Jennifer Celani, Alberto Felici, Emanuela Peiretti, Sara Ragazzini, Paola Rosa

Un Giambologna inedito. Occasione per una tutela attiva

Riassunto – *Grazie ad un finanziamento della Mircea Maria Gerard Foundation, voluta da Luke Olbrich nel 2016, e alla direzione dei lavori del Comune di Firenze, è stato possibile recuperare la statua raffigurante l'allegoria della Carità situata sulla sommità della monumentale porta del Soccorso in Santissima Annunziata. Per lungo tempo ritenuta un'opera in stucco del Giambologna, la superficie sporca e disomogenea ne comprometteva quasi totalmente la leggibilità. L'intervento di restauro e le indagini che lo hanno preceduto hanno restituito una scultura in tutt'altro materiale e con nuove ipotesi cronologiche, rivelando ancora una volta la straordinaria capacità tecnica del genio fiammingo e fornendo le basi per un progetto di tutela attiva legata ad una singolare stagione plastica di questo autore.*

1. Notizie storico-critiche

Limitare l'autorizzazione di un restauro in base all'articolo n. 21 del Codice dei beni culturali ad un mero controllo amministrativo non assicura di raggiungere del tutto l'obiettivo principale fissato dalla normativa e cioè garantire la totale integrità del bene per le future generazioni attraverso la valorizzazione. L'ente preposto alla tutela deve innanzitutto promuovere studi e indagini approfondite propedeutiche ad ogni fase dell'intervento, cogliendo così l'occasione per aumentare la conoscenza e godibilità pubblica in relazione ai risultati ottenuti e avviare una tutela attiva mirata a replicare l'esperienza per manufatti simili.
Esemplare qui il cantiere condotto per il recupero del gruppo scultoreo della *Carità* presente in Santissima Annunziata, opera di Jean de Boulogne, detto Giambologna (Douai 1529-Firenze 1608). Finanziato dalla Mircea Maria Gerard Foundation e diretto dall'Ufficio Belle Arti e Fabbriche del Comune di Firenze nelle persone di Patrizia Contini e Sara Ragazzini, grazie al supporto scientifico del collega Alberto Felici in sinergia con le due professioniste incaricate, Emanuela Peiretti e Paola Rosa coadiuvate da Francesca Colombi, è stato possibile valutare ogni passo attraverso ricerche ed esami traendo dati fin al momento inediti.
Posta a circa tre metri di altezza in cima alla porta detta del Soccorso del monumentale coro (o tribuna), la *Carità* è proprietà del Fondo per gli edifici di culto (Ministero dell'interno) e come per tutto l'apparato decorativo della basilica – e dell'edificio stesso che lo contiene – è affidata alle cure del Comune e concessa all'Ordine dei frati Servi di Maria officianti il culto. Come figura allegorica, recupera il modulo diffuso di tenere stretto a sé dei bimbetti; la tradizione la vorrebbe anche a seno scoperto e nell'atto di allattare, rafforzando il suo valore iconografico come virtù cardinale dell'amore gratuito di tipo materno, ma il Giambologna si limita solo a suggerire questa qualità maternale. Alta circa un metro e mezzo, l'opera non ebbe fortuna critica e si tramandava che fosse in stucco. Il cantiere si aprì, dunque, all'insegna di molte incognite a causa della mancanza di documentazione storica specifica o relativa a interventi pregressi; faceva presagire un impegno arduo a livello metodologico e tecnico. Da una prima osservazione, sotto copiosi depositi di polvere e nerofumo, l'intera superficie risultava essere stata manipolata, con stuccature e ridipinture discordanti fra loro e in parte decoese e con numerose integrazioni non del tutto in linea con il modellato originale. Un'opera compromessa dal punto di vista conservativo, presumibilmente per la posizione difficilmente raggiungibile, lontana dal grande flusso di fedeli e visitatori.
E proprio per la posizione e con il presupposto che fosse un bozzetto 'riutilizzato', si cercava una possibile opera finita di riferimento. Una poteva essere la *Carità* in bronzo realizzata con l'aiuto di Adrien De Vries per la cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto, oggi al palazzo dell'Università a Genova[1]. Collocata intorno al 1582-1583, è difforme dall'opera servitana per il ritmo del panneggio e l'articolazione della posa, per la testa posta su un collo arcuato e sensuale della donna adorna di una ricca acconciatura e rivolta verso uno dei bimbi ai suoi piedi che alza lo sguardo verso di lei. La mancata corrispondenza sul piano formale ma anche espressivo con il gruppo della Santissima aveva fatto scartare l'ipotesi che Firenze ne custodisse il modello preparatorio, uno dei tanti per cui il maestro era conosciuto. Di lui i primi biografi – Raffaello Borghini e Filippo Baldinucci – concordano nel riferire la sua propensione non tanto per il disegno «quanto a modellare sia dall'antico che dal moderno 'figure di terra e di cera'» (Pegazzano, 2006, p. 7). A questo proposito, è stato più volte evidenziato che proprio la capacità di trasformare i suoi concetti artistici in forme plastiche anziché in disegni avesse contribuito a esaltarne

1. Vedi scheda del Catalogo generale dei beni culturali, codice univoco n. 0700117912.

la fama sulla scena fiorentina, non certo priva di scultori capaci. Per Zikos (2009, p. 24) già a partire dagli anni Sessanta era sotto il patronato di Francesco de' Medici, presto suo principe protettore, all'indomani della prima committenza di matrice medicea documentata nel 1556. Artista poliedrico con fiorente bottega, è stato a lungo oggetto di studio per i suoi capolavori in bronzo e marmo e anche per lavori in pietra, come il colosso *Appennino*. Meno indagata invece tutta la produzione di questi modelli in cera o terre che anticipavano la trasposizione dell'opera finale in marmo o bronzo. Alcuni furono conservati, apprezzati per il loro suggestivo livello di vivacità e completezza o «politura» diventando veri e propri oggetti da collezione (Krahn, 2009, pp. 45-59).

La lacunosa situazione conoscitiva pervenuta richiedeva dunque la messa a punto di una campagna di indagini e una raccolta di dati comparativi con altri modelli grandi di recente restauro prima di mettere mano alla materia. Le analisi radiografiche di cui si parlerà in questo contributo hanno restituito informazioni a livello esecutivo e di assemblamento di straordinario interesse, mentre quelle stratigrafiche e a microscopio ottico hanno svelato l'uso di terre non trasformate dalla cottura e povere di argilla; si era davanti, quindi, ad una esecuzione in 'terra cruda' con sovrammissioni in epoche successive di altri materiali che celavano la vera sostanza del corpo. Il Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Firenze ha poi effettuato una analisi mineralogica qualitativa per diffrattometria a raggi X a conferma delle sostanze impiegate. In breve, in considerazione della struttura del gruppo scultoreo e del risultato finale raggiunto è stato ipotizzato che, pur trattandosi di un modello, sia stata riutilizzata come un'opera compiuta. A suggellare questa nuova ipotesi alcuni elementi riscontrati durante i lavori. Il primo, l'abbellimento – forse successivo ma comunque voluto – con tocchi d'oro lungo la fascia della veste della figura allegorica e nel suo diadema, sotto lo strato di biacca data per simulare il marmo. Poi, i segni lasciati probabilmente dalla stessa mano del maestro nei punti che rivelavano un riadattamento posizionale. Infine, il volto della donna: lo sguardo fisso, le palpebre leggermente sporgenti e gli occhi globulari connotano più la prima produzione fiorentina di Giambologna e non «ancora lo stile cortigiano dell'artista più maturo» le cui idee compositive venivano trasferite nelle versioni realizzate con l'aiuto di fedeli collaboratori (Heikamp, 1997, p. 48). Questi dati ineludibili, uniti alla spontaneità del gruppo e un richiamo, se pur lontano, del copricapo della *Carità* fiorentina a quelle che adornano le sirene della fontana del Nettuno di Bologna (terminato nel 1566) inducono a considerarla una realizzazione degli anni Sessanta del secolo. Ciò non di meno, risulta chiaro che c'era un rapporto diretto fra il gruppo scultoreo e la cappella della Madonna del Soccorso in asse con la porta d'ingresso in cima alla quale fu posto dal frate Sebastiano del Favilla nel 1578, come narra più avanti Sara Ragazzini. L'artista scelse questa cappella come gentilizia († 1608) probabilmente per il forte legame che la comunità fiamminga aveva con la basilica, trovandovi sede per la propria confraternita, come sostiene Zikos. Il Giambologna, responsabile del progetto del riuso della cappella sin dal 1594, fece collocare figure di santi e di virtù in terra cruda di mano dei discepoli Pietro Tacca e Francavilla (Pierre Francheville). Inoltre, rispetto a raffigurazioni limitrofe in pittura (si pensi ad Andrea del Sarto, cenacolo dello Scalzo, 1513 o al Pontormo, già in facciata, oggi al Museo del cenacolo di Andrea del Sarto, 1513 c.) il bimbo ai piedi della virtù qui rivolge lo sguardo in basso, verso il coro, rafforzando così un legame visivo – e forse illustrativo – da prendere in considerazione.

