Claudio Paolini, Anna Fulimeni

Il *Cristo crocifisso* della chiesa di Sant'Egidio in Firenze, tra Giambologna e Antonio Susini

Riassunto – *Tra i molti interventi promossi dalla Fondazione Santa Maria Nuova finalizzati alla tutela e alla valorizzazione del proprio ingente patrimonio (e dei quali si parla anche in altri contributi di questo volume) si vuole offrire qui un più dettagliato resoconto della storia e del restauro del Cristo crocifisso in cartapesta dipinta, realizzato nel 1595 da Antonio Susini su modello del Giambologna, fin dall'origine collocato sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Egidio. L'intervento di restauro, eseguito tra il 2017 e il 2019 da Anna Fulimeni sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza (funzionario responsabile Claudio Paolini), è stato reso possibile grazie all'interesse e al fondamentale contributo del Rotary Club Firenze Valdisieve, già distintosi per aver finanziato il restauro di altri due crocifissi ora esposti all'interno del complesso ospedaliero. Liberato da uno spesso strato di ridipinture che rendevano impossibile la lettura del finissimo modellato e della policromia originaria (rendendo incerta anche la sua attribuzione) è stato restituito alla chiesa e al suo altare il 27 giugno 2019.*

1. La storia

Ricercando nella letteratura e nelle guide storiche di Firenze notizie di questo *Crocifisso* (così come è stato fatto prima e durante l'intervento di restauro), si rimane stupiti della pochezza delle informazioni offerte, spesso contraddittorie e comunque limitate ad accennarne la presenza nella chiesta, e questo nonostante l'altissima qualità dell'opera, almeno così come risulta a intervento concluso.

Vi sono tuttavia valide ragioni per questa apparente trascuratezza dei cronisti e degli eruditi. Con la realizzazione nel 1650 del nuovo altare della chiesa, eretto su disegno di Giovan Battista Pieratti ad opera di Giovan Battista Balatri, e del relativo ciborio, questa volta interamente progettato dal Balatri ed eseguito da Stefano Mochi e Bartolomeo Cennini, l'interesse si era decisamente spostato su quest'ultime opere, che, con il loro sfolgorante splendore e l'attenta lavorazione dei marmi policromi intarsiati e dei commessi in pietre dure, certo rispondevano maggiormente al gusto del tempo.

Così, ad esempio, negli ampliamenti apportati alla guida di Francesco Bocchi, Giovanni Cinelli (1677, p. 401), dopo aver sottolineato la presenza del «vaghissimo» ciborio «lavorato acconciamente dal Balatri Ingegnere della Galleria», si limitava a segnalare la presenza del *Crocifisso*, dicendolo comunque «assai bello». A documentare come a meno di un secolo di distanza dalla realizzazione del nostro Cristo in croce si fosse già decisamente persa nozione non solo della sua storia ma conoscenza della stessa materia con cui era stato realizzato, è poi Ferdinando Leopoldo del Migliore (1684, p. 349), il quale annotava di come questo fosse «creduto da alcuni del Giambologna, appresso di noi però con dificultà, non sapendosi che egli lavorasse mai le sue figure di legno». Anche lo stesso Giuseppe Richa (1759, p. 201), solitamente così attento e documentato sui luoghi, si limitava a ricordare, sopra il ciborio che ugualmente elogiava come «vaghissimo», la presenza di un «Crocifisso alto più del naturale, creduto opera del Giambologna». Si potrebbe proseguire l'elencazione di queste note fino a Novecento inoltrato, verificando come l'opera venisse da alcuni ricondotta comunque dubitativamente al Giambologna (Fantozzi, 1842, p. 377), da altri assegnata senza dubbio al maestro fiammingo (Garneri, 1924, p. 218), da altri ancora datata decisamente al pieno Seicento (Paatz, 1952, p. 15), lasciando intendere come il richiamo al grande artista fosse cosa alla quale non prestar fede.

