erano potute risolvere tre questioni relative all'*Altare di San Lorenzo*¹³. In primo luogo, era stata confermata la pertinenza alla predella dell'*Altare* delle tavole di Innsbruck, Vienna e New York con i *Santi Pietro e Paolo, Caterina e Barbara* – e qui Rosenauer erroneamente ne attribuiva il merito a Madersbacher, mentre si trattava, come accennato sopra, di un mio raggiungimento pubblicato già nel 1974. In secondo luogo, ugualmente, era stata provata l'appartenenza all'*Altare* della *Nascita della Vergine* di Rychnov, come da me già sostenuto nel 1969 (tornerò a parlarne più avanti). Infine, sempre secondo Rosenauer, era stata confermata la vicinanza stilistica fra le statue lignee della *Madonna* rimasta a San Lorenzo e del *San Michele* di Monaco, mentre erano emerse grandi differenze stilistiche con la figura del *San Lorenzo*: quest'ultima dunque, avrebbe potuto appartenere all'*Altare* soltanto se l'avesse realizzata un altro autore. Più avanti nel volume degli atti era dedicata una breve attenzione all'esame tecnico da parte di Manfred Koller, eccellente restauratore e storico ben conosciuto nel settore, che scriveva: «la figura del *San Michele* di Monaco riportata allo stato originale diminuito intorno al 1961 si distingue chiaramente dalla figura del *Lorenzo* di Innsbruck come intaglio e come policromia»¹⁴. Ma in realtà a leggere Koller con attenzione non risulta niente di oggettivamente rispondente a questa affermazione: le differenze fra le due figure segnalate dall'autore erano molto semplicemente quelle derivanti dallo stato di conservazione e consistenti nelle diversità fra gli abbigliamenti delle due figure, dotate l'una della corazza da guerriero sotto una veste leggera, e l'altra della dalmatica da diacono. Infine, nella sua recente monografia su Pacher¹⁵, Lukas Madersbacher scrive del *San Lorenzo* che «Anche l'analisi tecnica apporta argomenti contro l'attribuzione a Pacher. Come

ha stabilito Koller, la tecnica d'intaglio e di coloritura della figura si distingue chiaramente da quella del *San Michele*»: e questa affermazione, come ho già rilevato, non è esatta: da quanto scrive Koller infatti, in realtà non emerge niente del genere. Il motivo della dalmatica del Santo, aggiungeva Madersbacher, non ricorre nel repertorio di Frick in cui si censiscono i motivi decorativi impiegati nelle botteghe di Pacher e del Maestro di Uttenheim¹⁶. Quest'affermazione suona indubbiamente curiosa: un'assenza in un repertorio di per sé naturalmente non ha valore probante, essendo lo stesso costruito *ex post*; sta a significare soltanto che potrebbe essere opportuno estendere e integrare il repertorio in questione. Già il fatto, continuava Madersbacher, che il Diacono ha un ornamento così costoso, di cui però la *Madonna* e il *San Michele* sono privi, depone contro l'appartenenza originaria allo stesso complesso di una di queste due sculture. Madersbacher si riservava comunque un margine di dubbio, affermando che risulta difficile pervenire a una conclusione certa data l'impossibilità di istituire dei confronti. In conclusione, i motivi che si sono visti avanzare per rifiutare l'appartenenza originaria del *San Lorenzo* all'Altare di Pacher sono di due ordini: materiali – è troppo piccola in rapporto alle altre due – e stilistici, cioè in virtù di una qualità ritenuta insufficiente e dell'assenza di un «rapporto dinamico fra le vesti e il corpo».

Poiché io rimango convinto che la collocazione appropriata per il *San Lorenzo* sia proprio quella di Santo eponimo nell'Altare del paese della Val Pusteria – ed è questo l'argomento delle mie pagine attuali – insieme con la *Madonna* ancora in loco e con il *San Michele* di Monaco, indico in primo luogo che un controllo delle dimensioni non esclude in alcun modo che esse concordino con quelle delle altre due figure, e anzi ne conferma la sostanziale corrispondenza. La *Madonna* è infatti seduta, e quindi il confronto è precario. Oltretutto, tenendo conto che l'alta corona è visibilmente posteriore, così come la policromia, riferibile al XIX secolo, l'altezza comunicata nel catalogo della mostra del 1998, come già in Hempel, è comunque di 132 centimetri. L'altezza del *San Michele* è invece indicata come di 147 centimetri, quattordici dunque più del *San Lorenzo*. Però in questo caso la misurazione comprende anche un cappello e i piedi, ambedue assenti invece nella figura del *San Lorenzo*. Pertanto, in realtà, tali dati non possono che confermare la totale corrispondenza di cui ho scritto. In ogni caso inoltre, basterebbe una breve rassegna delle figure tuttora presenti in un altare ad ante tardogotico per confermare un'ovvietà: che non esistono corrispondenze al centimetro tra figura e figura, ed eventuali, moderate differenze in altezza sono la regola. Rimangono allora da esaminare gli argomenti di carattere stilistico, e qui inevitabilmente le cose si complicano.

