



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Collezionismo fiorentino d'ambientazione ed eredità museale cittadina

Relatore

Ch.mo Prof. Angelo Maria Monaco

Correlatore

Ch.mo Prof. Giovanni Maria Fara

Laureando

Lapo Bezzenghi
Matricola 975293

Anno Accademico

2020 / 2021

Sommario

Introduzione	1
Contenuti	4
1. Agli albori del collezionismo di Primitivi	7
1.1. Collezionismo di Primitivi nel Settecento	9
1.1.1. I primi episodi in ambito veneto	9
1.1.2. I musei sacri romani	10
1.1.3. L'erudizione toscana.....	11
1.1.4. Commercio di Primitivi a Firenze	15
1.1.5. I collezionisti stranieri	18
1.1.6. Alcune considerazioni conclusive di Giovanni Previtali.....	21
1.2. Angelo Maria Bandini e il suo Museo Sacro.....	22
2. Ambientazioni revivalistiche otto-novecentesche: verso uno «stile fiorentino antico»	29
2.1. Medioevo o Rinascimento? La sensibilità «medieval-umanistica»	29
2.2. Il revival 'neoflorentino'	32
2.3. Lo stile 'Davanzati'	36
3. Le arti decorative tra imitazione, restauro e falsificazione	41
3.1. Artigianato e revival 'in stile'	43
3.1.1. Firenze: una città dalla vocazione artigiana	43
3.1.2. La riscoperta di tecniche e modelli antichi: tra episodi locali ed Esposizioni Universali	44

3.1.3. L'istituzione dei musei di arti decorative	48
3.1.4. Artigianato fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento: l'età aurea della produzione in stile	50
3.1.5. Le stanze dei collezionisti: acquisti e commissioni di Frederick Stibbert....	61
3.2. Il mercato antiquario: restauri e 'riduzioni'	66
3.3 Convergenze tra antiquariato e artigianato nell'epoca dello 'stile Davanzati'	72
3.4. Una ricostruzione 'filologica': il caso di Herbert Percy Horne.....	75
4. Nuovi orientamenti del gusto a partire dagli anni Trenta del Novecento	81
Illustrazioni	85

Schede

1. Museo Bandini.....	97
2. Museo Stibbert.....	103
3. Museo Stefano Bardini e Galleria Corsi.....	113
Museo Bardini	113
Galleria Corsi.....	124
Appendice: l'Eredità Bardini.....	127
4. Museo di Palazzo Davanzati.....	129
5. Museo Horne	139
6. Donazione Loeser presso il Museo di Palazzo Vecchio.....	145
7. Villa La Pietra – Collezione Acton.....	151

8. Villa I Tatti – Collezione Berenson	161
9. Collezione Contini Bonacossi presso la Galleria degli Uffizi	167
10. Fondazione Salvatore Romano	173
11. Villa Peyron	177
Indice delle illustrazioni	181
Bibliografia.....	191
Sitografia	213

Introduzione

Il patrimonio museale fiorentino comprende una serie di istituzioni e raccolte che costituiscono, insieme alle personalità dei collezionisti cui sono intimamente legate, una preziosa testimonianza di una stagione del gusto che ha visto Firenze al centro tanto di un immaginario quanto di un mercato antiquario di portata internazionale.

Collezionare permette di mantenere viva la relazione tra passato e presente¹: nel caso di Firenze, il passato ricercato è *in primis* quello del Medioevo comunale e del Rinascimento, considerati, ancora oggi nell'opinione collettiva, i momenti più rappresentativi della fiorentinità.

Questa «idea di Firenze»² ha trovato i suoi massimi sviluppo, diffusione e 'mitizzazione' presso la comunità straniera che vi ha soggiornato temporaneamente o stabilmente, e soprattutto nella fiorente colonia di residenti anglo-americani. Molti stranieri, spinti anche dall'economicità della vita, elessero il capoluogo toscano a propria residenza, trovandovi un «appagamento dell'immaginario»³, e naturalizzarono la propria posizione in città acquistando antiche dimore che restauravano riscoprendone e valorizzandone la storia (ogni dimora fiorentina era un «romanzo di pietra»⁴). Si diffuse in particolar modo la cultura delle ville suburbane, nelle quali oltre al ripristino della veste architettonica assumeva altrettanta importanza quello del giardino all'italiana. Dell'antica Firenze si apprezzavano tanto il passato artistico e letterario quanto quello politico, dei quali si rilevavano i valori edificanti⁵. Il rapporto col passato era vario come varie erano le personalità, le sensibilità, le motivazioni, gli interessi dei personaggi che vi si approcciavano: l'idea di una continuità tra passato e presente, di una città perennemente

¹ F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 45-64: 51.

² L'espressione proviene dal titolo di un importante convegno sul tema organizzato dal Centro Romantico del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viessesux: *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Firenze 1986), a cura di M. Bossi, L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989.

³ A. Brilli, *Il 'genius loci'*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 239-242: 239.

⁴ F. Baldry, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, pp. 103-126: 105.

⁵ F. Haskell, *Prefazione*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 9-11: 9.

votata al ruolo di centro vivo e propulsore delle arti, come negli occhi di William Blundell Spence (*The 'Lions' of Florence and its Environs*, 1852), si affianca a visioni più contemplative in cui Firenze diviene un luogo dove appartarsi dal mondo, cogliendo il senso di un passato che rimane tale, ma è capace di donare allo spirito, secondo Henry James, non la malinconia di Venezia o di Atene, bensì una «sanità salvifica» (*Italian Hours*, 1909)⁶. Quale che sia la disposizione d'animo con la quale la città viene vissuta, si riconosce a Firenze la capacità di suscitare un insieme di sensazioni di storia, bellezza, arte, ispirazione, senso del pittoresco che viene identificato nel *genius loci*, lo spirito del luogo, del quale gli 'anglo-fiorentini' si fecero custodi, anche, ad esempio, opponendosi in prima linea alle distruzioni del centro storico programmate, e fortunatamente solo parzialmente realizzate, dall'amministrazione locale⁷.

Lo svilupparsi del gusto per l'antica Firenze si è verificato contestualmente ad uno straordinario momento per il mercato antiquario cittadino (e, più in generale, italiano), che, dalla fine del Settecento fino alla prima metà del Novecento, poté proporre una vastissima offerta di ogni genere di opere e oggetti antichi. Ciò accadde a fronte di numerose ragioni: la decadenza delle famiglie nobili, le soppressioni a più riprese delle congregazioni religiose, da quelle leopoldine (1785) a quelle post-unitarie (1866), il Risanamento del centro storico nella seconda metà dell'Ottocento, con le demolizioni annesse. Circostanze che favorirono non solo una circolazione interna delle opere, ma anche l'esportazione all'estero, presso privati e musei, di numerose delle ricchezze che emergevano, in mancanza, specialmente per quel che riguarda l'Italia unita, di un'adeguata normativa di tutela e di un efficace apparato statale di controllo. Insieme agli oggetti d'arte si esportò all'estero anche un certo modello di fiorentinità, di cui le case dei collezionisti e gli *showroom* dei grandi antiquari vennero a costituire i riferimenti visivi.

Si potrebbe osservare come la diffusione di un gusto così strettamente legato alla conservazione del passato fiorentino abbia allo stesso tempo tratto dagli sconvolgimenti cittadini preziosa linfa vitale, sia materialmente (la presenza delle opere sul mercato), sia

⁶ A. Brilli, *Il 'genius loci' cit.*, pp. 239-242.

⁷ Sull'opposizione straniera al Risanamento fiorentino cfr. D. Lamberini, *Herbert Horne, architetto, restauratore e membro dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, pp. 49-85. Il saggio rende conto anche del ruolo ricoperto nel sollevamento dell'opinione pubblica straniera dalla scrittrice Violet Paget *alias* Vernon Lee, che è stata più volte definita «vestale» del *genius loci*.

spiritualmente (l'attaccamento al *genius loci* che diviene sempre più forte a mano a mano che si prospetta il rischio della sua cancellazione).

Non era solo il mercato dell'antiquariato ad essere in fermento, ma anche quello dell'artigianato: la richiesta di complementi d'arredo, ceramiche, ferri battuti e bronzi, busti scolpiti, elementi architettonici e interi apparati decorativi ispirati ai modelli del passato, necessari all'arredo degli interni di tipo storicistico, stimolata dalle Esposizioni Universali, dalla fondazione dei grandi musei di arti decorative e dall'ascesa della classe borghese, fu soddisfatta dalle botteghe e dalle manifatture fiorentine guadagnandosi una posizione di prestigio internazionale nella produzione 'in stile', grazie ad un'aderenza non solo formale ma anche tecnica ai modelli della tradizione, in opposizione allo scadimento qualitativo dei prodotti industriali⁸.

La tesi intende sviluppare un percorso storico e critico sui protagonisti di una lunga e varia stagione collezionistica e antiquaria (molti furono, a diversi livelli, direttamente attivi come intermediari o consulenti per clienti italiani e stranieri), uniti dall'amore per Firenze e per il suo passato, e le loro eredità musealizzate, che ancora oggi costituiscono una fitta rete di patrimonio sul territorio cittadino. «Stanze dei tesori»⁹ (alcune sono dimore, luoghi di abitazione ma anche di studio, altre veri e propri *showroom* per il commercio; alcune sono state vissute come musei già nel corso della vita del proprietario, altre solo con la sua disposizione testamentaria) che sono «raccolte ambientate»¹⁰, nelle quali la ricerca e il vagheggiamento del passato portano a privilegiare la creazione di atmosfera, di capacità evocativa, di armonia tra contenuto e contenitore. Non in tutti i casi è presente una componente propriamente revivalistica, ma ciò non toglie che vi sia sempre

⁸ D. Liscia, *La rinascita delle arti applicate nel tempo delle Esposizioni Internazionali*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 3-13.

⁹ L'espressione è tratta dal titolo di una mostra (*Le stanze dei tesori* cit.) dedicata all'argomento e organizzata nell'ambito dell'ottava edizione di *Piccoli Grandi Musei*, progetto pluriennale di Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze per la valorizzazione e la promozione dei musei minori toscani (www.piccoligrandimusei.it).

¹⁰ F. Baldry, *Le stanze del gusto* cit., p. 47.

una rivisitazione, una reinvenzione del passato da parte di colui che colleziona e organizza il *display*, attingendo dalle diverse epoche secondo le inclinazioni personali e restituendo un insieme suggestivo in cui arte e vita si fondono nella compresenza di esposizione ‘museale’ e quotidianità. La casa, o lo *showroom*, diventano così il «museo della vita»¹¹, fino a cristallizzarsi nell’atto della donazione.

Contenuti

Nel primo capitolo si definiscono gli inizi del collezionismo di Primitivi nel Settecento, nell’ambito dell’erudizione regionale ed ecclesiastica italiana, riconoscendo un’attitudine a leggere le opere come documenti del passato medievale e rinascimentale, ma a viverle ancora secondo il gusto settecentesco. Ci si sofferma in particolare sul caso locale del canonico Angelo Maria Bandini, la cui raccolta da un lato presenta un precoce interesse per le opere del Trecento e del Quattrocento fiorentino (fondi oro e robbiane), dall’altro costituisce, nella sua sede originaria dell’oratorio di Sant’Ansano a Fiesole (da cui è stata rimossa nel 1913), uno dei primi esempi di «raccolta ambientata».

Nel secondo capitolo si osserva il diffondersi, tra Otto e Novecento, della nozione di stile fiorentino antico, costituita, sia in architettura che in arredamento, da un *mélange* «medieval-umanistico»¹² di elementi attinti soprattutto dal Gotico trecentesco e dal primo Rinascimento, derivante dalla percezione, alla base anche della stessa creazione della categoria dei «Primitivi», di una forte contiguità tra Trecento e Quattrocento: così l’antica Firenze è la città di Giotto ‘e’ Botticelli, di Dante ‘e’ Lorenzo il Magnifico. Si analizzano quindi due momenti chiave di questo immaginario culturale: il revival ‘neofiorentino’, che vede nella seconda metà dell’Ottocento le sue realizzazioni più influenti (il restauro del Palazzo del Bargello, il Castello di Vincigliata e la casa-museo di Frederick Stibbert), e lo ‘stile Davanzati’, che predomina negli anni Dieci e Venti del Novecento, ispirato dalla ristrutturazione dell’omonimo palazzo ad opera dell’antiquario Elia Volpi.

Nel terzo capitolo, il tema della riscoperta delle arti decorative, deputate alla ricreazione di atmosfere d’epoca (*period rooms*) più o meno accurate e totalizzanti, e del

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² G. Morolli *Gli «armonici innesti» della modernità. L’immagine di Firenze nell’Ottocento e l’invenzione storicistica di un’architettura ‘medievalumanistica’*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno di studi (Firenze 1996), a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 199-235.

valore della tradizione artigiana si intreccia a quello della falsificazione e del falso, considerati in tutte le loro sfumature: imitazione e revival nella produzione e nella decorazione ‘in stile’, eccessi e manipolazioni nel restauro degli oggetti antichi, vere e proprie contraffazioni prodotte o vendute come autentiche. Il tema viene indagato considerando usanze e pratiche vigenti nel campo dell’artigianato revivalistico, in quello del restauro e in quello del commercio. In chiusura, all’attitudine ‘falsificatoria’ che caratterizza la maggioranza delle esperienze revivalistiche dell’epoca, si contrappone l’approccio diverso ed innovativo di Herbert Percy Horne.

Si riconoscono, infine, alcuni cambiamenti nel gusto a partire dagli anni Trenta del Novecento, quando il modello della «raccolta ambientata» entra in crisi, riflettendo da una parte i più aggiornati orientamenti della storia dell’arte, dall’altra un cambiamento di sensibilità, per cui viene meno quella ricerca di completezza che aveva caratterizzato le esperienze legate allo Storicismo.

L’ultima sezione dell’elaborato comprende una schedatura delle realtà museali che tutt’oggi portano avanti l’eredità dei collezionisti fiorentini, costituendo un «museo diffuso»¹³, «sedimento della storia antiquaria e amatoriale di Firenze moderna»¹⁴. Istituzioni che, nella quasi totalità dei casi, agiscono in continuità con il volere degli stessi proprietari, che hanno deciso di donare alla collettività e ai posteri le loro preziose raccolte di beni culturali («il collezionismo è spesso il passaggio obbligato e proficuo tra la proprietà privata e quella pubblica»)¹⁵, e con esse il ricordo della propria personalità.

¹³ A. Righi, *Presentazione*, in *Museo Bandini di Fiesole*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, Firenze, Polistampa, 2011, p. 15.

¹⁴ A. Paolucci, *Presentazione*, in *Museo Bandini di Fiesole* cit., pp. 17-19: 17. La stessa presentazione è contenuta negli altri volumi della collana *Piccoli Grandi Musei* editi in occasione dell’ottava edizione del progetto (Firenze, Polistampa, 2011): *Museo Stefano Bardini*, a cura di A. Nesi; *Museo di Palazzo Davanzati*, a cura di R.C. Proto Pisani e M.G. Vaccari; *Museo Stibbert*, a cura di K. Aschengreen Piacenti; *Museo Horne*, a cura di E. Nardinocchi; *Fondazione Salvatore Romano*, a cura di S. Pini.

¹⁵ C. Acidini, *Vendere, acquistare, collezionare ieri e oggi*, in *Le stanze dei tesori* cit., pp. 21-25: 21.

1.

Agli albori del collezionismo di Primitivi

Con il termine «Primitivi» si designa convenzionalmente una categoria vasta ed eterogenea di manifestazioni artistiche che spaziano dall'epoca romanica alla seconda età vasariana, ovvero antecedenti il Rinascimento maturo i cui protagonisti sono identificati in Michelangelo e Raffaello (da cui la definizione di arte «preraffaellita»); primitivo è dunque ciò che, seguendo la visione evoluzionistica del Vasari, precede il raggiungimento della perfezione nell'arte. Il termine viene applicato soprattutto alla pittura, ma può essere riferito per esteso anche alle altre manifestazioni figurative del Medioevo e del primo Rinascimento quali sculture, avori, terrecotte, miniature, etc.

Come le vicende delle realtà museali fiorentine oggetto delle schede di questo elaborato non mancheranno di testimoniare, il collezionismo e il mercato dei Primitivi italiani conobbero massima diffusione durante l'Ottocento e il primo Novecento, soprattutto grazie allo stimolo offerto dal clima internazionale del Romanticismo e dai conoscitori e amatori di origine straniera. È su questo dato che si concentrò Lionello Venturi nella prima pubblicazione estesamente dedicata al tema, *Il gusto dei Primitivi* (1926), individuando una matrice romantica, ruskiniana e sostanzialmente anglosassone alla rinascita di un interesse verso l'arte medievale. In stretto rapporto dialettico con l'opera di Venturi, Giovanni Previtali, con *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici* (1964), polemizza contro questa «soluzione solita per cui il gusto precorrerebbe i tempi giungendo d'intuito laddove la ragione non sarebbe ancora in grado di dare formulazioni teoriche adeguate»¹. Previtali, interessato al tema fin dalla sua tesi di laurea condotta sotto la supervisione di Roberto Longhi, riconduce infatti la rinascita di un interesse per l'arte dei Primitivi in seno all'erudizione illuministica dell'Italia settecentesca, riconoscendovi una questione non di gusto, sensibilità ed apprezzamento estetico, il cui sviluppo rimane prerogativa ottocentesca, ma di studio e di indagine storiografica.

