

Stefano Bardini “estrattista”

Affreschi staccati nell’Italia Unita
fra antiquariato, collezionismo e musei

a cura di

Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti

anteprima

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il volume è stato pubblicato con il contributo
dell'Associazione Antiquari d'Italia*



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

© Copyright 2019

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675627-5

Indice

Presentazioni	
<i>Antonella Nesi</i>	8
<i>Tommaso Sacchi</i>	9
<i>Marco Mozzo</i>	10
<i>Luca Ciancabilla, Cristiano Giometti</i>	11
1. La patrimonializzazione degli affreschi nell'Italia unita	
<i>Donata Levi</i>	17
2. Patrimoni da estrarre. Questioni di tutela della pittura murale in Italia intorno al 1900 (ovvero, tre paradigmi liguri e la loro sublimazione nazionale)	
<i>Fulvio Cervini</i>	31
3. Stefano Bardini estrattista e committente di strappi: una fitta rete di mercanti nell'Italia unita	
<i>Lorenzo Orsini</i>	47
4. Lo stacco e la vendita degli affreschi. Stefano Bardini ed Elia Volpi, antiquari a confronto	
<i>Patrizia Cappellini</i>	63
5. Bardini, His Conservative Side, and the Protection of Frescoes	
<i>Lynn Catterson</i>	79
6. Falsi affreschi staccati fra Settecento e Novecento: per un catalogo storico-critico delle tecniche e degli autori e di una testimonianza ottocentesca del Museo Stefano Bardini	
<i>Luca Ciancabilla</i>	93

7. Storia di una <i>camera picta</i> medievale nella Firenze di fine Ottocento <i>Santina Novelli</i>	115
8. Il Soffitto di Alessandro Pampurino alla Torre del Gallo <i>Alessandra Nardi</i>	129
9. Due proposte di committenza per i soffitti cremonesi staccati da Stefano Bardini <i>Elizabeth Dester</i>	141
10. “Lo tenga sempre in memoria il quadro”. Stefano Bardini e lo stacco della ‘Madonna di casa Pazzi’: un segreto maltenuto <i>Maximillian Hernandez</i>	151
11. Stefano Bardini, Vincenzo Ciampolini e un ciclo di affreschi di Giovanni da San Giovanni in palazzo Pucci <i>Cristiano Giometti</i>	165
12. La Carità “bellissima” in Collezione Acton a Villa La Pietra <i>Francesca Baldry</i>	177
13. Affreschi e mercato antiquariale prima di Bardini: gli stacchi di Thomas Patch al Carmine <i>Federica Pontini</i>	183
14. Giovanni Rizzoli e gli <i>Uomini Illustri</i> di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco <i>Gianluca Sposato</i>	193
Bibliografia generale	205
Indice dei nomi	233

Presentazioni

Le politiche culturali dei Musei hanno dovuto, negli ultimi anni, trovare nuove e più attuali forme, rispondere a pressanti richieste di maggiore flessibilità, di un più immediato riscontro con la velocità delle app, del digitale, della globalizzazione.

Non siamo in grado di giudicare, oggi, se i nuovi messaggi culturali e divulgativi riescano a coinvolgere il pubblico ad una maggiore attenzione ai valori che l'arte e la storia tramandano di generazione in generazione sotto forma dei documenti, di segni e di suoni. Chissà...

Siamo invece certi, come dimostra questo volume, che la stretta collaborazione fra le Università e le Istituzioni può garantire impulso alla ricerca scientifica e fornire risultati più che positivi.

Due anni fa il Museo Stefano Bardini ha raccolto la sollecitazione da parte di Luca Ciancabilla e di Cristiano Giometti, docenti presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze, di realizzare un convegno sul tema degli affreschi staccati nell'Ottocento.

Stefano Bardini (Pieve Santo Stefano 1836 - Firenze 1922) si era infatti mosso da protagonista in questo settore. Era riuscito a dare forma ad una nuova tecnica di distacco del tipo "a massello" nonchè a commerciare, nei maggiori musei del mondo, affreschi staccati di primissimo livello. da Botticelli di Villa Lemmi per il Louvre a Piero della Francesca per Isabella Steward Gardner, per fare qualche esempio.

In preparazione del Convegno, alcuni giovani studiosi sono stati introdotti nei depositi e negli archivi del Museo Stefano Bardini. Hanno visionato frammenti, preso misure, trovato foto storiche, in un clima di entusiasmo e collaborazione.

I risultati sono oggi in questo volume che è stato reso possibile grazie al finanziamento dell'Associazione Antiquari d'Italia e della Biennale dell'Antiquariato, che trova la sua cornice, anche per il 2019, nelle suggestive sale di Palazzo Corsini a Firenze.

Grazie a tutti coloro che hanno realizzato questo progetto ma un grazie speciale a tutti i giovani che si sono impegnati a studiare, a fare ricerca e a diventare i paladini del nostro patrimonio.

Antonella Nesi

Curatrice del Museo Stefano Bardini

La pubblicazione degli Atti delle giornate di studio dedicate all'attività di Stefano Bardini "estrattista", tenutesi a Firenze il 9 e il 10 novembre 2018, è l'esito della felice collaborazione tra il Museo Stefano Bardini, una delle più significative realtà museali comunali, l'Università degli Studi di Firenze, gli Archivi Storico e Fotografico Eredità Bardini (ASEB, AFEB) e il Polo Museale della Toscana.

Un incontro fruttuoso e proficuo, che rinnova l'interesse sempre vivo, da parte del Comune di Firenze, verso il suo inestimabile patrimonio di arte e di cultura.

I contributi accademici internazionali, affiancati dal cospicuo apporto delle Università italiane e da quello, preziosissimo, dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, garantiscono l'alto profilo scientifico degli interventi qui raccolti. Le relazioni spaziano da un precipuo interesse storico e documentario ad una più ampia riflessione sul mondo antiquariale, che mai smette di sorprendere per la sua ricchezza e il suo suggestivo fascino, del quale Stefano Bardini è stato e resta illustre rappresentante.

La città di Firenze si fa ancora una volta interprete delle volontà di tutela e promozione, erede di un impegno che è al contempo un privilegio. Riconoscere l'eccellenza dell'attività e dell'eredità di Stefano Bardini è l'obiettivo di questo pregevole contributo da cui scaturiscono studi e ricerche preziose, spunti per future riflessioni e prova di una sintonia di intenti tra organi politici e istituzioni culturali cittadine.