Qualunque sia stata l'occasione, l'assenza di tangenze fra la *Carità* della Santissima Annunziata e la variante Grimaldi preclude dal ritenere la prima un bozzetto eseguito per la presentazione alla committenza, come nel caso del modello grande in terra cruda del *Ratto delle Sabine* (1579-1580, Galleria dell'Accademia) del tutto conforme all'opera finale esposta nella Loggia dei Lanzi. Le novità emerse dal cantiere ci spingono a voler colmare le lacune storico-critiche e conservative su opere come queste. La stesura di un progetto pluriennale di tutela attiva, atto a individuare tali opere sul territorio e valutarne lo stato conservativo, ci pare una soluzione dirimente alla loro salvaguardia. Ben lontana dai manufatti in materiali 'nobili', solidi e costosi impiegati per le commissioni pubbliche e private ben più noti, richiedono maggiore attenzione in virtù della loro rarità e fragilità compositiva.

Frutto di una tipologia di scultori che «sviluppavano le loro idee artistiche direttamente in forma tridimensionale» (Zikos, 2009, p. 48), la *Carità* in terra cruda pare svelare una dimensione più 'intima' del suo autore. Quella, appunto, di un Giambologna inedito, ancora da scoprire.

J.C.

2. Legami con il luogo

La porta del coro della Santissima Annunziata, realizzata nel 1578, fu commissionata da un padre del convento, Sebastiano del Favilla, che ne sostenne le spese. Il Favilla aveva commissionato «il ciborio piccolo in su l'altare maggiore, che vi si tiene il SS. Sacramento, accompagnato col piede di croce e sopra la Croce; et fece la porta di pietra al coro, quella che è volta in verso la Madonna del Soccorso; preghate Dio per chi vi fa bene. Questo dì primo di settembre 1578» (Casalini, 1964, p. 261). Sulla sommità del timpano spezzato che ne costituisce il coronamento fu eretta la statua della *Carità*, virtù teologale cara ai Padri Serviti,

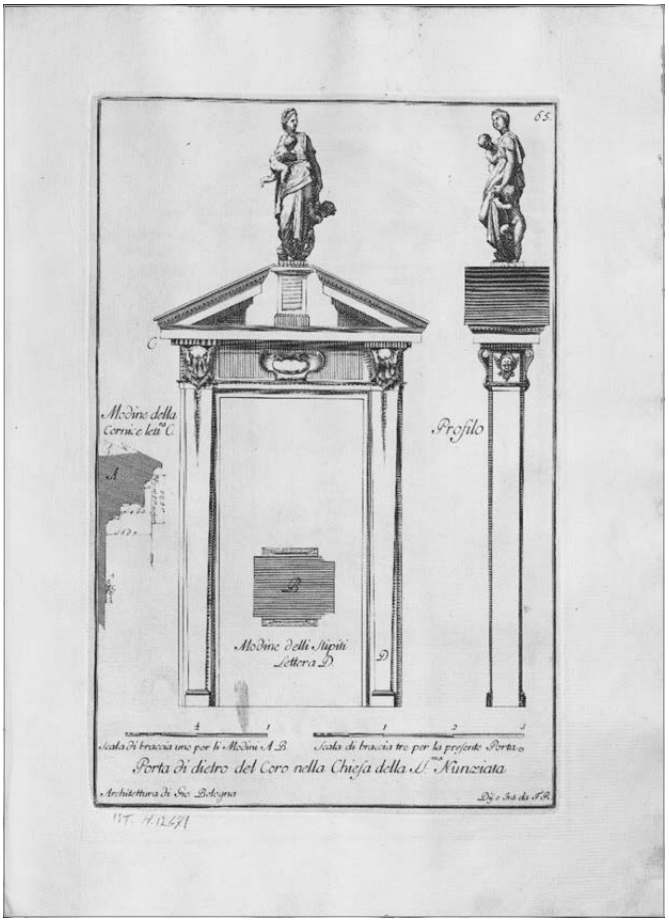

Fig. 1 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata, porta del Soccorso (da: F. Ruggeri, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, Firenze 1755).

incarnata da una figura femminile con due fanciulli, uno tenuto in collo, sorretto col braccio sinistro, l'altro stretto a sé lungo il fianco destro. Non abbiamo notizie precise circa l'epoca della realizzazione, né siamo a conoscenza della committenza dell'opera, in quanto la statua viene datata all'epoca dell'edificazione della porta ma è probabile sia stata modellata precedentemente, così come messo in rilievo da Jennifer Celani.

Tonini (1876, pp. 73-74) per primo pubblicò i documenti relativi alla commissione della porta, ma non ne citò l'autore: «La porta v'era già; e ve l'avea fatta fare nel 1578 il P. Maestro Bastiano di Giovan Battista del Favilla. Posa sopra di questa un bel gruppo in gesso (d'ignoto autore), che rappresenta la Carità con dei pargoletti ai fianchi ed uno in braccio. Altre sei statuette di marmo simmetricamente disposte adornano il recinto del coro». La prima testimonianza ad oggi conosciuta che attesti l'attribuzione a Giambologna risale al secolo XVII e appartiene probabilmente a Domenico Brancaccini, priore del convento nel 1664 che scrisse: «La porta del Soccorso è di Giovan Bologna e quella statua che vi è sopra è di sua mano…» e ancora «Il Crocifisso e bassi rilievi di bronzo…Siccome la statuetta di terracotta dirimpetto a detta Cappella del Soccorso sono tutte di mano dell'istesso Signor Gian Bologna» (*cit.* in Casalini, 1964, p. 262, n. 5). A questa nota manoscritta si aggiunge, tra le attestazioni più antiche, la pubblicazione di un'incisione che Ferdinando Ruggeri inserì all'interno del primo volume dell'opera *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze* (1755), nella cui legenda venne indicata la porta di dietro del coro come opera di «architettura di Gio. Bologna» (*ivi*, p. 261, n. 2; Ruggeri, 1755, p. 65) (*fig.* 1).