Nel Settecento «le spinte e le pulsioni campanilistiche che si mutano progressivamente in tensioni nazionaliste originano [...] una forte, specifica attenzione

¹ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1989 (I ed. 1964), p. 72.

per la cultura medievale gestita in prima persona dai letterati e dagli eruditi italiani di formazione illuminista»². L'attenzione rivolta alle opere del Medioevo e del primo Rinascimento, specialmente le pitture su tavola, scaturisce dal loro valore storico e documentario: le scuole pittoriche locali venivano riscoperte e studiate nella loro evoluzione, fornendo, allo stesso tempo, testimonianze per indagare la storia antica delle comunità. Il valore storico e civico delle opere fu anche alla base di numerose iniziative di raccolta realizzate con intenti di tutela e salvaguardia a cavallo tra i due secoli, quando in varie parti d'Italia soppressioni di enti religiosi e sconvolgimenti politici misero in pericolo la sopravvivenza degli stratificati patrimoni artistici locali (si pensi, ad esempio, all'impatto delle soppressioni leopoldine in Toscana, che si avrà modo di menzionare in questo capitolo, oppure alle acquisizioni di Girolamo Ascanio Molin e Teodoro Correr a Venezia e di Giambattista Costabili Containi a Ferrara, volte ad arginare le dispersioni dopo il crollo della Serenissima)³. Lo studio delle antichità medievali attirava, inoltre, l'attenzione dell'erudizione di matrice religiosa: specialmente a Roma, come si vedrà, maturò un collezionismo ecclesiastico rivolto ad indagare le testimonianze della cristianità antica, che allargò il proprio campo d'azione fino all'età paleocristiana.

Sono essenzialmente queste le motivazioni che mossero coloro che, nel secolo dei Lumi, alzarono per primi lo sguardo «verso un orizzonte ancora inesplorato che agli occhi dei più convinti assertori della supremazia dell'antico doveva assumere i connotati di una vera trasgressione»⁴.

Di seguito, senza pretesa di esaustività viste la complessità e la vastità del tema, si forniscono informazioni sugli episodi più significativi di collezionismo di Primitivi nel XVIII secolo, con particolare attenzione al contesto fiorentino, per poi soffermarsi sul caso del museo allestito a Fiesole dal canonico Angelo Maria Bandini.

² C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998, p. 126.

³ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»: i Primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze-Milano, Giunti, 2014, pp. 17-37: 32. Su Molin e Correr cfr., nello stesso catalogo, L. Caburlotto, *Girolamo Ascanio Molin*, pp. 373-376, e Id., *Teodoro Correr*, pp. 355-356; cfr. anche Id., *Un'equivoca 'fortuna': i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-202. Su Costabili Containi cfr. in particolare E. Mattaliano, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Ferrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, 1998.

⁴ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 18.

1.1. Collezionismo di Primitivi nel Settecento

1.1.1. I primi episodi in ambito veneto

Tra le manifestazioni più precoci di collezionismo di Primitivi si riscontrano quelle di ambito veneto di padre **Carlo Lodoli** (1690-1761) a Venezia e dell'abate **Jacopo Facciolati** (1682-1769) a Padova, presso il quale confluì probabilmente parte della collezione del primo⁵. Entrambe le raccolte di dipinti erano organizzate come gallerie ordinate cronologicamente, ovvero progressivamente, dalle più antiche opere bizantine all'età moderna (con particolare attenzione per la scuola veneziana)⁶. Base critica per l'elaborazione di un simile criterio museografico, che guida le acquisizioni e l'allestimento, è la visione evoluzionistica vasariana, sulla scorta della quale si attuò la prima forma di rivalutazione dei Primitivi⁷: entrambe le gallerie progressive avevano lo scopo di illustrare la parabola di rinascita della pittura, mostrandone il cammino verso la perfezione a partire dalla «maniera greca»; i precedenti bizantini erano documentati mediante tavole e icone, spesso, verosimilmente, credute molto più antiche di quanto non fossero⁸ (la continuità stilistica che caratterizza l'arte postbizantina poteva facilmente trarre in inganno in tempi in cui non si era ancora sviluppata conoscenza storico-artistica in merito)⁹. Per questi collezionisti le opere dei Primitivi rappresentavano, dunque, il tassello di una storia che si ambiva a ricomporre nella sua completezza. Le esperienze di Lodoli e Facciolati risultano pionieristiche nell'utilizzo dell'approccio storico-teleologico vasariano quale criterio espositivo per una galleria di pitture, quando altri erano ancora prevalenti (soggetto, formato, materiale, simmetria visiva)¹⁰. Come suggerito da Cristina De Benedictis, si possono anche ravvisare, in questa scelta, le influenze da una parte delle codificate norme per la conservazione di stampe e disegni, organizzati per epoche e scuole fin dal Cinquecento, dall'altra dell'esempio del Museo Epigrafico di Verona, ordinato in

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., pp. 208-211.

⁷ Ivi, p. 209.

⁸ *Ibid.*

⁹ Molte icone diffuse in Italia facevano riferimento alla scuola postbizantina 'cretese' specialmente per il tramite della Repubblica di Venezia, che governò l'isola dal 1204 fino al Seicento inoltrato; M. Bianco Fiorin, *Pittori cretesi-veneziani e "madonneri"*. *Nuove indagini e attribuzioni*, «Bollettino d'Arte», 6/47, 1988, pp. 71-84: 71. La nascita di studi approfonditi di bizantinistica si verificò solo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con Charles Diehl e Gabriel Millet, al quale spetta il primo riconoscimento di una scuola cretese.

¹⁰ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., p. 211.

maniera progressiva nel 1736 da Scipione Maffei (corrispondente del Lodoli, possessore egli stesso di alcune «opere de' secoli di mezzo in pietra e metallo» e di una tavola firmata e datata 1356)¹¹, con valenza informativa e didattica¹². La raccolta lodoliana rappresenta, inoltre, la prima occasione in cui trovino applicazione ad una quadreria le indicazioni teorizzate nel Seicento dalla voce isolata di Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura*¹³, in cui il dilettante romano, al momento di discutere delle modalità espositive delle opere, suggeriva una divisione per generi, epoche e scuole, contrariamente ai criteri scenografici in uso nelle gallerie barocche, con l'intenzione di operare una sintesi tra le finalità didattiche e quelle decorative¹⁴. Nel corso del secolo il criterio progressivo si avviò a divenire quello più frequentemente adottato, con reciproche influenze, sia nelle raccolte private che in quelle pubbliche.

1.1.2. I musei sacri romani

All'interesse storiografico di carattere locale se ne poteva aggiungere, in misura variabile, uno di carattere cristiano, circostanza non trascurabile dal momento che molti uomini di cultura dell'Italia settecentesca appartenevano alla classe clericale.

Esso prevalse in particolar modo a Roma, dove restava viva l'erudizione ecclesiastica maturata nel Seicento e i collezionisti furono soprattutto alti prelati con incarichi ufficiali presso le istituzioni pontificie. Tipiche dell'ambiente romano sono le raccolte definite «musei sacri», il cui modello di riferimento è rappresentato dal Museo Cristiano fondato da Papa Benedetto XIV nel 1757, su istanza di Giovanni Gaetano Bottari¹⁵; esso si trovava annesso alla Biblioteca Vaticana, condizione che rimarca il valore primariamente documentario assegnato alle opere. La volontà di raccogliere testimonianze sulle origini della cristianità antica, la cultura della conservazione e la nascente disciplina archeologica sviluppate in ambito romano, il legato dell'erudizione curiale seicentesca fecero sì che i musei sacri offrirono un interesse più diffuso e

¹¹ Ivi, p. 212. La tavola era presumibilmente un'opera di Lorenzo Veneziano oggi dispersa.

¹² C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo* cit., p. 128.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, pp. 104-105.

¹⁵ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 21.

generalizzato per la cultura del Medioevo, rivolto non solo alle pitture ma anche alle reliquie tardo-antiche e paleocristiane¹⁶.

Tra i collezionisti più rilevanti si ricordano:

- il cardinale **Francesco Saverio Zelada** (1717-1801), prefetto degli Studi del Collegio Romano.

- il cardinale **Stefano Borgia** (1731-1804), successore di Zelada, la cui raccolta di antichità, custodita specialmente nel palazzo di famiglia a Velletri, mostrava intenzioni universalistiche, spaziando dalle antichità greche, romane ed etrusche a quelle egizie, indiane e dell'Estremo Oriente. Era organizzata in dieci classi, l'ultima delle quali contenente le antichità sacre: crocifissi, icone, reliquiari, sigilli, vetri, smalti, avori, metalli e, naturalmente, dipinti su tavola¹⁷.

- **Agostino Mariotti** (1724-1806), laico ma vicino all'ambiente cardinalizio, avvocato della Sacra Congregazione dei Riti, che collezionava «in prova dell'Erudizione Ecclesiastica ed in lume e fomento delle Belle Arti»¹⁸.

1.1.3. L'erudizione toscana

In Toscana era attivo un intenso dibattito storiografico relativo alle scuole pittoriche locali: a Firenze gli studi sul patrimonio artistico cittadino proseguivano sulle orme di Vasari e Baldinucci, mentre a Pisa e Siena si cercava di contrastare l'ottica fiorentino-centrica delle *Vite*, rivendicando i meriti delle rispettive tradizioni artistiche. Molte collezioni si formarono come oggetto di studio, privilegiando ambiti specifici anche senza il perseguimento della 'serie completa'¹⁹, e la ricerca di Primitivi divenne «espressione dell'inestricabile viluppo dei nodi tra storiografia artistica, mercato e collezionismo che si tingeva dei più accesi colori municipalistici»²⁰. Il pisano **Alessandro Da Morrone** (1741-1821), autore della *Pisa illustrata nelle arti del disegno* (1787-1793), raccoglieva madonne duecentesche²¹, ma la maggior rilevanza collezionistica in questa città è da assegnare a **Sebastiano Girolamo Zucchetti** (1723-1801/1802), decano della Cattedrale.

¹⁶ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo* cit., pp. 128-129.

¹⁷ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»*, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 21.

¹⁹ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., p. 234.

²⁰ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 29.

²¹ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., p. 228.

Lo Zucchetti donò all'Opera della Primaziale, nel 1796, la sua collezione di dipinti a fondo oro, provenienti specialmente da enti religiosi soppressi a Pisa in epoca leopoldina, «in vista del decoro della Patria e del vantaggio e beneficio che potranno risentirne gli apprendisti della pittura»²²; le opere costituiscono il nucleo principale dell'attuale Museo Nazionale di San Matteo. A Siena l'erudito di riferimento era padre **Guglielmo Della Valle** (1746-1805), autore di una nuova edizione delle *Vite* vasariane (1791-1794), il cui commento si arricchì di notizie extrafiorentine in chiave filosenese e filopisana²³, e raccogliitore di bassorilievi medievali²⁴. Furono in rapporti con lui l'arcivescovo **Anton Felice Zondanari** (1740-1823) e l'abate **Giuseppe Ciaccheri** (1724-1804), entrambi collezionisti: quest'ultimo, desiderando documentare l'antico e glorioso passato di Siena, disponeva già nel 1779 di 120 antiche pitture, che donò nel 1798, a poca distanza da Zucchetti, alla Biblioteca dell'Università cittadina «La Sapienza»²⁵, presso cui ricopriva l'incarico di bibliotecario. La raccolta fu embrione dell'attuale Pinacoteca Nazionale, insieme alle opere provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi nel 1810 riunite da Luigi De Angelis su incarico dell'Istituto d'Arte²⁶.

Punto d'arrivo del dibattito erudito toscano furono l'*Etruria Pittrice* (1791-1795) di Marco Lastri, opera di particolare successo per il suo corredo di tavole illustrative, e, soprattutto, la *Storia Pittorica della Italia* (1795-1796, 1809) dell'abate Luigi Lanzi, con il quale la rivalutazione delle scuole locali si estese al di fuori dei confini toscani, rappresentando un'importante sintesi di tutte le tendenze in atto²⁷.

I modelli del collezionismo privato e papale furono recepiti anche presso la **Galleria degli Uffizi**, tra le poche e più importanti raccolte 'pubbliche' della seconda metà del XVIII secolo. Nel 1773 Raimondo Cocchi, allora direttore, propose di costituire, attingendo in special modo alle opere conservate nelle sedi delle corporazioni cittadine, una raccolta di antiche pitture della scuola toscana, trovando che «seppure non sorprendenti ciascheduna da sé, tutte insieme formano una buona serie, che i periti

²² D. Parenti, *Sebastiano Zucchetti*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 243-246.

²³ P. Barocchi, *Premessa*, in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 9 voll., testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1997, I, 1966, pp. I-XLVII: XXIII-XV.

²⁴ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 29.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ A.M. Guiducci, *Giuseppe Ciaccheri, Luigi De Angelis*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 259-263.

²⁷ Cfr. M. Rossi, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze, Olschki, 2006.

stimeranno assai curiosa e interessante e particolare al nostro Paese»²⁸. Luigi Lanzi, dal 1775 antiquario degli Uffizi, suggerì invece la creazione di un museo cristiano sul modello degli esempi romani, a lui ben noti²⁹. Mentre l'inserimento di testimonianze paleocristiane all'interno della Galleria fu del tutto escluso, la creazione di una sala dedicata alla scuola toscana fu più tardi recepita da Giuseppe Pelli-Bencivenni (direttore dal 1775), cosicché nel 1782 prese forma, con il beneplacito del granduca Pietro Leopoldo, un Gabinetto di Pittura antica: una scelta che ufficializzò il riconoscimento del valore storiografico delle opere d'arte medievali, mentre era ancora in via di sviluppo la possibilità di un apprezzamento estetico (lo stesso Lanzi afferma che «se si congiungono con le opere degli altri secoli migliori, par che ne guastino l'eleganza»)³⁰.

Alla mancanza di un museo sacro a Firenze sopperirono due privati: il padre servita **Raimondo Francesco Adami** (1711-1792), presso il convento della SS. Annunziata, e il canonico **Angelo Maria Bandini** (1726-1803), la cui raccolta presso Fiesole è tutt'oggi integra e visitabile (seppur non nella sede originaria).

L'Adami, di origini livornesi, ebbe una brillante carriera all'interno dell'Ordine dei Servi di Maria, fino a diventarne padre generale tra il 1768 e il 1774, e fu professore di Teologia presso lo *studium* di Pisa. Presso la SS. Annunziata raccolse incunaboli ed edizioni rare, medaglie e monete, bronzi e vasi antichi, avori e dipinti su tavola medievali, dapprima nelle proprie stanze, già conosciute e visitate dagli eruditi e dagli appassionati di antiquaria, e dal 1788 in un vero e proprio museo³¹. Il Museo Adamiano era allestito in due gabinetti all'interno della biblioteca del convento e nell'atrio che la precede, nel quale si trovava esposta la collezione di pitture sacre «eseguite a Firenze dopo la rinascita dell'arte»³². Tra le opere che più colpivano i visitatori (menzionata anche dal Lanzi nella sua *Storia Pittorica*) vi era un dossale, in verità antecedente alla «rinascita dell'arte», raffigurante *Santa Maria Maddalena e otto episodi della sua vita* (1285 ca., Firenze, Galleria dell'Accademia), il cui autore, seguace di Coppo di Marcovaldo, è conosciuto da

²⁸ C. De Benedictis, «Etruria Pittrice»: all'origine del collezionismo di Primitivi in Toscana, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, pp. 67-77: 69.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ S. Chiodo, *Francesco Raimondo Adami*, in *La Fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, pp. 227-231: 227-228.

³² Così recitava un'epigrafe collocata nello stesso ambiente, del cui testo rimane traccia negli archivi della SS. Annunziata: *Sacrae veterum quorundam pictorum tabulae Florentiae post artem restitutam elaboratae ne vitio temporis hominum incuria penitent in hoc bibliothecae vestibulo adlocatae sunt anno Christi MDCCLXXXVIII mense Iulio*. Ivi, p. 228.

quest'opera come Maestro della Maddalena (Fig. 1). La tavola era apprezzata per la rarità dell'apparato iconografico e la conseguente importanza documentaria per gli studi sulla Chiesa antica³³, mentre si può facilmente intuire che diverso e separato dovesse essere il giudizio in merito al linguaggio figurativo, la cui «maniera greca» doveva risultare utile quale punto di partenza e di confronto per la visualizzazione della «rinascita» invocata dall'epigrafe. Tra le opere già presso il Museo Adamiano figura anche un'icona di scuola cretese del XVI secolo con *San Giovanni Battista*, che si può ipotizzare fosse ritenuta dal padre servita di più antica scuola bizantina ed anch'essa volta a «far conoscere in quale stato era la pittura, avanti il suo risorgimento»³⁴. Le fonti di approvvigionamento di padre Adami non sono state riconosciute, ad eccezione delle opere provenienti dalla SS. Annunziata stessa (come i pannelli dell'*Armadio degli argenti* di Beato Angelico e Alessio Baldovinetti, oggi presso il Museo di San Marco), ma si suppone che una buona parte fosse stata acquistata in concomitanza con le soppressioni delle confraternite laicali ordinate da Pietro Leopoldo nel 1785³⁵, circostanza alla base della formazione anche di altre raccolte³⁶. Dopo la sua morte il museo fu affidato a padre Costantino Battini, ma venne espropriato dal governo napoleonico nel 1810: i pezzi migliori furono destinati alla Galleria dell'Accademia (ancora riconoscibili in opere presenti presso questa o altre istituzioni museali toscane), mentre gli altri furono venduti e sono oggi solo in minima parte identificabili³⁷.