Tommaso Sacchi
Assessore alla Cultura del Comune di Firenze

Gli atti del convegno, intitolato *Stefano Bardini “estrattista”. Affreschi staccati nell’Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, presentano quattordici contributi di affermati studiosi e giovani ricercatori che hanno permesso di fare luce su un aspetto finora poco indagato della professione e dell’attività del celebre antiquario e collezionista fiorentino, confermando come la figura di Bardini vada annoverata, d’ora in poi, fra coloro i quali si sono adoperati a Firenze nella pratica del distacco degli affreschi sia come “estrattista” sia nel ruolo di mercante d’arte di pitture murali nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento. Le ricerche presentate hanno ribadito ancora una volta la centralità del patrimonio conoscitivo che risiede nei documenti del lascito Bardini, oggi affidato alle cure del Polo museale della Toscana insieme alla Galleria e Museo Bardini.

Gli spunti di riflessione, le informazioni e gli argomenti, molti dei quali inediti, emersi dalla consultazione delle carte e della documentazione fotografica a cui rimandano i contributi, confermano l’importanza di questo straordinario archivio anche per la storia del restauro e della tutela non solo in Italia. Gli atti delineano un panorama che va ben al di là delle singole vicende legate alla storia di Bardini e aprono su filoni di ricerca, finora inesplorati, che spaziano dalla storia della critica d’arte al collezionismo, alla storia dell’antiquariato.

Un risultato che non sarebbe stato reso possibile senza il contributo e l’impegno organizzativo profuso da Cristina Gnoni Mavarelli, che mi ha preceduto nella direzione del Museo e Galleria Bardini, e da Stefano Tasselli per l’assistenza archivistica offerta agli studiosi. A entrambi e ai curatori del convegno intendo rivolgere il mio più sentito ringraziamento.

L’auspicio da parte della direzione della Galleria e del Museo Bardini, in vista anche dell’approssimarsi fra due anni del primo centenario dalla scomparsa di Stefano Bardini avvenuta nel 1922, è di continuare a incoraggiare lo studio e l’indagine esplorativa delle carte dell’archivio, favorendo e promuovendo ricerche, come questa, volte a mettere sempre più in luce il valore scientifico di questi materiali mediante anche la predisposizione di strumenti informatici adeguati per una migliore e più agevole consultazione.

Marco Mozzo

Direttore del Museo e Galleria Mozzi Bardini

Un piccolo grande miracolo. A undici mesi dalla conclusione dei lavori, ecco pronto il volume che raccoglie gli atti delle due intense giornate di studio fiorentine dedicate a Stefano Bardini estrattista e mercante di affreschi staccati. Una tempistica decisamente rara, soprattutto nel campo delle discipline umanistiche, il cui merito deve essere condiviso con i molti colleghi e amici che hanno contribuito a condurre in porto questa operazione.

Innanzitutto, l'Associazione Antiquari Fiorentini, che con grande generosità ha creduto fin da subito in questo progetto permettendoci di lavorare in piena serenità ed autonomia onde ottenere un prodotto di altissima qualità nei tempi stabiliti. Una collaborazione decisamente fruttuosa, speriamo ripetibile, che, bene è ricordare, molto deve alle capacità manageriali e alla sollecitudine di Antonella Nesi, alla quale va il nostro sentito ringraziamento per quanto fatto per la migliore riuscita di questa impresa. Come anche non possiamo esimerci di esprimere la nostra gratitudine a Cristina Gnoni Mavarelli e Marco Mozzo, custodi e promotori dell'immenso patrimonio documentario che si conserva nell'Archivio Storico dell'Eredità Bardini, i quali, insieme a Stefano Tasselli, hanno affiancato noi e tutti gli studiosi impegnati nello scandaglio delle carte e delle fotografie Bardini con estrema competenza e pazienza, consentendoci di pervenire alle tante novità che qui si presentano.

Giovani ricercatori formati presso l'Università di Firenze e colleghi dello stesso ateneo o di altri importanti università italiane non hanno disatteso alle aspettative che un lavoro di questa portata, necessariamente, richiedeva, rispondendo con estrema generosità alle esigenze scientifiche e temporali imposte dal progetto.

A questo proposito non possiamo non rivolgere un pensiero sentito e particolare a Cristina Giannini, scomparsa prematuramente lo scorso gennaio e alla quale dedichiamo questo lavoro ringraziandola per quanto fatto nella sua intensa attività di studiosa e docente per la crescita della storia del restauro e in particolare per quella inerente l'arte di rilevare le pitture dai muri.

Un'arte alla quale deve essere iscritto anche Stefano Bardini. Un percorso professionale che il nostro avviò quando oramai a Firenze la prassi estrattista stava conoscendo una inedita fortuna critica: prima grazie alla discesa in città del centese Giovanni Rizzoli, poi con i primi stacchi operati dal "re dei restauratori" Gaetano Bianchi, e infine con l'arrivo del conte Giovanni Secco

Suardo, nel 1864 incaricato di tenere il famoso corso di aggiornamento fra le sale della Galleria degli Uffizi.

A quei precedenti e a quel particolare clima deve perciò essere ricondotto l'interesse di Bardini verso il distacco degli affreschi, tecnica che cominciò a sperimentare con successo allo scoccare dell'ultimo quarto del secolo, quando a seguito delle precedenti soppressioni delle proprietà degli enti ecclesiastici, si rendeva disponibile quella parte fondamentale del patrimonio pittorico dell'Italia Unita.

La prima operazione di questo genere risale al 1879 quando, dal refettorio della chiesa di San Domenico a Fiesole, fu distaccata la *Crocifissione* del Beato Angelico, confluita nel 1880 nelle collezioni del Louvre. Il tutto secondo una prassi assolutamente originale che prevedeva la demolizione della parete affrescata da dietro, previa protezione del film pittorico attraverso un'armatura lignea, e la successiva collocazione dell'opera su un letto di gesso rinforzato da una armatura lignea.

Intervento a cui fecero seguito il distacco degli affreschi botticelliani in Villa Lemmi Tornabuoni, giunti nel museo del Louvre nel 1882 grazie alla mediazione del visconte Leon Both de Tauzia, che segnarono in maniera decisiva l'avventura e l'approccio nel campo del restauro degli affreschi da parte del Bardini, da quel momento in poi uno dei suoi principali interessi antiquariali e quindi mercantili. Ciò lo portò ad operare non solo nelle aree limitrofe a Firenze, ma anche e soprattutto nel nord Italia dove, grazie ad una vasta rete di contatti, riuscì ad impossessarsi di pitture, talvolta interi soffitti dipinti o cicli che decoravano le stanze private di palazzi e castelli nobiliari, provenienti da importanti centri artistici come Bergamo, Cremona, Brescia, Ferrara e Udine, magari grazie alla complicità di esperti del settore, quali per esempio gli Steffanoni, bottega di estrattisti di cui si servì in diverse riprese dal 1889 al 1894.

