

Intagliatore del Tirolo o dell'Austria Superiore

*Busto di San Giovanni evangelista*

Inizio XVIII secolo

Legno di conifera intagliato, dipinto, dorato, laccato

Cm 66 x 59 x 30



La figura di San Giovanni evangelista emerge, a mezzo busto, da un cespo di lussureggianti foglie d'acanto. Contraddistinto da sembianze gentili e adolescenziali, i capelli sciolti e mossi sulle spalle, Giovanni è descritto secondo l'iconografia più affermata, ovvero nell'atto di scrivere il vangelo. Lo sguardo chino sulle pagine del volume aperto, sul cui piatto preme il palmo della mano sinistra, l'apostolo è accompagnato dall'immane aquila, uno dei quattro esseri alati (il tetramorfo) che nella visione di Ezechiele (1, 10) stanno ai piedi del trono di Dio, quelli che Ireneo da Lione associò per primo e indissolubilmente ai quattro evangelisti.

Questo grande intaglio riluce nella doratura pressoché completa delle superfici. Solo il soppanno delle ampie maniche, il taglio delle pagine del libro e le chiome spiccano sull'oro nella tonalità rosso-bruna del bolo di fondo. La cromia naturale (in più punti ripresa o lacunosa) restituisce inoltre l'epidermide del volto lisciato e delle mani ben tornite, dalle dita minuziosamente descritte nell'articolarsi delle falangi e delle unghie.

È un distinto accento oltremontano a connotare questa scultura intagliata nell'essenza aromatica di conifera. E prima dello stile, ci indirizza a quel contesto la scelta di innestare il busto nel plastico fogliame piuttosto che nelle nubi di un'immaginaria gloria celeste. L'associazione metamorfica del busto al cespo vegetale è un'opzione di comprovata matrice oltralpina. È una lunga e ricca tradizione, questa, che affonda le proprie radici nell'età tardogotica e che pervade la pittura e la grafica prima ancora che le arti plastiche. Lo prova, su tutti, il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel, edito nel 1493 da Anton Koberger a Nürnberg. Nel Rinascimento sono i busti di profeti, sibille, filosofi, sapienti dell'Antichità, oltre che santi, ad assecondare questa prassi, fuoriuscendo come calici di fiori da un carnoso cespo di foglie (su questo tema si veda L. Longo-Endres, *Pitture da studiolo per una dimora cinquecentesca a Termeno*, in *Wandmalereien des Mittelalters und der Renaissance in Tramin*, a cura di H. Stampfer, Bolzano 2024, pp. 257-259, con bibliografia). Il perdurare di tale accorgimento in una scultura di età barocca non è scontato e tuttavia profila un primo elemento per affermare la sua estrazione dal contesto culturale tedesco, intendendo con questa indicazione generale i territori germanofoni.

Ma prima di provare a mettere a fuoco la cronologia e la verosimile collocazione critica del brano plastico, è utile cercare di comprenderne la sua natura e funzione. Considerando l'entità dimensionale dell'altorilievo, l'ipotesi più accreditabile è che esso facesse parte di un pulpito, tradizionalmente contraddistinto, quale sede della parola, dalle immagini degli

evangelisti. È pertanto da credere che il nostro San Giovanni non fosse nato come solitaria immagine di devozione, ma che si accompagnasse ai busti di Luca, Marco, Matteo, e che ciascuno di essi campisse un lato del parapetto del pulpito. Il tenore qualitativo della scultura superstite suggerisce implicitamente l'importanza di quella struttura, che dobbiamo immaginare adorna di volute, racemi e immancabili sculture di raccordo quali angeli e cherubini che ne dovevano rivestire la chiglia e il capocielo, oltre che il parapetto. L'inquadramento cronologico, che sarebbe quanto mai favorito dalla conoscenza dell'organismo nel suo complesso, deve quindi muovere dalla lettura dei valori plastico-formali di questo frammento, che pure si presenta integro nella sua unità individuale, fatte salve alcune sbeccature, la più rilevante delle quali interessa la testa dell'aquila.

La fisionomia stilistica del rilievo sembra bilanciare e stemperare due caratteri di fondo che appaiono per così dire divergenti: da un lato la frontalità dell'immagine e una certa simmetria dei volumi, che si riflette nel vigoroso plasticismo del panneggio di ascendenza seicentesca, manifesta nella conformazione della stoffa a larghe tasche, nell'evidenza plastica dei bottoni tondeggianti sui polsini risvoltati, come anche nella nitida e composta concezione del rigoglioso fogliame da cui si origina il busto. Dall'altro esperiamo la grazia del volto, i tratti somatici sottili, i passaggi tonali delicati, privi di marcature, dunque un orientamento presago della sensibilità settecentesca: un aspetto, questo, rafforzato altresì dalla leggerezza delle chiome inanellate, rese con il *ductus* sottile e tagliente delle ciocche. Solo lo sguardo, nella rima sporgente e obliqua delle palpebre, marcata in chiave patetica, sottende ancora un accento di indirizzo fortemente barocco, rivelando del resto la cultura espressiva di appartenenza.