A Bandini, la cui esperienza rivela le influenze dei diversi ambienti frequentati nel corso della propria vita e dei propri viaggi, da quello dell'élite intellettuale fiorentina a quello dei collezionisti di arte sacra romani, è dedicata più specificamente la seconda sezione di questo capitolo.

³³ Ead., scheda 24, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 232-233.

³⁴ Le parole non sono di Adami, ma di Giovanni Masselli, che descrive l'icona presso la Galleria dell'Accademia nel 1849, esprimendo pensieri probabilmente molto simili a quelli che avevano guidato il padre servita e gli altri precoci collezionisti di Primitivi nelle loro scelte. Quanto alla provenienza, è verosimile che l'icona fosse giunta a Firenze già precedentemente alla sua acquisizione da parte di Adami per l'interesse che poteva aver suscitato il soggetto, patrono della città; Ead., scheda 28, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 240-241.

³⁵ Già a partire dal 1783 il granduca aveva operato alcune soppressioni; nel 1785 la decisione fu resa generale.

³⁶ S. Chiodo, *Francesco Raimondo Adami* cit., p. 231.

³⁷ Ivi, pp. 228-231.

1.1.4. Commercio di Primitivi a Firenze

Per quanto ancora il valore commerciale dei Primitivi fosse molto più basso di quello dei dipinti di epoca posteriore e si trattasse di un mercato particolarmente elitario³⁸, alcuni intermediari, specialmente in ambito fiorentino, cominciarono ad interessarsi al loro commercio, magari allestendo allo stesso tempo una propria collezione personale.

Uno degli esempi più precoci è quello di **Ignazio Enrico Hugford** (1703-1778), di origini inglesi ma nato e cresciuto a Firenze, pittore, Accademico e conoscitore molto stimato, collezionista anche di Primitivi. Figlio di un orologiaio inglese al servizio del granduca Cosimo III de' Medici, fu per dieci anni, dal 1762 al 1772, provveditore dell'Accademia del Disegno: la mostra di pittura allestita sotto la sua direzione presso la SS. Annunziata nel 1767 (un tipo di evento che l'Accademia organizzava, con cadenza discontinua, fin dal secolo precedente)³⁹ costituì la prima manifestazione pubblica in cui furono esposte opere di maestri del Quattrocento (tra cui un presunto *Autoritratto di Masaccio*)⁴⁰. Alla sua morte gli Uffizi acquistarono una cospicua parte della sua collezione (comprendente una notevole quantità di disegni che arricchì le raccolte grafiche della Galleria); tra i quadri acquisiti si ricorda, tra molti pezzi cinque e seicenteschi, anche la *Madonna col Bambino e due angeli* di Hans Memling, allora attribuita a Van Eyck⁴¹.

Con le soppressioni leopoldine delle confraternite laicali, nel 1785, il mercato fiorentino si arricchì di nuove opere d'arte antiche, di cui giovarono mercanti come il marchese **Alfonso Tacoli Canacci** (1726-1801), trasferitosi da Parma, **Vincenzo Gotti**, pittore, copista e restauratore particolarmente rinomato per le sue capacità di *expertise*, **Giovanni Battista Caruana**, **Lamberto Cristiano Gori**, discepolo di Hugford ed erede di una porzione della sua collezione⁴². Parte dei beni delle compagnie soppresse andò

³⁸ C. De Benedictis, «*Etruria Pittrice*» cit., pp. 71-73. Un'idea del livello relativo dei prezzi si può ricavare dalla vendita in blocco della collezione Guicciardini al funzionario francese François-Louis Dubois, nel 1807 (data neppure così precoce): il tondo con l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli (Londra, National Gallery), attribuito a Mantegna e definito «raro», fu valutato 50 zecchini, mentre un dipinto di Carlo Dolci fu stimato il doppio.

³⁹ F. Haskell, *La nascita delle mostre*, Ginevra-Milano, Skira, 2016 (ed. or. 2000), pp. 27-29.

⁴⁰ F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», s. 3, 13/4, 1983, pp. 1025-1056: 1040. L'opera, un frammento di affresco, fu venduta dallo stesso Hugford agli Uffizi, dove è oggi conservata come *Autoritratto di Filippino Lippi*, seppur non unanimemente considerata autentica.

⁴¹ Ivi, pp. 1046-1051.

⁴² G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 26.

altresì ad incrementare le raccolte pubbliche, confluendo presso la Galleria dell'Accademia.

Il marchese Tacoli, trasferitosi a Firenze nel 1785 dopo aver sposato una Canacci⁴³, raccolse grazie alle favorevoli circostanze una vasta collezione personale, di cui battezzò una sezione *Etruria Pittrice*, ordinandola come una storia della scuola fiorentina a partire da Cimabue. Le opere sono ancora oggi in molti casi riconoscibili grazie ai cartellini e allo stemma nobiliare del marchese apposti sul retro⁴⁴. Se viene tendenzialmente considerato più un *marchand-amateur*, che un collezionista vero e proprio, è perché in molte delle sue azioni rivelò «uno spiccato spirito imprenditoriale che tuttavia – date anche le sue origini nobili – cercò sempre, per quanto possibile, di mascherare»⁴⁵; non era dunque secondario, nella sua scelta di dedicarsi al commercio d'arte, l'aspetto economico, e lo stesso approccio iniziale ai fondi oro pare, data la sua estraneità agli ambienti eruditi, dovuto principalmente al loro prezzo accessibile⁴⁶. Suo acquirente prediletto fu il duca di Parma **Ferdinando I di Borbone** (1751-1802), il cui interesse verso le tavole medievali appariva invece legato a motivi devozionali (da cui la ripetuta presenza nelle opere da lui acquisite di santi domenicani, ordine nel quale aveva un tempo pensato di entrare)⁴⁷. Tacoli Canacci offrì l'*Etruria Pittrice* sia a Ferdinando I, che ne acquistò infine i pezzi più rilevanti, tutt'oggi conservati a Parma, sia, senza successo, al cugino Carlo IV di Borbone, re di Spagna. Cercò di proporre opere anche alla Galleria degli Uffizi, che Pelli-Bencivenni, definendo il marchese un «povero ma onesto gentiluomo, smaniante per la pittura, il quale per provvedere ai suoi bisogni fa commercio di quadri»⁴⁸, rifiutò perché in cattivo stato e dalle attribuzioni estremamente ottimistiche (il direttore si riferiva specialmente a dipinti del XVI e XVII sec., assegnati a Correggio, Parmigianino ed altri importanti pittori emiliani)⁴⁹. Della collezione Tacoli Canacci sono presenti tre inventari manoscritti (del 1789, 1791 e 1792) e un catalogo a stampa (del 1796 con supplemento del 1798)⁵⁰.

⁴³ L. Sbaraglio, *Alfonso Tacoli Canacci*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 211-215: 211.

⁴⁴ Ivi, pp. 214-215.

⁴⁵ Ivi, p. 211.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Ivi, p. 215; V. Buonocore, *Il marchese Alfonso Tacoli-Canacci «onesto gentiluomo smaniante per la pittura»*, Reggio Emilia, SRSS, 2005, pp. 81-82.

⁴⁹ L. Sbaraglio, *Alfonso Tacoli Canacci* cit., pp. 214-215.

⁵⁰ Tutti pubblicati in V. Buonocore, *Il marchese Alfonso Tacoli-Canacci* cit.

In generale, non era infrequente che i polittici venissero smembrati per essere resi più conformi al gusto settecentesco, eliminando le cornici originali e ritagliandone i pannelli al fine di ricavarne singoli quadri, interventi spesso condotti dai mercanti per trarne maggiore guadagno (la stessa scarsa sensibilità è dimostrata nei confronti delle pagine miniate dei manoscritti, staccate o ritagliate per essere trasformate in quadretti)⁵¹. Presso la Reggia di Colorno, dove confluirono i Primitivi acquistati da Ferdinando I, le opere furono dotate di uniformi cornici in stile rococò, dopo essere state private di quelle originali, e disposte in assemblaggi simmetrici, annullandone le peculiarità formali e stilistiche: De Benedictis sottolinea come ciò corrispondesse alla necessità di un sussidio moderno, che le rendesse più comprensibili ed inseribili nell'estetica dell'epoca⁵². Il Tacoli stesso era solito abbellire le proprie opere con l'aggiunta di decorazioni in pastiglia (per lo più ormai rimosse durante successivi restauri)⁵³, che sembrerebbero, tuttavia, denotare una ricerca di maggiore coerenza con il supporto antico. Ad esempio, i due sportellini di tabernacolo di Lorenzo Monaco con l'*Orazione nell'orto* e le *Marie al sepolcro* oggi al Louvre (Fig. 2), riuniti e completati nella parte cuspidata per ottenere un formato rettangolare, presentano un cordoncino a pastiglia che segue l'andamento originale del pezzo, inclusa la cuspidata.

Anche **Thomas Patch** (1725-1782), pittore ed incisore residente a Firenze dal 1755, in virtù della sua vicinanza all'ambasciatore Horace Mann aveva modo di commerciare opere d'arte con i britannici che visitavano la città⁵⁴. Diede inoltre inizio ad un progetto editoriale che lo vide pubblicare le vite di Masaccio, Giotto e Ghiberti (oltre a quella di Fra Bartolomeo), accompagnate da incisioni da lui stesso eseguite: per Masaccio gli affreschi della Cappella Brancacci nella chiesa di Santa Maria del Carmine, per Giotto, nella stessa chiesa, quelli perduti con *Storie della vita di San Giovanni Battista*, in realtà di Spinello Aretino, per Ghiberti la *Porta del Paradiso*⁵⁵. Quando un incendio, nel 1771, danneggiò in maniera irrecuperabile i presunti affreschi giotteschi del Carmine, Patch si cimentò nel distacco di alcuni frammenti: qualcuno fu venduto a connazionali, ma la

⁵¹ M. Scudieri, *Origine ed evoluzione della collezione nel '700*, in *Il museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. Scudieri, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1993, pp. 27-34: 33.

⁵² C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo* cit., p. 132.

⁵³ L. Sbaraglio, *Alfonso Tacoli Canacci* cit., p. 214.

⁵⁴ L.H. Cust, *Patch, Thomas*, in *Dictionary of National Biography*, 44, London, Smith, Elder & Co., 1895, <en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Patch,_Thomas> [cons. 28.12.2021].

⁵⁵ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., pp. 24-25.

maggior parte (24 pezzi) fu acquistata, dopo la sua morte, dal nobile padovano **Tommaso degli Obizzi** (1750-1803) (collezionista dai variegati interessi che, nell'ambito della pittura, si dedicò sorprendentemente ai soli Primitivi, raccolti, insieme ad un museo sacro, nel suo Castello del Catajo a Padova)⁵⁶, per tramite di Vincenzo Gotti⁵⁷.

1.1.5. I collezionisti stranieri

Gli stranieri, siano essi viaggiatori o residenti in Italia, come il Patch, non furono assenti dal panorama collezionistico settecentesco, per quanto le loro collezioni non presentassero ancora particolari differenze, né per importanza né per carattere, rispetto a quelle dei contemporanei italiani⁵⁸. Tra di essi si possono ricordare **Frederick Harvey** (1730-1803), che viaggiò in Toscana e si interessò specialmente all'arte senese⁵⁹, **William Young Ottley** (1771-1836), che visse in Italia dal 1791 al 1801⁶⁰, **Charles Francis Greville** (1749-1809), che acquistò opere dal Patch⁶¹, il diplomatico di stanza a Venezia **John Strange** (1732-1799), che fu amico di Harvey e finanziò l'erudito Giovanni Maria Sasso (autore di una *Venezia Pittrice* rimasta inedita, anch'egli collezionista e mercante)⁶².

Una personalità che prelude alla grande *connoisseurship* straniera è quella di **Jean-Baptiste-Louis Seroux d'Agincourt** (1730-1814), erudito francese che visse gran parte della sua vita a Roma e scrisse la prima opera comprensiva dedicata alla storia dell'arte medievale, dal IV al XVI secolo, con l'intenzione di proseguire dal punto in cui si era fermata la trattazione di Winckelmann. Apparsa per la prima volta in fascicoli a Parigi nel 1810 (ma completata fin dalla fine del secolo precedente), l'*Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, presto tradotta anche in italiano, si compose, nella sua forma finale pubblicata postuma

⁵⁶ Id., *Tommaso degli Obizzi*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 329-333. La collezione del Catajo fu lasciata dal marchese, privo di eredi, al duca di Modena Ercole III d'Este, passando poi, per successivi traslati, al ramo estense degli Asburgo d'Austria. Per questo si trova oggi divisa tra Modena, Vienna e, per la maggior parte, Praga.

⁵⁷ Id., *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., pp. 24-25

⁵⁸ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., p. 234.

⁵⁹ Ivi, p. 216.

⁶⁰ Ivi, p. 219.

⁶¹ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 24.

⁶² Ivi, pp. 31-32. Sulla collezione di Giovanni Maria Sasso cfr. L. Borean, *L'eredità di Giovanni Maria Sasso*, «Artibus et Historiae», 81, 2020, pp. 281-289.

nel 1824, di due volumi dedicati alla scultura, due all'architettura e sei alla pittura, dei quali la metà di corredo iconografico: solo per la pittura erano riprodotte in incisione più di 1.400 opere, tra cui molte in possesso di suoi conoscenti (era per esempio molto amico del cardinale Borgia)⁶³. Nell'affermare come sua ambizione quella di diventare il «Winckelmann dei tempi della barbarie», D'Agincourt intendeva solamente contribuire allo studio e alla comprensione dell'arte del passato, senza alcuna implicazione di influenza sul gusto e sull'arte a lui contemporanei, come era invece stato negli intenti del suo illustre modello⁶⁴. L'erudito francese, nonostante l'impresa cui aveva dedicato gran quantità di tempo e denaro, riteneva l'arte dei Primitivi indegna di apprezzamento estetico, osservando, per esempio, che «sarebbe pericoloso insistere in misura soverchia nello studio delle medesime [delle opere del Primo Rinascimento]. Ma soprattutto dobbiamo evitare la forma di entusiasmo che provano certi artisti moderni al cospetto di siffatti esperimenti, per ogni verso di portata troppo modesta per essere assunti a modelli»⁶⁵.

Fu soprattutto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, nel periodo degli sconvolgimenti politici napoleonici, che cominciarono ad apparire un più esteso interesse per i Primitivi tra i funzionari francesi e presso alcuni facoltosi inglesi.

Si ricordano, in particolar modo, **François Cacault** (1743-1805), diplomatico di Napoleone che soggiornò in particolare a Firenze, Napoli e Roma⁶⁶; il suo segretario **Alexis-François Artaud de Montor** (1772-1849), che, grazie alle soppressioni leopoldine, formò negli anni Novanta una collezione di stampe vasariane volta ad illustrare lo svolgimento stilistico della scuola fiorentina⁶⁷ (la cui conoscenza fu diffusa dalla pubblicazione nel 1809, a Parigi, di un *Catalogue raisonné* che accompagnava un volumetto intitolato *Considérations sur l'état de la peinture dans le quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, nel quale Artaud de Montor dichiara esplicitamente di ispirarsi

⁶³ Ivi, pp. 18-19. Sul ruolo di Seroux d'Agincourt e delle sue tavole nella storiografia artistica cfr. I. Miarelli, Mariani, *Seroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini*, in *Enciclopedia e storiografia artistica. Tra Sette e Ottocento*, atti della giornata di studi (Lecce 2006), a cura di F. Conte, D. Caracciolo, A.M. Monaco, Galatina, Congedo, 2008, pp. 129-150.

⁶⁴ F. Haskell, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1990 (I ed. 1976), pp. 95-96.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 34. La raccolta di Cacault è oggi proprietà della città di Nantes.

⁶⁷ C. De Benedictis, «*Etruria Pittrice*» cit., pp. 72-73.

al Lanzi e al Lastri)⁶⁸; il cardinale **Joseph Fesch** (1763-1839), zio di Napoleone, che mise insieme una quadreria di oltre 16.000 dipinti (la più grande allora in Europa)⁶⁹. Tra i fornitori di Fesch figurava anche il marchese Tacoli Canacci⁷⁰. A Firenze, seppur in maniera marginale, acquistarono Primitivi anche i funzionari locali **Antoine Joseph Fauchet** e **François-Louis Dubois**⁷¹.

Dopo la caduta del regime imperiale francese, Fesch visse in esilio a Roma, dove continuò ad accrescere la sua collezione di opere di ogni tipo ed epoca (aveva una predilezione per il Seicento fiammingo e olandese), tra cui anche numerosi Primitivi di altissima qualità (come la *Morte della Vergine* di Giotto)⁷², configurandosi come una figura chiave per l'apertura internazionale al collezionismo di Primitivi all'inizio dell'Ottocento⁷³. A suggellare l'interesse francese per il valore storico della pittura medievale italiana fu inoltre, nel 1814, la mostra di dipinti primitivi allestita nel Salon Carré del Louvre con i pezzi requisiti in Italia⁷⁴, mentre di lì a poco le aste parigine avrebbero accolto buona parte delle collezioni costituite in età napoleonica⁷⁵.

