

Un Crocifisso inedito di Balthasar Permoser

MASSIMO DE GRASSI

La permanenza sul territorio italiano di Balthasar Permoser, senza dubbio uno degli interpreti più fecondi e originali della scultura barocca nel Nord Europa,¹ ha una particolare valenza nel contesto dello sviluppo della cultura figurativa del centro Italia. La sua presenza nel granducato di Toscana, documentata con sicurezza tra il 1676 e il 1690 e poi ancora tra il 1697 e il 1698, è ricca di episodi estremamente interessanti sul piano stilistico anche se questi ultimi sono altrettanto complessi sul piano della decrittazione degli stimoli visivi che ne stanno alla base. Si tratta infatti di riferimenti che muovono da esperienze ancora tardo manieriste per arrivare ad altre più compiutamente barocche. Esemplare in questo senso la sua produzione di *Crocifissi* che, pur muovendosi in un quadro attributivo non del tutto definito,² spazia su diversi materiali e soprattutto su scelte iconografiche articolate, che si avvalgono di suggestioni (o di suggerimenti e richieste della committenza) tra le più varie.

Tra la sua produzione certificata in territorio italiano spicca certamente il Cristo realizzato in legno policromo oggi nella chiesa fiorentina di Santa Elisabetta delle Convertite, che la letteratura, su base documentaria, data alla fine dell'ottavo decennio del Seicento.³ Un'opera dove Permoser mette il realismo

¹ Sulla figura dello scultore, nato a Kammer nel 1651 e che dopo una formazione scalata tra Salisburgo e Vienna nel 1675 si recherà in Italia, dove rimarrà fino al 1690, si veda soprattutto: Hans Oskar BESCHORNER, *Permoser-Studien*, Dresden 1913; Ernst MICHALSKI, *Balthasar Permoser*, Frankfurt am Main 1927; Klaus LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, München 1962, pp. 167–172; Siegfried ASCHE, *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlin 1978 (con bibliografia precedente). Un efficace sunto italiano in Giovanni PRATESI, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, I, Torino 1993, p. 55.

² Si pensi a questo proposito ai dubbi della critica riguardo al *Crocifisso* eburneo del Museo degli Argenti di Firenze o a quello ligneo della chiesa del Giglio di Pistoia: cfr. Francesco NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, *Storia dell'arte*, 20, 1974, pp. 75–76, n. 70.

³ Cf. ASCHE 1978, cit. n. 1, pp. 152–153.

tipicamente nordico della policromia a servizio di un'impronta decisamente più toscano-romana della composizione, che può anche essere letta come una trascrizione, riveduta e corretta, di un modello che aveva avuto larga diffusione nell'area nella prima parte del Seicento e che faceva riferimento a un prototipo di Pietro Tacca realizzato per la corte spagnola e oggi conservato nei locali dell'Escorial. Di quest'ultimo *Crocifisso* esiste poi in Toscana un numero piuttosto cospicuo di repliche autografe e derivazioni che certificano la grande fortuna di quella scultura.⁴

È dall'esame dell'opera fiorentina di Permoser che è partita l'indagine per trovare una possibile paternità di un notevolissimo *Crocifisso* in legno di tiglio policromo proveniente da una collezione toscana, che, pure in un contesto iconografico assai diverso, viene infatti raffigurato un Cristo ormai spirato, mostra tratti stilistici estremamente vicini al citato esemplare toscano e ad altri crocifissi sicuramente riconducibili a Balthasar Permoser, riferimenti che si possono agevolmente allargare anche ad altre opere realizzate dallo scultore per la città granducale.