Oltre all'interesse come si è detto sempre più incentrato sull'altare e sul ciborio (e ugualmente sui dipinti e sugli affreschi della chiesa), si deve tuttavia riconoscere come – in assenza di dati documentari – esprimere un giudizio su quel *Crocifisso* risultasse al tempo oltremodo difficile. Il ciborio, di notevole mole, aveva infatti comportato l'innalzamento della croce e portato la figura del Cristo a un'altezza inusitata, tanto da rendere impossibile una corretta valutazione del lavoro. Inoltre, in data imprecisata (presumibilmente tra la fine del Seicento e i primi del Settecento), la raffinata policromia dell'opera era stata coperta da strati di patinature al fine di restituirla come fusione in bronzo (si veda il contributo di Anna Fulimeni che segue, *fig.* 1), e questo sia in ossequio a una pratica ben documentata al tempo e particolarmente seguita nell'ambito del nostro complesso ospedaliero (Teodori,

2009), sia per rendere ancora più evidente la sua filiazione dal *Crocifisso* bronzeo realizzato dal Giambologna per la propria cappella nella Santissima Annunziata che, anche a un semplice raffronto visivo, mostrava e mostra un rapporto diretto e incontrovertibile con il nostro. E la finzione risultava così efficace da non ingenerare nessun dubbio nel Regio Ispettore incaricato di redigere nel 1896 le schede delle opere d'arte presenti nella chiesa e nell'ospedale, tanto da registrare il Cristo come fusione in bronzo (Archivio storico del territorio presso le Gallerie degli Uffizi, coll. 53, fasc. *Firenze. Chiesa di Sant'Egidio e Ospedale di Santa Maria Nuova*, n. 17).

Si dovrà attendere una breve nota redatta da Mario Salmi in un suo saggio del 1947 per inserire nel dibattito un nuovo nome, quello di «G.B. Susini» (così nel testo, p. 424, nota), che lo studioso indicava come autore materiale dell'opera, avendo probabilmente rintracciato un qualche documento d'archivio, purtroppo trascrivendo o interpretando erroneamente il testo (o incorrendo in un banale refuso di stampa), e causando così ulteriori equivoci in alcune guide alla città pubblicate successivamente che, interpretando l'indicazione come riferita a Giovan Francesco Susini, porteranno a datare il lavoro al pieno Seicento in ragione del periodo di attività di quest'ultimo.

Le carte d'archivio sono in realtà chiare non solo nell'indicare il materiale esecutore dell'opera ma anche il suo ideatore, risultando il *Crocifisso* «fatto per mano di Antonio Susini garzone di Gio. Bolognia et disegno del detto Gio. Bolognia», precisando poi come il Cristo fosse stato acquisito alla chiesa nell'agosto 1594 (ASFi, OSMN, 84, c. 24).

Si dovrà quindi, anche per dare credito a quelle voci circa il possibile coinvolgimento del Giambologna nella realizzazione dell'opera, meglio comprendere l'organizzazione della sua bottega, sottolineando come questo debba essere l'aspetto preminente delle nostre riflessioni, e precedere decisamente la questione incentrata sull'esecutore materiale dell'opera.

Giambologna, oltre che essere responsabile di una straordinaria produzione di opere in marmo e bronzo sia monumentali sia di piccole dimensioni, fu a capo di una bottega organizzata in maniera esemplare, e questo certo sulla base del tradizionale modo di lavorare degli artisti del tempo. Un vivido spaccato di questa organizzazione è restituito da una lettera indirizzata nel 1581 al duca d'Urbino dal suo agente a Firenze, Simone Fortuna, che, lodate le qualità dello scultore come tornerà a fare in successive missive, indicava che l'artista, «fatti i modelli di cera o di terra, che si fan presto, di sua mano», dava «nel medesimo tempo a far le forme, il getto et a ripulirle poi agli orefici che tiene apposta» (cit. in Barocchi, Gaeta Bertelà, 1993, p. 181), tra i quali a questa data i documenti attestano impegnati in simili mansioni Adrian de Vries e, appunto, Antonio Susini.

