



CHIESA DEI SANTI APOSTOLI
di FIRENZE

*La pala di
Anton Domenico Gabbiani*

ISBN 978-88-8347-624-2

© 2011 Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Firenze

© 2011 sillabe s.r.l.
Livorno
www.sillabe.it

direzione editoriale:
Maddalena Paola Winspeare
progetto grafico: Laura Belforte
redazione: Nicola Bianchini

Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze

a cura di *Maria Matilde Simari*

testi di:

Maria Matilde Simari

Marco Betti

Andrea e Giacomo Granchi

Restauro eseguito dallo *Studio Granchi, Firenze*

Andrea e Giacomo Granchi con la collaborazione di Maria Bisi

Direzione dei lavori: *Maria Matilde Simari*

Finanziamento:

Ministero Beni e Attività Culturali

Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il
Polo Museale della città di Firenze

Foto: *Studio Granchi, Lorenzo Giotti;*

Gabinetto fotografico-Soprintendenza PSAE-PMF

Si ringraziano per la preziosa collaborazione *Marilena Tamassia* e il Personale del
Gabinetto Fotografico della Soprintendenza e *Luciano Becattini*

Una finestra sul cielo

Il dipinto di Anton Domenico Gabbiani ora restaurato e restituito alla comunità parrocchiale di Santi Apostoli raffigura uno dei grandi santi della Controriforma cattolica, Francesco di Sales, nobile savoiardo morto nel 1622 e canonizzato appena 33 anni dopo, nel 1655. Con la sua predicazione Francesco aveva riportato all'antica fede intere popolazioni attratte dal calvinismo e, ordinato vescovo nel 1602, aveva messo in pratica le riforme tridentine nella difficile diocesi affidatagli, Ginevra, la città stessa di Calvino.

Il Gabbiani, pittore della corte medicea, investe la figura del santo di eleganza aristocratica, mettendo in evidenza le insegne gerarchiche: l'abito violaceo, la croce pettorale e la mitra. L'autore di testi sulla *Vita devota* e su *L'amore di Dio* viene poi raffigurato al momento della sua elevazione alla gloria, secondo il gusto del barocco cattolico per questa condizione di apoteosi. Il Gabbiani in effetti apre una finestra sul cielo, illustrando l'ideale devozionale descritto da un predicatore del periodo, il Canonico Cesare Nicolao Bamacari, che in un volume del 1742 auspica che gli interni delle chiese diventino "ritratti del paradiso in terra". Davanti all'altare, dice, i fedeli devono stare come i serafini veduti da Isaia, "quasi per il devoto orrore tremanti, e gli occhi bendati, come al riflesso dell'adorata maestà timorosi". Un altro scrittore settecentesco, il frate bergamasco Alessandro Terzi, sviluppando questa idea in un suo testo del 1765, dirà che "non si tosto che entra in chiesa, l'uomo cristiano dovrebbe subito vestirsi di tale spirito di pietà, che lo rapisce a tutte le cose profane e alle celesti il movesse e innalzasse".

Il dipinto del Gabbiani è poi una pala d'altare, un'opera cioè vista durante le celebrazioni della Messa. Fu soprattutto nel contesto della liturgia eucaristica infatti che i credenti di allora sentivano la vicinanza del cielo e della fraternità dei personaggi esemplari già entrati nella gloria, la *Communio sanctorum*.

Mons. Timothy Verdon

*Direttore dell'Ufficio Arte Sacra
e Beni Culturali Ecclesiastici,
Arcidiocesi di Firenze e*

*Direttore del Museo dell'Opera di Santa Maria del
Fiore*

Riscattata dalle condizioni in cui l'aveva lasciata l'alluvione del 1966, la grande pala di Anton Domenico Gabbiani della chiesa dei Santi Apostoli mostra l'effetto di un sapiente e accurato recupero, attraverso il restauro compiuto da Andrea e Giacomo Granchi (i discendenti di Vittorio Granchi) sotto la direzione di Maria Matilde Simari, funzionario di zona della nostra Soprintendenza.

Col santo vescovo che trionfa su un pilastro di nubi popolato e sorretto da angeli atletici, oltre il quale si apre la veduta di Ginevra fra la montagna e il lago, un dipinto del pieno Seicento fiorentino torna a far intendere il suo linguaggio compositivo e le sue stesure cromatiche rispondenti ai canoni di un'arte sacra misurata e insieme fervida.

L'antica e veneranda chiesa dei Santi Apostoli, propiciente la quieta piazzetta presso il Lungarno, è di per sé un'arca colma di testimonianze di fede e d'arte. La rinnovata presenza della pala del Gabbiani, che ne mancava quasi da mezzo secolo, dà ai Fiorentini e ai visitatori della città un valido motivo per ritornarvi. Per il lavoro compiuto con competenza e dedizione, sono grata alla collega Simari e a tutti coloro che, con entusiasmo, hanno contribuito all'eccellente risultato.

Cristina Acidini

*Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della
Città di Firenze*

Il mio cordiale ringraziamento all'Autorità e a quanti hanno voluto e realizzato il pregevole recupero e restauro di questo eccezionale dipinto di Anton Domenico Gabbiani e della splendida cornice che lo custodisce.

Siamo tutti ben lieti che, nel quarantacinquesimo anno dall'alluvione del 1966, questo capolavoro torni ad arricchire ulteriormente il prezioso, unico scrigno d'arte di questa nostra basilica e chiesa parrocchiale dei Santi Apostoli.