La porta prende nome dalla tavola trecentesca attribuita al Maestro di Barberino donata al Giambologna dalla famiglia Falconieri nel 1594 quando egli acquisì il patronato della cappella già posseduta dalle famiglie Pucci e Dolci e in seguito scelta quale luogo della propria sepoltura (Chiodo, 2013, pp. 114-116). Decorata a partire dal 1594, fu completata nel 1598 (Pizzorusso, 2014, pp. 232-235). La cupola venne affrescata da Bernardino Poccetti con la *Gloria di angeli* e nei pennacchi si trovano altre quattro personificazioni di virtù. Al nome di Giambologna si lega la realizzazione di due ulteriori cappelle gentilizie: la già citata cappella Grimaldi a Genova, oggi scomparsa e realizzata dal 1580, e la cappella Salviati nella chiesa di San Marco a Firenze (1579-1589), quest'ultima commissionata dai fratelli Antonio e Averardo Salviati per custodire i resti mortali di sant'Antonino (1389-1459). Nel 1579 Giambologna si recò a Genova, dove prese accordi con Luca Grimaldi riguardo alla decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco in Castelletto, distrutta agli inizi del secolo XIX. Del complesso rimangono, nel palazzo dell'Università di Genova, sette bassorilievi bronzei con le *Storie della Passione di Cristo* e sei statue in bronzo con le tre virtù teologali e cardinali. Poiché nel caso genovese la *Carità* faceva parte di un apparato decorativo al quale appartenevano le altre virtù, è del tutto plausibile che quella dell'Annunziata fosse stata pensata come un insieme organico con l'apparato decorativo della cappella del Soccorso, che lascia trasparire un dialogo tra lo spazio del sacello e quello della tribuna, come già ipotizzato da padre Casalini. Secondo quest'ultimo la statua rappresenterebbe il vertice di un triangolo formato alla base dalle due statue in marmo del Francavilla, la *Speranza* e la *Temperanza,* rispettivamente a destra e a sinistra sulla parete di fondo (Casalini, 1964, p. 264; Piergiovanni, 2017). Le statue furono assegnate dal Giambologna al suo allievo e collaboratore essendo egli «grave d'età, et occupatissimo in altr'opere per il Serenissimo Gran Duca Ferdinando» (A.S.F., *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 119, 54, f. 29, 13 agosto 1608; già pubblicato parzialmente in Casalini, 1964, p. 264, n. 10). La statua è una delle prime opere di tema religioso realizzate dal Giambologna, la cui fede venne messa in dubbio da un'accusa da parte del suo

Fig. 2 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Porta del Soccorso* con la *Carità*, prima del restauro (foto di A. Fialovà).

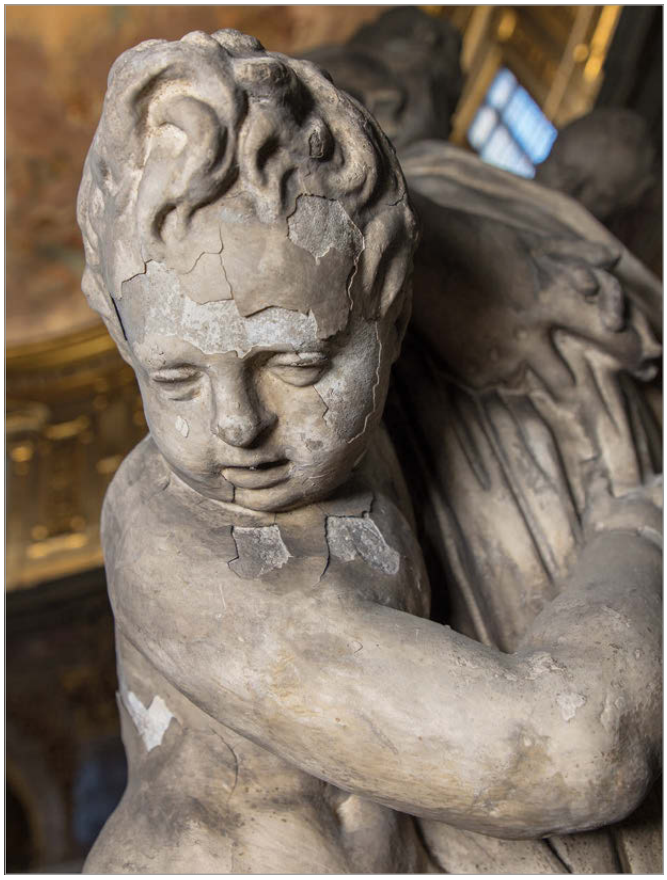

Fig. 3 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, prima del restauro (part.) (foto di A. Fialovà).

allievo e collaboratore Michelangelo Naccherino che nel 1598 presentò al tribunale di Napoli una denuncia contro il maestro, accusandolo di non rispettare i precetti della religione cattolica (Gasparotto, 2005, p. 35). È incerto perché Naccherino abbia presentato tale denuncia, tuttavia dal documento sopra citato in cui viene ricordata la morte del Giambologna, conservato all'Archivio di Stato di Firenze, egli viene definito «amorevole di questa santa casa e devotissimo della Beata Vergine, a honor della quale adornò con proprio disegno e molta spesa, la Cappella della madonna del Soccorso, dreto il coro della nostra chiesa».

Padre Casalini, a cui si deve un ampio e sistematico studio dei documenti riguardanti la Santissima Annunziata – oggi conservati in parte all'Archivio di Stato di Firenze – descriveva il gruppo scultoreo come un'opera in stucco; altre volte veniva definita come una statua in gesso o in terracotta. La novità importante emersa dal restauro è che non si tratta di un'opera in stucco o terracotta, bensì in terra cruda, una materia che all'inizio delle operazioni di restauro era rimasta celata da almeno tre strati sovrapposti, il primo a base di biacca e altri due a base di gesso, calce e polvere di marmo, come verrà descritto più avanti. La decisione più difficile che ci siamo trovati ad affrontare ha riguardato l'ipotesi di rimozione dello strato di biacca al fine di riportare alla luce le tracce di doratura sottostanti già accennate. Non avendo a disposizione, allo stato della ricerca e degli studi, una documentazione certa riguardante le varie fasi che si sono succedute nel corso del tempo, è stato deciso di non procedere con la rimozione della biacca, lasciando a vista le sole dorature emerse in fase di pulitura.

Se davvero esiste un legame tra la Carità e le due virtù della parete di fondo della cappella, realizzate in marmo, l'applicazione dello strato di biacca potrebbe essere giustificato dalla volontà di dare alla statua un aspetto simile a quel materiale in un'epoca che potrebbe essere di poco posteriore alla sua realizzazione. Oppure la biacca potrebbe essere stata applicata al momento in cui fu edificata la recinzione poligonale del coro lapideo, sulla quale vennero collocate le statue marmoree di Giovanni Angelo Montorsoli, Vincenzo Casali, Agostino Frisson e Alessandro Malavisti (Grassi, 2014, p. 97)[2].

2. Le tre statue (1667) di Giovanni Angelo Montorsoli raffigurano San Gaudenzio, il Redentore e il Beato Ubaldo Adimari; le altre sono San Filippo Benizi di Vincenzo Casali, il Beato Lotaringio della Stufa di Agostino Frisson e l'Addolorata di Alessandro Malavisti.