Quest'ultimo, entrato nella bottega del maestro in borgo Pinti nel 1573 dopo un apprendistato presso il bronzista Felice Traballesi, sarebbe diventato l'assistente e quindi l'erede più accreditato del Giambologna, particolarmente abile nella realizzazione di Crocifissi di fusione e di piccola dimensione, per lo più destinati alla devozione privata, in quegli anni particolarmente richiesti grazie ai dettami controriformisti che avevano posto un particolare accento sulla meditazione del sacrificio di Cristo, letto come figura composta nel dolore del trapasso. In quest'ambito era stato appunto il Giambologna a definire un nuovo e fortunatissimo modello di Cristo morto, unendo assieme a un'anatomia indagata con scrupolo scientifico il proprio ideale di bellezza classica, nobilitando ulteriormente il tutto con un'accurata cesellatura, a rendere vene, muscoli, e altre particolarità anatomiche di straordinaria veridicità (Gasparotto, 2011). Di questo modello l'artista aveva dato un primo e mirabile saggio nel piccolo *Crocifisso* in bronzo dorato per la cappella Salviati in San Marco, portato a termine nel 1589. L'immagine verrà definita e riproposta negli anni successivi anche in scala monumentale, come documenta il maestoso *Crocifisso* donato da Ferdinando I al duca di Baviera, commissionato nel 1593 e due anni dopo trasportato a Monaco dove si conserva nella chiesa di San Michele, poi replicato nel 1594 per la propria cappella funeraria alla Santissima Annunziata, e, come accennato, chiaro riferimento per il nostro.

Nel corso del restauro, vista l'eccezionale situazione che rendeva disponibili a un esame diretto e accurato sia il *Crocifisso* di Sant'Egidio sia quello della Santissima Annunziata (non ancora riposizionato sul suo altare per gli interventi di consolidamento ancora in corso alla cappella), non solo sono stati fatti accurati riscontri su tutte le porzioni del modellato, ma confrontate in molteplici punti le misure dell'uno e dell'altro, fino a riscontrare nell'opera in cartapesta differenze minime e costanti di tutte le dimensioni, dovute a un ritiro del particolare materiale utilizzato, la cartapesta appunto (per la tecnica impiegata si rimanda al testo di Anna Fulimeni), modellata evidentemente sulla stessa forma utilizzata per il getto, poi finita secondo le capacità (altissime) di Antonio Susini e le richieste della committenza (la piaga sanguinante sul costato è ad esempio una variante non presente nel modello). E questo, visto che il lavoro per Sant'Egidio si data al 1595, in strettissima continuità con le parallele realizzazioni in bronzo.

Si deve quindi riconoscere quanto di vero ci sia in quanto tramandato dalle cronache antiche, dato che, come ha giustamente osservato Herbert Keutner (1999), «anche se le opere furono materialmente gettate o rifinite [e, aggiungiamo noi, modellate in cartapesta] da Antonio,