Mons. Elio Morozzi

Parroco della basilica dei Santi Apostoli



*La pala del Gabbiani
per la chiesa dei Santi Apostoli
a quarantacinque anni
dall'alluvione*

Maria Matilde Simari

“Anche la chiesa dei SS. Apostoli à subito danni gravissimi, causa l'alluvione del 4-11-1966. L'acqua ha raggiunto l'altezza di circa quattro metri, immergendo e travolgendo tutto al suo rovinoso passaggio. Quindi le sue opere d'arte e il mobilio con quello che conteneva nei cassettoni, è andato quasi completamente perduto. Gli altari sono stati pressoché spogliati delle loro opere d'arte... Tutti i quadri lesionati dal fango e dalla nafta, sono stati ritirati dalla nostra Soprintendenza”¹. Questa la parte iniziale di una breve relazione dattiloscritta stesa pochi giorni dopo l'inondazione dell'Arno del 1966 quando la situazione disastrosa della chiesa, situata a pochi passi dal fiume, venne descritta con sintetica ma drammatica concisione; di poco successiva è la nota redatta dal funzionario della Soprintendenza Marco Chiarini che registrava come già il 18 novembre tutti i dipinti fossero stati ritirati².

Quarantacinque anni sono passati e finalmente alla fine del 2011 è rientrato nella chiesa, nella sua antica cappella di sinistra, anche l'ultimo di quei dipinti aggrediti dall'acqua fangosa e densa di nafta dell'alluvione. Progressivamente nel corso dei trascorsi decenni sia i dipinti, sia gli arredi sono stati restaurati e restituiti alla chiesa³, negli ultimi anni – tra il 2005 e il 2007 – sono tornati a occupare il loro posto nelle cappelle laterali due grandi pale, quella del Pomarancio con *San Pietro che risana lo storpio*, databile al 1582-1583 e quella di Cosimo Gamberucci con *San Martino che fa l'elemosina* degli ultimi anni del Cinquecento, quindi un'interessante derivazione da Guido Reni con un mezzo busto di *San Petronio* e una tela della metà del XVIII secolo con un *Sant'Antonio*. Ancora rimaneva da affrontare il restauro della grande pala di Anton Domenico Gabbiani con la raffigurazione di *San Francesco di Sales in gloria*, un 'grandioso dipinto' (come viene ricordato nella scheda di Guido Carocci del 1892⁴) di cm 360 × 254, commissionato per la seconda cappella di sinistra dalla Centuria di San Francesco di Sales tra il 1685 e il 1686⁵. L'intervento è stato finalmente iniziato con i fondi ordinari della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il



La chiesa dei Santi Apostoli nei giorni successivi all'alluvione del 4 novembre 1966





Polo Museale della città di Firenze nel 2010 per poi proseguire nel 2011 con il restauro della coeva cornice intagliata e dorata.

I danni alla pala del Gabbiani erano diffusi, ma certamente tutta la zona inferiore, che a lungo era rimasta immersa nell'acqua fangosa, aveva riportato i più preoccupanti guasti sia alla pittura sia all'elegante intaglio della cornice. Due foto scattate pochi giorni dopo l'alluvione testimoniano la situazione della chiesa dei Santi Apostoli, con uno strato di melma scura che ricopriva il pavimento, le panche e i confessionali, trascinati dall'acqua, rovesciati e ammassati davanti agli altari: in una di queste due foto si riconosce la nostra pala ancora sul suo altare, risulta difficile però dall'immagine capire quali siano state le conseguenze subite dall'opera. Ciò si potette esattamente definire solo quando il dipinto è stato esaminato nel laboratorio di Andrea e Giacomo Granchi, gli esperti restauratori che hanno avuto 'in cura' l'opera, risanandola e riportandola, dopo il quarantennio di esilio nei depositi della Soprintendenza⁶, a una equilibrata e armoniosa lettura.

All'accurata relazione dei restauratori pubblicata in questo volume e a una sintetica scelta di immagini selezionate dalla ricca campagna fotografica eseguita durante l'intervento, si rinvia per le più specifiche informazioni sulle operazioni effettuate. Non è stato però, questo del 2010, il primo intervento di restauro eseguito sulla tela. Essa era stata già sottoposta ad intervento di pulitura, foderatura e restauro pittorico nel 1939-1940, successivamente a una completa campagna di restauri che interessò l'intero edificio ecclesiastico dei Santi Apostoli e che si protrasse dal 1930 al 1938. Tali restauri furono finanziati dai conti Costantini e da Lord Harold Acton⁷, ma non inclusero i dipinti posti sugli altari e altre pitture che furono invece restaurati a spese del Ministero dell'Educazione Nazionale (allora competente) da un gruppo di restauratori poi divenuto celebre, ovvero Augusto Vermehren, Teodosio Sokolow e Gaetano Lo Vullo. Giovane aiuto di questi restauratori fu – come risulta dai documenti rintracciati – Vittorio Granchi, restauratore poi divenuto a sua volta noto⁸.