Infine, un'ulteriore sfaccettatura di questa vasta attività restaurativa e commerciale fu rappresentata da una serie di pitture murali che l'antiquario fiorentino acquisì già nella loro istanza mobile, come dimostrano i casi degli affreschi staccati di Benvenuto di Giovanni e di Giovanni da San Giovanni, oggi ammirabili nel salone dei dipinti al museo omonimo.

Ben si evince, dunque, anche solo da questa sintetica disamina dei fatti, l'importanza della figura di Bardini per la storia del trasporto degli affreschi e per le infinite intersezioni che questa ebbe con la storia del restauro, del gusto, dell'antiquariato e della tutela in Italia, vista la vastità del patrimonio pittorico murale interessato da sue personali iniziative.

Su quella porzione della vita professionale del protagonista di questo volume fanno luce i saggi che qui si pubblicano, onde consegnare agli studi del settore un periodo fondamentale della storia del restauro e del collezionismo

italiano, europeo e statunitense, visto che molte fra le opere staccate da e per Bardini finirono ben lontane dai confini della Penisola, dando ancora maggiore consistenza ad una triste diaspora che fin dall'inizio del XIX secolo aveva interessato il nostro patrimonio pittorico murale.

Luca Ciancabilla, Cristiano Giometti

*Alla memoria di
Cristina Giannini*

Abbreviazioni

- ABL - Archivio Baldini Libri dei Musei Comunali Fiorentini
AFEB - Archivio Fotografico Eredità Bardini (Polo Museale della Toscana)
AFT - Archivio Fondazione Trivulzio
AMCFi - Archivio Musei Comunali Fondo Stefano Bardini
AOSMF - Archivio Storico di Santa Maria del Fiore
ASCFi - Archivio Storico del Comune di Firenze
ASCr - Archivio di Stato di Cremona
ASCS - Archivio Storico del Comune di Sansepolcro
ASCV - Archivio Storico del Comune di Volterra
ASEB - Archivio Storico Eredità Bardini (Polo Museale della Toscana)
ASFi - Archivio di Stato di Firenze
ASGF - Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine
ASTUC - Archivio Storico del Territorio Ufficio Catalogo di Firenze
MFA - Museum of Fine Arts, Boston
RSB - Raccolta Storica Bardini
SMB-ZA - Staatliche Museen zu Berlin-Zentralarchiv

1. La patrimonializzazione degli affreschi nell'Italia unita

Donata Levi

La vicenda degli affreschi di Villa Lemmi è a tutti ben nota ed è diventata – fin dall'epoca del loro ritrovamento e della successiva vendita al Louvre – caso paradigmatico in cui la pratica del distacco degli affreschi dai loro contesti originari si intreccia con il depauperamento del patrimonio artistico italiano. Un'ampia bibliografia, anche recente, ne ha ripercorso le tappe¹: dalla scoperta delle pitture murali nel 1873 nella villa di Petronio Lemmi presso Careggi all'interesse del Museo del Louvre, dalla loro acquisizione da parte di Stefano Bardini nel 1881 al rifiuto del permesso di esportazione dello Stato italiano nel dicembre dello stesso anno fino alla successiva vendita al banchiere Charles Ephrussi e al loro approdo al Louvre nel marzo dell'anno seguente. È una vicenda che si intreccia anche con quella di Giovan Battista Cavalcaselle, ispettore del Ministero, e con il suo atteggiamento nei confronti di dipinti murali e del loro trattamento. Cavalcaselle fu tirato in ballo abbastanza pretestuosamente nell'affaire Lemmi anche dalla pubblicistica dell'epoca che lo additò quasi come complice della paventata perdita (siamo nell'ottobre del 1881) delle opere botticelliane: “si narra che il sig. Cavalcaselle non abbia trovato nulla ridire quanto al merito grande dei dipinti, ma che a qualcuno, alzando le spalle, abbia osservato, che sono assai guasti”². Tuttavia il conoscitore è sicuramente eminenza grigia dietro al rifiuto di esportazione firmato da Giuseppe Fiorelli, Direttore Generale del Ministero, dato che aveva sempre manifestato un'estrema prudenza per quanto riguarda la decontestualizzazione delle opere: prudenza, non contrarietà assoluta, in nome di un sostanziale pragmatismo. E per quanto riguarda gli affreschi di Villa Lemmi si dovranno certo ricordare le osservazioni che fece nell'edizione italiana della *Storia della pittura*: “È però da deplorare che siano stati tolti dal luogo pel quale furono eseguiti e che siano stati qua e là ritoccati con colore. Furono venduti al Museo del Louvre, ove potemmo rivederli; ma non fanno ivi naturalmente la bella mostra che facevano quando trovavansi al posto ove il pittore li aveva condotti. Ci pare anche che le pitture abbiano deteriorato da

¹ Orsini 2014-2015, pp. 60-62 e 78-83 e Smalcerz 2017.

² “Cose d'Arte”, in *La Nazione*, 16 ottobre 1881, che cito da Orsini 2014-2015, p. 80.

2.

Patrimoni da estrarre. Questioni di tutela della pittura murale in Italia intorno al 1900 (ovvero, tre paradigmi liguri e la loro sublimazione nazionale)

Fulvio Cervini

Par trascorso un tempo infinito (era solo il 2010) da quella famosa ma diseducativa campagna del Ministero per i Beni e le Attività Culturali incentrata sull'opportunità – vien da dire sulla necessità fisiologica – di andare a visitare i simboli stessi della nostra identità culturale: altrimenti – minacciava il messaggio – “li portiamo via” (fig. 1). Spiazzante in sommo grado era l'immagine del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci staccato della parete del refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano e depresso attraverso una gru che non vediamo nella strada di una città dall'aspetto vagamente americano, e comunque poco storicizzato. Si assisteva insomma alla messa in scena di un trauma a molti livelli: e non solo perché lo strappo o il distacco di un dipinto murale sono sempre e comunque operazioni dolorose, ma anche e soprattutto perché in questo caso il trauma comportava la lacerazione e la decontestualizzazione di un elemento



Fig. 1. *Se non lo visiti, lo portiamo via*, Campagna Mibact 2010.

3.