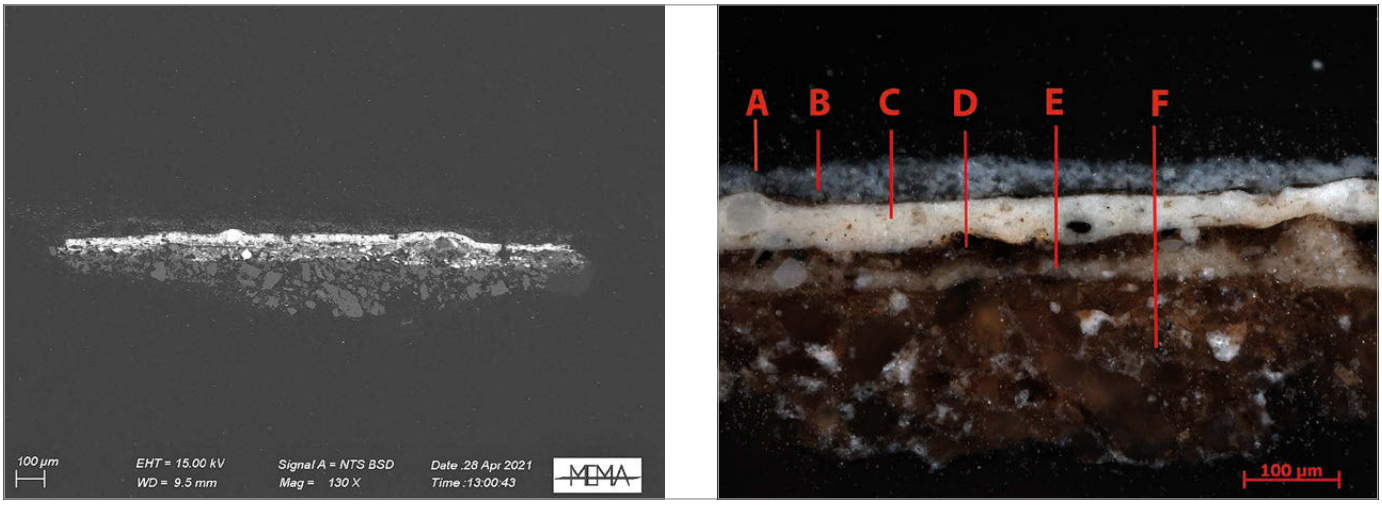

Fig. 4 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*. Sezione stratigrafica al microscopio ottico di un campione prelevato dal panneggio laterale (foto di AdArte).

Queste sono solo alcune ipotesi che si possono formulare; questi dubbi ci hanno indotto a non andare oltre, lasciando in sospeso alcuni interrogativi che in futuro forse potranno essere chiariti grazie all'approfondimento degli studi e delle ricerche e a una conoscenza più completa della storia di questo importante e ancora poco conosciuto gruppo scultoreo.

S.R.

3. Il restauro

Quando nel febbraio 2021 è iniziato il restauro della *Carità* (*fig.* 2) la situazione superficiale, confusa e problematica, faceva subito intuire che la 'pelle' del modellato era celata da lavorazioni e materiali sovrapposti nel tempo per scopi conservativi ed estetici. A fronte di carenti informazioni documentarie, si presentava come la 'mappa' da seguire di una storia complessa: fratture, fessurazioni, rilavorazioni, interventi integrativi, graffi e depositi superficiali. Tracce queste di un'opera fortemente danneggiata, con criticità conservative maggiori di quelle che si potevano immaginare e cicatrici che avevano compromesso la *facies* originaria (*fig.* 3).

È stato fondamentale iniziare aprendo finestre di ispezione per verificare le superfici al di sotto degli strati che ne mortificavano il modellato. Per ottenere una maggiore comprensione dell'opera, abbiamo intrapreso una campagna diagnostica mirata al riconoscimento della materia di corpo e all'identificazione di tutti i materiali sovrammessi per supportare la scelta metodologica d'intervento più idonea. Partendo dalle analisi su due campioni, il Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Firenze ha eseguito l'indagine mineralogica qualitativa per difrattometria a raggi X: così è stato scoperto che non si trattava di un'opera in stucco ma di una rara e fragile scultura in terra cruda costituita prevalentemente da quarzo, plagioclasio (albite), feldspato (microclino), miche (muscovite) e da minerali argillosi (illite e caolinite). Il dato più rilevante che confermava l'assenza di trasformazioni dovute alla cottura e l'uso di un impasto magro particolarmente povero di argilla era il basso tenore di queste ultime sostanze minerali. Poiché durante l'approccio conoscitivo erano emersi dubbi sulla materia impiegata da Giambologna, siamo state spinte a confrontarci anche con i risultati dei restauri effettuati su altre opere dell'autore in terra cruda, come ad esempio il *Ratto delle Sabine* conservato nella Galleria dell'Accademia (Parnigoni, 2016, pp. 68-77).

Per quanto riguarda la caratterizzazione chimica degli strati sovrammessi alla superficie dell'opera, le sezioni dei campioni prelevati, analizzate al microscopio ottico e al microscopio

Fig. 5 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, durante il restauro (part.) (foto di A. Fialovà).

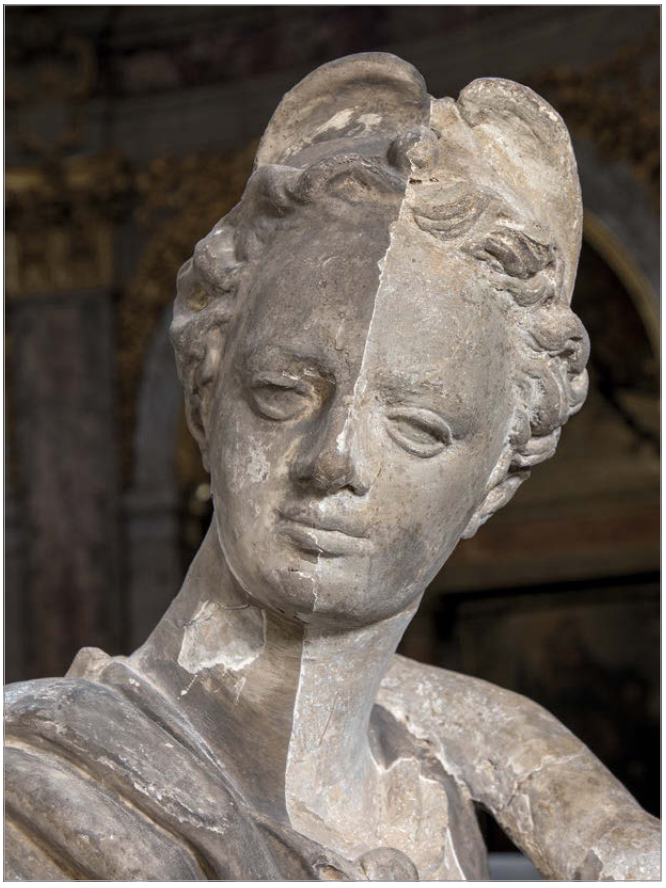

Fig. 6 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, durante il restauro (part.) (foto di A. Fialovà).