Il caso o il destino hanno voluto che settanta anni dopo, il nuovo restauro del dipinto del Gabbiani venisse affrontato dal figlio e dal nipote di Vittorio Granchi che ignoravano, così come chi scrive, questa inaspettata coincidenza che lega le vicende di oggi con quelle del passato. La presenza di una rifoderatura ha certamente reso più problematico l'intervento e anche la sua progettazione iniziale, ma il metodo adottato e la perizia degli operatori ha consentito un pieno e soddisfacente recupero del dipinto del Gabbiani.

Senza addentrarmi nell'analisi dell'opera prima del restauro, vorrei solo ricordare la presenza di impressionanti e consistenti residui del fango alluvionale ancora – nel 2010 – incrostati nella tela e nella cornice, e il generale offuscamento della pittura, coperta da un spesso strato di ossidazioni e polveri che impedivano completamente la visione degli sfondi e dei ricchi particolari che costituiscono l'aspetto forse più affascinante della grande pala. Tra questi dettagli merita una particolare osservazione il paesaggio atmosferico dipinto a pennellate liquide che si è rivelato inaspettato durante la pulitura: si tratta della veduta di una città affacciata su un lago (alcune vele si profilano in lontananza), dominata da un edificio dal tetto acuminato alla maniera delle costruzioni dei paesi nordici. La figura di un pellegrino si avvia dall'alto di un pendio verso la città, aggiungendo una nota corsiva alla visuale permeata di luci soffuse e rosate. La città raffigurata è senza dubbio

Ginevra, dove Francesco, nobile savoiardo nato nel castello di Sales presso Thorens, svolse la sua predicazione di fervente cattolico all'interno della comunità protestante. Il suo misticismo e la sua spiritualità insieme alla caritatevole apertura verso i laici lo portarono a essere nominato nel 1602 vescovo di Ginevra. Sono dunque la raffigurazione di questa città e la mitra sorretta da un putto ai suoi piedi gli elementi iconografici che contraddistinguono la figura del Santo che nel dipinto del Gabbiani viene innalzato verso il cielo da una 'macchina barocca' formata da nuvole, angeli e putti che si affollano nella zona inferiore della pala. L'insieme del dipinto può apparire enfatico e rigidamente costruito⁹ ma la qualità pittorica ben si coglie nella luce diffusa che lo permea e nella libertà della pennellata che definisce in pochi tocchi alcuni elementi quali la croce che poggia sulla mantellina del Santo, il pastorale illuminato da una luce radente, o ancora il merletto che orna la cotta. Gli apporti culturali e stilistici – fiorentini, veneti e romani – presenti nella nostra opera vengono illustrati in questa pubblicazione da Marco Betti che sottolinea come il *San Francesco di Sales* segni una tappa di rilievo nell'attività dell'artista che fu assai apprezzato e ricercato al suo tempo. La pala del Gabbiani può così, dal novembre 2011, essere nuovamente ammirata nella cappella della Centuria di San Francesco di Sales, attornata dagli stucchi di Bartolomeo Portogalli, là dove venne posta circa venti anni dopo la canonizzazione del Santo, avvenuta nel 1665, in un arco di anni in cui vi fu la massima diffusione del culto del santo savoiardo.

¹ Archivio Storico Ufficio Catalogo della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze (da ora in poi ASUC-SPSAEPMF), filza 'Firenze, SS. Apostoli', cartella 'Alluvione 4 novembre 1966', foglio sciolto n. 2, la relazione fu stesa dal prof. V. Valentini.

² ASUC-SPSAEPMF, filza 'Firenze, SS. Apostoli', cartella 'Alluvione 4 novembre 1966', foglio sciolto n. 5.

³ Per la storia della chiesa, del suo patrimonio artistico e per i restauri recenti delle sue opere: *La chiesa dei Santi Apostoli*, a cura di L. Bertani e G. Trotta, Firenze 2004; M. M. Simari, *Santi Apostoli e Biagio*, in "A Quarant'anni dall'alluvione. Restauri 2002-2006", Firenze 2006, pp. 57-66; M. G. Vaccari, *Cristo deposto*, in *Piccoli grandi tesori alluvionati*, a cura di M. Scudieri, M. G. Vaccari e F. Fiorelli Malesci, Livorno 2006, p. 17. A queste pubblicazioni si rinvia per una completa bibliografia precedente.

⁴ ASUC-SPSAEPMF, filza 'Firenze, SS. Apostoli', scheda n. 21.

⁵ La cappella, prima di passare al patronato della Centuria, apparteneva alla famiglia Viviani Franchi la cui arme – una

colonna tra due stelle – ancora è posta sull'arcone della cappella stessa. La notizia è riportata G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, t. IV, parte II, Firenze 1756, p. 62.

⁶ La tela è stata conservata fino al 1990 nei depositi dell'Opificio delle Pietre Dure alla Fortezza da Basso (GR. 5439), quindi nei depositi della Limonaia di Villa Corsini.

⁷ G. Trotta, *La chiesa dei Santi Apostoli: un'architettura tra Medioevo e Rinascimento*, in *La chiesa dei Santi Apostoli*, cit., pp. 8-26; i restauri sono inoltre documentati in ASUC-SPSAEPMF, filza 'Firenze, SS. Apostoli', cartella A/11 Corrispondenza 1911-1981.

⁸ ASUC-SPSAEPMF, filza 'Firenze, SS. Apostoli', cartella A/11 Corrispondenza 1911-1981, foglio 50b.