Stefano Bardini estrattista e committente di strappi: una fitta rete di mercanti nell'Italia unita

Lorenzo Orsini

Il presente studio offre una nuova ricognizione degli interventi di estrazione compiuti da e per conto di Stefano Bardini tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Sulla scia dei precedenti contributi sull'argomento, pubblicati da Everett Fahy e da Anita Moskowitz¹, si propone di ricostruire la storia di questi distacchi e di contribuire a definire una trama di collaboratori coinvolti in questa intensa attività antiquariale. A tale scopo, la ricerca si è concentrata all'interno dei due archivi fiorentini che custodiscono il carteggio storico del mercante: il Fondo Stefano Bardini conservato nell'Archivio dei Musei Civici Fiorentini e l'Archivio Storico Eredità Bardini appartenente al Polo Museale della Toscana².

La prima operazione di trasporto eseguita per conto di Bardini risale al 1879 e interessò la *Crocifissione con i dolenti e San Domenico* del Beato Angelico, ora al Museo del Louvre a Parigi. Come risulta dalla quietanza di pagamento del 1 settembre 1879, l'opera si trovava nel refettorio del Convento di San Domenico a Fiesole e fu venduta a Bardini dal conte Luigi Capponi e da monsignor Ferdinando Capponi per il prezzo di 1.300 lire (Doc. 1). Una volta staccato, l'affresco entrò a far parte delle collezioni del museo francese grazie all'intermediazione di Léon Both de Tauzia, il quale concluse le trattative con Bardini il 17 luglio 1880, superando la concorrenza di Wilhelm von Bode³. Per quanto concerne il distacco il restauratore fiorentino Cosimo Conti riportò alcune informazioni sulla modalità di estrazione⁴. Come si legge nel *Manoscritto 280*, conservato alla Biblioteca degli Uffizi, egli giudicò il procedimento di Bardini il miglior

¹ Fahy 2000, pp. 11-13; Moskowitz 2015, pp. 39-42.

² Ringrazio Marco Mozzo, direttore della Galleria e Museo Mozzi Bardini, e l'ex direttrice Cristina Gnoni Mavarelli per avermi concesso l'autorizzazione alla consultazione dell'archivio dell'Eredità Bardini; sono ugualmente grato alla dottoressa Claudia Bardelloni per l'accesso all'archivio dei Musei Civici Fiorentini. Ringrazio inoltre Stefano Tasselli e la dottoressa Laura Di Martile per la preziosa assistenza fornitami in corso di ricerca presso i rispettivi archivi di competenza.

³ Fahy 2000, p. 11.

⁴ Su Cosimo Conti si veda Bon 1983, pp. 387-389.

Lo stacco e la vendita degli affreschi. Stefano Bardini ed Elia Volpi, antiquari a confronto

Patrizia Cappellini

Le esperienze e i risultati maturati sin dagli inizi dell'Ottocento nel distacco delle pitture murali ebbero inevitabilmente anche implicazioni di carattere commerciale. Questo spiega il perché di un convegno di studi dedicato a “Bardini estrattista” e, di conseguenza, avanza delle istanze su quali altri mercanti, nel contesto fiorentino, fossero coinvolti nello stacco e nella vendita di dipinti murali. Questo contributo intende affrontare alcuni aspetti inerenti la figura di un importante antiquario come Elia Volpi, che da Bardini apprese i segreti del restauro antiquariale e del commercio d'arte. Saranno ripresi e approfonditi alcuni aspetti della formazione di Volpi restauratore, il quale in un primo momento seppe far coincidere incarichi ricevuti sia da privati, sia da istituzioni pubbliche come le Gallerie fiorentine, il suo coinvolgimento, in qualità di esperto, nelle commissioni per il collaudo di affreschi, il suo ruolo nel commercio degli affreschi staccati.

Quando Volpi attorno al 1885¹ iniziò a lavorare come restauratore alle dipendenze di Bardini, quest'ultimo aveva già staccato la *Crocifissione* del Beato Angelico proveniente dal refettorio del Convento di San Domenico a Fiesole e gli affreschi di Villa Lemmi², venduti rispettivamente intorno al 1879 e 1882 e confluiti nelle collezioni del Louvre. Per lo stacco della *Crocifissione*, in particolare, Bardini si era addirittura guadagnato le lodi del pittore Giuseppe Bellucci, allora membro della Commissione consultiva per le Gallerie e i Musei di Firenze il quale, pur confessando candidamente la propria incompetenza in materia di affreschi, scriveva: “sono pronto a dichiarare la mia ammirazione per il risultato di quella felicissima remozione, e metterò la mia firma sotto qualunque rapporto che possa farsi in lode del Sigr. Bardini che ha avuto l'abilità di riescire così bene in una di quelle operazioni che mi fanno tanto spavento”³.

¹ Nella lettera a Bode del 25 maggio 1893, nella quale Volpi richiede allo studioso tedesco una lettera di referenze da presentare per un posto di restauratore nelle Gallerie Fiorentine, Volpi scrive «[...] creda a me, che non gioverebbe niente, dire che sono stato per otto anni in qualità di restauratore dal Sig. Bardini [...]». SMB-ZA, IV/ NL Bode, 5672, Volpi, Elia.

² Per la vicenda si rimanda a Smalcerz 2017.

³ Lettera di Giuseppe Bellucci a Egisto Chiavacci del 16 aprile [1880?]. ASGF, Filza A, Pos. 1 fasc. n. 86bis.

5.

Bardini, His Conservative Side, and the Protection of Frescoes*

Lynn Catterson

It was his training at the Accademia di Belle Arti from 1854 to 1859 that laid the foundation for Stefano Bardini's lifelong career dealing art. However, the few surviving works from his hand suggest the professional shift from painter to dealer necessarily happened pretty quickly. Although he identified through much of his life, if not all, as a painter, and is referred to as *pittore* in several documents through at least until 1874¹, thus far very few works have been identified. In 1866, Bardini was commissioned by a certain Alberto Levi for his palazzo in the via dei Servi to paint various *putti* in roundels representing allegories, and judging by the monetary amounts given in the receipt payable, to also repaint or repair previous wall decoration². Coincidentally, the year 1866 was also the year of Bardini's first documented transaction as a dealer. In

* This essay is revised from the paper given at the conference, "Stefano Bardini 'estrattista,' affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei," organized by Luca Ciancabilla and Cristiano Giometti, to whom I am for having had the occasion to participate. I wish to thank Cristina Gnoni Mavarelli, Marco Mozzo and Stefano Casciu for their uncompromising kindness and generosity with respect material held in the Polo Museale della Toscana, Archivio Storico Eredità Bardini (hereinafter referred to as ASEB) and the Archivio Fotografico Eredità Bardini (AFEB). To the magician and archivist par excellence, whose knowledge of Bardini knows no bounds, I thank Stefano Tasselli for his expertise and above all, for his friendship. The topic of *affreschi distacchi* beckoned some younger colleagues into the archive; Lorenzo Orsini and Maximillian Hernandez brought an immense amount of dedication to their respective projects and I am grateful for the chance to have watched their research in progress and to have learned so much from them and their work. The topic was very far out of my comfort zone, and as such I also wish to thank Gianluca Zannella for his patient help with the documents and their jargon.