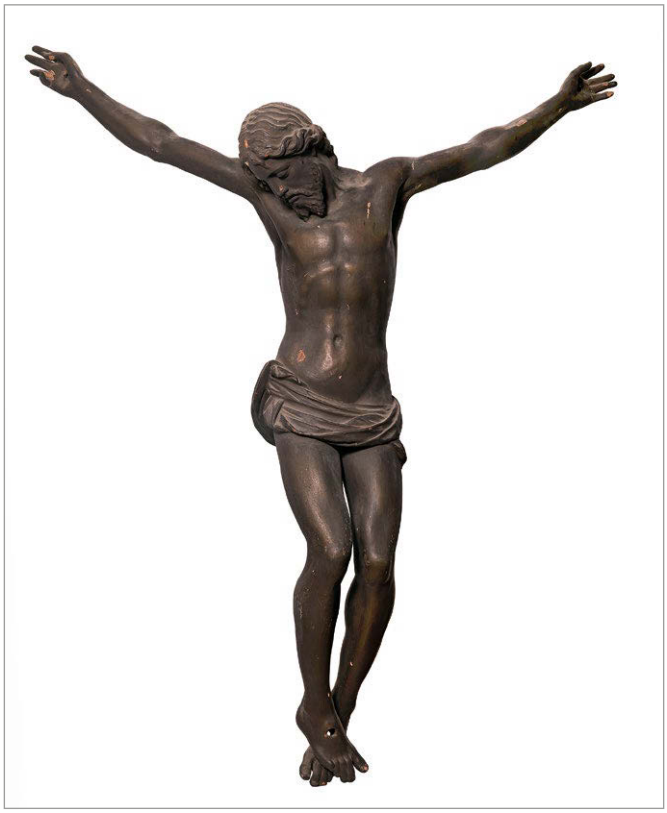

Fig. 1 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. Antonio Susini su modello di Giambologna, *Cristo crocifisso*, 1595: prima del restauro.

Fig. 2 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: dopo il restauro.

lasciarono l'officina del Giambologna, a pieno diritto, come proprietà artistica del capomaestro».

C.P.

2. Il restauro

Il monumentale *Crocifisso* (196×166×40 cm), in cartapesta dipinta, è una scultura polimaterica: il guscio esterno è costituito da tela, carta, stucco, colore, mentre all'interno l'opera è vuota e realizzata da parti assemblate concepite da vari gusci ottenuti modellando la tela e la carta, imbevute di colla animale su una forma e poi asciugate. Questo composto rappresenta il materiale principale costitutivo del supporto per realizzare manufatti eseguiti applicando l'impasto in appositi stampi corrispondenti alla parte anteriore (*recto*) e alla parte posteriore (*verso*). Il modello ottenuto incollando le due o più metà viene ricoperto da una preparazione a base di gesso e colla su cui poi si esegue la policromia.

Il Cristo, collocato su una croce lignea (non pertinente all'epoca), si sviluppa frontalmente col capo reclino sulla spalla destra; gli occhi e la bocca sono aperti e conferiscono un'espressione di contenuta sofferenza e i capelli ricadono sulle spalle seguendo l'andamento reclinato del volto. Il bacino è coperto da un perizoma aderente ripiegato sul fianco destro.

La scultura è costituita dall'assemblaggio di braccia, testa, torace e gambe, realizzate attraverso l'unione di due metà; mani e piedi sono eseguiti separatamente. Il perizoma è costituito da un tessuto apprettato con colle e gesso liquido. Le mani del Cristo hanno una struttura interna in ferro. La stesura pittorica è composta da pennellate fluide.

L'opera si presentava in pessimo stato di conservazione (*fig.* 1) e, subito dopo la sua rimozione, veniva sottoposta a tomografia computerizzata nel reparto di indagini radiodiagnostiche dello stesso ospedale di Santa Maria Nuova. È plausibile ipotizzare l'assenza di una struttura di sostegno interna al *Crocifisso* attraverso la sezione della TC sul bacino, dalla quale si evince che la scultura all'interno è vuota; si osserva, inoltre, l'inserimento di pezzi di legno tenuti tra di loro con chiodi forgiati a mano e aggiunti probabilmente in interventi precedenti per creare la sede (a forma di parallelepipedo) funzionale all'inserimento del blocco nella croce (*fig.* 3). Inoltre, la scultura presentava una lesione profonda nella gamba destra. All'interno delle dita delle mani si notava una struttura in fil di ferro; visivamente, in esse, comparivano numerosi sollevamenti