Tra le prime raccolte di maggiori dimensioni presso gli amatori inglesi, vi è il singolare caso di collezionismo a distanza di **William Roscoe** (1753-1831), che coltivò una passione per l'arte e la cultura fiorentine pur non visitando mai l'Italia: scrisse e pubblicò un'opera su Lorenzo il Magnifico (*The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent*, 1795), all'interno della quale inserì un capitolo dedicato alla rinascenza delle arti da Cimabue a Michelangelo, e mise insieme una collezione facendosi spedire i dipinti dalla Toscana con l'aiuto dei mercanti Thomas Philipe e Thomas Winstanley⁷⁶. Rilevante fu anche la raccolta di **Edward Solly** (1776-1844), mercante inglese di legname

⁶⁸ A. Staderini, *Alexis-François Artaud de Montor*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 423-426: 423-424.

⁶⁹ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 34.

⁷⁰ L. Sbaraglio, *Alfonso Tacoli Canacci* cit., p. 212.

⁷¹ C. De Benedictis, «*Etruria Pittrice*» cit., p. 73.

⁷² Berlino, Gemäldegalerie.

⁷³ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., pp. 34-35. La maggior parte della collezione Fesch fu messa all'asta dopo la sua morte, mentre alcune opere si trovano ad Ajaccio, dove aveva progettato un edificio per ospitarvi la quadreria e un'Accademia.

⁷⁴ Ivi, pp. 17-18.

⁷⁵ C. De Benedictis, «*Etruria Pittrice*» cit., p. 73

⁷⁶ G. Tormen, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»* cit., p. 24.

trapiantato a Berlino, cominciata nel 1811 e ceduta nel 1821 a Federico Guglielmo III di Prussia⁷⁷.

1.1.6. Alcune considerazioni conclusive di Giovanni Previtali

Si riportano di seguito alcune delle conclusioni tratte da Giovanni Previtali nell'analizzare il collezionismo di Primitivi settecentesco, tutt'oggi di grande validità per la comprensione del fenomeno⁷⁸:

- L'emergenza del collezionismo di Primitivi affonda le sue radici in un interesse storico-artistico a ricostruire nei monumenti, secondo il concetto sperimentale enunciato dal Malvasia⁷⁹, l'evoluzione stilistica delle diverse scuole locali, che porta alcuni eruditi a raccogliere disegni e pitture allora di scarso valore commerciale (es. Maffei, Lodoli, Facciolati, Hugford).

- Nella seconda metà del secolo il collezionismo si diffonde a livelli istituzionali (conventi, curie, biblioteche, musei) e sempre più numerose sono le raccolte degli eruditi anche senza il perseguimento della 'serie completa'.

- Cronologia e localizzazione spaziale delle collezioni di Primitivi seguono il progredire degli studi storico-artistici. Nelle prime sono dunque in numero prevalente i quadri attribuiti a pochi nomi chiave (Giotto, Cimabue, Masaccio, Mantegna, Van Eyck per i fiamminghi), mentre i collezionisti sono strettamente legati ai protagonisti dell'erudizione, quando non eruditi essi stessi. Anche il significato delle collezioni segue la condizione degli studi: in principio, quando i Primitivi vengono apprezzati solo come grado iniziale di uno sviluppo, esse tendono a culminare con almeno qualche pezzo che mostri la perfezione raggiunta dall'arte moderna.

- Soltanto alla fine del XVIII secolo la figura del collezionista-erudito viene sostituita da quella del collezionista-dilettante (diplomatico, mercante, etc.).

- Prima delle spoliazioni napoleoniche, le collezioni straniere non si differenziano sostanzialmente da quelle italiane, poi si formano le più estese

⁷⁷ Ivi, p. 35. La raccolta costituisce uno dei nuclei della Gemäldegalerie di Berlino.

⁷⁸ G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi* cit., pp. 233-237.

⁷⁹ In *Le Pitture di Bologna* (1686) Carlo Cesare Malvasia dichiara la superiore importanza della conoscenza empirica e diretta delle opere e dell'evidenza di fatto rispetto all'autorità delle fonti precedenti; Ivi, p. 233, nota 2.

raccolte dei funzionari francesi e degli amatori inglesi. A cavallo tra i due secoli si costituiscono inoltre la maggior parte delle collezioni pubbliche italiane.

- Previtali ricostruisce dunque una linea di influenza così strutturata: studi italiani → collezionismo italiano → collezionismo straniero → studi stranieri, in cui l'erudizione italiana e le esperienze collezionistiche che per prime ne conseguono si trovano alla base della nascita e della diffusione di un interesse che, nel trasmettersi all'estero, diviene sempre più una questione di gusto. La popolarità guadagnata dai Primitivi italiani presso i collezionisti europei e americani originerà poi, tra Otto e Novecento, una nuova ondata internazionale di studi-storico artistici sull'arte del Medioevo e del primo Rinascimento.

1.2. Angelo Maria Bandini e il suo Museo Sacro

Mentre molte collezioni settecentesche risultano disperse, o quanto meno diluite entro quelle di più vaste istituzioni, è tutt'oggi possibile visitare la raccolta del canonico Angelo Maria Bandini (1726-1803) a Fiesole, per quanto non più alloggiata nel luogo originario, ma in un edificio progettato con specifica funzione museale nel 1913 al fine di migliorarne le esigenze sia di conservazione che di fruizione⁸⁰, e non più allestita secondo i criteri che si andranno a descrivere in questa sede⁸¹.

Per una biografia di Bandini, noto soprattutto per il suo ruolo di bibliotecario presso la Marucelliana e la Laurenziana, si rimanda alla sezione finale di questo lavoro (scheda 1).

Sulla formazione della raccolta di Bandini e sulla provenienza delle diverse opere, le testimonianze sono purtroppo estremamente scarse: tuttavia, la data 1759 apposta in un'iscrizione alla base della *Madonna con Bambino fra angeli e santi* di Agnolo Gaddi offre un appiglio cronologico per ritenere già avviata entro questa precoce data la sua attività collezionistica, mentre un inventario del 1778 relativo alla sua casa fiorentina,

⁸⁰ M. Scudieri, *La collezione nei documenti ottocenteschi: profilo e vicende del Museo Sacro*, in *Il Museo Bandini* cit., pp. 35-43: 43.

⁸¹ Per considerazioni circa l'allestimento attuale si rimanda alla scheda dedicata al Museo Bandini nella sezione finale di questo lavoro (scheda 1).

presso la Biblioteca Marucelliana, mostra la raccolta come già quasi completamente formata, anche se ancora disposta senza alcun criterio organizzativo⁸².

Le antichità medievali a soggetto sacro (fondi oro, sculture, robbiane) non erano l'unica tipologia di oggetto collezionato da Bandini, che tuttavia intese marcare una precisa separazione tra una collezione privata (che, nella compresenza negli stessi ambienti di opere d'arte più recenti, reperti archeologici, oggetti di interesse scientifico e persino una «reliquia profana» del dito di Galileo mostrava l'atteggiamento mentale del Bandini come ancora legato ad una concezione unitaria del sapere da *Wunderkammer*)⁸³ ed una collezione che assumeva interesse pubblico in virtù del suo valore storico, artistico, didattico, collocata all'interno dell'oratorio di Sant'Ansano⁸⁴. Il testamento di Bandini regolò, nel 1803, il destino di entrambe le raccolte: mentre quest'ultima fu resa indivisibile e donata al Capitolo della Cattedrale per «decoro, istruzione, beneficenza pubblica per il popolo di Fiesole», della collezione privata fu disposta la vendita, al fine di sovvenzionare la creazione di un'Opera Pia di Pietà Pubblica per l'educazione dei giovani meno abbienti, cui spettava anche la custodia dell'adiacente oratorio. Purtroppo, tale ente sperimentò costanti difficoltà, mentre le condizioni di decadenza della chiesetta e delle opere al suo interno venivano biasimate dagli intellettuali, portando infine alla decisione della sua soppressione e del trasferimento del Museo nella nuova sede a fianco della Cattedrale⁸⁵.

L'acquisto dell'oratorio di Sant'Ansano (1795), datato all'XI sec., al cui fianco Bandini fece costruire un nuovo edificio, fu compiuto per soddisfare la necessità di disporre di un luogo, diverso nei connotati da una casa, nel quale esporre la collezione⁸⁶. Il complesso di Sant'Ansano non era infatti l'unica residenza di Bandini, che fino alla sua morte continuò a mantenere anche la casa fiorentina presso la Marucelliana e una villa

⁸² L. Brunori, *Angelo Maria Bandini*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 273-275: 274.

⁸³ M. Scudieri, *Origine ed evoluzione* cit., p. 33.

⁸⁴ Ivi, pp. 33-34; Ead., *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, a cura di R. Pintaudi, Messina, CISU, 2002, pp. 179-189: 180. La principale descrizione della collezione Bandini nella sua totalità è contenuta nella lettera di Luigi Tramontani, *All'amico Angelo Maria Bandini augurando salute*, del 1797, pubblicata in appendice a G. Gargani, *Del Museo Bandini in Fiesole: relazione storica con note*, Firenze, G.B. Campolmi, 1862. L'insistenza con cui Tramontani parla della ricostruzione di Sant'Ansano è stata letta anche come una metaforica ricostituzione dell'ordine delle cose sacre sconvolto dalle soppressioni; L. Brunori, *Angelo Maria Bandini* cit., p. 275.

⁸⁵ M. Scudieri, *La collezione d'arte* cit., p. 181.

⁸⁶ Ivi, p. 179.

nei pressi di San Domenico, presa in affitto dai frati a partire dal 1770 e conosciuta come «Le Tre Pulzelle», dal nome di una locanda nelle vicinanze⁸⁷: nell'inventario *post mortem*, gli ambienti delle due dimore appaiono contenere ormai una minima parte degli oggetti d'arte, quasi tutti trasferiti nella nuova sede di Fiesole⁸⁸.

Magnolia Scudieri evidenzia la capacità della raccolta di arte sacra di illustrare l'evoluzione storica e figurativa della scuola fiorentina⁸⁹. L'interesse principale è rivolto alle opere trecentesche e quattrocentesche, in particolare in pittura, alla scuola giottesca, in scultura, alle robbiane. Non sono presenti tavole di Giotto (vi è solo una piccola e rara *Pietà* incisa su vetro assegnata alla sua bottega), ma è assai verosimile che le attribuzioni di Bandini fossero più ottimistiche di quelle attuali⁹⁰. Completano il *corpus* principale alcune opere di «maniera greca», illustrative dei precedenti duecenteschi e bizantini, e poche altre che appaiono quasi un contrappunto critico rispetto alla tendenza principale, come un dittico di scuola veneziana degli inizi del XIV secolo, che mostra il perdurare dell'influenza bizantina in area lagunare, oppure un dittico senese, anch'esso trecentesco, rappresentativo di «quella maniera gotica che non penetrò mai appieno in area fiorentina»⁹¹. Scudieri riconosce, inoltre, nelle scelte del collezionista una predilezione per la raffinatezza formale (evidente nella presenza di pezzi ricercati come il vetro graffito richiamato), per l'effetto decorativo, per la preziosità⁹².

La studiosa definisce quello creato da Bandini un vero e proprio «manuale per immagini», pur dubitando, cautamente, di una completa consapevolezza del collezionista in merito, dal momento che è difficile credere in una coscienza critica così evoluta⁹³. Nelle sue scelte Bandini fu verosimilmente guidato, oltre che dalla propria intuizione, anche dai consigli di altri personaggi a lui vicini come Marco Lastri e Giovanni Lami, suo maestro⁹⁴. Nella sua logica evoluzionistica la collezione non poteva non contenere almeno un'opera che testimoniassse il raggiungimento finale della perfezione dell'arte,

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ M. Scudieri, *Origine ed evoluzione* cit., p. 32.

⁸⁹ Ead., *La collezione d'arte* cit., p. 182.

⁹⁰ Ivi, p. 185.

⁹¹ Ivi, pp. 183-184.

⁹² Ivi, pp. 185-186.

⁹³ Ivi, p. 183.

⁹⁴ *Ibid.*

individuabile nel bassorilievo in stucco dipinto a finto bronzo con l'*Adorazione dei pastori* attribuito dal Bandini a Michelangelo⁹⁵.

All'interno dell'oratorio di Sant'Ansano (Fig. 3) i quadri e le sculture principali erano disposti lungo le pareti dell'unica navata entro nicchie, cornici e stucchi, mentre due ambienti adiacenti, ossia la sagrestia e una cappelletta, contenevano gli oggetti di minori dimensioni⁹⁶. Nel presbiterio, il bassorilievo 'michelangiolesco', convenientemente alla sua importanza, rivestiva un ruolo preminente come mensa d'altare; sopra di esso si trovava la pala centinata con l'*Incoronazione della Vergine* creduta del Botticelli⁹⁷. Se in questi due casi la logica collezionistica era coerente con quella espositiva (opere che concludono la 'serie' collocate in posizione culminante), nel resto dell'allestimento bandiniano erano esclusivamente l'attenzione alle peculiarità dello spazio sacro e la ricerca di decorazione e simmetria a guidare la disposizione⁹⁸. Quest'ultima risulta, dunque, allo stesso tempo attardata sul modello delle quadriere (specialmente per le incorniciature rococò in stucco e la simmetria delle composizioni) e precoce rispetto alla predilezione per la ricerca di atmosfera e di assonanza negli accostamenti che caratterizzerà il collezionismo ottocentesco. L'esposizione delle opere sacre all'interno di una chiesa antica intendeva infatti evocarne il contesto di provenienza⁹⁹, configurandosi, per quanto non vi fosse ancora alcuna ricostruzione in senso storicistico dell'apparato decorativo che accompagnava le opere, aderente anzi a canoni settecenteschi, come uno dei primi esempi di allestimento d'ambientazione.

In termini di gusto, l'aspetto essenzialmente rococò, piuttosto che medievale o rinascimentale, restituito dalle foto d'epoca dell'oratorio di Sant'Ansano sembra suffragare in Bandini tendenze ancora fortemente settecentesche. Nel ricercare effetti di simmetria, inoltre, il canonico non esitò a separare parti di uno stesso polittico esponendole su pareti opposte o, viceversa, ad affiancare pezzi eterogenei per raggiungere le dimensioni necessarie a costituire un *pendant* per un'altra opera¹⁰⁰. Non è certa la

⁹⁵ Il rilievo è oggi assegnato al Giambologna e identificato come parte dell'apparato effimero realizzato per la porta del Duomo di Firenze nel 1565, in occasione del matrimonio tra Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria; *Museo Bandini di Fiesole*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, Firenze, Polistampa, 2011, p. 106.

⁹⁶ M. Scudieri, *La collezione nei documenti ottocenteschi* cit., pp. 35-37.

⁹⁷ Assegnata oggi ad un anonimo pittore francese attivo in ambito fiorentino; *Museo Bandini di Fiesole* cit., pp. 75-77.

⁹⁸ M. Scudieri, *La collezione nei documenti ottocenteschi* cit., p. 39.

⁹⁹ Ead., *La collezione d'arte* cit., p. 180.

¹⁰⁰ M. Scudieri, *La collezione nei documenti ottocenteschi* cit., pp. 40-41.

misura entro cui si possa attribuire alla sua diretta responsabilità il frequente decurtamento delle cuspidi per normalizzare le forme dei pannelli, dal momento che in alcuni casi parti della medesima opera presenti in altre collezioni risultano altrettanto manomesse¹⁰¹, anche se non sembra escludibile che possa aver fatto talvolta ricorso anche a questo genere di accorgimenti. Sono questi aspetti allestitivi che maggiormente portano a dubitare che Bandini, che sicuramente manifesta una sensibilità, nella scelta dei fondi oro, verso la loro preziosità, potesse aver sviluppato un più elevato livello di apprezzamento formale e di vero e proprio gusto per le opere medievali.

Sembra forse di potersi sbilanciare maggiormente in questo senso in merito alla scultura, alla quale il canonico riservò un interesse pionieristico specialmente per quel che riguarda le robbiane¹⁰², mentre erano addirittura quattro mensole trecentesche, provenienti dal Battistero di Firenze, a formare l'altare, al fianco del presunto bassorilievo michelangiolesco. Enrica Neri Lusanna adombra tuttavia la possibilità che le scelte scultoree del Bandini siano compiute con un gusto più neoclassico che 'primitivo', sia per quel che riguarda le mensole, che nei soggetti raffiguranti putti con cornucopie, sembrano richiamare il repertorio dei sarcofagi romani 'a stagioni', sia nell'attenzione alle robbiane: essa infatti, per quanto singolare, non sarebbe del tutto indipendente da quella tendenza di rivalutazione della scultura quattrocentesca che già presso i neoclassici poneva Donatello all'apice dell'apprezzamento, in quanto considerato interprete del bello ideale¹⁰³.

Il museo di Bandini si presenta come una sintesi della sua doppia identità di erudito e di religioso. In esso sono ravvisabili molteplici influenze dei diversi contesti con cui il suo fondatore ebbe modo di entrare in contatto:

- l'ambiente erudito toscano, entro cui Bandini si formò sotto la guida del Lami (che già nel 1757 aveva dedicato una trattazione ai «pittori e scultori che fiorirono dal 1000 al 1300», pubblicata postuma nel 1792)¹⁰⁴ e continuò ad operare come bibliotecario della Marucelliana e della Laurenziana, mentre agli

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² E. Neri Lusanna, «Etruria Scultrice». *Tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana*, in *La fortuna dei Primitivi, Tesori d'arte* cit., pp. 79-95: 93.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 92-93.