Dopo i recenti restauri che l'hanno liberata da pesanti ridipinture novecentesche, l'opera si presenta in eccellente stato di conservazione, fatta salva qualche lacuna nelle estremità inferiori risarcita in occasione dell'appena citato intervento novecentesco.⁵

Questo eccezionale *Crocifisso* ligneo è ricavato, secondo una tradizione consolidata, da un unico massello per quanto riguarda la testa, il tronco e le gambe, mentre le braccia sono state intagliate a parte e aggiunte in seguito. L'opera è frutto di un'attenta progettualità e di una straordinaria perizia esecutiva. Basti pensare all'attentissimo bilanciamento delle masse muscolari e del panneggio svolazzante dell'ampio perizoma che dona grande eleganza alla composizione pur mantenendone l'intensa drammaticità. Cristo è raffigurato ormai morente, le braccia e le gambe piegate, con il capo chino e gli occhi chiusi ma con il corpo che mantiene tonicità e non ancora completamente abbandonato.⁶ Grande attenzione è poi messa in campo nel descrivere l'articolarsi delle dita di mani e piedi, finemente cesellate una a una, e nella definizione appena più corsiva delle ciocche dei capelli e della barba. Notevole importanza è data agli aspetti squisi-

⁴ Sull'argomento si veda il recentissimo contributo di Sandro BELLESI, Ferdinando Tacca e il Crocifisso per il Palazzo Ducale di Massa, *Paragone*, LXII, s. III/98-99 [luglio-settembre], 2011, pp. 24-37.

⁵ L'opera è realizzata in legno di tiglio intagliato e dipinto e misura cm 32 x 26.

⁶ Sul problema dell'iconografia del Cristo in età barocca si rimanda all'efficacissima sintesi (anche bibliografica) di NEGRI ARNOLDI 1974, cit. n. 2, pp. 57-79.



1. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, legno intagliato e dipinto. Collezione privata.

2. Balthasar Permoser, *Maddalena sotto la Croce*, particolare con il *Crocifisso*, avorio. Bamberg, Diözesan-Museum



tamente pittorici che si concentrano sul contrasto offerto dalla carnagione pallidissima e dal sangue che scorre copioso dalle numerose ferite, secondo una tradizione figurativa che Gian Lorenzo Bernini aveva provveduto a consolidare con la celebre *Allegoria del sangue di Cristo*, nata come prova grafica e tradotta in incisione sin dal 1669 da parte di François Spierre e destinata a una rapida e grandissima diffusione.⁷ Un'iconografia, quella veicolata da questo disegno, dalle sue traduzioni a stampa e dai numerosi dipinti, che in parte si scosta da quella più volte utilizzata da Bernini per le sue ultime prove plastiche in questo campo e trova invece una certa concordanza nel *Crocifisso* qui in esame, non fosse altro che per le gambe leggermente più piegate e il maggiore abbandono delle spalle e del capo. Del resto, l'incisione troverà una interessante e singolare corrispondenza anche in un testo scritto direttamente a essa ispirato: *Unica speranza del*

⁷ La circostanza è rilevata già da Filippo BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, pp. 61–62. Sull'argomento cfr. Francesco PETRUCCI, *Bernini pittore dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006, pp. 216–222; Tomaso MONTANARI, *Bernini pittore*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 199–201.



3. Balthasar Permoser, *Trionfo della Croce*, particolare con il *Crocifisso*, avorio. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

peccatore che consiste nel Sangue di N. S. Giesù Cristo, edita nel 1670 da Francesco Marchesi.⁸ Scrive Baldinucci a questo proposito: “disegnò di sua mano, e poi fecesi stampare un’immagine di Cristo Crocifisso, dalle cui mani, e piedi sgorgano rivi di sangue, che formano quasi un mare, e la gran Regina del Cielo, che lo sta offrendo all’Eterno Padre”.

Del resto, al medesimo tipo di stimolazioni sembrano anche ispirarsi i due modelli, un *Cristo vivo* e un *Cristo morto*, approntati da Bernini nell’ultima parte della sua carriera e più volte replicati in bronzo in vari formati, pensati nelle redazioni alte poco più di quaranta centimetri destinate agli altari della basilica Vaticana, ma che vedono anche traduzioni di dimensioni ben più consistenti e prossime al naturale nel caso del magnifico bronzo oggi all’Escorial.⁹ Aspetti, quelli appena

⁸ Cfr. Susanna MARRA, in: *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del Barocco Romano* (catalogo della mostra di Roma, Palazzo Incontro, 3. 4.–2. 6. 2007, edd. Giovanni Morello, Francesco Petrucci, Claudio Massimo Strinati), Roma 2007, p. 139.