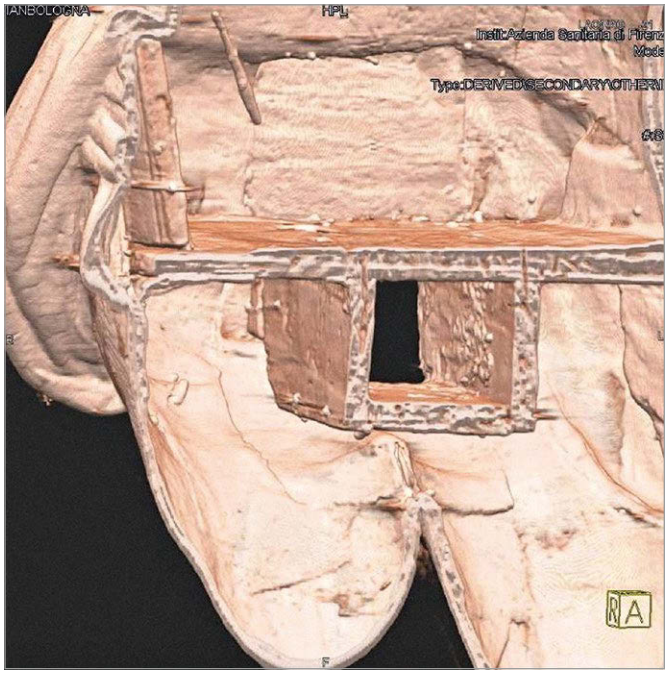

Fig. 3 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: indagine diagnostica del bacino in TC.

Fig. 4 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: particolare del volto a metà pulitura.

di colore e la preparazione lasciava scoperta la tela del supporto: delle rotture rendevano estremamente fragili le falangi. La patinatura molto scura stesa più volte nel corso dei secoli sull'opera per "rinfrescarla" e per nascondere le lesioni subite nel tempo le conferiva l'aspetto di un bronzo bruno-nerastro (*fig.* 1), offuscato dai depositi atmosferici e dal fumo delle candele.

Dopo lo smontaggio del *Crocifisso* dall'altare maggiore, il 18 aprile 2017, è seguito il trasporto in laboratorio. Il restauro, estremamente delicato per la rimozione delle patinature, si è concluso il 27 giugno 2019 con la presentazione dell'opera e la ricollocazione.

L'intervento è iniziato con la spolveratura effettuata con microaspiratore a pennello che ha rimosso uno strato di depositi superficiali costituiti da polvere, evidenti sul busto e sulla nuca del Cristo, nelle pieghe del perizoma, negli incavi del modellato e sulla parte superiore delle braccia. Di seguito è stata compiuta la fermatura della pellicola pittorica con colla di origine organica.

Dalle analisi stratigrafiche del carnato, eseguite da Marcello Spampinato, abbiamo rilevato quattro interventi pittorici. L'intervento più antico, a diretto contatto con la cartapesta, è costituito da due stesure di carnato. Il secondo è applicato su di una preparazione a gesso e corrisponde a una doratura con lega di rame funzionale a ottenere l'effetto di una bronzatura. La doratura è applicata su una base cromatica di colore arancio chiaro (bianco di piombo e minio). Il terzo intervento è stato applicato su una preparazione a gesso e corrisponde a una doratura su di una stesura di bolo. Il quarto è stato effettuato su una preparazione di gesso di colore grigio, pigmentata con nero carbone e corrisponde a una doratura con l'effetto di bronzatura; in questo caso il risultato non è dato da una patinatura ma da una base cromatica nerastra (nero carbone con aggiunta di granuli metallici). Sul perizoma si sono rilevati quattro interventi pittorici. L'intervento più antico, a diretto contatto con la cartapesta, è costituito da una stesura pigmentata con smaltino azzurro. I tre interventi successivi sono simili a quelli individuati sul carnato.

Dopo aver svolto i saggi abbiamo eseguito una pulitura volta alla rimozione delle patinature a finto bronzo per portare alla luce la policromia più antica. La pulitura dell'incarnato e dei capelli è stata effettuata in tre fasi: la prima è consistita nella rimozione della patina nera con Solvent Gels a base di acetone, alcool benzilico, EDTA tetrasodico al 20% in acqua e Propilene carbonato. La seconda, nella rimozione di residui di patina rosso-bruna con gel all'acetone; l'ultima, nella rifinitura col bisturi. Il gel è stato applicato con un tempo da trenta a sessanta minuti modificandolo in relazione allo spessore degli strati soprammessi della patinatura da rimuovere (*fig.* 4).