Occorrerebbe soffermarsi ad approfondire i criteri di indirizzo secondo i quali le varie tradizioni storico-artistiche effettuano attribuzioni e riconoscimenti di opere d'arte; ma semplificando all'estremo, e con riferimento alla situazione specifica, indicherei due modi assai diversi. Il primo parte da un'idea preesistente dello stile dell'autore, che ha il difetto di rispondere piuttosto all'impostazione mentale pregiudizievole dello storico dell'arte che non necessariamente alla situazione reale, e rischia pericolosamente di cadere nell'astratto e nell'indistinto. Se l'opera non corrisponde a quanto io mi attendo da lei – è questo in sostanza il ragionamento – si tratta per così dire, banalizzando, di responsabilità sua e non mia, e io, lo storico, sono autorizzato a ricusarla. La seconda maniera consiste nel muovere da un esame oggettivo a carattere interno, spassionato e privo di pregiudizi, effettuato prendendo avvio dal *corpus* certificato dell'artista, analizzandolo, e procedendo seguendo concetti di compatibilità e possibilità. Ovvio che lo stile di un autore può cambiare nel tempo, ma i nuovi indirizzi rispondono a un'accettabile compatibilità con quanto li ha preceduti e con quanto seguirà? Come, naturalmente, occorre anche tenere conto delle condizioni materiali di conservazione – l'auspicata "technical art history" – che possono fuorviare, anche fortemente, nella valutazione delle peculiarità stilistiche. Nel caso specifico, bisogna tener conto dello stato di conservazione molto differente fra le tre statue lignee e del fatto che il *San Lorenzo* è oggettivamente, e purtroppo, il più disastroso (fig. 6). La *facies* esterna (*Fassung*) che completava e nobilitava l'intaglio è quasi interamente perduta. Ancora: è cosa ben diversa studiare un'opera nel suo contesto originale, e vederla invece nella situazione astratta e indefinita di un asettico deposito di museo. Ma nel caso del *Santo* di Innsbruck e della sua appartenenza originaria all'*Altare di San Lorenzo*, che in queste pagine difendo, sono convinto che si tratti di un'opera straordinaria per interesse e funzione storica, che attende ancora il riconoscimento e la valutazione dovuti. È necessario porre la debita attenzione alla cronologia, oltre, naturalmente, che al contesto geografico. Certo che se ci si ostina pervicacemente a mantenere come quadro di riferimento quello della plastica tardogotica tedesca, il sistema del panneggio del *San Lorenzo*, ad esempio, potrà apparire meno evoluto. È evidente che la figura del Santo appare assai più controllata nello sviluppo decorativo delle pieghe, l'intaglio è meno drammatico; ma queste condizioni non manifestano tanto un'insufficiente padronanza dello stile plastico, quanto il risultato intenzionale di un processo di semplificazione e di riduzione all'essenziale denotante un'inedita maturità intellettuale. In altre parole, in Val Pusteria era arrivato il Rinascimento: che comandava una concentrazione espressiva intensa e priva di divagazioni calligrafiche (fig. 7), derivante da una maniera affatto nuova di correlarsi con la