⁹ Bertarelli nel 1951 definiva il dipinto "composizione dignitosa, moderata e gradevole", con "la figura enfatica ma saldamente costruita del Santo... e gli angioloni articolati e ruotanti che tradiscono lo studio di Pietro da Cortona...": A. Bertarelli, *Domenico Gabbiani*, in "Rivista d'Arte", XXVII, 1951-1952, pp. 107-130.



L'attività giovanile del Gabbiani e la pala dei Santi Apostoli

Marco Betti

Nell'articolato panorama delle arti in Toscana al tempo degli ultimi Medici, Anton Domenico Gabbiani occupa senza dubbio un posto di primo piano (Fig. 1). Nato a Firenze, nella parrocchia di San Michele Visdomini, il 13 febbraio 1653 (1652 *ab incarnazione*), il Gabbiani, al contrario di moltissimi artisti fiorentini di età tardo barocca, è sempre stato apprezzato dalla critica, non solo odierna, ma anche da quella a lui coeva: spese infatti per lui parole lusinghiere il cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri, e Luigi Lanzi, spesso spietato verso la scuola fiorentina del XVII e XVIII secolo, arrivò a definirlo "... fra i primi disegnatori del suo tempo"¹. Oltre a un indubbio talento artistico unito a una tecnica pittorica eccezionale, a fare la fortuna del Nostro furono anche la stima che ebbero di lui il granduca Cosimo III de' Medici e suo figlio, il Gran Principe Ferdinando, che gli assicurarono committenze prestigiose², nonché la vera e propria devozione dell'allievo prediletto, Ignazio Enrico Hugford, che, a poco più di trent'anni dalla scomparsa del maestro, lo immortalò, garantendogli una fama duratura, in una bellissima biografia³. La vicenda artistica di Anton Domenico Gabbiani inizia con l'apprendistato svolto presso Justus Sustermans, pittore di corte e ritrattista noto e richiesto in tutta Europa, per poi proseguire, secondo la prassi molto diffusa tra Seicento e Settecento di una formazione presso più maestri, sotto la guida di Vincenzo Dandini. L'antico sistema delle botteghe locali, però, era già stato messo in discussione con la chiamata a Firenze, da parte del granduca Ferdinando II, di Pietro Berrettini, meglio noto come Pietro da Cortona, nel 1637; l'influsso che le pitture del Berrettini (artista molto ammirato e copiato dal giovane Gabbiani) ebbero sull'arte fiorentina non sfuggì, pochi decenni dopo, al principe ereditario che, una volta divenuto granduca (1670) col nome di Cosimo III, decise di sprovvincializzare la situazione artistica toscana con la creazione di un'Accademia⁴ presso la quale potessero formarsi giovani pittori e scultori. Non fu un caso se come luogo deputato per questa scuola fu scelto il Palazzo Madama, una delle residenze medicee nella città di Roma: lontani dagli insegnamenti e dalla tradizione locale fiorentina, i giovani artisti potevano esercitarsi in quell'attività che Cosimo III riteneva imprescindibile per la creazione di opere davvero soddisfacenti, vale a dire la copia dall'antico, essenziale poter riappropriarsi dei valori ideali e universali dell'arte classica.

L'esperimento dell'Accademia di Cosimo III iniziò nel maggio 1673, i primi artisti a usufruire della possibilità di una formazione di così alto livello – nonché della borsa di studio granducale – furono lo scultore Giovan Battista Foggini e i pittori Atanasio Bimbacci e, naturalmente, Anton Domenico Gabbiani. Mentre le lezioni di scultura erano impartite da Ercole Ferrata, collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, i pittori venivano seguiti dal più fedele seguace e interprete del barocco cortonesco, Ciro Ferri. Il Gabbiani, dunque, oltre a seguire le lezioni del Ferri, si dedicò incessantemente all'esercizio della copia delle antichità classiche e delle opere dei grandi maestri della pittura rinascimentale, scopo principale del suo soggiorno nella Città Eterna; qualche tempo dopo il rientro a Firenze, nel 1676, Anton Domenico si recò a Venezia, dove si trattenne per tre anni, sino al 1680 circa, presso lo studio di Sebastiano Bombelli, ultima tappa della sua formazione artistica.

Queste esperienze contribuirono a fare di Anton Domenico Gabbiani un artista perfettamente in grado, forte delle sue molteplici e differenti esperienze, di riportare l'arte fiorentina a un livello internazionale, con un'arte non più legata indissolubilmente alla tradizione locale, bensì capace di parlare un linguaggio nuovo, subito apprezzato dai contemporanei. E le committenze, infatti, non tardarono a presentarsi: nel 1683 fu chiamato ad eseguire delle decorazioni ad affresco nel palazzo della famiglia Gerini e, circa due anni dopo, il Gran Principe Ferdinando de' Medici gli commissionò una serie di tele raffiguranti ritratti di gruppo, come *Il Gran Principe Ferdinando con sette musicisti*, oppure *Quattro famigli della corte medicea con una scimmia*, opere che risentono, come è stato notato, della ritrattistica veneziana del Bombelli e di quella del Sustermans.