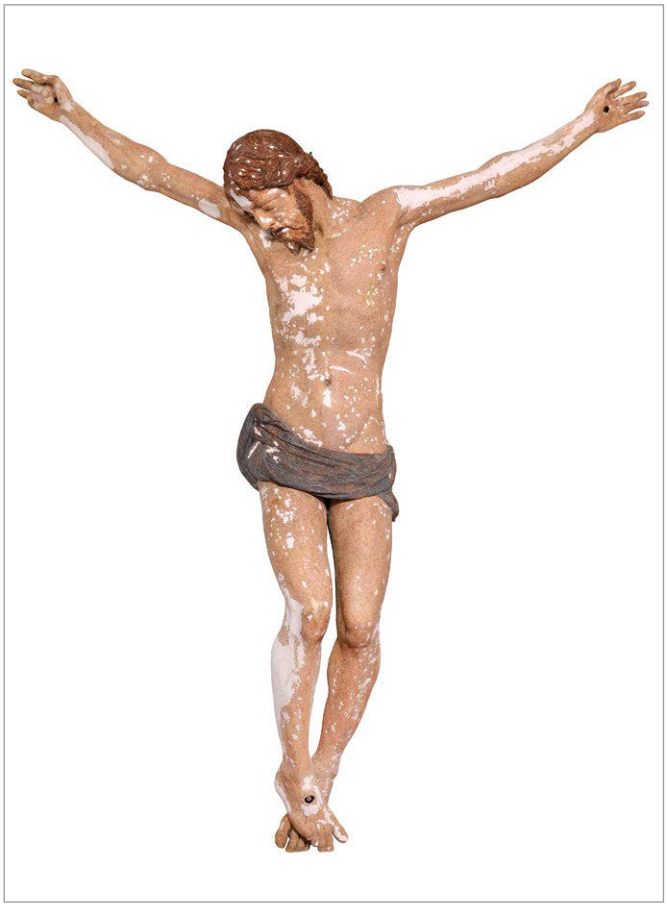

Fig. 5 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: intero nella fase di stuccatura.

La stessa metodologia è stata utilizzata nel perizoma, salvo la seconda fase svolta con Solvent-Gels a base di Nevek (Campani *et al.*, 2007) steso attraverso una doppia velina di carta giapponese. Abbiamo utilizzato una metodologia simile con Agarart da cui deriva il Nevek per la pulitura di patinature a finto bronzo nel *Crocifisso* in cartapesta dipinta di Felice Palma dell'ospedale di Santa Maria Nuova (Fulimeni, in Diana, 2013, pp. 87-90).
Successivamente è stata svolta la stuccatura con gesso e colla nelle lacune presenti sulla policromia e sul perizoma (*fig.* 5); in alcuni punti delle mani con rotture nelle falangi sono state eseguite iniezioni di Balsite (Teodori *et al.*, 2009; Fulimeni 2015). L'integrazione pittorica delle lacune presenti sulla policromia (*fig.* 6) con colori ad acquerello e a vernice è stata poi completata con la protezione finale a spruzzo con vernice mat.
Il risultato dell'intervento volto alla rimozione delle patinature simulanti il bronzo ha restituito una policromia naturalistica eseguita con cura su di un corpo morbido e tornito qualificato da un bellissimo volto racchiuso da capelli fluenti (*figg.* 2, 7).

A.F.

Fig. 6 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: fase di restauro pittorico.