realtà quotidiana di persone e cose, di descriverne le azioni nel loro contesto spaziale. Questo è il senso della prospettiva italiana che ispira e indirizza le sette scene dipinte, bene indagata del resto da Madersbacher nella sua monografia, e che annette e organizza al suo interno le componenti del quadro. È un'impostazione del tutto inedita a quel tempo e in quell'ambiente, che appare con totale evidenza già nella *Nascita della Vergine* di Rychnov; e se non si coglie questo aspetto, ci si vieta di riconoscere e apprezzare un momento storicamente del tutto straordinario: le primissime manifestazioni di un impianto rinascimentale in territorio di tradizione tedesca. Ripeto, è da tener conto inoltre che, a interpretare letteralmente il documento posteriore di alcuni decenni che offre indicazioni sulla datazione, ci troviamo probabilmente ancor prima della metà del settimo decennio del secolo: forse addirittura nel 1462-1463. Ecco allora che l'ispirazione della cultura padovana da sempre riconosciuta in Pacher non si limita al solo ambito degli Eremitani, perché, ad esempio, memoria evidente dei rilievi bronzei donatelliani di ugual soggetto nell'*Altare del Santo* è nelle portelle con i *Simboli degli Evangelisti Marco e Luca* della predella dell'altarelo pacheriano di Graz. Rimangono le criticità presentate dalla datazione di quest'ultima opera, generalmente considerata prodotto giovanile ma ritenuta da Gisela Goldberg predella originaria dell'*Altare dei Padri della Chiesa* oggi a Monaco¹⁷ (dunque degli anni Ottanta) che costituisce l'insuperato capolavoro pittorico di Pacher; un suggerimento questo molto intrigante su cui sto ancora meditando. Ma è aperta la strada per la conferma della mia antica convinzione che il *San Lorenzo* si connetta con un modello preciso, quello del *San Daniele* dell'*Altare del Santo*. Quando anni or sono fu tenuta una mostra sui rapporti fra la cultura veneta e l'arte al di là delle Alpi fra Quattro e Cinquecento è veramente poco comprensibile a mio parere che non si sia pensato di presentare degnamente anche la straordinaria esperienza di Michael Pacher, con tutta la sua singolarità, e che questa particolarissima espressione d'arte sia rimasta trascurata. Qualcosa si poteva cogliere soltanto in una breve menzione all'interno del bel passo in catalogo di Enrico Castelnuovo, laddove scriveva che «Più tardi il grande Michael Pacher seppe realizzare nelle sue opere un eccezionale connubio tra Nord e Sud: il punto più alto di questa particolarissima cultura alpina che è uno dei volti significativi del Quattrocento europeo»¹⁸. Auspicio allora che si riesca a sviluppare e a concludere un bel progetto di studio e di restauro che è nei voti, e che per il restauro materiale del *San Lorenzo* veda la collaborazione di un team internazionale distribuito fra Innsbruck, Monaco, la Provincia di Bolzano e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, perfezionando un sostanziale accordo attualmente ancora *in nuce* fra gli Istituti coinvolti (fig. 8). Potrebbe essere davvero l'occasione per stabilire almeno questo,

fra gli altri risultati: che non esistono motivi per escludere la compatibilità del *San Lorenzo* con le altre due figure della *Vergine col Bambino* e del *San Michele*, e che quindi l'*Altare* che rappresenta la prima grande opera di Michael Pacher è conservato nella gran parte delle sue componenti, quand'anche nella chiesa di origine sia rimasta la sola figura della Vergine. Una figura, quest'ultima, di una bellezza e di un'umanità commoventi, rispondenti a una totale immersione nella realtà quotidiana; a confermare, come detto, l'arrivo del Rinascimento nei paesi tedeschi¹⁹.

È la stessa cifra stilistica, il medesimo atteggiamento che riscontriamo anche nella tavola con la *Nascita della Vergine* di Rychnov, e a questo proposito mi corre l'obbligo di una precisazione. In margine alla mostra del 1998, approfittando della presenza sia della tavola cecoslovacca che del *Congedo di San Lorenzo da Papa Sisto* (fig. 9) delle Gallerie Austriache di Vienna, fu eseguito un test materiale suggerito da Artur Rosenauer, consistente nel trarre due lucidi del dietro delle due tavole e poi sovrapporli. Questa procedura confermò trattarsi delle due facce appartenenti in origine a una stessa tavola lignea, come da me riconosciuto soltanto su basi stilistiche all'epoca della mia tesi e pubblicato nel mio primo articolo del 1969. Occorre ricordare che gli studiosi austriaci e tedeschi avevano respinto con decisione il mio riconoscimento. Ulrich Söding aveva scritto che il modo di trattare lo spazio e l'interesse per scorci e abbreviature complicati denotavano un collaboratore della bottega nel momento più tardo di Pacher (quello, per capirci, degli ultimi tre anni trascorsi a Salisburgo, fino alla morte intervenuta nel 1498, cioè trent'anni buoni dopo la data reale)²⁰. Alla Mostra, Lukas Madersbacher aveva schedato il quadro come «Maestro di Uttenheim (?) intorno al 1470/80 circa»; aveva definito la composizione «chiaramente più evoluta» dell'*Altare di San Lorenzo*; aveva scritto che «la regia complessiva del dipinto dimostra di prendere una posizione appunto contraria a quelle usuali di Michael»; notato una «chiara discrepanza» nelle cromie; e aveva concluso che «nella bottega di Pacher [...] essa non può certamente trovare il proprio posto»²¹. Nella monografia pacheriana del 2015 lo stesso Madersbacher dovette prendere necessariamente atto del risultato raggiunto a seguito del confronto eseguito nel 1998 di cui ho detto. Scriveva allora: «In occasione della mostra del 1998 si studiò lo Schnittbild del retro della *Nascita della Vergine* di Rychnov e si poté dimostrare la sua comune appartenenza originale con la scena del *Commiato da San Sisto* (Koller 1999)»²² Il riferimento a Koller è al contributo di quell'autore negli atti di cui si discuteva sopra, occasione in cui Koller ricordava l'interessante risultato raggiunto da me; e poco avanti, lo stesso Madersbacher, citando lo stravagante parere di Soeding in proposito, scriveva che «solo per la *Nascita della Vergine* [unica fra le sette tavole superstiti, chissà perché, n.d.a.] è