L'impressione è dunque di trovarci all'alba del Settecento, ma al di qua del giro di boa del primo quarto di secolo. Dal punto di vista della geografia culturale, il brano ci indirizza a quel bacino – certo non ristretto – che comprende il Tirolo settentrionale, l'Alta Austria, il Salisburghese e la Germania meridionale: contesti molto spesso collegati e posti in condivisione dalle dinamiche degli artisti, attratti dai grandi cantieri svevi e bavaresi o dal loro stesso iter formativo che guarda, peraltro, anche più a ovest, verso il Voralberg e da qui alla Svizzera. Non si tratta affatto di un contesto livellato, contraddistinto da dinamiche culturali uniformi, piuttosto appare come il frutto dell'interagire di personalità diverse, talvolta portatrici di istanze in rapida evoluzione, talaltra attente a conservare le condizioni preesistenti.

Il panorama della scultura lignea tirolese in questo intervallo cronologico mostra il perdurare di accenti tardobarocchi, come quelli impersonati da Andreas Kölle da Fendels nel Voralberg (1680-1755), con soluzioni dinamiche, a tratti enfatiche ma che non si adeguano all'esasperazione formale delle superfici derivate dalla perdurante lezione di Anton Sturm. Nei primi decenni del secolo, l'intaglio attorno a Innsbruck e più in generale nella valle dell'Inn è però scosso da artisti di differente sensibilità, come Ingenuin Lechleitner (1676-1731), il quale subì una precoce influenza della scuola viennese (Egg 1973, p. 368). Un suo valido e più giovane comprimario a Innsbruck fu Gregor Fritz (1691-1774), le cui opere essudano una sensibilità rococò approssimandosi alla metà del secolo, con il frantumarsi delle superfici dorate, l'insistenza esornativa delle vesti, il movimento impresso alle figure e una loro certa astrazione emotiva, brillante e aristocratica ma lontana, ormai, dall'intima partecipazione spirituale della cultura barocca. Lo dimostrano molto bene le rilucenti statue di *San Giorgio* e *San Floriano* nella Parrocchiale di Schwaz, intagliate da Fritz nel biennio 1730-1731 (Amann 2007, pp. 81-82).

Ma nel nostro busto non sembrano affacciarsi né le opzioni retoriche di quegli artefici ancora legati all'eredità seicentesca – oltre allo Sturm si ricordino i nomi di Jacob Auer (1645-1706) e di Bernhard Matthias Braun (1684-1738) – né le istanze mature espresse già in chiave *rocaille* a Vienna e più in generale nell'Austria interiore (Innerösterreich), ovvero in Stiria e Carinzia, dove si impose la prolifica dinastia degli Straub, penetrata fin nella Slovenia e in Friuli. Men che meno si coglie, nell'apostolo qui studiato, l'effondersi vero e proprio delle influenze da Monaco, con l'ascendente esercitato dalla cultura scenografica e dalla tenerezza plastica degli Asam: tendenze che pure non mancarono di affermarsi anche nel Tirolo con Johann Reindl e Joseph Götsch (si veda a questo proposito Ammann 2007, pp. 63-64).

Una certa postura di mediazione insita nel nostro San Giovanni suggerisce, semmai, parziali assonanze con il registro del prima citato Andreas Kölle. Le soluzioni del panneggio cadenzato per spesse pieghe, il turgore delle dita e il patetismo controllato dell'espressione possono far pensare alla sua statua di *Cristo alla colonna* (fig. 1) nella Schulerkapelle di Ried im Oberinntal (1730 circa). Non basta tuttavia questo raffronto, contraddetto dagli altri numeri di catalogo del tirolese (a Stams, Haiming, etc.), che mostrano un allentarsi della tensione e del tenore plastico, per diradare le ombre che sembrano avvolgere l'autore dell'Apocalisse, la cui collocazione critica va chiarita per altre vie. La fisionomia stilistica del pezzo qui commentato sembra piuttosto guardare, almeno in parte, a Johann Meinrad

Guggenbichler (1649-1723), intagliatore di origine elvetica ma operoso tra Austria superiore, Salisburghese e Baviera. Nato nel 1649 ad Einsiedeln, egli apprese i rudimenti del mestiere nella bottega del padre Georg, ma la prematura morte del genitore lo spinse a concludere la propria formazione a Dillingen, assieme al fratello Michael. Maestro indipendente nel 1675, Guggenbichler aprì bottega a Mondsee, nel distretto di Salisburgo, operando assiduamente per il monastero di Mondsee e per numerose chiese dell'Alta Austria (Oberhofen, Irrsdorf, Lochen am See, etc), ma anche in Tirolo, precisamente a Rattenberg, dove intagliò, nel 1717-1718, le statue dell'altare maggiore della parrocchiale (Amann 2007, p. 77).