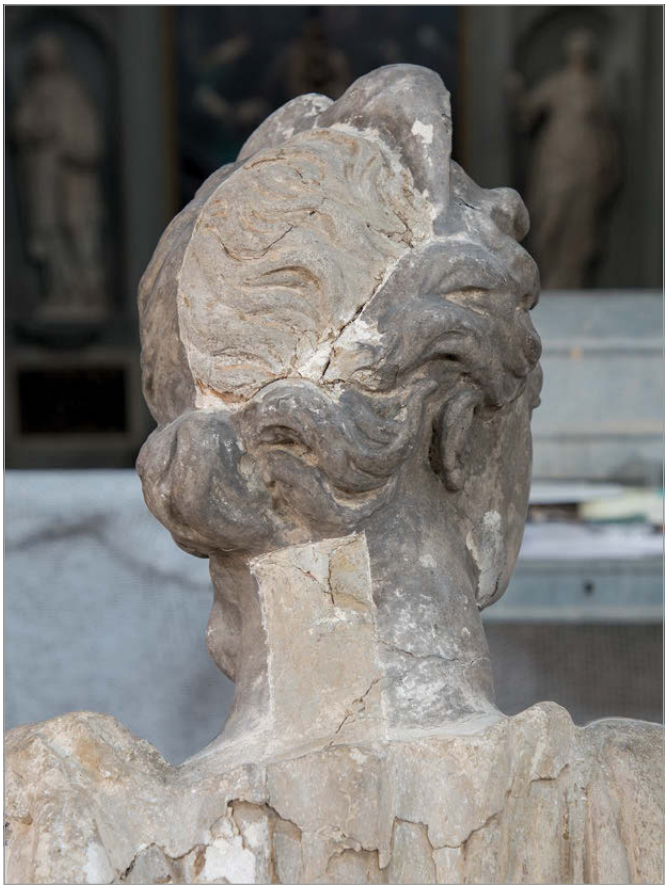

Fig. 7 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, durante il restauro (part.) (foto di A. Fialovà).

a scansione elettronica (SEM) dalla ditta AdArte di Firenze (*fig.* 4)[3], mostravano due strati più esterni di gesso, calce e polvere di marmo con una minima percentuale di zinco, materiale utilizzato dalla seconda metà del Settecento in poi. Sottostante a questo, è stato trovato uno strato uniforme di ossido di piombo, o biacca, direttamente a contatto con la terra cruda. Poi, in uno dei campioni prelevati dal bordo della veste, l'indagine ha rilevato sorprendentemente la presenza di lamina d'oro fra questa biacca e la terra cruda applicata su uno strato di materiale organico e ossidi di ferro (*fig.* 5). Indagando ancora, sono state rinvenute altre dorature anche sul diadema della figura centrale. Pur costituendo una delle scoperte più interessanti del restauro, a causa dei pochi dati storici a disposizione è stato deciso con la direzione dei lavori e con l'ente di tutela di non rimuovere lo strato di biacca, molto compatto e tenace, e di non portare alla luce tutte le preziose dorature ritrovate, se non quelle ormai rinvenute nei saggi di pulitura.

La fase più impegnativa del restauro è stata la rimozione di tutti questi strati sovrammessi di gesso e calce, eseguendo la pulitura prevalentemente a secco con bisturi coadiuvata da impacchi localizzati di ammonio carbonato su fogli di carta giapponese (*fig.* 6). Finita la pulitura, è stata migliorata la leggibilità del prezioso modellato, ma è anche emersa tutta la fragilità dell'opera, mettendo in luce profonde fratture che potevano averne compromesso la stabilità (*fig.* 7). In questa fase sono emerse anche numerose stuccature e grossolane integrazioni di importanti parti anatomiche, eseguite in materiali e tempi diversi, che in alcuni casi è stato necessario abbassare di livello e rimodellare, in altri rimuovere totalmente. In passato, lo scopo di tutte queste modifiche era di tenere insieme fra loro, anche se in maniera grossolana, le parti fratturate e staccate creando una continuità di superficie[4].

3. Individuazione degli strati al SEM. Strato A: miscela di gesso, calce/polvere di marmo e silicati. Strato B: composizione analoga al precedente. Strato C: biacca (ossido di piombo), con minore quantità di silicati e bianco di calce. Strato D: frammenti di lamina d'oro. Strato E: elevato contenuto di ossidi di ferro che determinano la colorazione rossastra. Questo strato contiene anche molto materiale organico, probabilmente con la funzione di adesivo per la foglia d'oro. Strato F: presenza di materiali di tipo argilloso, con aspetto morfologicamente riconducibile alla terra cruda.

4. È opinione di chi scrive che tutte queste integrazioni siano il risultato di un vero e proprio antico restauro e non solo di sporadici interventi di manutenzione sicuramente avvenuti durante le grandi trasformazioni della tribuna e del coro.

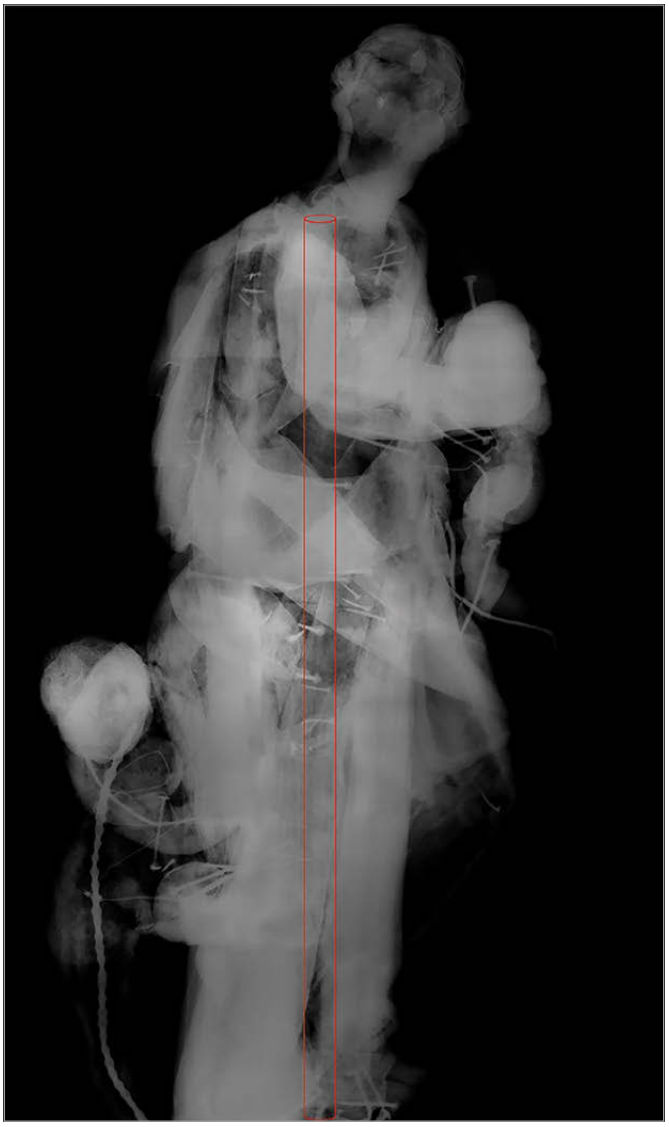

Fig. 8 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, immagine della scultura in radiografie digitale (foto di T. Radelet).

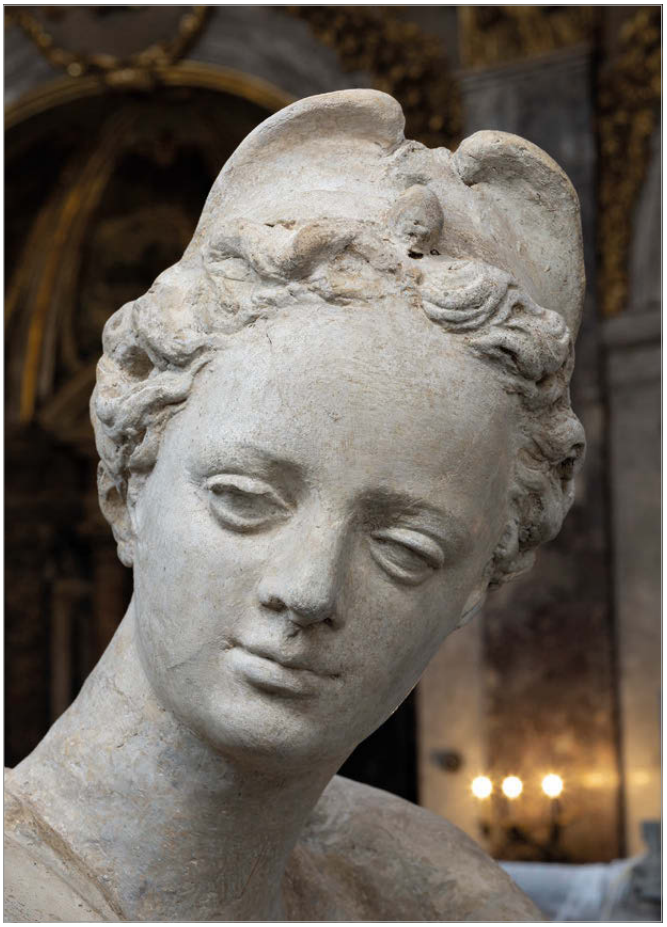

Fig. 9 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, durante il restauro (part.) (foto di O. Caruso).