rimasta incerta l'autografia di Pacher»²³. Madersbacher evitava dunque di proposito di menzionare il nome dello studioso (cioè io) che aveva effettuato il riconoscimento più di cinquant'anni fa, e sulla sola base delle riproduzioni.²⁴ Non interessa qui certo rammaricarsi della scarsa sportività e scientificità di questo comportamento, quanto tornare sull'argomento delle metodologie nello studio degli artisti e delle loro opere da parte degli autori pacheriani di scuola e tradizione germanofona, laddove si renda necessario effettuare un'attribuzione o un riconoscimento di un'opera d'arte cui facciano difetto, come tanto frequentemente si verifica nei nostri studi, informazioni sull'autore, la cronologia e le circostanze materiali di ogni natura. Come già accennato, nel modo di procedere di questi studiosi si presenta il rischio di capovolgere il procedimento, quasi imputando all'artista di non corrispondere ai canoni comunemente riconosciutigli e che evidentemente si ritengono immutabili, così come si è convinti di averli identificati alla perfezione. Purtroppo, questo atteggiamento negli studi pacheriani è diffuso, tanto da indurre a riportare indietro l'orologio della storia e ricusare raggiungimenti importanti fortunatamente conseguiti in precedenza dagli studi. Recentemente è stato battuto all'asta il superbo *Ritratto di Maria di Borgogna*, che avevo approfonditamente pubblicato con l'attribuzione a Michael Pacher nel 1983²⁵ (fig. 10). Ahimè, l'anonimo funzionario di Sotheby's che ha redatto la scheda di catalogo²⁶ lo presenta come opera di anonimo: «Netherlandish or South German School, late 15th Century», e già qui ci sarebbe da meravigliarsi, perché fra i «Netherlandish» e i «South German» una certa differenza esiste, e un competente dovrebbe essere in grado di rimarcarla. Ma ciò che lascia interdetti è che anche lo stesso anonimo autore riproduce la riflettografia all'infrarosso del dipinto – a lunghezza d'onda non comunicata – fatta eseguire anni fa dal proprietario e già pubblicata da me²⁷ (fig. 11), da cui emergono con evidenza due vistosi e rilevanti pentimenti sull'abbigliamento. Per chi abbia un minimo di familiarità con i modi di produzione artistica dell'epoca, risulta difficilmente discutibile che il dipinto in questione non possa che essere l'archetipo della numerosa serie di copie, repliche e varianti esistenti in diverse ubicazioni; o si pensa che un dettaglio di assoluto rilievo come l'abbigliamento della moglie dell'Imperatore Massimiliano fosse lasciato al libero arbitrio del pittore, e non ai precisi input dettati dalla nobilissima committenza? Si oppone che il supporto è legno di quercia, e non uno dei soliti legni di conifera utilizzati abitualmente in area alpina. È un altro esempio di “technical art history” capita e applicata male. Potrei illustrare diffusamente che i supporti possono essere realizzati nelle essenze lignee più diverse; l'essere comunemente realizzati in una specie specifica in una determinata area di produzione, non esclude di per sé eccezioni dovute ai motivi più vari e per noi oggi impossibili da ricostruire. Ma mi limito a

ricordare che anche il frammento pacheriano con una *Fuga in Egitto* del Museo di Basilea, da tutti riconosciuto a Pacher, è su legno di quercia. Mi scuso dell'affermazione che presento qui di seguito come conclusiva, di necessità molto esplicita, ma occorrerà pur capirsi. Io ho dimostrato oggettivamente di esser capace di riconoscere un dipinto di Pacher – che fino ad allora non gli era attribuito – anche sulla sola base della riproduzione in una piccola cartolina in bianco e nero, e ho ampiamente pubblicato sull'artista nell'arco di cinquant'anni: è necessaria una forte presunzione da parte di un autore sconosciuto, che non può dichiarare propri studi pacheriani precedenti, per contestare la mia attribuzione e a far ripiombare nell'anonimato questo capolavoro. Ancora: nel mio ultimo studio esteso su Pacher²⁸, riconoscevo all'artista un frammento raffigurante un *Martirio di santa Caterina*, purtroppo in cattive condizioni conservative, che si trova nel Museo Diocesano di Bressanone-Brixen (fig. 12). A quel momento, si trovava privo di cartellino esplicativo nell'anticamera della biglietteria. Dopo la mia pubblicazione, il dipinto è stato promosso: il cartellino manca ancora, ma almeno il quadro ha lasciato l'anticamera, e si trova oggi in un locale di passaggio al primo piano del museo²⁹. Si tenga conto che nel Tirolo del Sud-Alto Adige sono rimasti in tutto, compreso questo, soltanto due dipinti su tavola di Pacher, ambedue frammentari e malconci; l'altro, un *San Floriano* che ha sul retro un *Sant'Antonio Abate* lacunosissimo, fu scoperto e pubblicato da Niccolò Rasmus, che lo assicurò al Museo di Bolzano³⁰. Dunque, il massimo artista del Quattrocento locale, l'unico a pretendere una collocazione di rilievo nel panorama internazionale, potrebbe meritare di meglio.