¹⁰⁴ La *Dissertazione del dott. Giovanni Lami relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300* si trova all'interno di un'edizione del *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci pubblicata a cura di Francesco Fontani sulla base di un manoscritto conservato presso la Biblioteca Riccardiana (Firenze, presso Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Grazioli stampatore, 1792).

Uffizi veniva allestito il Gabinetto di Pittura antica e il Lanzi elaborava la sua *Storia Pittorica*. Un altro personaggio vicino al Bandini nella sua formazione fu l'etruscologo Anton Francesco Gori, collezionista dagli interessi variegati (da cui acquistò le quattro mensole trecentesche provenienti dal Battistero)¹⁰⁵.

- il modello dei musei sacri, assorbito *in primis* a seguito dei suoi rapporti con l'ambiente romano, sviluppati sia durante la permanenza giovanile nell'Urbe (1748, 1751), quando frequentò il circolo intellettuale del cardinale Albani¹⁰⁶, sia durante il viaggio del 1780-1781. Bandini ebbe rapporti continuativi con il cardinale Borgia, cui su richiesta inviava opere dalla Toscana¹⁰⁷, e contribuì con invii di avori anche al Museo Cristiano vaticano¹⁰⁸. Interessante è l'analogia con Agostino Mariotti, il cui museo sacro viene localizzato da una testimonianza non in un palazzo, ma «nell'Oratorio Nuovo in Chiesa Nuova»¹⁰⁹: nei diari romani di Bandini vi è traccia, per quanto scarna di informazioni, di una visita alla collezione il 20 aprile 1781¹¹⁰, il cui ricordo potrebbe aver influito sulla scelta di Sant'Ansano. Fiorentino era invece l'esempio di Francesco Adami presso la SS. Annunziata: non vi è diretta evidenza di un rapporto tra i due religiosi, ma è verosimile ipotizzare, visto il comune oggetto d'interesse, che fossero informati circa la reciproca attività collezionistica.

- i viaggi in nord Italia, anch'essi sia giovanili (1747-1748, al seguito del vescovo di Volterra) che in età matura (1778), che poterono metterlo a conoscenza delle tendenze collezionistiche vive in ambito specialmente veneziano e padovano¹¹¹, e dell'allestimento del Museo Epigrafico maffeiano, che costituisce uno dei più importanti precedenti museografici della tipologia d'ambientazione (le iscrizioni antiche sono infatti ospitate all'interno di un porticato

¹⁰⁵ L. Brunori, *Angelo Maria Bandini* cit., p. 274. Per maggiori informazioni sugli interessi di Gori cfr. C. Gambaro, *Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁰⁶ M. Scudieri, *Organizzazione ed evoluzione* cit., pp. 30-31.

¹⁰⁷ E. Spalletti, *Erudizione, collezionismo e mercato artistico tra Roma e Firenze nelle lettere di Stefano Borgia ad Angelo Maria Bandini*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Milano, Skira, 2000, pp. 115-129.

¹⁰⁸ M. Scudieri, *Organizzazione ed evoluzione* cit., pp. 30-31.

¹⁰⁹ S. Pasquinucci, *Agostino Mariotti*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., pp. 135-137: 136.

¹¹⁰ «Venerdì 20 aprile 1781. Andai a vedere il copioso museo di cose sacre dell'Avvocato Mariotti il quale ha adunata anche una serie di pitture cominciando da più antichi tempi, fino ai presenti, ma tra queste vi osservai molti battesimi»; F. Sabba, *Angelo Maria Bandini in viaggio a Roma (1780-1781)*, Firenze, Firenze University Press, 2019, p. 152.

¹¹¹ M. Scudieri, *Organizzazione ed evoluzione* cit., pp. 30-31.

neoclassico)¹¹². Tra le influenze in questo senso sono comunque da inserire, oltre a quella già ipotizzata del Mariotti, anche il Museo Capitolino a Roma e la sala della Niobe agli Uffizi¹¹³.

¹¹² C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo* cit., pp. 136-137.

¹¹³ Ead., «*Etruria Pittrice*» cit., p. 72.

2.

Ambientazioni revivalistiche otto-novecentesche:

verso uno «stile fiorentino antico»

2.1. Medioevo o Rinascimento?

La sensibilità «medieval-umanistica»

Risulta evidente nell'approcciarsi alle manifestazioni del revival fiorentino otto-novecentesco la frequente contaminazione, non solo stilistica ma anche concettuale, tra Medioevo e Rinascimento, tra Trecento e Quattrocento, che Gabriele Morolli sostanzia nell'ideazione dell'aggettivo «medieval-umanistico»¹.

La sensibilità medieval-umanistica affonda le sue radici in una percezione di Trecento e Quattrocento non come unità stilistiche separate e per certi versi antitetiche, ma come due età la cui contiguità cronologica si estendeva, pur nella presenza di un progresso evolutivo interno, ad una continuità di forme e di spirito². L'idea di un'unitarietà evolucionistica dei due secoli si trovava già nella parabola finalistica vasariana, pur gravata da un giudizio di valore che nell'Ottocento era ormai venuto meno³, e successivamente nel

ruolo che, sin dalle prime manifestazioni della sensibilità storicistica in sede di riflessione teorica, viene affidato all'arte fiorentina è quello di ancipite madre sia della stagione più "equilibrata" e matura del raffinato mondo del Gotico europeo sia dell'età più "gentile" del Rinascimento quattrocentesco per così dire allo stato nascente⁴,

¹ Cfr. in particolare G. Morolli, *Gli «armonici innesti» della modernità. L'immagine di Firenze nell'Ottocento e l'invenzione storicistica di un'architettura 'medievalumanistica'*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno di studi (Firenze 1996), a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 199-235; Id., *«Il vago incanto». Suggestioni 'medieval-umanistiche' nell'architettura della Firenze fin de siècle tra Purismo e Decadentismo*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Ecllettismo in Italia*, atti del convegno (Jesi 1999), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori, 2000, pp. 229-306; Id., *«Firenze fior che sempre rinnovella». «Development» stilistico e gusto preraffaellitico nell'architettura storicistica di Toscana tra Ottocento e Novecento*, in *La grande storia dell'Artigianato*, 6 voll., Firenze, Giunti, 1998-2003, IV. *L'Ottocento*, a cura di M. Bossi, G. Gentilini, 2001, pp. 123-155.

² Id., *«Firenze fior che sempre rinnovella»* cit., p. 134.

³ Ivi, p. 137.

⁴ Ivi, p. 125.

configurando quella medieval-umanistica come una sensibilità collocata alla base della stessa categoria estetica dei «Primitivi».

Il passato artistico fiorentino veniva quindi letto tramite la lente di un Umanesimo

già nato con Giotto e con Dante e già portato sulle soglie della ‘maturazione’ da Petrarca o dai vari Andrea Orcagna, Francesco Talenti e così via: in nome di un Gotico rigorosamente raziocinante ed innamorato della *simplicitas* che, facilmente, si sarebbe sciolto, o mutato che dir si voglia, in un Primo Rinascimento ricco, oltre che di aspirazioni all’armonia classica, anche di liberi, fantasiosi sperimentalismi antiquari, di festose freschezze naturalistiche⁵.

Si veniva così ad identificare un blocco di ‘rinascenza’ della storia politica, artistica, letteraria della città.

Il medieval-umanistico nasce come approccio architettonico ma, come è naturale che architettura e arti decorative, contenitore e contenuto si trovino in sintonia, si estende all’intera sfera del revival.

Si riconosceva ai due secoli una «differenza di stile, fratellanza di forme»⁶ (Fig. 4), nella quale veniva rintracciato il punto di partenza per la creazione di uno stile moderno, che, secondo la teoria evuzionistica dell’architettura portata avanti dall’inglese George Edmund Street (*The True Principles of Architecture and the Possibility of Development*, 1852), non intendeva essere una mera riproposizione delle forme del passato (come aveva fatto il Neogotico romantico di inizio secolo), ma generare la possibilità di nuove sintesi, permettendo uno sviluppo delle forme verso stadi evolutivi impliciti e plausibili, anche se mai concretizzatisi nel passato⁷; forme «ad un tempo inedite e memori»⁸, per descrivere le quali si faceva spesso ricorso alle metafore dell’innesto, del connubio, dell’ibridazione⁹. Le forme dell’Italia medievale erano ritenute da Street (*The Brick and Marble Architecture of Northern Italy*, 1855) come le migliori perché capaci di attuare una fusione tra la verticalità stile archiacuto cristiano e la «statica quiete» di quello classico: nella conoscenza di entrambe le tendenze, nel periodo di passaggio tra Gotico e Rinascimento andava ricercata l’ispirazione per elaborare lo stile dell’Ottocento¹⁰.

⁵ Id., *Gli «armonici innesti» della modernità* cit., p. 215.

⁶ Ivi, p. 209, fig. 16.

⁷ Ivi, p. 205

⁸ Ivi, p. 219

⁹ Ivi, p. 213

¹⁰ Id., «*Fiorenza fior che sempre rinnovella*» cit., p. 126.

Simili orientamenti di matrice preraffaellita andarono a confluire a Firenze con quelli già elaborati a partire dagli anni Trenta da parte del Purismo toscano, impegnato anch'esso nella riscoperta di una simile architettura 'di confine'. Il dibattito sulla necessità di intervenire sugli edifici storici rimasti incompiuti era vivo fin dalla prima metà dell'Ottocento, animato, oltre che da istanze di decoro, da un rinnovato entusiasmo per il presente intriso, allo stesso tempo, di nostalgico sentimento per il passato¹¹. La costruzione della facciata di Santa Croce (1857-1865) (Fig. 5), progettata dall'architetto Niccolò Matas a partire dal 1837 e finanziata dall'inglese Francis Joseph Sloane, rappresentò un precoce esempio di connubio tra Trecento e Quattrocento¹². La sua costruzione permise per la prima volta di confrontarsi con gli artefici del passato nella realizzazione di un vero e proprio cantiere medievale, dimostrando la possibilità di una rinascita della vitalità antica e la capacità degli artigiani di affrontare coralmemente, quasi con lo stesso entusiasmo delle antiche corporazioni, i temi di un progetto monumentale¹³.

Tra i principali veicoli della diffusione di un'immagine medieval-umanistica del Rinascimento italiano (e più specificamente di quello fiorentino) ci furono i padiglioni presentati alle Esposizioni Universali e nazionali, «casse di risonanza del gusto della modernità, consapevolmente esasperato»¹⁴ (Fig. 6).

Nell'approcciarsi all'idea del Quattrocento coltivata nel periodo tra Otto e Novecento, sarà dunque opportuno tenere presente, anche nei casi in cui non siano presenti intenzioni teoriche dichiaratamente evoluzionistiche, lo stretto rapporto che viene percepito tra questo secolo e il Trecento.

Mentre nella seconda metà dell'Ottocento, a Firenze, il revival medieval-umanistico 'neoflorentino' convive con tendenze neorinascimentali che si estendono anche verso modelli del pieno e tardo Cinquecento, come emergerà chiaramente dall'analisi della produzione artigiana (capitolo 3), verso la fine del secolo e nei primi decenni del Novecento l'immagine della 'città del Rinascimento' si assesterà su coordinate sempre più 'pre-raffaellite', connotate da una fusione sincretica di caratteri gotici e primo-rinascimentali. Manifestazione non monumentale ma significativa di

¹¹ D. Ulivieri, L. Benassi, *Un (altro) architetto per la Capitale. Francesco Mazzei «valente e modesto» restauratore a Firenze*, «Annali di Storia di Firenze», 10-11, 2015-2016, pp. 237-265: 238.

¹² G. Morolli, *Gli «armonici innesti» della modernità* cit., p. 210.

¹³ C. Sisi, *Scenari del pantheon fiorentino*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., pp. 19-35: 30.

¹⁴ G. Morolli, *Gli «armonici innesti» della modernità* cit., p. 206.

questa tendenza fu l'edificazione dei nuovi quartieri residenziali *extra moenia*, che abbandonavano sempre più la «prevedibile e dignitosa livrea»¹⁵ dell'Eclettismo classicistico in favore di prospetti bugnati nei quali si mescolano elementi liberamente attinti dagli edifici del centro storico.

Di lì a poco, nel primo decennio del Novecento, questa sensibilità, così a lungo coltivata e desiderosa di trovare evidenza oggettiva nei monumenti del passato, arrivò a condizionare le scelte prese nel restauro di edifici storici, come quello del Palazzo dell'Arte della Lana, rielaborato nel 1905 da Enrico Lusini impiegando anche materiali provenienti dalle demolizioni del centro, e quello della Casa di Dante, arbitrariamente condotto da Giuseppe Castellucci nel 1911, evocando, col ripristino stilistico, «atmosfere in verità più attente a registrar le ansie del presente che a suscitare le memorie del passato»¹⁶. Una «trasfigurazione» di edifici in genere appartenenti all'«inquieta marca confinaria 'tra Gotico e Rinascimento'» che vengono riportati, tanto negli esterni quanto negli interni, ad una pienezza che forse non avevano mai neppure conosciuto¹⁷. Il medieval-umanistico si fa dunque da attitudine costruttiva, ricostruttiva, dando vita «ad una Firenze forse mai esistita, ma pure fecondamente interagente con le aspettative estetiche, spirituali di una significativa parte della cultura artistica»¹⁸.

2.2. Il revival 'neoflorentino'

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, periodo di fermento in cui si verificò anche l'annessione all'Italia unita, si aprirono a Firenze una serie di cantieri che, da un lato, rappresentarono importanti banchi di prova per l'élite artigiana cittadina, dall'altro influenzarono la percezione della città e dei suoi dintorni in senso revivalistico, concorrendo al formarsi di uno stile 'neoflorentino'.

Paradossalmente, di lì a poco si sarebbe altresì verificata la perdita di importanti testimonianze autentiche dell'identità storica della città, con l'abbattimento delle mura medievali e lo sventramento, per questioni di igiene ma anche di speculazione, di parte del tessuto urbano del centro.

¹⁵ Id., «*Firenze fior che sempre rinnovella*» cit., p. 130.

¹⁶ Id., *Gli «armonici innesti» della modernità* cit., p. 206.

¹⁷ Ivi, p. 227.

¹⁸ Ivi, p. 203.

Negli stessi anni in cui si completava la facciata di Santa Croce, a partire dal 1857, si procedette a restaurare il **Palazzo del Podestà** (altrimenti conosciuto come Palazzo del Bargello a partire dal ducato di Cosimo I, che vi insediò il capo delle guardie cittadine) a seguito dell'interesse suscitato quale edificio intatto del periodo comunale e luogo del primo ritratto di Dante, scoperto su iniziativa di Seymour Kirkup nel 1840. Elogiato per la purezza del suo stile medievale¹⁹, fu sottoposto, pur fra contrasti e polemiche scatenati da arbitrarie rimozioni e dall'eccessiva ridondanza decorativa²⁰, ad un restauro condotto dall'architetto **Francesco Mazzei** (1806-1869) secondo il metodo di ripristino, in voga grazie alle teorizzazioni di Eugène Viollet-le-Duc²¹, con l'intenzione di recuperare la condizione architettonica originaria della fabbrica e «tornarla tutta alla sua antica eleganza e magnificenza»²². La decorazione pittorica fu realizzata in stile trecentesco da **Gaetano Bianchi** (1819-1892) (Fig. 7), famoso per il restauro degli affreschi di Giotto in Santa Croce, che divenne presenza fissa in tutti i principali interni 'medievali' dell'epoca²³. L'esperienza del Bargello rivestì un ruolo di massima importanza nella preservazione dell'identità fiorentina²⁴ e il palazzo restituito all'antico splendore, con la raccolta di arti decorative che andò ad ospitare²⁵, costituì una fonte imprescindibile di ispirazione e di riferimento, assumendo una carica iconica tanto negli occhi degli italiani, che vi riconoscevano un simbolo del valore morale della Firenze comunale, quanto in quelli degli stranieri di orientamento preraffaellita.

¹⁹ Per esempio, A. Ademollo, nel suo racconto storico *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio* (Firenze, Luigi Passerini, 1841) lo definì «una di quelle creazioni dello spirito vergine»; G. Gaeta Bertelà, *I contributi stranieri nella storia del Museo Nazionale del Bargello*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Firenze 1986), a cura di M. Bossi, L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989, pp. 127-137: 128.

²⁰ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari' tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo*, 8 voll., Firenze, Edifir, 2003-2010, *L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, 2006, pp. 195-212: 201.

²¹ Per quanto non siano presenti prove documentarie della frequentazione tra Mazzei e Viollet-le-Duc, è plausibile un loro incontro già prima del 1860 (anno in cui quest'ultimo fu eletto accademico corrispondente dell'Accademia delle Arti del Disegno). Il francese visitò Firenze durante il suo primo viaggio in Italia nel 1837 e somiglianze nelle metodologie applicate si riscontrano già nel primo grande restauro di Mazzei, quello del Palazzo Pretorio di Volterra (1834-1849), rilevante nella formazione del nuovo indirizzo del restauro toscano; D. Ulivieri, L. Benassi, *Un (altro) architetto* cit., pp. 242-244.

²² A. Gotti, *Le Gallerie di Firenze. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione in Italia*, Firenze, coi tipi di M. Cellini, 1872, p. 236; da D. Ulivieri, L. Benassi, *Un (altro) architetto* cit., p. 243.