¹ ASEB, Attività Commerciale, 1874.

² ASEB, s.d. but with other material dated 1866: "il Sig Bardini fatto alla fabbrica del Sig. Alberto Levi nel palazzo in Via de' Servi gli appreso lavori di figura Uno sfondo sui due metri con entro una figura con due putti esprimente La Musica, 4 putti [?] a chiaroscuro allusivi a detto musica, più Quattro medaglioni con quattro soggetti in bassorilievo, esprimenti essi pure allusioni alla Musica il tutto per il prezzo di £200 / Due putti che tengono una ciarpa, nella stanza antiqua per £30 / Due bassorilievi a chiaroscuro esprimente dei puttini con delle capre più ritoccato una figura esprimente una Flora" 20 / Un putto in mezzo d'una stoa figurata per amore e due piccole Baccanti"40 / 3 teste fatte di nuovo negli fondi al primo piano"40 / Somma £3030 / Avuto in acconto 110".

Falsi affreschi staccati fra Settecento e Novecento: per un catalogo storico-critico delle tecniche e degli autori e di una testimonianza ottocentesca del Museo Stefano Bardini

Luca Ciancabilla

Si può affermare che la storia dei falsi si intrecci con la storia della pittura murale solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, dunque contestualmente all'avvio e il conseguente successo della sperimentazione estrattista, o meglio, con la disponibilità mercantile, antiquariale e infine museale, che la diffusione sul territorio italiano delle nuove tecniche di stacco degli affreschi portò, inevitabilmente, con sé.

Del resto, per riprendere un concetto oramai sancito dagli studi che hanno voluto indagare il campo assai spinoso della storia della falsificazione delle opere d'arte, il falso artistico è quasi sempre un prodotto realizzato *ad hoc* per rispondere ad una precisa richiesta del pubblico, o meglio, degli amatori d'arte, cioè quando il gusto di questi ultimi sia orientato su una particolare tipologia desiderata e reclamata dal collezionismo oltre la sua effettiva disponibilità¹.

Ovvero, i falsi vengono confezionati e immessi sulla piazza mercantile quando gli originali non bastano a soddisfare la richiesta dei fruitori o, più genericamente, quando l'apprezzamento per una determinata tipologia di manufatti artistici è così forte da far accettare di buon grado, senza cioè le dovute riserve, la proliferazione degli esemplari. Per sintetizzare: “Risulta infatti inverosimile pensare alla produzione di contraffazioni, quando sui correlati modelli autentici si registra un disinteresse critico e di mercato”².

Affermazione assolutamente condivisibile, quindi, anche per quanto concerne e racconta la secolare produzione ed immissione sul mercato di falsi affreschi staccati, anche se con qualche distinzione. È bene specificare infatti che, quando parliamo di falsi affreschi staccati, parliamo sì della contraffazione di opere d'arte, ma anche e in particolare, della concomitante, perché necessaria, se non imprescindibile, imitazione di determinate tecniche restaurative che permettono di rendere mobili e quindi collezionabili, opere d'arte

¹ Riguardo i falsi nell'arte, ricchissima è la bibliografia. Per quanto concerne i falsi affreschi qui si ricordano, fra i numerosi saggi, i fondamentali Ferretti 1981; Jones, Spagnol 1993, in particolare le pp. 158-163, 175, 228-230, e il recentissimo Natale 2017.

² De Marchi 2001, p. 10.

Storia di una *camera picta* medievale nella Firenze di fine Ottocento*

Santina Novelli

Le due frammentarie pareti affrescate (tav. 1) che nell'attuale allestimento del Museo Stefano Bardini fanno da sfondo al celebre cinghiale bronzeo di Pietro Tacca – originario elemento scultoreo di una fontana che è stato ribattezzato dai fiorentini “il Porcellino” – sono parte di un'operazione di strappo che il restauratore bergamasco Giuseppe Steffanoni eseguì per Stefano Bardini nel 1894 nella città di Firenze e non di Brescia, come invece, per un equivoco, è riferito nella scheda della guida al museo curata da Antonella Nesi nel 2011¹.

La fonte delle informazioni riportate in quel luogo è il brano della minuta di una lettera di autopresentazione che Giuseppe Steffanoni scrisse nel dicembre del 1896 al direttore del periodico *Arte e storia*: Guido Carocci, al fine di far pubblicare su quella rivista un articolo che ne celebrasse la meritevole attività di restauratore². Tale brano fu pubblicato – con qualche concessione alla parafrasi –

* Nelle pagine che seguono non mi occuperò della camera affrescata del Museo Stefano Bardini in rapporto alla tipologia pittorica della quale è espressione, né avvanzerò ipotesi sull'identità dei suoi committenti trecenteschi: a questi argomenti ho dedicato un articolo di prossima pubblicazione.

¹ Nesi 2011, p. 166. Tutte le schede della guida mancano della specificazione dell'autore: quali responsabili dei testi in essa contenuti sono indicate Antonella Nesi e Francesca Serafini. La fontana di Pietro Tacca proviene dalla fiorentina piazza del Mercato Nuovo, luogo nel quale è attualmente collocata una sua copia. Da questo scorcio di città e da quest'opera prende le mosse un racconto di Hans Christian Andersen: *Il porcellino di bronzo (Metalsvinet)*, che pubblicato dallo scrittore danese con il sottotitolo “(Una storia)” per la prima volta nel 1842 nel librodario di viaggi *Il bazar di un poeta (En Digters Bazar)* fu solo successivamente inserito, con delle piccole modifiche, in una delle sue raccolte di *Fiabe e storie (Eventyr og Historier, I, 1862)*. Per le due versioni del racconto si vedano le edizioni in italiano a cura di Bruno Berni: Andersen (1842) 2005 e Andersen (1862) 2012. Sulla prima destinazione editoriale del racconto Berni 2014 (riedizione leggermente modificata di Berni 2005, pp. 10-15), nel quale si segnalano soprattutto le pp. 146-149. In occasione della campagna fotografica predisposta per documentare tutte le parti della camera affrescata che si trovano presso il Museo Bardini non è stato possibile rimuovere l'originario (e consunto) basamento della fontana del Porcellino, che, come si vede dalla figura 1, ne occulta parzialmente la visione.