La prima grande opera, però, fu senz'altro la grande pala d'altare raffigurante *San Francesco di Sales in gloria* e destinata alla seconda cappella della navata sinistra dell'antichissima chiesa dei Santi Apostoli in Firenze⁵. Francesco Saverio Baldinucci riporta che il Gabbiani, prima della tela in esame, dipinse una tavola, al momento non rintracciata, per una chiesa di Barberino del Mugello⁶, raffigurante *La Madonna con Gesù che offre il Rosario a San Domenico e Sant'Antonio*: vorrei proporre in questa sede un confronto con il dipinto, del medesimo soggetto, attribuito alla scuola del Gabbiani e conservato a Usella⁷, nella pieve di San Lorenzo (fig. 2), dipinto che, a mio avviso,

è verosimilmente una copia dall'originale descritto dal Baldinucci. Sarebbe perciò, quest'opera, l'importante testimonianza della prima pala eseguita dal Nostro. Nel 1685 Anton Domenico Gabbiani fu chiamato da una Centuria intitolata a San Francesco di Sales, che in quell'anno era subentrata alla famiglia dei Viviani Franchi nel patronato della cappella nella chiesa dei Santi Apostoli, perché dipingesse l'assunzione al Cielo del santo savoiaro, morto nel 1622 e canonizzato da papa Alessandro VII Chigi nel 1665.

Il dipinto, una scenografica apoteosi barocca, ci mostra il santo, forse la figura più importante della Controriforma francese, nelle vesti di vescovo di Ginevra (ruolo che egli effettivamente ricoprì dal 1602 fino alla morte), rappresentato, quindi, come campione di cristianità: la sua lunga predicazione, caratterizzata da toni di dolcezza e persuasione, nella città simbolo del credo calvinista, spinse molte persone a convertirsi al cattolicesimo; il Gabbiani scelse dunque di sottolineare questi aspetti della vita di San Francesco, raffigurandolo con gli attributi iconografici vescovili (l'abito talare, la mitria e il pastorale) e inserendo, in basso, il bellissimo e poetico brano paesaggistico, la veduta del lago di Ginevra, particolare che, per l'alta qualità e l'intenso lirismo, potrebbe costituire un'opera a sé stante. La staticità, forse eccessiva, della posa del santo, è perfettamente smorzata dal movimento dei



Anton Domenico Gabbiani, *Autoritratto*, 1685, Firenze, Galleria degli Uffizi

Scuola di Anton Domenico Gabbiani, *La Madonna con Gesù che offre il Rosario a San Domenico e Sant'Antonio*, Usella (Prato), Pieve di San Lorenzo

Vincenzo Dandini, *San Bernardino da Siena in gloria*, Prato, chiesa di San Francesco al Palco



candidi corpi degli angeli che lo circondano, creando un pausato e composto effetto d'insieme. Nell'opera si riscontrano chiari rimandi alla pittura di Carlo Maratta, pittore simbolo del classicismo romano di fine Seicento, mentre i colori, soprattutto il blu intenso del manto dell'angelo centrale, tradiscono il soggiorno veneto dell'artista. Ma è la pittura del secondo maestro del Gabbiani, Vincenzo Dandini, ad essere qui maggiormente presente: com'è stato notato da Sandro Bellesi, si può quasi considerare il *San Bernardino da Siena in gloria* del Dandini (fig. 3)⁸, conservato nella chiesa di San Francesco al Palco di Prato, il diretto precedente dell'opera gabbianesca; non solo è affine la posa dei due santi, ma anche, e direi soprattutto, l'idea dell'inserimento dell'inserito paesaggistico. È infine ravvisabile, nelle fisionomie degli angioletti ai due lati di San Francesco di Sales, un'eco della pittura del napoletano Luca Giordano, a Firenze dal 1679⁹, anche se questa sarà molto più evidente nei puttini dipinti dal Gabbiani, nel 1691, negli specchi posti alle pareti della Galleria di Palazzo Medici Riccardi¹⁰.

La Pala dei Santi Apostoli evidenziò appieno il talento artistico di Anton Domenico Gabbiani che infatti, da questo momento e nel corso di tutta la sua vita, ricevette commissioni di grandissimo rilievo, sempre più nel campo della pittura murale. Troppo lungo sarebbe, in questa sede, elencare la sua vastissima produzione pittorica¹¹, ci limiteremo quindi a menzionare, tra i suoi innumerevoli capolavori, oltre alle decorazioni per Palazzo Pitti e ai tantissimi dipinti su tela, i bellissimi affreschi di Palazzo Corsini in Parione, dove fu affiancato, tra gli altri, dal suo "grande rivale", l'inquieto e affascinante pittore Alessandro Gherardini, la grandiosa cupola della chiesa di San Frediano in Cestello (1702-1718) e la decorazione di Palazzo Orlandini. Anton Domenico Gabbiani morì come aveva sempre vissuto, dipingendo, dedicandosi anima e corpo a quell'attività che lo avrebbe reso immortale: durante la decorazione del soffitto del salone di Palazzo Incontri, infatti, il pittore, forse per un malore, cadde da un ponteggio sbattendo violentemente la testa a terra; si spense dopo tre giorni di agonia, all'età di settantaquattro anni, il 22 novembre 1726.

¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Remondini, 1795-1796, vol. I, p. 255.

² F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1, 1974, p. 12.

³ I. E. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino descritta da I. E. H. suo discepolo*, nella Stamperia di Francesco Moücke, 1762.

⁴ Sull'Accademia di Roma si veda in particolare M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.