²³ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari'* cit., p. 201. Su Gaetano Bianchi cfr. F. Baldry, *Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 65, 1998, pp. 109-154.

²⁴ G. Gaeta Bertelà, *I contributi stranieri* cit., pp. 127-137: 132.

²⁵ Cfr. cap. 3, par. 3.1.3.

Un altro episodio di notevole influenza fu la riedificazione del **Castello di Vincigliata** ad opera di **John Temple Leader** (1810-1903), ex parlamentare inglese che aveva acquistato nel 1855 le rovine di una rocca medievale, appartenuta ai Visdomini, agli Usimberti e agli Albizi, documentata fin dal 1031 e distrutta nel 1364 da un capitano di ventura inglese suo omonimo, John Hawkwood (meglio conosciuto come Giovanni Acuto)²⁶. Con l'intenzione di abitare come un feudatario in un antico maniero, affidò la ricostruzione a Giuseppe Fancelli, che impiegò la pietra delle vicine cave di Maiano e si ispirò alle forme dei palazzi pubblici toscani, e successivamente arredò e decorò l'edificio sia con pezzi originali, ottenuti sul mercato londinese e fiorentino o da scambi con altri collezionisti (come Stibbert e Spence), sia con numerosissimi manufatti in stile e copie, realizzati da una scelta *équipe* di artigiani²⁷. Nella ricerca di effetto e suggestione ambientale, il rispetto storico veniva subordinato al valore estetico e una straordinaria fantasia dominava gli accostamenti²⁸. La fisionomia medievale dell'architettura e delle pitture murali, realizzate da Gaetano Bianchi, si accompagnava ad arredi di stile anche cinque-seicentesco²⁹, nella scelta dei quadri non solo Primitivi toscani del Tre-Quattrocento ma anche un'*Ultima Cena* del pieno Cinquecento di Giovanni Stradano³⁰: l'effetto finale è quello di un luogo fuori dal tempo, magicamente sospeso in un'età indefinita tra Medioevo e Rinascimento (Fig. 8).

Con un'attenzione mediatica simile a quella che, in maniera assai più commerciale, caratterizzò nel secolo successivo Elia Volpi, Temple Leader fece fotografare e documentare la sua opera in guide e cataloghi, in italiano e in inglese, con la collaborazione, per la parte fotografica, dei fratelli Alinari e di Giacomo Brogi; alcuni di essi videro anche la partecipazione della storica dell'arte di inclinazioni preraffaellite

²⁶ Su John Temple Leader cfr. in particolare F. Baldry, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata: un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997.

²⁷ F. Baldry, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 103-126: 110-113.

²⁸ L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche e il valore della tradizione*, in *La Manifattura di Signa*, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, Firenze, SPES, 1986, pp. 35-65: 40

²⁹ È da osservare che le colonnine tornite a tortiglione presenti in molti degli arredi di Temple Leader erano all'epoca ritenute coerenti con gli stilemi rinascimentali, convinzione erroneamente avallata anche dalle pubblicazioni coeve; C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, p. 134.

³⁰ F. Baldry, *Abitare e collezionare* cit., p. 112. La tela, del 1572, fu venduta a Temple Leader come opera di Santi di Tito; <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900194040>> [cons. 13.01.2022].

Lucy Barnes Baxter, alias Leader Scott³¹. Questa operazione diffuse a livello internazionale l'immagine e la fama del 'castello' (con effetti di lunga durata sull'immaginario collettivo della tipologia), cristallizzandone il ruolo, insieme al Bargello, di modello: gli interni 'ricostruiti' di Vincigliata si sedimentarono nella nozione straniera di fiorentinità, facendo sì che «nel mondo magico delle cose il mobilio e l'oggetto fiorentino» potessero «reclamare un proprio spazio, per una vita latente e misteriosa che sembrano contenere, fatta del sogno di un'epoca passata ed eroica in cui si ama perdersi, unico riparo ad una quotidianità frustrante e banale»³².

Anche nella moda per lo stile rinascimentale fiorentino che coinvolse l'America nel primo Novecento, periodo segnato dallo 'stile Davanzati', gli interni di Vincigliata continuarono ad essere presi a modello, ed addirittura alcuni dei mobili realizzati per il castello da Luigi Frullini (Fig. 9) furono creduti autenticamente quattrocenteschi in influenti pubblicazioni statunitensi quali *Interiors, Fireplaces & Furniture of the Italian Renaissance*, di H. Donaldson Eberlein (1916) e *Italian Furniture and Interiors* di G. Leland Hunter (1918)³³.

Tra i sostenitori del revival neofiorentino vi fu anche il collezionista **Frederick Stibbert** (1838-1906), personaggio di cui si avrà modo di parlare più approfonditamente nel prossimo capitolo. Nell'esperienza estetica profondamente eclettica di Stibbert, questo gusto si ravvisa principalmente negli esterni dell'edificio che fece rinnovare all'architetto Cesare Fortini e negli ambienti decorati, ancora una volta, da Gaetano Bianchi, tra i quali spicca la grande galleria dell'armeria (Fig. 10), che, per esempio, Ulisse Cantagalli, in visita presso di lui, non esitò a definire «l'ottava meraviglia, nel più bello stile del Quattrocento, e la decorazione è un riassunto di quanto vi ha di bello in

³¹ G. Gentilini, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 155-176: 163; F. Baldry, *Abitare e collezionare* cit., pp. 113-114. Tra le pubblicazioni coeve su Vincigliata si ricordano in particolare: G. Baroni, *Il Castello di Vincigliata e i suoi contorni*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1871; G. Carocci, *Il Castello di Vincigliata. Racconto del sec. XIV*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1872; G. Marcotti, *Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1879; L. Scott, *Vincigliata and Maiano*, Firenze, Barbera, 1891; Ead., *The Orti Oricellari, to which is appended an enlarged catalogue of the antiquities in Vincigliata Castle*, Firenze, Barbera, 1893; Ead., *The Castle of Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1897.

³² C. Paolini, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 177-185: 180.

³³ Id., *Oggetti come specchio dell'anima: per una rilettura dell'artigianato artistico fiorentino nelle dimore degli anglo-americani*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Fiesole 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 143-164: 156; Id., *L'elaborazione dell'interno abitato* cit., pp. 182-183.

Assisi, nel Bargello e altri monumenti»³⁴, con chiara sensibilità medieval-umanistica. Si ricorda poi come Stibbert, il cui coinvolgimento nella vita fiorentina fu ampio non solo a livello artistico ma anche sociale, facendo parte dell'élite cittadina, fu membro della commissione per l'allestimento del Museo del Bargello, nella cui prima sistemazione trovarono posto, quasi sicuramente, alcune riproduzioni di armature antiche di sua proprietà acquistate a Londra³⁵, e diede il suo sostegno, anche economico, alla costruzione della facciata neogotica di Santa Maria del Fiore, affidata ad Emilio De Fabris nel 1865 (dopo ben tre concorsi nel giro di cinque anni) e completata negli anni Ottanta del secolo.

2.3. Lo stile 'Davanzati'

Paragonabile per importanza e valore paradigmatico alle vicende ottocentesche del Palazzo del Bargello e del Castello di Vincigliata fu, nei primi decenni del Novecento, l'esperienza del restauro di **Palazzo Davanzati** ad opera di **Elia Volpi** (1858-1938), in particolar modo per l'influenza esercitata sulla commercializzazione dell'idea di fiorentinità oltreoceano.

Volpi, formatosi come restauratore e antiquario presso Stefano Bardini, dal quale era stato allontanato per aver cominciato a condurre alcuni affari in proprio, acquistò e restaurò Palazzo Davanzati tra il 1904 e il 1910, in un periodo caratterizzato da un'attenzione nuova, sia pubblica che privata, per le tracce sopravvissute della Firenze antica³⁶ (tanto che l'edificio, che solo vent'anni prima aveva rischiato la demolizione nel corso del Risanamento, nel 1909 fu immediatamente posto sotto il vincolo storico-artistico, secondo la legge appena varata)³⁷. L'allestimento come Museo della Casa

³⁴ D.C. Fuchs, *Frederick Stibbert (1838-1906) e Ulisse Cantagalli (1839-1901): amicizia e mecenatismo*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 30 settembre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 141-152: 141.

³⁵ L.G. Boccia, *Su Stibbert e alcune proposte di ricerca*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 153-154.

³⁶ R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello 'stile Davanzati' nel mondo*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 15-33: 16. Su Elia Volpi e Palazzo Davanzati cfr. anche Ead., *Elia Volpi e il commercio dell'arte nel primo trentennio del Novecento*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia* cit., pp. 391-450; Ead., *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, Centro Di, 1994; *Dall'asta al Museo* cit.

³⁷ Ead., *Il Museo della Casa Fiorentina Antica* cit., p. 21. L'apposizione del vincolo non fu immune da critiche nei confronti dello Stato, che fu accusato di aver precedentemente assistito passivo al degrado dell'immobile; M. Carmignani, *Palazzo Davanzati*, in *La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo

Fiorentina Antica, atto ad evocare l'atmosfera di una casa mercantile tra Medioevo e Rinascimento (Fig. 11), andò a incrociare e stimolare un interesse per l'arredamento antico che stava prendendo campo anche fuori dai circoli più elitari, come testimoniano la fortuna dell'opera *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV* (1908) di **Attilio Schiaparelli**, che visitò il cantiere del palazzo e poté forse fornire personalmente alcuni consigli³⁸. Numerosi manuali e riviste d'arredo, editi specialmente all'estero, divulgavano quello che si riteneva lo «stile fiorentino antico» tramite le fotografie degli interni 'ricostruiti' dei collezionisti, fra i quali Palazzo Davanzati, dove l'ambientazione originale legittimava la credibilità dell'allestimento nel suo insieme, rivestì un ruolo da protagonista³⁹.

La creazione di Volpi rispecchiava, inoltre, un orientamento in atto anche nel settore museale, dove si faceva largo la tendenza a passare da un'organizzazione tassonomica dei materiali alla ricostruzione, proprio come nelle collezioni private, di interi ambienti, capaci di evocare l'idea di un periodo storico: tra gli episodi più influenti, l'apertura del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino nel 1904, secondo un allestimento 'd'ambientazione', ad opera di **Wilhelm von Bode** (con cui Volpi ebbe stretti contatti, prima presso Stefano Bardini e poi in proprio)⁴⁰.

Dopo l'inaugurazione di Palazzo Davanzati, nel 1910, numerosi articoli, su riviste sia italiane sia straniere, contribuirono a diffonderne la fama: apprezzato quale esempio di integrazione perfetta tra contenuto e contenitore, divenne meta imprescindibile per i turisti europei ed americani. I visitatori non solo potevano ammirarvi opere di tutti i settori dell'arte medievale e rinascimentale, dai piccoli quadri primitivi agli oggetti d'uso come le maioliche, ma anche prendere spunto per l'arredo delle proprie abitazioni; i personaggi importanti aumentarono tra i contatti e la clientela di Volpi, nella quale si annoverarono numerosi miliardari statunitensi⁴¹, che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento orientarono massivamente le proprie scelte di gusto verso il Rinascimento italiano, il cui

della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 107-114: 112.

³⁸ S. Chiarugi, *Tre arredi Volpi per il Museo della Casa Fiorentina Antica*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 163-183: 174-176.

³⁹ F. Baldry, *Abitare e collezionare* cit., p. 106. Altri interni frequentemente riprodotti furono quelli del Castello di Vincigliata, di John Temple Leader; di Villa La Pietra, di Arthur e Hortense Acton; di Villa Palmieri, di James W. Ellsworth.

⁴⁰ M.M. Mascolo, *Elia Volpi e il collezionismo. Tra Firenze, Berlino e New York*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 35-53: 37-42.

⁴¹ R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica* cit., pp. 22-23.

‘spirito’ veniva posto in rapporto con la prosperità vissuta dall’America (*American Renaissance*)⁴².

Con le straordinarie aste tenutesi a New York, presso le American Art Galleries, nel 1916 e nel 1917, l’antiquario, che pure aveva inizialmente dichiarato di non voler vendere gli oggetti ‘musealizzati’, portò direttamente in America la collezione (cui unì una parte di oggetti provenienti dalla sua dimora, Villa Pia), forte della fama guadagnata dalla propria impresa e della capacità di incontrare il gusto e le necessità di un paese in cerca di un passato di cui sentiva la mancanza. L’evento fu ampiamente pubblicizzato e l’entusiasmo suscitato, anche a causa dell’impossibilità di viaggiare in Europa durante il periodo di guerra, si concretizzò in un successo che la stampa americana definì la quarta asta per importanza tra quelle avvenute fino a quel momento, nonché la prima in cui i dipinti di scuola primitiva avessero ottenuto un successo completo⁴³. Oltre ad alcuni musei americani, tra i compratori intervenuti all’asta, con offerte ragguardevoli, vi erano Otto H. Kahn, Henry C. Frick, George Blumenthal, Philip Lehman, Carl Hamilton, Peter Cooper, Abram S. Hewitt, William B. Thompson, George G. Barnard, James W. Ellsworth (che riportò i propri acquisti a Firenze per l’arredamento della sua Villa Palmieri) e probabilmente, in maniera indiretta, John P. Morgan⁴⁴. Tra i pezzi più desiderati quelli capaci di stimolare maggiormente l’immaginario evocativo, anche per i nomi con cui venivano presentati, come le sedie *Savonarola*, *dantesca* o *Andrea del Sarto*.

Gli antiquari si misero in moto per sfruttare l’opportunità di mercato apertasi, capofila Stefano Bardini che, messo da parte l’antico rancore, chiese a Volpi di organizzare e gestire a New York, nel 1918, un’asta per suo conto⁴⁵. Ricchi industriali e banchieri realizzavano, in città come nelle ville sulla costa, residenze caratterizzate dalla presenza di *period rooms* esemplificate sullo stile di Palazzo Davanzati, di cui copiavano disposizione degli arredi ed elementi architettonici e decorativi. Gli affreschi trecenteschi rinvenuti nel palazzo, con un registro superiore figurativo e uno inferiore simulante una tappezzeria (tipologia «ad alberi e parati»⁴⁶, schema decorativo diffuso negli interni fiorentini del Trecento e del Quattrocento), riscosero un tale successo da essere più volte

⁴² Ead., *Palazzo Davanzati e le collezioni* cit., p. 154.

⁴³ Ead., *Il Museo della Casa Fiorentina Antica* cit., p. 25.

⁴⁴ Ivi, p. 26.

⁴⁵ Ivi, p. 28.

⁴⁶ A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1908, pp. 144-148.

riprodotti, come nella villa di Joshua S. Cosden a Palm Beach, detta La Guardiola, dove una copia della Sala dei Pappagalli (Fig. 12) fu realizzata da parte della stessa bottega che aveva partecipato ai restauri fiorentini, quella di **Federigo Angeli** (1891-1952), con il padre e i fratelli, attivi da allora in poi sul doppio fronte italiano e americano⁴⁷. Gli stessi motivi venivano applicati anche ad oggetti come cassoni o paraventi⁴⁸.

Il successo oltreoceano portò con sé anche una produzione revivalistica, di realizzazione sia italiana sia americana, destinata ad incontrare le esigenze della classe borghese, di più ristretta disponibilità economica, che di originale poteva permettersi, al massimo, qualche piccolo oggetto⁴⁹. Repliche delle stanze di Palazzo Davanzati affollavano le pagine pubblicitarie e gli *showroom* di arredatori e antiquari⁵⁰ (Fig. 13). La passione per questo stile oltrepassò il confine delle residenze private per invadere gli ambienti più disparati; una testimonianza dell'antiquario Luigi Bellini descrive questa presenza onnipervasiva:

Ci fu un momento in America che in qualunque posto, nelle sale d'aspetto dei cinema, negli studi dei professionisti, nelle case private e persino sui bastimenti, si ebbero le forme dei mobili di Palazzo Davanzati. Non voglio dire che Volpi sia stato lo scopritore del mobile italiano [...] [i mobili italiani] si conoscevano bene fra i cultori dell'arte antica [...] [ma] non furono popolarizzati ed imitati a serie che dopo la vendita fatta da Volpi [...]⁵¹

Anche la 'ricostruzione' degli interni di Palazzo Davanzati si può definire medieval-umanistica: all'aspetto trecentesco dell'antico palazzo, enfatizzato dalla struttura e dai celebri affreschi, si affianca un arredo che mescola sapientemente richiami dal Trecento al Cinquecento, scegliendo pezzi in grado di armonizzarsi tra loro senza eccessivi contrasti. La stessa definizione di Museo della Casa Fiorentina 'Antica' riunisce sotto un'unica, generica ma evocativa, indicazione temporale gli elementi di diversa cronologia che compongono l'allestimento. Alle aspettative medieval-umanistiche, nel secondo decennio del Novecento ormai pienamente maturate, le stanze

⁴⁷ R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina* cit., p. 29. Cfr. anche *Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati tra realtà e sogno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, 22 ottobre 2009-17 gennaio 2010), a cura di M.C. Proto Pisani, F. Baldry, Livorno, Sillabe, 2009.

⁴⁸ F. Baldry, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in *Federigo e la bottega degli Angeli* cit., pp. 10-26: 21.

⁴⁹ R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica* cit., p. 24.

⁵⁰ Ivi, pp. 27-29.