E qui vorrei presentare un secondo argomento pacheriano, relativo non a una singola opera, come finora con il *San Lorenzo* di Innsbruck, ma a una questione a mio parere di grande importanza, che attende ancora di essere riconosciuta e valutata appieno nel suo significato. Mi riferisco a una permanenza di Pacher a Milano, che abbia messo l'artista in contatto con le declinazioni così importanti assunte dalle tendenze artistiche della città a partire dalla seconda metà del secolo. Dopo una prima indicazione preliminare, ho segnalato più nel dettaglio i collegamenti fra alcuni dipinti di Pacher e l'arte milanese, in particolare di Vincenzo Foppa – ovvio che con "milanese" mi riferisco all'ubicazione³¹. Purtroppo, le lacune nella pittura tarda di Pacher, successiva all'*Altare di Sankt Wolfgang* e fino alla morte intervenuta a Salisburgo nel 1498, sono di tale entità da togliere gli strumenti per approfondire questo tema; di cui si colgono echi significativi, comunque, in dipinti come il già citato frammento di Basilea. La conclusione che proponevo a riguardo, in definitiva, era che Pacher avesse conosciuto Milano nella metà degli anni Settanta, in un intervallo fra gli altari di Gries e di Sankt Wolfgang. Di una presenza di Pacher in Alta Italia aveva parlato anche Piero Donati, deducendola

da un documento genovese del 1476 che menziona a Genova una figura di Santa Brigida di cui si dà incarico a un «Michael filius Guglielmi de Alemania»³²; purtroppo però non conosciamo il nome di battesimo del padre di Michael, che alla ricerca archivistica fin qui non è stato possibile stabilire. In proposito, pur trovandomi chiaramente attirato dall'ipotesi, in considerazione della sua concordanza con quanto da me proposto ipoteticamente su basi stilistiche, avevo espresso forti dubbi che il Michael in questione fosse proprio Pacher. Mi pareva che la committenza dell'*Altare di Sankt Wolfgang* assegnatogli nel 1471, stesso anno dell'*Altare di Gries*, e che in effetti fu terminato e installato nel 1481, fosse di tale impegno da sconsigliare di andar immaginando per Pacher altri incarichi di lavoro a quel momento addirittura in una grande città straniera. Recentemente però, la tentazione di acquisire una presenza di Pacher a Milano a metà anni Settanta, come da me ipotizzato, si è ulteriormente riproposta alla lettura di un importante e pregevole studio recente di Carlo Cairati e Edoardo Rossetti³³, laddove gli autori riconnettono una lettera del maggio 1472 con un documento inedito, nel quale un Michele de Allemania, che si autodefiniva «maystro da intaglio rellevato de ligname», e aveva in precedenza «donato a vostra signoria la mayestade de la resurrectione de nostro Signore Yhesu Christo», si rivolge a Galeazzo Maria Sforza domandandogli un sussidio che gli permetta di proseguire il viaggio verso Roma. Gli autori fanno riferimento ai miei suggerimenti precedenti, e notano che per di più proprio in quegli anni, dal gennaio 1472 fino al 1474, quando ritorna fra gli esattori a Brunico, Michael Pacher non è documentato nella sua città. *Too good to be true?* davvero avremmo finalmente trovato la *smoking gun* che certifica la presenza milanese di Michael Pacher denominato «Michele de Allemania», offrendo conferma alle mie ipotesi? Andiamo per gradi. Questo Michele menzionato in Milano potrebbe essere identificato senza alcun problema con lo stesso artista individuato da Donati a Genova nel febbraio del 1476; ma potrebbe essere anche e proprio Michael Pacher? Va richiamato che il contratto per l'*Altare di Gries* di Bolzano, redatto il 27 maggio 1471, richiedeva che l'opera, della quale sopravvivono in loco lo scrigno con le figure maggiori che vi sono contenute, e due rilievi intagliati delle ante, avrebbe dovuto essere terminata – «beraiten und aufsetzen»³⁴, completata e installata – entro quattro anni. Il 13 dicembre dello stesso 1471 veniva poi redatto il contratto per l'*Altare di Sankt Wolfgang*, che non contiene prescrizioni sulla data di consegna; però soccorre qui l'iscrizione apposta all'*Altare* stesso che certifica il completamento nell'anno 1481. Quanto all'autografia, concetto del resto difficilmente applicabile alle procedure di realizzazione all'interno delle botteghe dell'epoca, le parti superstiti dell'*Altare di Gries* presuppongono la responsabilità sostanziale di Michael; mentre nell'*Altare di*