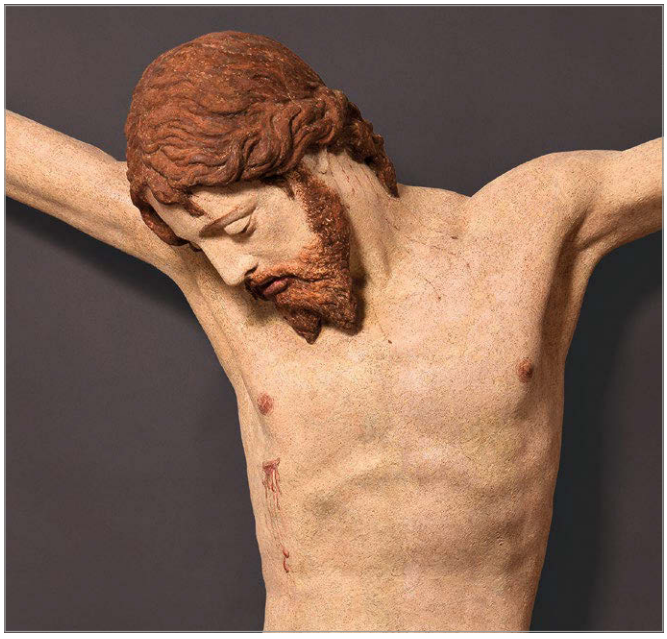

Fig. 7 – Firenze, chiesa di Sant'Egidio. *Cristo crocifisso*: profilo del volto dopo il restauro.

Ringraziamenti

Si ringraziano, per il contributo a vario titolo apportato all'intervento: Chiara Bartolini, Gina Berni, Riccardo Berti, Roberto Carpi, Carlo Cossi, Marina Farina, Claudio Giusti, Giancarlo Landini, Marco Pancani, Francesca Rocchi, Nicola Salvioli, Vincenzo Sorelli, Marcello Spampinato. Un ulteriore ringraziamento ad Arternativa di Firenze, che si è occupata di tutte le delicate fasi di movimentazione dell'opera.

Riferimenti bibliografici

Barocchi P., Gaeta Bertelà G. (1993). *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*. Modena: Panini.

Bocchi F., Cinelli G. (1677). *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono, scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*. Firenze: Gio. Gugliantini.

Campani E., Casolini A., Cremonesi P., Saccani I., Signorini E. (2007). *L'uso di Agarosio e Agar per la preparazione di "gel rigidi"*, Quaderni del Cesmar 7, 4. Padova: Il Prato.

Del Migliore F.L. (1684). *Firenze città nobilissima illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore*. Firenze: Stamperia della Stella.

Diana E., a cura di (2013). *Una famiglia di scultori. I Sangallo. Arte, assistenza e devozione tra Firenze e Pontassieve*. Catalogo della mostra (Pontassieve, Palazzo municipale, 14 dicembre 2013-16 marzo 2014). Firenze: Polistampa.

Fantozzi F. (1842). *Nuova guida ovvero descrizione storico-critica della città e contorni di Firenze*. Firenze: Ducci.

Fulimeni A. (2015). Il Crocifisso di Francesco da Sangallo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Aspetti critici intorno al restauro. *Rivista d'arte* V, pp. 57-70.

Garneri A. (1924). *Firenze e dintorni: in giro con un artista. Guida ricordo pratica storica critica*. Torino: Paravia & C.

Gasparotto D. (2011). I Crocifissi di Giambologna e la tradizione fiorentina. In: Di Lorenzo A., a cura di, *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli, Giambologna e Gasparo Mola*, pp. 9-15. Milano: Museo Poldi Pezzoli.

Keutner H. (1999). *Firenze 1592. Un nuovo crocifisso in argento del Giambologna*. Catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 10 aprile-6 giugno 1999). Torino: Allemandi.

Paatz W., Paatz E. (1952). *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*. Vol. IV. Frankfurt am Main: Klostermann.

Richa G. (1759). *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, VIII, *Quartiere di S. Giovanni*. Firenze: Viviani.

Salmi M. (1947). Contributi fiorentini alla storia dell'arte. *Atti e memorie dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria*, n. s., I, 1943-1946 (1947), pp. 415-432.

Teodori B. (2009). Il patrimonio liturgico di Santa Maria Nuova. Restauri e scoperte. In: Branca M. *et al.*, a cura di, *Il tesoro liturgico dell'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze*. Firenze: Polistampa, pp. 56-63.

Teodori B., Fulimeni A., Fioravanti I., Spampinato M. (2009). Il Crocifisso di Francesco da Sangallo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. *Kermes* 76, pp. 51-66.