⁵¹ L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, Del Turco, 1950, p. 191.

di Palazzo Davanzati furono in grado di proporre un modello di profonda suggestione nella sua integrale 'originalità'.

3.

Le arti decorative tra imitazione, restauro e falsificazione

Dall'occhio contemporaneo, l'Ottocento viene comunemente percepito come l'età della falsificazione, caratterizzata dalla proliferazione degli stili 'neo' e da una concezione integrativa del restauro: in più occasioni le donazioni di collezionisti e antiquari, come quella di Frederick Stibbert (1906) o quella di Stefano Bardini (1922), furono accolte da dubbi e riserve, persino esagerando nella caccia alle imitazioni arrivando a perdere fiducia nell'originalità di ogni oggetto, giudizio che compromise la conservazione dell'integrità del loro allestimento originario – specchio di un'epoca – solo di recente riscoperto e valorizzato.

Il rapporto dell'Ottocento con il 'falso' non riguarda unicamente la sfera dell'inganno, ma, in primo luogo, quella della rivisitazione, in relazione alla ricerca di una completezza spesso non restituita dal tempo¹: tanto nell'integrazione delle mancanze dei singoli pezzi, quanto nella creazione di ambienti immersivi in cui riappropriarsi del passato, delle sue atmosfere e dei suoi valori spirituali, con l'ausilio anche di riproduzioni moderne².

Falsi, nel senso di imitazioni, possono essere gli oggetti 'in stile', espressione caratteristica del gusto storicistico ed eclettico: una produzione revivalistica che, a Firenze, diversamente da realtà più industrializzate, si viene a collocare in un contesto artigiano che vanta il recupero non solo dell'aspetto e delle forme degli oggetti antichi, ma anche delle tecniche tradizionali, guadagnandosi un primato a livello internazionale e plasmando l'immaginario collettivo sulla città. Imitazioni che, per la loro qualità e corrispondenza alle aspettative del pubblico dei compratori, possono talvolta essere vendute come antiche, deliberatamente, come avviene in molti casi, ma anche

¹ S. Di Marco, *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008, pp. 112-113.

² L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche e il valore della tradizione*, in *La Manifattura di Signa*, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, Firenze, SPES, 1986, pp. 35-65: 39. Ai fini di questo elaborato, per riproduzioni si intendono tanto le copie fedeli di originali del passato quanto le produzioni imitative di gusto revivalistico.

ingenuamente, perché «è tale la identità degli oggetti moderni con gli antichi che gli stessi antiquari li comprano qualche volta per veri»³.

Falsi possono essere oggetti autentici, ma troppo o troppo fantasiosamente rimaneggiati: nel campo del restauro e del riadattamento ('riduzione') di pezzi antichi, artigiani specializzati realizzano interventi potenzialmente ambigui, tanto più in presenza di intermediari quali gli antiquari, con cui operano spesso a stretto contatto. Ma, se nel corso del XIX secolo «il profilo del mercante e del falsario vanno sovrapponendosi fino a confondersi e sfumare l'uno nell'altro»⁴, è pur vero che modalità d'azione dagli esiti controversi, messe in atto nei laboratori di restauro, non sono condannate a priori dalla cultura dell'epoca, né sono estranee agli stessi collezionisti.

Falso può risultare un passato recuperato e ricreato in maniera soggettiva, seguendo le suggestioni individuali, con grande libertà negli accostamenti e nella mescolanza degli elementi stilistici, pur nella ricerca di una credibilità d'insieme.

Nel corso della trattazione si intende, dunque, da una parte riconoscere il valore attribuito dalla cultura ottocentesca all'imitazione in stile, delineando lo svilupparsi di una fiorente tradizione artigiana di cui Firenze coltiva tutt'oggi alcune eredità, dall'altra considerare alcune pratiche messe in atto, tra Otto e Novecento, nell'ambito del restauro e del commercio di oggetti antichi, in particolare mobilia, indagandone i margini di falsificazione⁵.

In chiusura, all'attitudine 'falsificatoria' che caratterizza la maggioranza degli allestimenti revivalistici d'ambientazione viene contrapposto l'innovativo approccio di

³ I.M. Palmarini, *Fabbrica di oggetti antichi. Aneddoti, curiosità, spigolature*, «Il Marzocco», 12, 1907, p. 48.

⁴ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari' tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo*, 8 voll., Firenze, Edifir, 2003-2010, *L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, 2006, pp. 195-212: 195.

⁵ Nell'approcciarsi alla trattazione dal punto di vista delle arti decorative si farà in più occasioni riferimento, come è comune nella letteratura dedicata al tema, anche a tipologie più propriamente scultoree, come i busti e i bassorilievi quattrocenteschi, che per l'estensione del loro utilizzo come complementi d'arredo, del fenomeno di una produzione revivalistica quasi seriale, della frequente contraffazione anche ad un livello di collezionismo alto, meritano di essere considerate come parte integrante del discorso. È del resto difficile scindere, specialmente per il periodo medievale e rinascimentale, certe tipologie scultoree da altre attività 'plastiche' (elementi architettonici scolpiti, terrecotte e robbiane, intagli lignei, stucchi), come conferma la composizione delle collezioni dei musei di arti decorative. Cfr., ad esempio, D. Levi, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento. La fortuna di mercato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno di studi (Firenze 1996), a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 171-197; C. Giannini, "Nello stile antico". *Restauro, copia, mercato e maestria*, in *La grande storia dell'Artigianato*, 6 voll., Firenze, Giunti, 1998-2003, IV. *L'Ottocento*, a cura di M. Bossi, G. Gentilini, 2001, pp. 157-169.

Herbert Percy Horne, che aspira ad una ricostruzione capace di superare un criterio primariamente evocativo, attento a preoccuparsi «più che dell'autenticità, dell'effetto finale»⁶, in favore di un metodo maggiormente 'filologico', che si unisce ad una concezione meno invasiva e più conservativa di restauro.

3.1. Artigianato e revival 'in stile'

3.1.1. Firenze: una città dalla vocazione artigiana

Nel XIX secolo, Firenze si presentava come una città custode di antichi mestieri manuali, praticati all'interno di botteghe ancora memori di un'organizzazione capace di evocare il mito della città rinascimentale⁷. Un'immagine intrisa di spirito preindustriale che gli stranieri si dimostrarono pronti non solo a recepire, ma anche ad incentivare e indirizzare, conseguentemente alla loro frequente scelta di risiedere in un luogo mistificato dalle cronache di viaggio, dai romanzi storici, dalla pittura romantica⁸.

Il peso della committenza straniera, sia come comunità residente, sia come crescente flusso turistico, fu determinante, ma non esclusivo: Maurizio Bossi e Giancarlo Gentilini invitano infatti a non sottovalutare, parallelamente, la struttura sociale della realtà fiorentina, che da sempre attribuiva alle figure dell'artigiano e del contadino una valenza morale ed economica⁹. Una visione espressa anche da Ugo Ojetti, che riteneva questa caratteristica propria della società del Quattrocento, feconda età oggetto di ispirazione e confronto, in cui gli artisti erano «artigiani, popolo gomito a gomito coi rurali»¹⁰. La dimensione artigiana trovò la sua esaltazione in corrispondenza con la creazione della 'categoria' del Rinascimento fiorentino da parte di studiosi ed intellettuali come Jules Michelet, Jacob Burckhardt, Walter Pater, Aby Warburg, le cui teorie storiche

⁶ M. Carmignani, *Palazzo Davanzati*, in *La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 107-114: 110.

⁷ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria. Il primato fiorentino dell'intaglio e della scultura in legno*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., pp. 93-121: 93.

⁸ Id., *'Stile' per Frederick Stibbert*, «MCM. La Storia delle Cose», 3/4, 1987, pp. 41-45: 42.

⁹ M. Bossi, G. Gentilini, *Premessa*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., pp. 9-15: 9.

¹⁰ U. Ojetti, *Prefazione*, in *Firenze nelle sue tradizioni e nei suoi istituti di cultura*, «Firenze. Rassegna mensile del Comune», 9, 1940, pp. 3-4; da M. Bossi, G. Gentilini, *Premessa* cit., p. 10.

ed estetiche stimolarono, oltre alla costituzione di un nuovo gusto, anche la celebrazione della capacità delle botteghe di essere tessuto connettivo di una comunità civile¹¹.

Nell'immaginario collettivo venne a crearsi una sovrapposizione della Firenze rinascimentale con quella ottocentesca, in nome di un'armonia di arte e vita, caratteristica della civiltà fiorentina al suo apice, di cui si intendeva incentivare la rinascita¹².

Scriva in merito William Blundell Spence, anglo-fiorentino che nel 1860 si stabilì nella Villa Medici di Fiesole trasformandola in un museo di iconografia medicea, nella seconda edizione della sua guida alla città *The 'Lions' of Florence* (1852): «Alla fine del Quattrocento» Firenze fu la «culla di tutto ciò che vi era di più magnifico, e l'influsso dell'arte poteva avvertirsi nel più umile e quotidiano articolo di oreficeria, arredo, ceramica»¹³. Rivendica l'identità della città presente con quella passata Ouida, pseudonimo della scrittrice di origini inglesi Marie Louise Ramé, residente nel capoluogo toscano, nel suo *Pascarel* (1873): «Alla fine i miei occhi miravano la figlia dei fiori, la sovrana delle arti, la nutrice delle libertà e dell'ispirazione. Firenze non è mai vecchia [...]: il suo passato lo avete sempre vicino, lo toccate ad ogni passo», seguitando a descrivere la possibilità di vivere, nelle botteghe e nelle strade fiorentine, le stesse esperienze e sensazioni di Donatello o Ghirlandaio¹⁴.

3.1.2. La riscoperta di tecniche e modelli antichi: tra episodi locali ed Esposizioni Universali

È verosimile che, fin dalla seconda metà del Settecento, insieme alla rivalutazione dei Primitivi fosse cominciata in ambito fiorentino anche quella delle tecniche della tradizione medievale e rinascimentale¹⁵. Stimoli alla riscoperta delle grandi opere del Quattrocento, tra cui le incisioni della *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti date alle stampe da Thomas Patch nel 1772, videro una prima risposta nei calchi di questo e di altri

¹¹ M. Bossi, G. Gentilini, *Premessa* cit., p. 10.

¹² G. Gentilini, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Firenze 1986), a cura di M. Bossi, L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989, pp. 155-176: 161.

¹³ W.B. Spence, *The 'Lions' of Florence and its Environs*, Firenze, Le Monnier, 1852, pp. 20-21; da G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 161. Sull'esperienza fiorentina di Spence, cfr. D. Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, «Quaderni del seminario di storia della critica d'arte», 2, Pisa 1985, pp. 85-149.

¹⁴ Ouida, *Pascarel*, tr. italiana in «Il Nuovo Osservatore Fiorentino», 1885, pp. 107-324; da C. Sisi, *Scenari del pantheon fiorentino*, in *La grande storia dell'Artigianato, IV. L'Ottocento* cit., pp. 19-35: 19.

¹⁵ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 155.

capolavori rinascimentali, come il *Sepolcro Marsuppini* di Desiderio da Settignano nella Basilica di Santa Croce, prodotti all'inizio dell'Ottocento dall'Accademia fiorentina, cui era associato un Conservatorio di Arti e Mestieri¹⁶.

Nel XIX secolo, Firenze si trovò così ad offrire un consistente panorama di artefici sensibili ai valori formali e tecnici della tradizione toscana gotica e rinascimentale¹⁷, capaci, grazie all'interiorizzazione dei modelli antichi, di realizzare non più solo copie, ma anche vere e proprie opere 'originali', con una perizia che cominciò fin da subito a far paventare il pericolo della falsificazione. Emblematico è il caso del fiesolano **Giovanni Bastianini** (1830-1868), autore di sculture in pietra, legno, terracotta, gesso. Formandosi sullo studio di originali quattrocenteschi e della *Storia Toscana* di Francesco Inghirami (1843), contenente un volume illustrato con opere dal periodo etrusco al Rinascimento¹⁸, Bastianini divenne capace di copiare alla perfezione la maniera antica: frequentemente ci si riferì a lui come reincarnazione di Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, Benedetto da Rovezzano – ai cui stili si ispirava – secondo un *topos* encomiastico, quello della metempsicosi, che ebbe larga diffusione nell'elogiare la maestria degli artefici¹⁹. Tra i primi a riconoscerne il valore, vi fu il pubblico inglese in virtù della sua sensibilità preraffaellita²⁰. Apprezzatissimo e stimato, tanto da ricevere numerosi incarichi da parte dell'amministrazione fiorentina per le Belle Arti, praticò anche l'attività di falsario con il supporto dell'antiquario **Giovanni Freppa** (1795-1870), che sostenne la prosecuzione dei suoi studi in cambio del diritto di proprietà sui suoi lavori, alcuni dei quali furono immessi sul mercato come originali già prima della metà del secolo²¹. A lungo le sue opere, più o meno volontariamente smerciate come antiche da parte dei venditori, rappresentarono un'insidia per i musei e gli amatori della scultura quattrocentesca²².

Nel recupero della tradizione fiorentina non erano attivi solo i locali, ma anche artisti e artigiani stranieri che ne condividevano gli ideali estetici e filosofici: per esempio, Felicie De Fauveau, che negli anni Trenta modellava porte per il Louvre ispirandosi a Ghiberti; Randolph Rogers, che all'inizio degli anni Cinquanta realizzò sullo stesso

¹⁶ Ivi, p. 156.

¹⁷ Ivi, p. 157.

¹⁸ C. Giannini, "Nello stile antico" cit., pp. 161-162.

¹⁹ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 162.

²⁰ *Ibid.*

²¹ C. Giannini, "Nello stile antico" cit., p. 162.

²² Cfr., per esempio, *infra* (par. 3.3.), il caso del busto in terracotta contestato a Elia Volpi dal Metropolitan Museum nel 1912.

modello quelle per il Campidoglio di Washington; Charles Francis Fuller, che scolpì un busto di Dante del quale alcune repliche passarono più avanti per antiche²³.

Le **Esposizioni Universali**, a partire dalla prima del 1851, originarono, a livello internazionale, un nuovo grado di attenzione per le arti applicate. Il confronto tra le diverse produzioni nazionali stimolò la necessità di individuare modalità per la formazione del gusto degli artigiani e degli operai di fabbrica e la ricerca di esempi condusse ad una riscoperta degli oggetti ‘minori’ del passato, apprezzati per la loro capacità di combinare sapientemente bellezza e funzione: nella tradizione, e in particolare nel Medioevo, inteso in senso lato, si vedeva un modello cui fare riferimento, poiché si riconosceva in tale età un equilibrio fra stato, società e produzione²⁴. Questo genere di posizioni derivava dall’influenza di alcuni teorici che invocavano una riscoperta del Medioevo in risposta all’industrializzazione, come Augustus Welby Northmore Pugin, che riteneva che il livello della produzione artistica fosse strettamente connesso alla «bontà» della società e avversava la separazione tra la fase di progettazione e quella di esecuzione, e John Ruskin²⁵. Rilevanti furono anche le teorizzazioni, sviluppate sulla scia di Pugin, dell’architetto George Edmund Street, secondo cui i modelli del passato dovevano essere conosciuti non per copiarli senza variazioni, bensì per assimilarne le migliori caratteristiche morfologiche e strutturali, affinché i moderni artefici potessero porsi nei confronti della tradizione come orgogliosi e consapevoli proseguitori²⁶.

Certe istanze trovarono terreno fertile nella realtà fiorentina, permettendo di valorizzare le specificità del tessuto artigiano cittadino e trasformare l’arretratezza tecnologica della produzione locale da uno svantaggio (è del 1829, ad esempio, una

²³ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 158. Una versione opportunamente antichizzata fu venduta da Volpi nell’asta newyorkese del 1916, come scultura fiorentina del XV sec., al banchiere W. Boyce Thompson; R. Ferrazza, *Horne e il mercato dell’arte a Firenze fra Ottocento e Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, pp. 127-143: 128.

²⁴ D. Liscia, *La rinascita delle arti applicate nel tempo delle Esposizioni Internazionali*, in *Dall’asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 3-13: 7.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ G. Morolli, «Firenze fior che sempre rinnovella». «Development» stilistico e gusto preraffaellitico nell’architettura storicistica di Toscana tra Ottocento e Novecento, in *La grande storia dell’Artigianato*, IV. *L’Ottocento* cit., pp. 123-155: 126.

petizione con cui gli orafi fiorentini chiedevano di limitare le importazioni di prodotti francesi, ritenuti eccessivamente concorrenziali)²⁷ in un vantaggio.

Gli artigiani fiorentini, ancora restii all'utilizzo delle macchine a vapore e gelosi dei segreti del mestiere, sembravano adattarsi perfettamente ad una committenza nostalgica e raffinata come quella degli stranieri²⁸, che coltivava un'idea romanzata di Firenze come perenne culla dell'arte²⁹. L'imitazione di modelli gotici e rinascimentali si fece caratteristica connotante della produzione cittadina, mentre le tecniche tradizionali e i mezzi limitati venivano retoricamente elogiati nei pezzi fiorentini esposti presso i padiglioni di arte «applicata all'industria» delle Esposizioni Universali, riscuotendo successi internazionali³⁰.