Sankt Wolfgang, tutt'oggi mirabilmente completo, sono ben distinguibili le parti eseguite da aiuti, quali le pitture di Friedrich Pacher su disegno di Michael sulle ante, e le figure lignee a intaglio della parte alta fuori dello scrigno. Sono però di Michael, straordinari capolavori, le grandi figure a intaglio entro lo scrigno, i due *Schreinwächter* laterali, le figure della predella, le quattro grandi tavole dipinte all'interno, e dunque la sua parte nell'*Altare* fu assolutamente centrale nell'esecuzione, non solo nella progettazione. Nel complesso, una bella mole di lavoro. È davvero immaginabile che un artista gravato di impegni di tale natura potesse non soltanto compiere quel viaggio in Lombardia che è giudizioso collocare fra il completamento di Gries e l'inizio di *Sankt Wolfgang*, ma addirittura realizzare a Milano un Cristo risorto da donare allo Sforza, e proporsi poi di proseguire il viaggio fino a Roma? In mancanza di altre scoperte documentarie non avremo modo di averne conferma ed è pertanto buona norma mantenere ogni prudenza. Però, grazie a Cairati e Rossetti, almeno un pensiero potremo coltivarlo; come quando, non frequentissimamente nei nostri studi, scoperte documentarie successive intervengono ad asseverare un'ipotesi espressa in precedenza soltanto per via stilistica.

- 1 La definizione è in G. Bonsanti, *Aggiornamenti su Michael Pacher*, in «Paragone», 63, no. 747, 2012, pp. 3-30, cit. p. 3.
- 2 G. Bonsanti, *Proposte per Michael Pacher pittore*, in «Antichità viva», 4, 1969, pp. 17-24.
- 3 J. Pesina, *Due dipinti di provenienza altoatesina in Cecoslovacchia*, in «Cultura Atesina», 10, 1956, pp. 42-50.
- 4 E. Hempel, *Michael Pacher*, Wien, 1931, pp. 63-69.
- 5 G. Bonsanti *Il catalogo della Galleria medievale austriaca con alcune osservazioni sulle opere tirolesi*, in «Bollettino d'arte», LIX, 1974, pp. 30-42. Erroneamente dunque Artur Rosenauer ha scritto che il riconoscimento delle quattro tavole come appartenenti all'origine alla predella dell'*Altare di San Lorenzo* era dovuto a Lukas Madersbacher, cfr. C. Plieger, A. Rosenauer (a cura di), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein tiroler Künstler der Europäischen Spätgotik*, atti del convegno (Brunico, 24-26 settembre 1998), Bolzano, 1999, *Einleitung*, p. 9.
- 6 Hempel, *Michael Pacher*, cit., p. 63; C. Plieger, *Scheda n. 25*, in *Michael Pacher e la sua cerchia – Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento*, A. Rosenauer, C. Plieger (a cura di), catalogo della mostra (Novacella 1998), Bolzano, 1998, p. 195.
- 7 J. Ringler, *Eine Laurentiusstatue des Ferdinandeums – Ein Werk Michael Pachers?*, in «Der Schlern», 8, 1953, pp. 355-356. Per mio errore questo importante contributo non è presente nella mia voce su Michael Pacher nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014. (<http://www.treccani.it/enciclopedia/michael-pacher_%28Dizionario-Biografico%29/>, ultimo accesso 14 maggio 2020); me ne rammarico fortemente.
- 8 V. Oberhammer, C.T. Müller, (a cura di), *Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters*, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1950.