² Tale documento si conserva nell'archivio della Ditta Giuseppe Steffanoni e figli, che è stato recentemente donato da Attilio Steffanoni – il nipote di Giuseppe Steffanoni – all'Accademia Carrara di Bergamo. Purtroppo l'archivio è ancora in attesa di inventariazione e non

Il Soffitto di Alessandro Pampurino alla Torre del Gallo

Alessandra Nardi

Torre del Gallo è un edificio storico, situato sulla collina di Arcetri e documentato sin dal IX secolo come possedimento dell'importante casata ghibellina dei Galli, da cui trae il suo nome¹.

L'attuale aspetto di castelletto neogotico si deve alla ristrutturazione in stile compiuta dall'antiquario Stefano Bardini, che nel novembre 1901, ad un'asta pubblica giudiziaria, si aggiudicò la proprietà della Torre², precedentemente adibita dal Conte Paolo Galetti a Museo Galileiano³.

La Torre del Gallo, posta in una posizione privilegiata con vista su Firenze, fu acquistata dall'antiquario per essere trasformata in una prestigiosa sede espositiva della propria collezione, simbolo del suo raggiunto prestigio sociale ed economico.

I complessi interventi edilizi, diretti dallo stesso Bardini, si protrassero per oltre un decennio, dal 1902 al 1915⁴, e consistettero non in un semplice intervento di restauro, bensì in una vera e propria trasformazione del fabbricato

¹ Le notizie relative alla storia di Torre del Gallo sono estrapolate dalla mia tesi di laurea, a cui si rimanda per una più ampia bibliografia. Nardi 2008-2009, pp. 6-13.

² Tale acquisto divenne definitivo con sentenza di vendita proferita dal Tribunale Civile e Penale di Firenze il 15 gennaio 1902 e trascritta nei registri immobiliari della Conservatoria il 23 gennaio 1902. Conservatoria dei Registri Immobiliari, Registro per le note di trascrizione 321\343, del 23\01\1902 a favore di Bardini Stefano fu Pietro.

³ Il Conte Paolo Galletti (1851-1914), rievocando il racconto leggendario, secondo il quale Galileo sarebbe salito sulla Torre del Gallo per compiere alcune osservazioni astronomiche, allestì in quel luogo una collezione galileiana di dipinti, disegni, autografi, fotografie di luoghi e di monumenti che avevano un collegamento con l'illustre personaggio. Il Museo Galileiano si rivelò troppo dispendioso per il Conte, a cui, per i troppi debiti, furono pignorate le proprietà di Villa La Gallina e Torre del Gallo. Per le vicende inerenti il Museo Galileiano alla Torre del Gallo si rimanda a Nardi 2008-2009, pp. 25-81.

⁴ Nel 1914 Bardini iniziò ad arredare gli interni del castello, tirando fuori molti oggetti che aveva nei magazzini e nel 1915 affermò di aver concluso definitivamente il progetto della Torre del Gallo, a cui aveva lavorato quasi ininterrottamente per tredici anni della sua vita con un dispendio di energie e risorse finanziarie non indifferente. ASCFi, Archivio Bardini, Corrispondenza, 1915, B; Scalia 1984, p. 90, n. 123.

Due proposte di committenza per i soffitti cremonesi staccati da Stefano Bardini

Elizabeth Dester

Nel fitto intreccio di opere d'arte e relazioni commerciali creato da Stefano Bardini nella seconda metà del XIX secolo, uno dei fili abilmente intessuti dall'antiquario conduce a Cremona, dove è possibile individuare gli edifici in cui egli coordinò il trasporto di due importanti decorazioni pittoriche eseguite da Alessandro Pampurino tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento: la volta oggi conservata al Victoria and Albert Museum a Londra e quella attualmente a Torre del Gallo a Firenze.

Attraverso i suoi carteggi¹, infatti, è possibile conoscere l'indirizzo e il numero civico esatto delle case in cui i suoi collaboratori lavorarono. Ciò consente di dare inizio a un percorso a ritroso che, nonostante qualche interrogativo irrisolto, conduce a una lettura più approfondita delle opere e del contesto in cui vennero realizzate.

La prima operazione, uno stacco, fu eseguita in via Belvedere 6 in una casa allora abitata da Albina Maffi, vedova Robolotti, posta nella vicinia di San Pietro al Po, nei pressi di Porta Po, mentre la seconda, uno strappo, avvenne a pochissimi anni di distanza in una casa appartenente a Bartolomeo Raffi² in via Palestro 26 nella parrocchia di San Vincenzo, lungo una delle strade più antiche che ancora oggi collegano l'area nord occidentale al centro di Cremona.

Le modifiche dei toponimi e dell'assetto urbanistico avvenuti nel corso del tempo, soprattutto a partire dall'Ottocento, rendono necessarie ai fini dello studio alcune precisazioni pratiche che aiutano a localizzare i due stabili. Per quanto riguarda il primo, l'attuale via Belvedere ha assunto questa denominazione solo dal 1951³; un confronto tra la sua posizione sulla pianta della città e le informazioni ricavabili dalla mappa catastale⁴ dimostra, infatti, che esso

¹ Per le vicende sul distacco dei soffitti e la trascrizione dei documenti d'archivio si rinvia a Orsini 2017-2018 e al saggio dello stesso autore nel presente volume.

² Il nome Bartolo con cui il proprietario delle pitture murali si firma nelle carte dell'archivio Bardini è probabilmente un'abbreviazione di Bartolomeo.

³ Taglietti 1997, p. 117.

⁴ ASCr, Catasto, Mappa di Seconda Stazione, città di Cremona (copia ottocentesca dell'impianto urbanistico rilevato dal Catasto teresiano (1760)).