⁹ Sull’argomento si vedano i due saggi di Valentino MARTINELLI (*L’ultimo Crocifisso del Bernini*; *La “Imago Christi” secondo Bernini. Costanti e varianti tipologiche e formali*) in: *L’ultimo*

4. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, legno intagliato e dipinto. Firenze, chiesa di Santa Elisabetta delle Convertite



sottolineati, che offrono numerosi spunti per ancorare il *Crocifisso* di collezione privata qui in esame all'area tosco-romana in un momento prossimo alla fine degli anni ottanta del Seicento.

Passando all'analisi stilistica, un primo immediato riferimento con la produzione documentata di Permoser si può rintracciare in alcuni lavori in avorio, di dimensioni necessariamente più ridotte dell'esemplare in esame, realizzati tra la fine degli anni settanta e la metà degli anni ottanta per il clero tedesco. Si tratta in prima battuta di una placchetta in avorio oggi al Victoria and Albert Museum di Londra con un *Compianto sul Cristo morto*, datata tra il 1677 e il 1680.¹⁰

Non meno probanti i confronti con il gruppo con *Cristo crocifisso e la Maddalena* del Museo Diocesano di Bamberg e il più complesso e spettacolare *Trionfo della Croce* oggi al Kunstgewerbe-Museum di Lipsia,¹¹ a questi lavori può poi con

Bernini 1665-1680. *Nuovi argomenti, documenti e immagini*, a cura di V. Martinelli, Roma 1996, pp. 161-180, 181-231. A questo proposito anche Francesco PETRUCCI, in: *La Passione* 2007, cit. n. 8, pp. 88-109.

¹⁰ Cf. ASCHE 1978, cit. n. 1, p. 148, tab. 56.

¹¹ Cf. MICHALSKI 1927, cit. n. 1, p. 12, tab. 22; ASCHE 1978, cit. n. 1, pp. 148-150.



5. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, particolare, legno intagliato e dipinto. Collezione privata

6. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, particolare, legno intagliato e dipinto. Firenze, chiesa di Santa Elisabetta delle Convertite



qualche cautela essere accostato anche il *Crocifisso* ligneo della chiesa della Madonna del Giglio di Pistoia, che ha un carattere più decisamente 'espressionista', amplificato dalla scelta di non dipingere il materiale.¹² Pur nelle difformità iconografiche, in tutti i casi siamo in presenza della rappresentazione di un *Cristo vivo* con lo sguardo rivolto al cielo e le vesti agitate dal vento del Golgota, le sculture appena citate mostrano un analogo trattamento del panneggio svolazzante e un modo assai simile di segnare il costato, le braccia e la muscolatura delle gambe. Diverso è tuttavia l'atteggiamento del corpo, imposto dal modello iconografico evidentemente richiesto dalla committenza. Nella scultura lignea in collezione privata il Cristo mostra braccia e gambe ormai abbandonate, con la muscolatura rilassata e resa in maniera attentamente naturalistica. Nel caso invece del *Crocifisso* fiorentino della chiesa delle Convertite, di dimensioni ben maggiori, i motivi

¹² Cf. LANKHEIT 1962, cit. n. 1, pp. 168–169, che lo fa derivare dal punto di vista iconografico da un modello di Massimiliano Soldani Benzi. Sull'opera anche PRATESI 1993, cit. n. 1, III, tab. 391. Di recente Eike D. SCHMIDT, Ein dokumentierter Kalvarienberg aus Elfenbein von Balthasar Permoser in Florenz, *Pantheon*, LV, 1997, pp. 91–112: 99, figg. 18–19) ha ritenuto di assegnare il Crocifisso in questione a Jacopo Maria Foggini.



7. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, particolare, legno intagliato e dipinto. Collezione privata



8. Balthasar Permoser, *San Michele*,
pietra. Firenze, chiesa dei Santi Michele
e Gaetano

di confronto si concentrano soprattutto nell'articolazione dei tratti somatici del volto, che paiono per larghi tratti sovrapponibili a quelli dell'esemplare in esame, come del resto il modo di delineare le lunghe ciocche dei capelli che si spargono intorno al collo. La posizione del corpo è invece più composta e sembra quasi voler rappresentare un momento antecedente, quando Cristo chiude gli occhi e sta per abbandonarsi.