- 9 N. Rasmus, *Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige*, in «Cultura atesina», 4, 1950, pp. 134-160, rif. p. 144; *id.*, Michele Pacher, Milano, 1969, p. 222.
- 10 C. Plieger, in *Michael Pacher e la sua cerchia*, cit., p. 219.
- 11 *Ibid.*
- 12 G. Bonsanti, *Aggiornamenti*, cit., p. 5.
- 13 A. Rosenauer, *Einleitung*, in *Michael Pacher und sein Kreis*, cit., p. 9.
- 14 M. Koller, *Restauratorische Untersuchungen zu Michael Pachers Altären von St. Lorenzen und Salzburg*, in *Michael Pacher und sein Kreis*, cit., p. 160.
- 15 L. Madersbacher, *Michael Pacher: Zwischen Seiten und Räumen*, Berlin, 2015; cfr. la mia recensione: G. Bonsanti, [Recensione di Michael Pacher / Lukas Madersbacher, 2015], in «The Burlington Magazine», 159, no. 1371, 2017, p. 478. Il riferimento è qui a p. 308.
- 16 M. Frick, *Ornamentschablonen im Werk des Meisters von Uttenheim und Michael Pachers*, in *Michael Pacher und sein Kreis*, cit., pp. 147-157.
- 17 G. Goldberg, *Zu Michael Pachers Kirchenväteraltar in der Alten Pinakothek*, in «Pantheon», 37, 1979, pp. 262-267.
- 18 E. Castelnuovo, *Rinascimento: un fenomeno europeo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano, 1999, pp. 26-29, rif. p. 28.
- 19 Mi limito qui a una fugace menzione della mia convinzione, espressa per la prima volta nel 1974 (cfr. G. Bonsanti, *Il catalogo della Galleria Medievale Austriaca di Vienna, con alcune osservazioni sulle opere tirolesi*, in «Bollettino d'Arte» n. 1-2, Gennaio-Giugno 1974, pp. 30-42, rif. pp. 35-36), che quattro busti di Angeli reggi drappo nella Galleria austriaca di Vienna potrebbero essere appartenuti anch'essi all'*Altare di San Lorenzo*. Si tratta di opere fortemente sofferenti dal punto di vista conservativo, e anche in futuro non sarebbe possibile recuperare più di tanto; un restauro comunque è stato operato da non molto tempo, come mostrano le foto di cui dispongo, ottenute dalla Galleria nel 2013. Sarebbe fondamentale poterle studiare a terra, e ripercorrerne ancor meglio la storia. Probabilmente non tutti e quattro sono dovuti interamente al Maestro; ma la loro compatibilità con la bottega di produzione di Pacher, fra San Lorenzo e Gries, mi appare evidente.
- 20 U. Söding, *Der Hochaltar von St. Lorenzen und die Anfänge Michael Pachers*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien», 1, 1993, pp. 1-7, rif. p. 2. Anche questo contributo va aggiunto alla bibliografia della mia voce su Michael Pacher nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, cfr. nota 7. Mi scuso con l'Autore.
- 21 L. Madersbacher, in *Michael Pacher e la sua cerchia*, cit., p. 172.
- 22 L. Madersbacher, *Michael Pacher*, cit., p. 127.
- 23 *Ivi*, p. 133.
- 24 Per il mio riconoscimento nel 1969, cfr. nota 2. Ho già scritto sull'argomento in G. Bonsanti, *Aggiornamenti*, cit., ma sono costretto a ritornarvi, in considerazione dell'atteggiamento tenuto perfino successivamente al mio riconoscimento da parte degli altri autori; rimane indiscutibile che laddove si è resa possibile una prova materiale del tutto oggettiva, ne è derivata la conferma della mia ipotesi di contro alle loro. Ciò dovrebbe dare loro da pensare anche quanto alla mia ricostruzione generale del corpus delle opere di Pacher, respinta in blocco da Madersbacher.

- 25 G. Bonsanti, *Maria di Borgogna in un ritratto di Michael Pacher*, in «*Paragone*», 397, 1983, pp. 13-39.
- 26 Naturalmente online sul sito di Sotheby's: <<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.4.html/2018/old-masters-evening-118033>>, 4 luglio 2018.
- 27 G. Bonsanti, *Aggiornamenti*, cit., p. 15 e fig. 20.
- 28 *Ivi*, pp. 19-20, figg. 23, 24, 25a. Purtroppo, per un errore redazionale, non è stata utilizzata l'illustrazione a colori che pure avevo fornito, e che propongo qui.
- 29 Ad un recente accesso, 11 agosto 2020, ho constatato che al dipinto è stato adesso apposto un cartellino che lo definisce «Cerchia di Michael Pacher – Tardo XV secolo».
- 30 N. Rasmø, *Nuovi contributi alla conoscenza di Michele Pacher*, in «*Cultura atesina*», 22, 1976, pp. 28-37.
- 31 G. Bonsanti, *Aggiornamenti*, cit., p. 12, figg. 12a, 12b, 13a, 13b. Un'esperienza milanese era stata immaginata per Pacher anche da William Suida nel 1953: «Può darsi che [Pacher] abbia lavorato e studiato per qualche tempo a Milano»; W. Suida, *Bramante pittore e Bramantino*, Milano, 1953, pp. 40-41.
- 32 P. Donati, *Per un Atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra, Genova 2004-2005, a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano, 2004, pp. 34-38; G. Bonsanti, in *Aggiornamenti*, cit., p. 29.
- 33 C. Cairati, E. Rossetti, *Luoghi di diffusione della cultura oltremontana nella Milano sforzesca: suggestioni "thodesche" a Santa Caterina di San Nazaro*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, atti del convegno (Genève, 12-13 aprile 2013), a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Roma, 2014, pp. 81-128, in part. p. 91.
- 34 V. il regesto ultimamente in L. Madersbacher, *Michael Pacher*, cit., pp. 330-331.