Alla luce di tutto questo è stato concordato di verificare la stabilità del gruppo statuario, eseguendo un'indagine radiografica digitale sulla struttura interna. Grazie alle indagini condotte da Thierry Radelet è stata scoperta la presenza di uno scheletro composto da un palo ligneo centrale di forma cilindrica inserito in una base quadrata, sul quale erano innestati chiodi e pezzi di legno di varie lunghezze. La struttura portante delle parti periferiche originali era stata costruita con vergelle, lunghi chiodi e fili metallici, mentre le integrazioni avevano come armatura una barra metallica a sezione circolare e risultano meno radiopache *(fig.* 8). Furono individuati altri elementi, come fili metallici arrotolati intorno ai chiodi e alle vergelle per tenere insieme stracci, stoppa e fascine di paglia e così dare corpo alla scultura modellata aggiungendo via via spessori di argilla sempre più raffinata, mescolati a fibre vegetali e animali per rallentarne il processo di essiccazione. La campagna di studio ha comunque confermato la stabilità della scultura e ha consentito di conoscere la tecnica esecutiva, ma ha anche confermato l'ipotesi che alcune parti del modellato, come il collo della figura della Carità e il polpaccio del fanciullo alla sua destra, erano state rilavorate dall'artista stesso rimpastando la terra cruda, probabilmente per adattare l'opera alla collocazione sul plinto in pietra della porta del Soccorso; questo metodo è stato riscontrato in altre opere (Moradei, 2017, p. 22)[5]. In particolare nel caso del collo, le radiografie avevano rilevato la presenza di un chiodo spezzato nell'armatura interna, probabilmente tagliato per modificare la posizione della testa e ruotarla di tre quarti. Il polpaccio del fanciullo, invece, era stato ruotato per consentire un appoggio migliore del piede di questa figura sulla base lignea, anch'essa tagliata per adeguarne la dimensione al plinto in pietra. Il rassicurante stato conservativo

5. La spiegazione di queste importanti rilavorazioni potrebbe essere che la scultura fosse già presente nella bottega dell'artista e che lui, al momento della committenza dei Padri Serviti, l' abbia riutilizzata e riadattata, apportando alcune modifiche.

Fig. 10 – Firenze, basilica della Santissima Annunziata. Giambologna, *Carità*, dopo il restauro (foto di O. Caruso).

della struttura interna ha guidato il lavoro verso un consolidamento localizzato, eseguito con iniezioni di fluoroelastomeri in prossimità dei bordi delle fessurazioni dove la materia fortemente decoesa lo richiedeva.
Oltre a rimodellare le superfici sproporzionate di varie vecchie integrazioni in malta, un intervento più complesso ha invece riguardato il riposizionamento della gamba integrata dell'altro fanciullo, quello in braccio alla donna. Il perno interno troppo lungo e fuori asse è stato accorciato e incollato nella posizione corretta, grazie anche a un confronto con la raffigurazione della *Carità* in un'incisione di Ferdinando Ruggeri risalente al 1755 (Ruggeri, 1755, p. 65).
Successivamente sono stati effettuati gli interventi di stuccatura, utilizzando una miscela di polveri a base minerale pigmentata e due differenti tipi di legante: un *filler* acrilico per piccole ricostruzioni formali e nelle fessure più profonde, dove era necessaria una funzione di ancoraggio fra le parti, un fluoro elastomero nelle stuccature sottili e superficiali per mantenere l'impasto più elastico. Questa metodologia ha consentito di ottenere un materiale plastico, facilmente lavorabile, con tempi di essicazione rapidi e con un effetto visivo del tutto simile a quello della materia originaria, ma reversibile con l'utilizzo di semplici solventi. Il restauro si è concluso con il ritocco pittorico delle stuccature, delle integrazioni in malta e di alcune lacune più evidenti sulla biacca. È stato condotto con tecnica mimetica, utilizzando colori a tempera e a vernice al fine di restituire una lettura perspicua e armoniosa dell'opera e del suo modellato (*figg.* 9-10).
In breve, il restauro è stato un'occasione importante e inedita per approfondire la conoscenza dell'opera, come capita in molti casi. Qui, a seguito delle scoperte che hanno riguardato le particolari materie di esecuzione, grazie al sostegno costante della Mircea Maria Gerard Foundation è stato possibile concluderlo a fronte di una complessità e di un impegno del tutto inaspettati rispetto a quanto previsto in fase progettuale. Pur non giungendo a risposte per tutti gli interrogativi emersi durante il nostro intervento, è auspicabile che maturino studi futuri prendendo spunto dalle ipotesi formulate e dai risultati delle indagini svolte, inserendo i dati qui presentati in un sistema interpretativo organico.

E.P., P.R.

4. La conservazione di opere in terra cruda, una scommessa tutta fiorentina

Utilizzare materiali facilmente lavorabili come l'argilla o la cera per realizzare bozzetti e modelli è una pratica che gli scultori hanno usato fin dall'antichità e numerose sono le testimonianze letterarie e documentarie che lo dimostrano (Lavin, 1967, pp. 99-110; Montagu, 1991, p. 37; Giometti, 2007, p. 23; Bacchi, 2012, pp. 47-48). Più rare sono le opere, soprattutto quelle di grandi dimensioni, che sono giunte fino a noi prima di tutto per la loro intrinseca fragilità e in parte anche perché non sempre era stato attribuito loro un valore artistico così rilevante da giustificarne la conservazione.
Si tratta di sculture che erano state eseguite esclusivamente per facilitare la traduzione in pietra o in marmo, oppure per dare un'idea al committente dell'aspetto dell'opera finita, in ogni caso fatte per non durare nel tempo. Ed è Vasari che, con il consueto acume, nelle *Vite* descrive come dal bozzetto si passi al modello di maggiori dimensioni, quelle corrispondenti all'opera finale: «finiti questi piccioli modelli, o figure, di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo, realizzando quindi un modello con la terra e la farina cotta, che la mantiene morbida e leva quella secchezza» (Vasari, 1981 [1550], pp. 151-152). E prosegue specificando che «il modello di terra grande si abbia a reggere in sé, e la terra non abbia a fendersi, bisogna pigliare della cimatura, o borra che si chiami, o pelo; e nella terra mescolare quella che la rende in sé tegnente, e non la liscia fendere. Armasi di legni sotto e di stoppa stretta o fieno, con lo spago. e si fa l'ossa della figura»[6]. Una descrizione che ci consente di capire quanto queste opere siano delicate perché realizzate con elementi estremamente deperibili, costruite su una struttura eterogenea e polimaterica rivestita con argilla additivata di fibre per renderla più flessibile ma soprattutto per evitare o limitare che asciugando si contragga fino a rompersi[7].
Con questa tecnica e con questi materiali gli scultori erano in grado di realizzare anche opere di grandi dimensioni che non avessero un diretto legame con il trasferimento in materiali più nobili, ma che fossero utilizzate per scopi diversi come quello per apparati effimeri di feste o di particolari cerimonie. La vita delle corti principesche era animata da frequenti avvenimenti mondani, che in alcuni casi assumevano proporzioni per noi oggi inimmaginabili, assorbivano grandi energie economiche e vedevano impegnati i più famosi artisti del tempo. Carri allegorici, scenografie teatrali, addobbi funerari o cortei nuziali erano impreziositi da numerose sculture di vario genere (Fiore, 2008, pp. 175-177). Le descrizioni dei cronisti ci consentono di conoscere questi avvenimenti, schizzi di progetti e illustrazioni commemorative, ne restituiscono una lontana eco e una sbiadita