“Lo tenga sempre in memoria il quadro”.
Stefano Bardini e lo stacco della ‘Madonna
di casa Pazzi’: un segreto maltenuto

Maximillian Hernandez

Nei primi giorni del gennaio 1930, il collezionista ed antiquario Alessandro Contini Bonacossi si muoveva per comprare la cosiddetta *Madonna di Casa Pazzi* di Andrea del Castagno dai proprietari della villa del Trebbio, dove l'affresco aveva ornato la cappella per oltre quattro secoli¹. Poiché Contini aveva avvertito le autorità competenti, il ministero spedì al Regio Soprintendente di Firenze, Giovanni Poggi, una raccomandata per chiedere il suo parere sulla questione. Essa finiva con la richiesta di far sapere “se tale affresco sia conservato *in situ* [ovvero nella cappella della villa del Trebbio], giacché, nell’affermativa, non sarebbe possibile, in seguito a tale alienazione, autorizzate [sic] il distacco di esso, trattandosi di immobile per destinazione”². La risposta di Poggi confermava che l'affresco fosse mobile, e quindi vendibile, ma ometteva che il suo distacco, avvenuto nell’ormai lontano 1897, era stato condotto da Stefano Bardini. Qui vengono presentate alcune novità intorno all’affresco che permettono di datare l’intervento di stacco eseguito da Bardini e di ricostruire alcune dinamiche fra estrazione e mancata vendita dell’opera da parte dell’antiquario, concludendo con osservazioni sulla fortuna e sfortuna critica dell’opera. I protagonisti di queste vicende sono Bardini, noto antiquario, e membri della famiglia fiorentina dei Baldini, in particolare Antonio, il padre di famiglia, e suo figlio Agostino, che poi vendette l’affresco nel 1930.

Che l’antiquario avesse estratto l’affresco dalla cappella del Trebbio è noto alla letteratura, ma oltre alla responsabilità di Bardini nulla si sa. Le dinamiche, le possibili motivazioni dietro alla rimozione dell’affresco e la storia materiale dell’opera mancano di approfondimenti che diano conferme su quanto

¹ ASTUC, 1566 (A/1428), PONTASSIEVE, Trebbio, Castello Pazzi, cc. 3-7. I documenti includono la richiesta di vendita del Contini del 4 gennaio 1930 (c. 3); il parere del soprintendente Giovanni Poggi a favore della vendita, del 13 gennaio (c. 4); l’autorizzazione della vendita da parte del Ministero dell’Educazione Nazionale, del 18 gennaio (c. 5); la notifica di importante interesse per Contini Bonacossi (c. 7a), consegnata il 29 gennaio. Per come fosse passata in sordina la notizia della vendita vd. Salmi 1938, p. 115.

² ASTUC, 1566 (A/1428), PONTASSIEVE, Trebbio, Castello Pazzi, c. 3.

11.

Stefano Bardini, Vincenzo Ciampolini e un ciclo di affreschi di Giovanni da San Giovanni in palazzo Pucci*

Cristiano Giometti

“Viveva allora in Firenze Alessandro Pucci nobilissimo gentiluomo, e negoziante molto ricco, d’animo sì generoso, e tanto amico delle bell’arti [...]. Questi, volendo abbellire il suo palazzo da San Michel Visdomini, presso alla cantonata di via de Servi [...]; invaghitosi della bella maniera di dipingere a fresco di Giovanni [da San Giovanni]; e avutolo a sè, tanto seppe alletterarlo colle affabili maniere, ch’erano proprie di suo naturale, e con doni eziando, che stretta con esso una molto grande amicizia, facil cosa gli fu poi non solo conseguire suo intento, ma il guadagnarselo per modo [...] che egli nell’operare per lui, desse sempre fuori tutto se stesso”¹. Filippo Baldinucci racconta con dovizia di particolari la vicenda degli affreschi eseguiti intorno al 1635 da Giovanni da San Giovanni per Alessandro Pucci e la sua testimonianza è stata – e continua ad essere – una fonte preziosa per lo studio di questo ciclo. Si tratta infatti dell’unica descrizione iconografica dettagliata di quelle pitture che vengono elencate seguendo la loro dislocazione stanza per stanza all’interno del palazzo, una indicazione per noi essenziale poiché alcuni di quegli affreschi vennero staccati sul finire del XIX secolo per un’operazione di mercato. Protagonisti della vicenda furono Stefano Bardini e il suo amico e finanziatore Vincenzo Ciampolini, figura interessante di immobiliare, mercante ed “ex-garibaldino”, all’epoca proprietario dell’edificio nella porzione d’angolo tra via de’ Pucci e via dei Servi. E ancora Odoardo H. Giglioli che in qualità di ispettore delle Regie Gallerie dovette vegliare sul tentativo di vendita di quegli affreschi, proponendo, come vedremo, l’acquisto di uno di essi allo Stato. In questa circostanza, la funzione istituzionale di Giglioli si accostò felicemente ad una personale predilezione per Giovanni da San Giovanni, al quale, nel corso della sua carriera professionale, lo studioso dedicò numerosi articoli culminati in una corposa monografia data alle stampe nel 1949². La testimonianza diretta di Giglioli che nel 1911 visitò

* Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a Linda Cioni per il prezioso aiuto nella ricerca d’archivio, supporto fondamentale per la stesura di questo saggio.

¹ Baldinucci (1681-1728) 1846, IV, pp. 273-278.

² Si vedano Giglioli 1920a; Giglioli 1920b; Giglioli 1929; Gilioli 1949. In relazione alla monografia sul pittore, ritenuta da Giglioli il lavoro di una vita, mi pare significativo riportare

12.

La Carità “bellissima” in Collezione Acton a Villa La Pietra

Francesca Baldry

Nel maggio del 2013 New York University Firenze ha affidato alle restauratrici Jean Dommermuth e Daniela Murphy¹ il progetto di documentazione e analisi di una grande pittura murale seicentesca, lobata e centinata, distaccata fra Otto e Novecento – e applicata su tela e poi su un telaio ligneo flessibile – conservato a Villa La Pietra: l’Allegoria della *Carità*, firmata in un cartiglio in basso a sinistra “GIOVANNI” (tav. 1).

Descritta nell’Inventario della collezione Acton di Giovanni Conti del 1995², redatto l’anno dopo la morte di Sir Harold Acton (1904-1994), quando NYU ricevette in dono la raccolta d’arte, *La Carità* ha un posto d’onore sulla parete nord-est del corridoio al primo piano della dimora [fig. 2], dove gli Acton collocarono opere di Sei, Sette, Otto e primo Novecento, inclusi alcuni ritratti dei collezionisti.

Sin dalle prime ricerche effettuate da Jean Dommermuth insieme alla scrivente³, *La Carità* Acton è stata ricondotta al ciclo di Giovanni da San Giovanni realizzato dal 1634 a Palazzo Pucci, “presso alla cantonata di via de Servi”, per l’amico intenditore di arti e “nobilissimo gentiluomo, e negoziante molto ricco” il marchese Alessandro Pucci⁴. Nel 2013 avevamo compiuto una rico-

¹ Jean Dommermuth è la restauratrice responsabile della preservazione dei dipinti della Collezione Acton ed è docente presso il Conservation Center, Institute of Fine Arts, New York University, NY. Daniela Murphy è una restauratrice attiva a Firenze, presidente dell’Associazione Bastioni.