Fig. 1: Michael Pacher, *Nascita della Vergine* (dall'*Altare di San Lorenzo*), ca. 1465.
Rychnov (Repubblica Ceca), Castello.



Fig. 2: Michael Pacher, *Madonna col Bambino*, ca. 1465.
San Lorenzo di Sebato, Chiesa Parrocchiale.



Fig. 3: Michael Pacher, *San Michele* (dall'*Altare di San Lorenzo*), ca. 1465.
Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum.



Fig. 4: Michael Pacher, *San Lorenzo* (dall'*Altare di San Lorenzo*), ca. 1465. Innsbruck, Ferdinandeum (Deposit). L. Madersbacher, *Michael Pacher: Zwischen Seiten und Räumen*, Berlin, 2015, p. 306.



Fig. 5: Donatello, *San Daniele* (dall'*Altare del Santo*), 1447.
Padova, Basilica di Sant'Antonio.

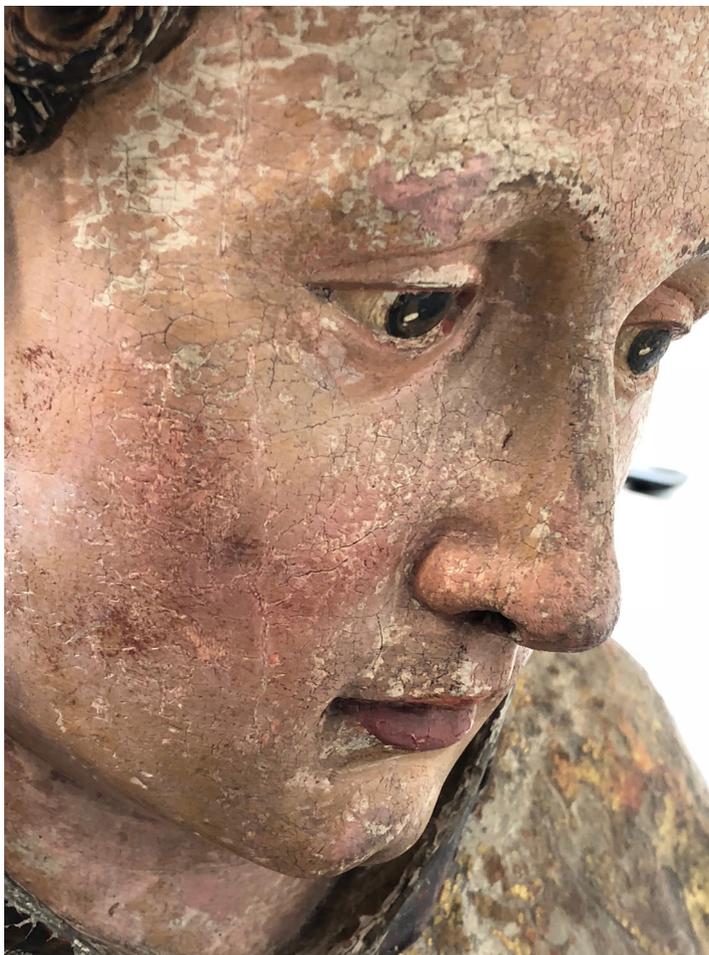


Fig. 6: Michael Pacher, *San Lorenzo* (dall'*Altare di San Lorenzo*, part.), ca.1465. Innsbruck, Ferdinandeum (Deposit). Foto di Cristina Thieme, Monaco di Baviera, che qui ringrazio.



Fig. 7: Michael Pacher, *Madonna col Bambino* (part.), ca. 1465.
San Lorenzo di Sebato, Chiesa Parrocchiale.



Fig. 8: Michael Pacher, San Lorenzo (dall'*Altare di San Lorenzo*; condizioni attuali), ca. 1465. Innsbruck, Ferdinandeum (Deposit). Foto di Cristina Thieme, Monaco di Baviera, che qui ringrazio.



Fig. 9: Michael Pacher, *Congedo di San Lorenzo dal Papa Sisto* (dall'Altare di San Lorenzo), ca. 1465. Vienna, Österreichische Galerie.



Fig. 10: Michael Pacher, *Ritratto di Maria di Borgogna*, ca. 1490.
New York, Collezione privata.



Fig. 11: Michael Pacher, *Ritratto di Maria di Borgogna*, immagine in riflettografia all'infrarosso.



Fig. 12: Michael Pacher, *Martirio di Santa Caterina*, ca. 1465-1470.
Bressanone, Museo Diocesano.