6. Un'altra descrizione forse ancora più dettagliata di questa procedura con materiali del tutto analoghi è fornita dallo scultore Ridolfo Sirigatti ne *Il Riposo* di Vincenzo Borghini (Borghini, 1584).
7. Già intorno alla metà del Seicento questa pratica era stata descritta dettagliatamente da Orfeo Boselli (1657) e André Félibien (1676), che mettono in evidenza la caratteristica contrazione della argilla una volta seccata completamente.

immagine. Di tutti questi grandiosi apparati si sono conservati soltanto alcuni rarissimi esempi molto incompleti. Frammenti che miracolosamente sono sopravvissuti nel corso del tempo, a volte dimenticati nell'angolo di depositi, altre volte esposti come opere finite, acconciate e mascherate da una finitura superficiale che ne nobilitasse l'aspetto imitando l'uso di materiali pregiati. Frequentemente sono ricordate come opere realizzate in stucco, gesso, più spesso in terra cotta dipinta, a testimonianza del fatto che si è persa traccia della loro umile origine. Quello che accomuna i pochi esempi sopravvissuti di modelli di trasferimento, modelli di presentazione o sculture per apparati effimeri è la realizzazione di opere con strutture di sostegno e armature polimateriche rivestite di argilla cruda.

Fin dalla seconda metà del Cinquecento si può osservare che sempre più frequentemente gli artisti, soprattutto i titolari di grandi e ben organizzate botteghe, conservavano i loro modelli e bozzetti o quelli di altri e più famosi scultori e che molti collezionisti raccoglievano con sempre maggiore attenzione opere di questo tipo. L'interesse per la genuina autografia del grande maestro, la formazione didattica di allievi e collaboratori come anche il possibile utilizzo per repliche e riproduzioni, sono fra i principali motivi alla base di questo fenomeno (Bruno, 2012, p. 150).

A Firenze si conserva forse il gruppo più numeroso di opere di questo genere, tutte riferibili all'attività di Giambologna e della sua bottega. L'esemplare restauro del monumentale modello del *Ratto delle Sabine* e gli studi che lo accompagnarono hanno portato una rinnovata attenzione su un nucleo di opere piuttosto consistente finora noto come opere in terra cruda soltanto ad alcuni studiosi[8], composto dai *Sei Santi* per la facciata del Duomo di Firenze, dalla *Vittoria di Firenze su Pisa* per Palazzo Vecchio e dal *Poema Eroico* per il teatro mediceo degli Uffizi. A queste possiamo aggiungere alcune delle sculture della cappella di San Luca nel convento della Santissima Annunziata (Meijer, Zangheri, 2015, pp. 151-165) anch'esse riferibili alla cerchia del Giambologna, fino ad oggi genericamente segnalate come sculture in terra dipinta da Summers (1969, p. 69, n. 1) e che grazie al recentissimo restauro possiamo indicare come eseguite principalmente in terra cruda[9].

Un catalogo di opere che recentemente è cresciuto grazie al restauro della *Carità*, di cui si dà conto in questo contributo e che ha 'smascherato' un'altra opera in terra cruda che fino a oggi era indicata in stucco o gesso. Una scoperta del tutto inaspettata che ha consentito di recuperare molti dettagli della sua originaria condizione, anche se ancora molti aspetti della sua storia non sono stati del tutto chiariti. La consapevolezza di trovarsi di fronte a una vera e propria rivelazione, ha spinto a osservare con occhi diversi altre opere a essa coeva. È stato così che nella cappella della *Madonna del Soccorso* della stessa chiesa, di fronte alla scultura in questione, alcune delle sculture attribuite a Pietro Tacca e finora catalogate come opere in stucco, si è scoperto che in realtà sono invece state eseguite in terra cruda. Un dettaglio non di poco conto se si considera il numero di opere di questo tipo che nel tempo sono andate disperse, che ci deve spingere a considerare l'ipotesi di avviare uno specifico progetto di ricerca che possa affrontare il tema della conservazione delle opere in terra cruda nel loro complesso. Un progetto multidisciplinare che possa occuparsi di questioni di natura conservativa per comprendere come avere cura di queste opere, sia da un punto di vista strutturale sia da un punto di vista materico. Infatti nelle opere in terra cruda, cioè realizzate in argilla non cotta ma fatta essiccare naturalmente, a differenza di quelle eseguite in gesso o in stucco, non è presente alcun legante. La coesione della terra è ottenuta esclusivamente grazie alla finezza della granulometria di cui è composta che per naturale aggregazione si compatta[10] (Lopez-Prat *et al.*, 2022, pp. 207-221). Questo è il motivo per cui tutti gli autori di manuali o trattati di epoca moderna consigliano di aggiungere farina di vari cereali, che grazie alla presenza di amidi e agglutinati agiscono come un blando legante. Si tratta di materiali facilmente soggetti ad attacchi di biodeteriogeni, idrosolubili e poco tenaci e per questo intrinsecamente molto deboli. Elementi costitutivi molto simili a quelli utilizzati per la carta pesta, l'altro materiale tipicamente utilizzato per eseguire apparati effimeri e raramente opere finite (Casciaro, 2008, pp. 15-27). Tuttavia a differenza di queste ultime, le sculture in terra cruda possono raggiungere un peso considerevole, cosicché è necessario predisporre un'adeguata struttura di sostegno che purtroppo spesso è realizzata in modo a dir poco approssimativo[11]. Per questi motivi un corretto intervento di restauro deve necessariamente prevedere un programma di conservazione preventiva che possa individuare eventuali

8. Si deve alle ricerche di Donatella Pegazzano, già ricordata da Franca Falletti nel suo contributo sul restauro del modello del *Ratto*, se si è correttamente osservato che si tratta di opere in terra cruda e non in gesso o stucco come ad esempio riportava Rudol Wittkower nel suo saggio sulla scultura occidentale (Pegazzano, 2006; Falletti, 2016, p. 59; Wittkower, 1977, pp. 184-186).
9. Nel corso dell'intervento, eseguito dalle restauratrici Cristiana Conti, Gioia Germani e Alessandra Popple dietro la direzione di Claudio Paolini e Jennifer Celani fra il 2020 e il 2022, è stato appurato che delle dieci sculture che decorano le pareti della cappella, sei sono in terra cruda rivestite da una finitura in bianco di piombo, mentre le altre sono in stucco, gesso o terra cotta.
10. Si vedano i riferimenti bibliografici contenuti nel recente articolo comparso in *Studies in Conservation* (Lopez-Prat *et al.*, 2022), che rappresenta un ottimo esempio di studio multidisciplinare su manufatti in terra cruda di provenienza orientale. È altresì interessante osservare come l'uso di questo materiale abbia attraversato i secoli e aree geografiche molto vaste.
11. Si vedano le radiografie eseguite su *Carità* e *Il Ratto* in occasione dei restauri.

criticità. Allo stesso tempo è altrettanto importante cercare di sciogliere interrogativi di natura storico-artistica e più specificamente tecnici legati ai motivi che hanno spinto uno dei più importanti scultori del tardo Rinascimento a utilizzare questi materiali e queste procedure.
Si tratta di quesiti che investono la conoscenza del processo creativo degli scultori in un più ampio contesto, ma allo stesso tempo riguardano da vicino Giambologna, il suo ambiente e il periodo in cui ha lavorato.