² Manoscritto: G. Conti, *Inventario delle Collezioni Acton*, New York University, Firenze 1995: XLII. D.12. AFFRESCO trasportato su tela: *La Carità in Gloria* cartiglio con scritta “Giovanni” vicino ad un putto (da villa Colletta). cm. h. 317 x l. 131 – Pittore toscano, XVII secolo (Giovanni da San Giovanni).

³ Documento interno al database della collezione: Dommermuth. J., *Giovanni da San Giovanni, Painting Examination Report*-XLII.D.12, 2013, consegnato anche a Myron Laskin (1930-2017), co-finanziatore del progetto, che qui ricordo con affetto.

⁴ Baldinucci, IV, 1845, pp. 273-278. Ginori 1972, p. 414, nota 18. Ringrazio qui l’amica Ilaria Della Monica che venne a vedere l’affresco inedito e ci segnalò la sua pubblicazione (Della Monica 1994) e più in particolare quella a cura di Benassai, Visonà (2011) nella quale la scheda (pp. 56-59) dedicata a tre affreschi staccati di proprietà statale del ciclo di Palazzo Pucci (Depositi delle Gallerie e Museo Bardini) non citava *La Carità* a Villa La Pietra.

Affreschi e mercato antiquariale prima di Bardini: gli stacchi di Thomas Patch al Carmine

Federica Pontini

Il gusto collezionistico per le pitture murali ha portato al distacco di porzioni di muro che, come già accadeva nel mondo antico con la creazione degli *emblemata*, andavano a formare dei quadretti mobili venduti a ricchi e intenditori d'arte. Questa pratica era assai diffusa in Italia e nel corso del Settecento verrà perfezionata con l'invenzione della tecnica dello strappo¹.

Diversamente dalle altre regioni italiane, in Toscana si preferiva evitare lo stacco delle pitture e qualora fosse stato necessario, si prediligeva la tecnica tradizionale dello stacco a massello. Tra i più noti casi di stacco troviamo quello della volta affrescata da Matteo Rosselli nella villa di Poggio Imperiale, ad opera dell'architetto Niccolò Gasparo Paoletti. Avvenuto sempre in quegli anni è lo stacco dell'affresco di Ambrogio di Baldese e Niccolò di Pietro Gerini, proveniente dalla facciata del Bigallo.

L'unico esempio di strappo noto a Firenze è la *Madonna con il Bambino* di Cennino Cennini staccata dal pittore-restauratore Sante Pacini nel 1787 dallo Spedale di San Bonifazio².

In questi anni si colloca anche l'intervento di Thomas Patch nella cappella Manetti del Carmine.

L'operazione di stacco delle pitture trecentesche delle *Storie di San Giovanni Battista* s'inserisce in una serie d'iniziative che, nella seconda metà del Settecento, dimostrano una certa attenzione conservativa per le opere dei grandi maestri del Medioevo. Lo testimoniano le parole stesse di Thomas Patch: "E poiché tutto doveva perire ho voluto conservarne la memoria, perché il tutto insieme considerato può essere di qualche piacere a chi vuol far riflettere sul gusto delle diverse età"³. Tuttavia le opere degli artisti medievali ancora rimangono in parte disprezzate e ritenute di manifattura "barbara"⁴. Solo a partire dall'Ottocento si assiste a un generale cambiamento di atteggiamento, con un'attenzione

¹ Per maggiori approfondimenti sulla storia del restauro: Ciatti 2009.

² Ciatti 2014, pp. 83-96.

³ Patch 1772, s.p.

⁴ Cicognara 1823, pp. 89-90. Secondo Cicognara si dicono barbari i lavori "che portano un segno di antichità la quale non sia dei migliori tempi" come quelli medievali.

Giovanni Rizzoli e gli *Uomini Illustri* di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco

Gianluca Sposato

Il 1842 fu anno fatidico per Firenze. La tecnica dello strappo d'affresco fece ingresso in città, rivoluzionando le solide ostilità covate nei suoi confronti. In pochi anni, la capitale granducale venne coinvolta da un gran numero di indiscriminate campagne d'estrazione, culminate con le operazioni di Stefano Bardini a cavallo fra XIX e XX secolo. E questo perché lo strappo, a discapito dei fattori di rischio, garantiva ridotti tempi d'esecuzione, si era dimostrato versatile e sperimentale, ma soprattutto era discreto ed economico. Nel Nord Italia e nello Stato Pontificio, dove tale tecnica era nata ed imperversava, committenti privati potevano farne uso ed abuso, depauperando di capolavori ex-conventi o antiche residenze¹. Furono le stesse istituzioni fiorentine a decretare ufficialmente il suo ingresso in terra granducale, credendo di poterla imbrigliare, legalizzare e riservare a poche, estreme necessità. Ma il segreto della straordinaria tecnica non tardò a diffondersi, per piegarsi, anche in questo caso, alla speculazione ed al commercio. Caso sintomatico che prenderemo in esame è quello d'estrazione e smercio del ciclo degli *Uomini Illustri* di Andrea del Castagno, nel 1850. Primo (rilevante) esempio fiorentino delle possibilità di privati in materia d'estrazione d'affreschi.

Protagonista della nostra storia, ovviamente, non è un fiorentino. Ma neanche un artista, né un antiquario. Bensì un commerciante di canapa emiliano, di nome Giovanni Rizzoli. Una professione che non deve sorprenderci, in quanto perfettamente aderente al canone imprenditoriale degli *estrattisti* di prima metà dell'800: individui che, partendo da situazioni professionali altre, finivano per avvicinarsi (o dedicarsi totalmente) a questioni chimico-fisiche del restauro, spesso per diversificare l'attività della propria azienda². Fu il nostro Rizzoli ad esportare lo strappo in Firenze, distaccando i quattro affreschi monumentali nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Bicci di Lorenzo o Giovanni dal Ponte, *Monumento funebre del Cardinale Corsini*, 1422; Bicci di Lorenzo o Neri di Bicci, *Monumento funebre del frate Luigi Marsili*; Paolo Uccello, *Monumento equestre di Giovanni Acuto*, 1433; Andrea del Castagno, *Monumento equestre di*

¹ Ciatti 2009, pp. 172-174.

² Torresi 1996, pp. 9-16; Conti 2009, pp. 241, 276; Ciancabilla 2009, pp. 39-41.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2019