Sul piano strettamente stilistico ulteriori importanti motivi di contatto si possono riscontrare, pur nella difformità del *medium* plastico, nelle sculture in pietra realizzate da Permoser per la facciata della chiesa fiorentina dei santi Mi-



9. Balthasar Permoser, *Crocifisso*, avorio. Freiberg, Jakobikirche

chele e Gaetano.¹³ In questo caso a essere chiamate in causa sono le fisionomie smagrite e tormentate che si indovinano sotto gli ampi panneggi e in particolare le modalità di enucleazione della fisionomia dei volti, sempre incorniciati da lunghe ciocche di capelli e da una barba perfettamente disegnata, nel caso del *Crocifisso* ligneo rafforzata da un utilizzo particolarmente 'caricato' della cromia. In questo senso va registrato che l'intensa espressività del volto dell'esemplare in esame si ritrova nelle migliori opere realizzate dall'artista tedesco tra la fine del Sei e gli inizi del Settecento per il clero tedesco, prime tra tutte due *Crocifissi* eburnei intagliati agli inizi del Settecento per la committenza tedesca e oggi al Landesmuseum di Braunschweig e alla Jakobkirche di Freiberg,¹⁴ dove quest'ultimo esemplare sembra strettamente apparentabile con l'opera qui in esame

¹³ Un'immagine in MICHALSKI 1927, cit. n. 1, tabb. 2–3; ASCHE 1978, cit. n. 1, tabb. 9–12.

¹⁴ Cf. MICHALSKI 1927, cit. n. 1, pp. 13–14, tabb. 28–29.



10. Balthasar Permoser, *Sant'Ambrogio*, particolare, legno intagliato e dipinto. Dresden, chiesa Concattedrale

almeno per la parte superiore del corpo. Caratteri simili si ritrovano anche a distanza di anni nelle espressioni accigliate dei volti dei due colossali santi Agostino e Ambrogio, realizzati in legno alla metà degli anni venti del Settecento e oggi conservati nella chiesa concattedrale di Dresda.¹⁵

La possibile autografia di Permoser trova poi ulteriore momento di conforto nell'esame del trattamento dei tratti somatici dove, pur nelle dimensioni ridottissime, si ritrovano tutti i più tipici stilemi di Permoser, dalle arcate sopraccigliari fortemente segnate al naso lungo e 'importante'. Dettagli che uniti allo sguardo d'insieme non lasciano dubbi nell'assegnare allo scultore tedesco l'opera in esame

¹⁵ Cf. ASCHE 1978, cit. n. 1, pp. 179–180, tabb. 329–331.

e di annoverarla tra i lavori eseguiti durante il secondo periodo trascorso nel Granducato di Toscana, tra il 1697 e il 1698. Pur mancando ulteriori termini di confronto diretti con opere analoghe realizzate in legno da Permoser, il *Crocifisso* in esame presenta infatti caratteristiche tali da poter essere stato eseguito alla fine del prolungato soggiorno fiorentino ed essere così identificato come una sorta di ideale apertura verso quella declinazione più apertamente naturalistica che caratterizzerà la sua produzione settecentesca per la terra d'origine.

Neobjavljeni Križani Balthasarja Permoserja

POVZETEK

Članek obravnava polihrormirano *Križanje* (lipov les, 32 cm x 26 cm), ki ga avtor pripisuje nemškemu kiparju Balthasarju Permoserju (Traunstein 1651–Dresden 1732) na podlagi stilnih sorodnosti z deli, ki so nastala med umetnikovim dolгим bivanjem v Toskani (1675–1690). Na tej podlagi lahko *Križanje* datiramo v čas okoli 1690.



[DE GRASSI 1] Balthasar Permoser, *Crocifisso*, legno intagliato e dipinto. Collezione privata.



[DE GRASSI 5] Balthasar Permoser, *Crocifisso*, particolare, legno intagliato e dipinto. Collezione privata