⁵ Sulla chiesa dei Santi Apostoli si veda G. Richa, *Notizie storiche delle chiese di Firenze divise ne' suoi quartieri*, Firenze, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1756, vol. IV, pp. 44-64. Secondo la tradizione, la chiesa venne fondata il 6 aprile 801 al cospetto dell'imperatore Carlo Magno (l'evento è riportato anche su una targa risalente all'XI secolo posta sulla facciata della chiesa stessa); il Richa, che descrive molto brevemente l'arredo della cappella di San Francesco di Sales (a p. 62), dice che l'affresco sul soffitto della cappella, raffigurante *Santa Giovanna Francesca di Chantal*, la più fedele seguace di San Francesco di Sales, è di mano di Matteo Bonechi: considerato lo stato attuale di conservazione e viste soprattutto le estese ridipinture, è difficile confermare – o smentire – l'autografia del maestro.

⁶ F. S. Baldinucci, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino*, in *Zibaldone Baldinucciano*, nota critica e indici a cura di B. Santi, vol. II, Firenze 1981; a p. 72 dice: "... Fece poi una tavola d'altare per una chiesa di Barberino di Mugello, castelletto poco lungi dalla strada Bolognese, che fu la prima che egli dipignesse, nella quale figurò la Santissima Vergine con Giesù che presenta il Rosario a San Domeni-

co accompagnato da Sant'Antonio e da altri Santi e angeli spiranti tal devozione, che viene venerata con istraordinaria pietà da moltissima gente che sovente quivi concorre".

⁷ Sandro Bellesi (*La pittura a Prato in età medicea*, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Prato 1999, pp. 59-62) propone il nome di Benedetto Luti, forse il più talentuoso allievo del Gabbiani, come autore della tela in questione.

⁸ Il dipinto mostra, a sua volta, richiami diretti alla pala, di autore ignoto, raffigurante la *Gloria di Sant'Andrea Corsini*, conservata nell'omonima chiesa a San Casciano Val di Pesa e restaurata, tra il 1650 e il 1651, da Cesare Dandini, fratello maggiore di Vincenzo (cfr. S. Bellesi, *Vincenzo Dandini*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di C. Cerretelli e R. Fantappiè, Prato 1998, pp. 112-113).

⁹ Sull'importanza, per l'arte fiorentina di fine Seicento, dei soggiorni di Luca Giordano nel capoluogo mediceo cfr. S. M. Tirkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone", 1972, 267, pp. 25-74.

¹⁰ Sulla decorazione degli specchi Riccardi si veda M. Gregori, *Gli specchi dipinti della Galleria Riccardi*, in "Paragone", 1972, 267, pp. 74-82.

¹¹ Per una trattazione completa dell'attività del Gabbiani si rimanda a R. Spinelli, *La grande decorazione murale (1675-1700)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 181-200, N. Barbolani di Montauto, *Livio Mehus e Anton Domenico Gabbiani per il Gran Principe: note sui mezzanini di Palazzo Pitti*, in *Arte, collezionismo, conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. L. Chappel, M. di Giampaolo e S. Padovani, Firenze 2004, pp. 64-70, ed Eadem, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone", 2007, 58, pp. 27-92.

Il restauro della pala del Gabbiani: note tecniche

Andrea e Giacomo Granchi

Il Restauro del dipinto

Questo intervento ci ha riportato indietro nel tempo, a quel novembre del 1966 che assestò un colpo tremendo al patrimonio artistico della città di Firenze. In questa grande pala di Anton Domenico Gabbiani si è potuto prendere ancora una volta visione del tipico danno da immersione in acque caricate di sostanze organiche, fango e detriti e delle conseguenze che il contatto prolungato con tali materiali aveva prodotto nel tempo sul dipinto e sulla sua cornice intagliata e dorata, nella pluridecennale lunga sosta dell'opera in attesa dell'intervento.

Il dipinto infatti, conservato per le sue grandi dimensioni nel deposito della Limonaia di Villa Corsini a Castello, presentava numerosi problemi di conservazione: già rifoderato con buona tecnica e intelaiato alla fine degli anni Trenta del Novecento, evidenziava purtuttavia i danni subiti in occasione dell'alluvione di Firenze del 1966 che l'avevano interessato dalla base fino a una certa altezza. Quella parziale traumatica immersione aveva comportato il dissesto del telaio e della stessa tela di rifodero che appariva – a causa del prolungato contatto con il fango alluvionale che si era nei decenni essiccato a diretto contatto delle parti di tela impregnate – marcita alla base, staccata o non del tutto aderente per circa un terzo della superficie della tela. Nella zona centrale un intarsio di tela 'a fiamma', probabile conseguenza di un danno da combustione di candela a suo tempo risarcito, appariva completamente distaccato. La superficie pittorica, oltre alle evidenti tracce di fango, muffe e alterazioni nella parte inferiore, appariva diffusamente offuscata e fortemente ingiallita da uno strato di vernice che poi si rivelerà 'intonata', ed evidenziava altresì i numerosi ritocchi oleosi, completamente alterati soprattutto nella zona alta centinata e in particolare attorno alla figura del Santo. Nella parte bassa presentava inoltre vistosi sbiancamenti con muffe, diffuso degrado con danni traumatici, cadute e abrasioni della superficie pittorica e, tra tela e telaio ligneo – che in alcuni punti appariva lesionato e deformato premendo sulla tela – si evidenziavano ampie sacche di accumulo di fango e detriti solidi.