Lo stile di Johann Meinrad denota, negli accenti patetici dei volti lisciati e nel valore decorativo delle superfici contrastate, rilucenti nella doratura, l'influenza di Thomas Schwanthaler (1634-1707), tuttavia egli ne supera visibilmente le cadenze gravi, la pesantezza dei volumi, per aprirsi a partiture più luminose e plasticamente alleggerite. Lo dimostrano le statue lignee di *San Benedetto*, *San Rocco* e *San Sebastiano* che decorano gli altari del tempio benedettino di Mondsee (figg. 2-6), intagliate tra il 1679 e il 1681 (Heinzl 1999).

In esse percepiamo parziali assonanze con il busto qui indagato. Le analogie sono di per sé inibite da condizioni conservative che divergono oltremodo tra il tratto rileccato (probabilmente ripassato) dei legni austriaci e le dignitose lacune del San Giovanni. Ma occorre nondimeno osservare che il busto dell'evangelista è contraddistinto da un ritmo meno serrato del panneggio, condotto per piani più larghi e che i capelli, peraltro molto ben risolti nelle ciocche, sono definiti da un intaglio più risoluto e netto, senza arrotondarne e lisciarne le masse. L'accento espressivo è affine, seppur non coincidente, e trova riscontro in altri numeri dell'artista. Ad esempio nel contrito *San Giovanni evangelista* (fig. 7) che, assieme alla *Vergine addolorata*, inquadra l'altare del Crocifisso della parrocchiale di San Volfango a Salzkammergut. Una statua che risale al periodo maturo dello scultore, precisamente al 1706. Al 1709 data invece il suo intervento nella parrocchiale di Lochen (Alta Austria), con il raffinato e tornito gruppo della *Madonna con Bambino tra angeli* (fig. 8).

In tutti questi brani plastici cogliamo sentori affini nel ricorrente scollo della tunica a ventaglio e nel naso lungo e affilato, mentre il *ductus* più tondeggiante e forbito delle chiome induce a cogliere una disparità di esiti e quindi a intendere con cautela il riferimento. Sembra più robusto il nesso con il raffinato *Busto del Redentore* (figg. 9-10) attribuito a Guggenbichler e passato in asta a Monaco nel dicembre 2021 (Hampel, lotto n. 545). In questo intaglio, contraddistinto da passaggi tonali tanto più pausati e di maggior sintesi

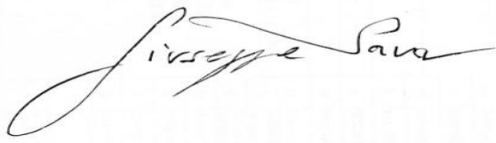
plastica, si colgono incoraggianti affinità con il busto dell'evangelista. Le relazioni sono tali da poter profilare una personalità ancora anonima, a conoscenza del registro maturo di Johann Conrad e operante all'inizio del secolo XVIII in quel medesimo contesto, animato da non poche botteghe dedite all'intaglio, portatrici di opere non sempre di paternità acclarata benché di livello molto alto.

*Riferimenti bibliografici:*

E. Egg, *Kunst in Tirol. Baukunst und Plastik*, Innsbruck 1973, pp. 360-368; M. Krapf, *Plastik*, in *Die Kunst des Barock in Österreich*, a cura di G. Brucher, Salzburg-Wien 1994, pp. 129-195, in particolare pp. 168-182; B. Heinzl, *Johann Meinrad Guggenbichler (1649-1723)*, Mondsee 1999; G. Amann, *Skulptur des Barock*, in *Kunst in Tirol, II. Vom Barock bis in die Gegenwart*, a cura di P. Naredi-Rainer, L. Madersbacher, Innsbruck-Wien 2007, pp. 53-89, in particolare pp. 57-61, 78-85; M. Trusted, *Baroque Sculpture in Germany and Central Europe 1600-1770*, London 2022, pp. 129-175, 261-262.

8 ottobre 2025

Giuseppe Sava

A handwritten signature in black ink, reading "Giuseppe Sava". The signature is written in a cursive, flowing style with a large, elegant loop at the beginning and a long, sweeping tail.





















5-6



7





