A.F.

Ringraziamenti

Ci rivolgiamo con profonda gratitudine a Luke Olbrich e tutti i sostenitori della Maria Mircea Gerard Foundation per la loro generosa donazione e per aver creduto nel nostro progetto di restauro con appassionata partecipazione. Ringraziamo per la quotidiana disponibilità ed ospitalità i Padri Servi di Maria della chiesa della SS. Annunziata. Un doveroso grazie va a anche a tutti i colleghi restauratori, storici dell'arte e studiosi che con i loro preziosi suggerimenti hanno aggiunto note importanti alla conoscenza di quest'opera. Un ringraziamento particolare va anche a tutte le figure professionali coinvolte nell'intervento di restauro.

Riferimenti bibliografici

Bacchi, A. (2012). *The role of terracotta models in Bernini's workshop*. In: Dickerson, C.D. III *et al.*, *Bernini Sculpting in Clay.* New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 47-61.

Bertoncini Sabatini P. (2014). Il Cinquecento: un classicismo soffuso. In: Sisi, C., a cura di, *La basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento.* Firenze: Edifir, pp. 74-79.

Borghini V. (1584). *Il Riposo,* a cura di M. Rosci (ristampa anastatica, 1967). Milano: Labor riproduzioni e documentazioni.

Boselli O. (1657). *Osservazioni della scultura antica*, a cura di A. P. Torresi (ristampa anastatica, 1994). Ferrara: Liberty House.

Bracci S., Cantisani E. (2016). Analisi materiche e stratigrafiche. In: Bracci S., Brunori L., a cura di, *Giambologna. Il Ratto delle Sabine e il suo restauro.* Galleria dell'Accademia, Il luogo del David 5. Livorno: Sillabe, pp. 99-101.

Bruno M. (2012). *Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata.* Testo disponibile all'indirizzo: https://www.academia.edu/41557213/ pp. 149-161.

Casalini E. (1964). Due opere del Giambologna all'Annunziata di Firenze. *Studi storici dei Servi di Maria* XIV, pp. 261-276.

Casciaro R. (2008). Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana. In: Casciaro R. a cura di *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Catalogo della mostra (Milano, Museo diocesano, 15 gennaio-30 marzo 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 15-28.

Cerracchini L.G. (1738). *Fasti teologali ovvero Notizie istoriche del collegio de' teologi della sacra università fiorentina dalla sua fondazione sino all'anno 1738*. Firenze: per Francesco Moücke stampatore arcivescovile.

Chiodo S. (2013). Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento. In: Sisi C., a cura di, *La basilica della Santissima Annunziata.* Firenze: Edifir, pp. 111-125.

Falletti F. (2016). Il restauro del *Ratto delle Sabine* del Giambologna. In: Bracci S., Brunori L., a cura di, *Giambologna. Il Ratto delle Sabine e il suo restauro.* Galleria dell'Accademia, Il luogo del David 5. Livorno: Sillabe, pp. 56-67.

Félibien A. (1676). *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dependent avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts.* Paris: Coignard.

Gasparotto D. (2005). *Giambologna*. Roma: Gruppo editoriale l'Espresso.

Giometti C. (2007). *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*. Pisa: PLUS.

Grassi A. (2014). Fratrum et piorum ope. Trasformazioni seicentesche all'Annunziata. In: Sisi C., a cura di, *La basilica della Santissima Annunziata.* Firenze: Edifir, pp. 41-109.

Fiore S. (2008). Cartapesta ed effimero nelle *Vite* Vasariane. In: Casciaro R. a cura di, *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio.* Catalogo della mostra (Milano, Museo diocesano, 15 gennaio-30 marzo 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 175-178.

Heikamp D.(1997). Il Bacco. In: Acidini Luchinat C., a cura di, *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998). Milano: Electa, p. 48.

Krahn V. (2009). I bozzetti del Giambologna. In: Paolozzi Strozzi B., Zikos D., a cura di, *Giambologna. Gli dei, gli eroi*. Catalogo della mostra (Firenze, Museo nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2006). Firenze: Giunti, pp. 45-59.

Lavin I. (1967). Bozzetti and modelli: notes on sculptural procedure from the early Renaissance through Bernini. In: *Stil and Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, III (Bonn, 1964). Berlin, 1967).

Lopez-Prat M., Agostino R.G., Bandyopadhyay R.S., Carrascosa B., Crocco M.C., De Luca R., Filosa R., Formoso V., Lancelotti C., Agha Noori N., Pecci A., Simon-Cortes J., Miriello D. (2022). Architectural Terracruda sculptures of the Silk Roads: new conservation insights trough a diagnostic approach based on non-distructive x-ray Micro-Computed Tomography. *Studies in Conservation* 67 (4), pp. 209-221. DOI: 10.1080/00393630.2020.1862605.

Montagu J. (1991). *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Einaudi.

Moradei R. (2017). Restauro del modello in terra cruda del dio fluviale di Michelangelo. In: Acidini C., Bonsanti G., Sartoni E., a cura di, *Il restauro del dio fluviale di Michelangelo Buonarroti*. Firenze: Polistampa, pp. 21-26.

Parnigoni C. (2016). Il restauro del modello in terra cruda del *Ratto delle Sabine*. In: Bracci S., Brunori L., a cura di, *Giambologna. Il Ratto delle Sabine e il suo restauro*, Galleria dell'Accademia, Il luogo del David 5. Livorno: Sillabe, pp. 68-78.

Pegazzano D. (2006). *Giambologna*. Firenze: Giunti.

Piergiovanni S. (2017). *Giambologna – Carità.* Testo disponibile all'indirizzo: https://palazzostrozzi.org/wp-content/uploads/2020/01/Giambologna-Carita%CC%80-Sabrina-Piergiovanni.pdf

Pizzorusso C. (2013). Aspetti della scultura del Cinquecento alla Santissima Annunziata. Una visita di Giambologna. In: Sisi C., a cura di, *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*. Firenze: Edifir, pp. 219-236.

Ruggieri F. (1755). *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze opera già data in luce, misurata, disegnata, ed intagliata del celebre Ferdinando Ruggieri. Edizione seconda pubblicata, ed ampliata in quattro volumi,* t. 1. Firenze: Giuseppe Bouchard.

Summers D. (1969). The sculptural program of the cappella di San Luca in the Santissima Annunziata. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XIV (1), pp. 67-90.

Tonini P. (1876). *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze: guida storico-illustrativa*. Firenze: Tip. M. Ricci.

Vasari G. (1981). *Le opere di Giorgio Vasari,* ed. a cura di G. Milanesi. Firenze: Sansoni.

Wittkower R. (1977 [1993]). *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower: dall'antichità al Novecento*. Torino: Einaudi.

Zikos D. (2009). Le belle forme della Maniera. La prassi e l'ideale nella scultura di Giambologna. In: Paolozzi Strozzi B., Zikos D., a cura di, *Giambologna. Gli dei, gli eroi*. Catalogo della mostra (Firenze, Museo nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2006). Firenze: Giunti, pp. 21-43.