Il telaio, non fisso ma con un sistema obsoleto di espansione, era privo di varie zeppe, probabilmente perdute. La cornice intagliata, dorata e centinata di bella



Protezione preventiva della superficie pittorica
Operazioni di separazione della tela dal telaio



fattura, appariva anch'essa gravemente danneggiata nella parte bassa e mediana con vaste perdite di preparazione e oro e con evidenti danni traumatici nell'intaglio, perdita di parti lignee e sconnessioni negli incastri.

L'intervento

Le grandi dimensioni della tela, la sua scarsa maneggevolezza dovuta alla pesantezza del telaio e della cornice intagliata e dorata hanno comportato non pochi problemi di carattere tecnico, logistico e operativo, tutti progressivamente affrontati e risolti al meglio con soluzioni concordate e autorizzate dalla Direzione dei Lavori. Alcune essenziali operazioni preliminari si sono dovute quindi effettuare direttamente nel deposito di Villa Corsini. Qui, dopo l'eliminazione di tutte le chiodature arrugginite, si è separato il dipinto dalla cornice. Si è poi provveduto a una protezione preventiva totale della superficie pittorica tramite velinatura di carta di riso e colletta animale anch'essa effettuata in loco. Una volta protetto il colore si è avviata la separazione, sempre nel deposito di Villa Corsini, della tela dal telaio ligneo, con una prima eliminazione del pesante accumulo di fango alluvionale essiccato alla base della tela (campioni di questo fango sono stati prelevati e accantonati per future eventuali analisi) nonché lo smontaggio completo del telaio ligneo. La grande tela è stata poi opportunamente arrotolata su un cilindro di diametro adeguato appositamente predisposto per il trasferimento in sicurezza in laboratorio. Una volta in studio, il dipinto è stato posto in piano e si è iniziato il trattamento da tergo per la definitiva eliminazione del fango dell'alluvione che aveva pesantemente impregnato nella parte bassa sia la tela originale, sia la foderatura. Qui si è potuto giocare sulla buona 'reversibilità' dei sistemi di rintelatura della 'scuola fiorentina' già in uso nella seconda metà degli anni Trenta e si è così proceduto separando parzialmente la tela di rifodero da quella originale fino ad arrivare alle zone in cui la foderatura era ancora perfettamente stabile. Si è proceduto inserendo la tela originale tra due strati di carta assorbente provvedendo, con trattamenti progressivi a vapore caldo e umidità e a secco con bisturi, a rimuovere i residui di fango alluvionale fino alla pulitura completa della tela. Le parti danneggiate, marcite o lacerate della tela di rifodero sono state eliminate e sostituite da nuova tela in crinolino applicata a 'pasta fiorentina' e successivamente completate con una ribordatura perimetrale con fasce di adeguata misura e larghezza in tela di lino bollito applicate a termoadesivo Beva (fig. 1). La tela di rifodero preliminarmente e parzialmente separata, dopo un trattamento di pulitura, è stata poi riapplicata sempre a 'pasta fiorentina' e stirature progressive. Questa soluzione tecnica ha consentito di ridare stabilità alla foderatura e, con le relative nuove e robuste bordure, di poter ritensionare nella fase finale del lavoro, in modo adeguato e in piena sicurezza, il dipinto sul telaio. Ancora dal retro sono state effettuate consistenti fermature della preparazione e colore per imbibizioni a caldo di colletta animale disinfettata e fiele di bue, soprattutto in coincidenza di distacchi parziali o vecchie lesioni dissestate come nel caso del danno da fiamma di candela. Una volta effettuata la ribordatura generale del dipinto si è provveduto a rimuovere la velinatura protettiva sul *recto* (fig. 2) e ad effettuare i necessari saggi di pulitura che hanno evidenziato come l'opera fosse stata interessata in passato da forti rimaneggiamenti pittorici oleosi e in particolare da una diffusa riverniciatura 'intonata' color ocra-arancio bruno che ne aveva virato completamente la policromia. La sistematica rimozione di questa vernice moderna (figg. 3-6), ulteriormente alterata e opacizzata dagli effetti dell'alluvione, ha consentito di recuperare la più fredda e brillante policromia del dipinto ricco di una materia pittorica fresca, di larga pennellata (con vari ripensamenti, fig. 8) e vivacemente corruva.

La pulitura, rimuovendo le pesanti alterazioni e offuscamenti causati dall'immersione nel fango alluvionale, ha consentito di recuperare appieno anche parti del dipinto pressoché occultate, come l'interessante scenario sulla destra, alla base, con la veduta di figurina in cammino verso una città bastionata su un lago, probabile richiamo alla città di Ginevra (figg. 3, 7). La pulitura è stata effettuata con formule variate di solventi organici volatili in emulsione cerosa preceduta dai consueti saggi preliminari concordati e, per i residui più tenaci, a secco con bisturi. La pulitura ha consentito anche di recuperare numerosi dettagli della ricca veste del Santo (fig. 5), di ritrovare un più corretto chiaroscuro e valorizzare gli spettacolari effetti luministici sugli angeli e i cherubini (figg. 6, 9) nonché la varia policromia delle nuvole. L'eliminazione sistematica dei numerosissimi ritocchi a olio alterati e debordanti sul fondo in alto, attorno alla testa del Santo, ha permesso inoltre di evidenziare l'esatta configurazione dei graffi e delle abrasioni originarie e di integrarle con interventi puntuali e circoscritti.

La stuccatura di tutte le lacune, in particolare della miriade di fori lungo tutte le parti perimetrali prodotta in passato da probabile applicazione di spilli con ex voto o di drappi, è stata effettuata a gesso a oro e colletta, spianata e trattata a bisturi ad imitazione di superficie. La preparazione al restauro pittorico è stata realizzata con basi a tempera in sottotono e conclusa con velature con colori a vernice ad alta stabilità per un risultato generale integrato e omogeneo. Una serie di verniciature finali a resina di mastice vegetale di Chios e parti di Blanc mat cerosa, a pennello e per nebulizzazione con effetto morbido, hanno concluso l'intervento di restauro sul dipinto.



Il telaio ligneo, smontato, è stato lavato dal fango dell'alluvione, trattato a permetar antitarlo e ristrutturato con eliminazione del vecchio sistema a zeppe (peraltro perdute nell'alluvione) e la costruzione di nuovi incastri con gli alloggiamenti per biette a forcina in faggio costruite appositamente a misura, in funzione di una nuova serie più appropriata di punti di espansione regolabile dislocati alla base, nei punti di innesto delle due traverse a croce e in tre punti della centina. Il telaio è stato anche consolidato e dotato, sul fronte, di battente distanziatore perimetrale della tela.

Le operazioni di restauro della pala del Gabbiani avviate con il ritiro del dipinto il 21 maggio 2010 si sono definitivamente concluse l'11 luglio 2011.



10

Il restauro della cornice

La cornice, caratterizzata da una bella struttura intagliata a foglie e pistilli, interamente dorata alla base e nei montanti laterali e a oro con gola a colore nella parte centinata, appariva gravemente degradata (figg. 11, 12)). In particolare tutta la doratura della parte medio bassa, sommersa dall'acqua e fango alluvionale, risultava pressoché interamente compromessa, con perdite massicce di preparazione rigonfiata, marcita e caduta, e presenza di schianti, lesioni e mancanze della struttura lignea degli intagli e delle modanature. Il fango argilloso profondamente penetrato e successivamente essiccato all'interno degli intagli aveva inoltre creato una sorta di incrostazione che si rivelerà assai tenace alla rimozione.

L'intervento

La cornice per le sue grandi dimensioni (cm 370 x 260 circa), e non smontabile, è stata restaurata a parte rispetto al dipinto, in un ampio spazio della canonica dei Santi Apostoli, messo appositamente a disposizione dalla chiesa (fig. 10). Una prima fase del lavoro è consistita in una pulitura minuziosa, anche con l'uso di microabrasore (fig. 17), che la liberasse dalle dure e profondamente penetrate incrostazioni di fango alluvionale, che avevano praticamente disciolto, fatto marcire e polverizzato sia la preparazione che l'oro, fino al ritrovamento degli intagli originali. Una volta ripulita, la cornice, nelle lacune parziali, è stata trattata a colletta, riammannita nelle parti danneggiate o integrate e stuccata a gesso a oro e colletta animale disinfettata (figg. 10, 14). Gli intagli e le modanature scheggiate o le numerose parti (foglie e pistilli) interamente perdute, sono state ricostruite rimodellandole a Renpaste bicomponente RV 427 (della CTS), applicate all'originale protetto da uno strato in crinolino e colletta reversibile, e poi intagliate e ammannite. Alcune protesi sono state reinserite tramite micro fori praticati nella struttura (fig. 16). Per gli schianti e le lesioni del legno si è provveduto a riaccostare le fratture con morsetti 'dolci' da liuteria.

La fermatura dell'oro originale è stata eseguita a colletta animale a caldo e pressione regolata. La pulitura delle parti a oro e colore originali è stata effettuata a penetrare nei sottosquadra degli intagli con specilli e a mezzo di essenza di trementina F.U.

Sia nelle parti dorate che nelle gole a colore le lacune e le perdite sono state integrate a gesso a oro e colletta (fig. 14). Le integrazioni sono state poi trattate a smeriglio e predisposte a ittiocollo per le bolature effettuate a bolo giallo di preparazione e bolo arancio intonato all'originale. A seguire la doratura 'a guazzo' a foglia d'oro zecchino poi brunito a pietra d'agata (figg. 15, 18) e patinato per accompagnarlo all'originale (fig. 13). Per alcune fasi di questo intervento si ringrazia per la collaborazione la stagista UIA Paola Spinelli.

Nella gola a colore della centina le integrazioni, stuccate e preparate a tempera, sono state finite ad acquerello a 'selezione'. La cornice, disinfestata a permetar, trattata a cera vergine e spannata con panno di lana a mano, è stata infine dotata, al battente interno, di adeguati distanziatori in strisce di sughero antigraffio, ed è stata riapplicata, a restauro concluso, con staffe di ottone a 'L' fissate con viti autofilettanti bronzate sul bordo del telaio ligneo del dipinto che era stato anch'esso trasportato, per il ritensionamento sul telaio e gli ultimi ritocchi a vernice, nella canonica dei Santi Apostoli.

Le operazioni di restauro della cornice della pala del Gabbiani avviate nel febbraio 2011 si sono definitivamente concluse nel luglio dello stesso anno.



11



12



13



14



15



16



17



18