Allo stesso tempo, l'Esposizione Nazionale di Arte e Industria tenutasi a Firenze nel 1861 (la prima dell'Italia unita), mise in evidenza la possibilità di ricercare nell'età rinascimentale, che era riuscita a realizzare un'idea filosofica del bello capace di permeare di sé ogni componente del decoro domestico e urbano³¹, le premesse per l'elaborazione di uno stile nazionale, orientato verso modelli cinquecenteschi, con l'intenzione di superare i regionalismi³². Stile che, se non riuscirà in questo intento, conoscerà comunque una sua diffusione nell'artigianato artistico toscano, fino a che l'idea del Rinascimento fiorentino non convergerà, con la fine del secolo verso orientamenti sempre più medieval-umanistici e preraffaeliti.

Sembra, pur nella molteplicità e complessità degli elementi in gioco, di poter visualizzare una diade primaria di forze che, mescolandosi tra loro a diversi gradi di intensità, concorsero ad alimentare il revival in ambito fiorentino: da una parte le istanze nazionalistiche e identitarie post-unitarie che guardavano al passato come fonte di linfa vitale per il presente (Firenze come città di un 'moderno' Rinascimento); dall'altra una

²⁷ D. Liscia, *La rinascita delle arti applicate* cit., p. 6.

²⁸ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 96.

²⁹ Cfr. *supra* (par. 3.1.1.).

³⁰ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 96.

³¹ E. Colle, *Artigianato artistico e industrie a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 aprile-31 agosto 2004), a cura di M. Ciacci, G. Gobbi Sica, Livorno, Sillabe, 2004, pp. 112-123: 113.

³² Id., *Arredo e decoro nella capitale*, in *Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, atti delle giornate di studio (Firenze 2015), a cura di P. Marchi, L. Lucchesi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 243-267.

sensibilità anglo-americana, dallo sguardo talvolta nostalgico, spesso atemporale (Firenze come città ‘ferma’ nel Rinascimento).

Al di là delle diverse sfumature di intenti, risulta più che calzante l’applicazione all’intera realtà fiorentina delle parole che Giovanni Conti dedica al revival delle maioliche istoriate rinascimentali, descrivendo la maturazione di:

un gusto che nasceva soprattutto dalla coscienza di poter rivivere il passato e di doverlo rivivere in antidoto al materialismo dell’industrializzazione. Il cimelio di maiolica [così come il mobile intagliato, l’accessorio in ferro battuto, la terracotta invetriata...] apparve allora come un’espressione simbolo di un’attività manuale capace di esprimere il mito più profondo dell’umanesimo rinascimentale. Lo stesso termine “Rinascimento”, da poco inventato, assumeva un ruolo quasi magico e capace di trasformare e far rinascere la produzione artigianale³³.

3.1.3. L’istituzione dei musei di arti decorative

La convinzione che i manufatti del passato potessero fornire edificanti esempi per l’industria e per l’artigianato fu fondamentale per la nascita e la crescita dei più importanti musei nazionali dedicati alle arti decorative, carichi di intenzioni didattiche e formative. Già nel 1843, a Parigi, lo Stato Francese aveva acquistato l’edificio gotico dell’**Hôtel de Cluny**, alla morte di Alexandre Du Sommerard, che dal 1833 ne aveva abitato alcune stanze esponendovi la propria collezione; l’anno seguente, grazie anche alla donazione della collezione Du Sommerard da parte del figlio Edmond, era stato aperto al pubblico come Museo Nazionale del Medioevo, un’età nella quale si erano inoltre rinvenute, sulla scorta della breve esperienza del Musée des Monuments Français (1795-1816), precise istanze nazionalistiche riguardanti la nascita della civiltà francese³⁴. Nel 1852, all’indomani della prima Esposizione Universale, durante la quale i prodotti inglesi avevano sofferto di un’inferiorità stilistica rispetto a quelli francesi³⁵, nacque a Londra, su iniziativa del principe Alberto, il Museum of Ornamental Art, presso Marlborough

³³ G. Conti, *Mostra della maiolica toscana. Le riproduzioni ottocentesche*, catalogo della mostra (Monte San Savino, Palazzo Comunale, 9-23 giugno 1974), Firenze, Arti grafiche Alinari Baglioni, 1974, s.n.p.; da C. Ravanelli Guidotti, *La passione per il Rinascimento delle ceramiche maioliche nella storiografia tra Ottocento e Novecento*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 30 settembre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 15-42: 20.

³⁴ *I Carrand e il collezionismo francese, 1820-1888*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1989), a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1989, pp. 25-28.

³⁵ D. Liscia, *La rinascita delle arti applicate* cit., p. 7.

House, dal 1857 trasferito in una nuova sede e rinominato **South Kensington Museum**. È interessante notare come il South Kensington Museum sia stato la prima istituzione a riconoscere all'estero il valore degli esiti artistici raggiunti da Giovanni Bastianini, che rappresentava, essendosi formato da autodidatta sulle opere antiche, una preziosa prova dell'efficacia della filosofia fondante dell'istituzione³⁶, arrivando a pagare per una sua opera un prezzo comparabile a quello di un'autentica scultura rinascimentale³⁷ (Fig. 14). I due grandi musei, pur auspicando ad un ruolo simile nelle rispettive nazioni, costituivano due punti di riferimento contrapposti nella loro diversità strutturale: l'Hôtel de Cluny era infatti un museo ambientato attento alla connotazione cronologica delle collezioni, figlio degli studi antiquari, mentre il South Kensington Museum, nato come prodotto diretto delle Esposizioni Universali, era guidato da un criterio tipologico di matrice positivista³⁸. Più tardi, in una Firenze che alimentava il mito del proprio Medioevo e Rinascimento, fu istituito il **Museo del Bargello** (1865), che venne a trovarsi in bilico tra i due modelli: più orientato verso quello francese nell'esposizione permanente, in virtù della forte storicità della sua sede, aperto a quello inglese nelle mostre temporanee³⁹.

La collocazione presso il Bargello di un museo di arti decorative⁴⁰ fu pensata da Marco Guastalla come parallelo all'Esposizione Nazionale di Arte e Industria tenutasi a Firenze nel 1861 (la prima dell'Italia unita)⁴¹. Nonostante l'iniziale rifiuto ministeriale, cui Guastalla rispose organizzando in privato un'esposizione di arti applicate «del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte»⁴² con la collaborazione di numerosi collezionisti, la sua proposta fu alla base di quella successivamente approvata, che

³⁶ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 162.

³⁷ <<https://collections.vam.ac.uk/item/O93120/lucrezia-donati-bust-bastianini-giovanni/>> [cons. 16.12.2021].

³⁸ L. Giacomelli, *Il Medioevo al Bargello. Il percorso di un'idea tra storia, collezioni e allestimenti*, in *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo-21 giugno 2015), a cura di B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2015, pp. 26-39: 31.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sulle questioni relative alla destinazione museale del Palazzo del Bargello cfr. L. Giacomelli, *Il Medioevo al Bargello* cit.; *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo, 1840-1865*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1985), a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1985.

⁴¹ M. Guastalla, *Progetto d'una esposizione d'oggetti del Medio-Evo e del Rinascimento dell'arte da farsi nel Palazzo Pretorio, contemporanea a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, Barbera, 1861.

⁴² *Id.*, *Catalogo della Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza dell'Indipendenza, contemporaneamente a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, Tipografia Torelli, 1861.

prevedeva l'allestimento di oggetti provenienti dalle Gallerie degli Uffizi, dalla Guardaroba di Palazzo Vecchio, dalla Sagrestia del Battistero e da altri luoghi, insieme a depositi da parte di privati che avrebbero colmato le lacune più evidenti. Il primo nucleo del museo fu inaugurato in occasione del sesto centenario dantesco nel 1865, ma, ritirati in seguito molti dei prestiti, una fisionomia più definita fu acquisita in occasione del centenario donatelliano del 1886 e della cospicua donazione dell'antiquario francese Louis Carrand nel 1888, grazie alla quale si consolidò appieno la vocazione per le arti 'minori' che ancora oggi l'istituto conserva⁴³.

3.1.4. Artigianato fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento: l'età aurea della produzione in stile

Nell'ambito dell'interesse internazionalmente sorto nei confronti delle arti applicate e a ridosso degli anni di Firenze Capitale, si osservò una proliferazione delle botteghe cittadine per soddisfare da un lato la committenza locale, rappresentata sia dai numerosi stranieri residenti sia dalla nuova borghesia che si trasferiva in città, dall'altro la sempre maggiore richiesta di esportazioni, anche oltreoceano⁴⁴. Dopo il periodo di massima espansione, il trasferimento della capitale a Roma determinò una notevole contrazione nel numero degli artigiani attivi⁴⁵, ma non minò comunque il prestigio riconosciuto agli opifici della città, che andava consolidandosi intorno al convincimento di un legame vivo e mai interrotto tra le abilità passate e quelle presenti⁴⁶. Vero e proprio mecenate e sostenitore di questa concezione fu John Temple Leader, che presso il Castello di Vincigliata affiancò alle antichità una selezione del migliore artigianato fiorentino della seconda metà del secolo: vi si trovavano, per esempio, sculture di Giovanni Bastianini e Dante Sodini, terrecotte di Luigi Cartei, intagli lapidei di David Giustini e Angelo Marucelli, mobili di Luigi Frullini, ferri battuti di Giovanni Contri, bronzi di Emilio

⁴³ G. Gaeta Bertelà, *I contributi stranieri nella storia del Museo Nazionale del Bargello*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 127-137: 127-132.

⁴⁴ M. Bossi, G. Gentilini, *Premessa* cit., p. 14.

⁴⁵ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 112.

⁴⁶ Id., *Oggetti come specchio dell'anima: per una rilettura dell'artigianato artistico fiorentino nelle dimore degli anglo-americani*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Fiesole 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 143-164: 147.

Ercolani e Carmelo Destefanis, maioliche e robbiane Ginori e Cantagalli, vetrate di Ulisse De Matteis⁴⁷.

Prima di analizzare più specificamente alcune produzioni, è premessa generalmente valida, in tutti gli ambiti dell'artigianato artistico, che si possano distinguere due categorie di revival: uno canonico, aderente ai modelli storici, ed uno eclettico, che unendo repertori diversi crea un genere nuovo a sé stante⁴⁸.

La lavorazione artistica del legno si affermò presto come uno dei settori più distintivi e di successo dell'artigianato cittadino. La tecnica dell'intaglio era sempre stata viva a Firenze specialmente nella produzione di cornici, in connessione con uno stabile mercato di copie dei dipinti più famosi delle sue gallerie vendute a beneficio dei visitatori stranieri⁴⁹. Un nuovo impulso si era andato a collocare già intorno agli anni Quaranta, grazie ad una prima espansione urbanistica della città che vide l'edificazione dei quartieri di Barbano e delle Cascine, con palazzine e villini da arredare e decorare, e ad un'economia in rilancio anche a seguito della realizzazione delle ferrovie Leopolda e Maria Antonia, circostanze che determinarono una graduale affluenza di artigiani dalle campagne⁵⁰. Allo stesso tempo, le Pubbliche Esposizioni dei Prodotti di Arti e Manifatture Toscane, a partire dal 1839, videro un aumento considerevole dello spazio dedicato alla mobilia di lusso, facendosi veicolo per pubblicizzare e uniformare stilisticamente la produzione delle varie botteghe⁵¹. Un notevole contributo alla fortuna del settore fu dato da una serie di famiglie straniere residenti in città, che desideravano arredare con opulenza le loro dimore al fine di comunicare il proprio ruolo sociale ed economico⁵², tra cui i Demidoff, che avevano acquistato e convertito in villa l'antico convento di San Donato in Polverosa, i Favard, gli Oppenheim, seppur caratterizzate da un orientamento eclettico dove le citazioni rinascimentali (Fig. 15) e gotiche erano presenti ma non esclusive⁵³. Poco rilevante per lo sviluppo stilistico della mobilia fiorentina fu la breve permanenza della corte sabauda trasferitasi da Torino nel 1865, che

⁴⁷ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 163; F. Baldry, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 103-126: 111; L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche* cit., p. 40.

⁴⁸ C. Ravanelli Guidotti, *La passione* cit., p. 20.

⁴⁹ Id., *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 104.

⁵⁰ Ivi, pp. 96-97.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Id., *Oggetti come specchio dell'anima* cit., pp. 144-145.

rimase fedele al gusto rococò coltivato in Piemonte e alla tradizione barocca in sintonia con la ricchezza interna di Palazzo Pitti⁵⁴.

Tra gli artigiani, spicca la figura di **Angiolo Barbetti** (1805-1873), trasferitosi a Firenze da Siena nel 1842, proprietario insieme ai figli di un opificio per la produzione di mobili e cornici. Nella sua bottega si formò una scuola d'intaglio locale presso cui crebbero numerosi tra i più importanti mobiliери della seconda metà del secolo⁵⁵, tra cui il figlio **Rinaldo Barbetti** (1830-1904), **Luigi Frullini** (1839-1897), **Francesco Morini** (1822-1899), **Egisto Gajani** (1832-1892)⁵⁶. Questa generazione di intagliatori, nell'intento di elevare la propria abilità tecnica al ruolo di invenzione artistica, si concentrò (in quello che Paolini considera un retaggio del *modus operandi* dei corniciari) sull'esuberanza, la complessità e il virtuosismo dei pannelli e degli inserti decorativi, considerati quasi come opere autonome, senza variare particolarmente né il repertorio iconografico, desunto per lo più da esempi cinquecenteschi, né, soprattutto, le tipologie delle strutture⁵⁷. La maniera virtuosistica che caratterizza l'intaglio fiorentino fu motivo di grande ammirazione presso le Esposizioni Universali, risultanti nella crescita, a partire dagli anni Settanta, della richiesta di tali manufatti anche all'estero, specialmente in Inghilterra e in America, committenze che alimentarono una produzione più marcatamente neorinascimentale, ispirata a modelli del medio e tardo Cinquecento⁵⁸ (nei quali non è tuttavia da escludersi un ricorso ad elementi persino tardo-seicenteschi per esaltare la ricchezza degli intagli)⁵⁹. Si trattava per lo più di ricchi committenti estranei sia al gusto più raffinato dei collezionisti sia alle necessità della media borghesia⁶⁰. L'evocazione di un clima fiorentino (modellato su esempi come quello di Vincigliata) a Londra, New York o Pietroburgo veniva ritenuta adeguata ad esprimere solidità e

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Id.*, *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 97.

⁵⁶ Sui mobiliери toscani cfr. in particolare A. González-Palacios, *Il mobile nei secoli. Italia*, 3 voll., Milano, F.lli Fabbri, 1969, III; S. Chiarugi, *Botteghe di mobiliери in Toscana, 1780-1900*, 2 voll., Firenze, SPES, 1994; C. Paolini *Mobili e arredi dell'Ottocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999; E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano, Electa, 2007.

⁵⁷ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., pp. 104-105.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 117-119; *Id.*, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 177-185: 181-182; *Id.*, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., pp. 144-145.

⁵⁹ *Id.*, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., p. 150.

⁶⁰ *Ivi*, p. 146.

spessore culturale, cosicché questo genere di arredi era destinato per lo più a biblioteche e luoghi di studio e, in secondo luogo, a sale da pranzo e ingressi⁶¹ (Fig. 16).

Oltre all'artigianato ligneo, sono da menzionare tra le attività più tipicamente praticate a Firenze la lavorazione di ferri battuti di ispirazione neomedievale e neorinascimentale (Fig. 17), la realizzazione di vetrate artistiche (attive nelle più importanti chiese cittadine furono, per esempio, le officine Quentin e De Matteis, già incontrata presso il Castello di Vincigliata) e la produzione ceramica. Un'altra tecnica che prosperò, di tradizione prevalentemente sei-settecentesca (ma rinascimentale nelle sue origini) e tutta locale, fu quella del commesso di pietre dure, del quale venne creata anche una variante denominata mosaico fiorentino, caratterizzata dall'utilizzo di materiali meno costosi e dunque adeguati anche alle disponibilità economiche di un pubblico borghese⁶². Nonostante la presenza di un'autorità nel campo del commesso quale l'Opificio fondato nel 1588 da Ferdinando I de' Medici, allora in grave deficit finanziario, di cui pur si continuò a seguire fedelmente il repertorio iconografico, furono i privati ad impegnarsi maggiormente nella promozione del mosaico fiorentino, con un marcato orientamento ai mercati esteri che permise al settore di resistere meglio di altri alla crisi seguita al trasferimento della capitale⁶³.

Il settore della ceramica merita un'attenzione particolare, dal momento che, dopo l'intaglio ligneo, fu uno dei principali a manifestare un precoce superamento del vocabolario neoclassico⁶⁴ e che la produzione fiorentina di maioliche e terrecotte di gusto revivalistico ed eclettico raggiunse livelli ragguardevoli di eccellenza. In questo ambito la forma organizzativa tipica era la manifattura, semi-industriale nelle dimensioni, artigianale nei metodi di produzione. Si ricordano specialmente:

- la **Manifattura Ginori**⁶⁵, fondata a Doccia nel 1735 dal nobile fiorentino Carlo Ginori; alle raffinate porcellane per cui è tutt'oggi famosa affiancò anche una

⁶¹ Id., *L'elaborazione dell'interno abitato* cit., pp. 181-182.

⁶² Id., *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 115.

⁶³ Ivi, pp. 114-117. Cfr. anche F. Bertelli, F. Galora, *I privati produttori di mosaico fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento e i loro rapporti con l'Opificio delle Pietre Dure*, «OPD Restauro», 18, 2006, pp. 320-336.

⁶⁴ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., p. 159.

⁶⁵ Cfr. in particolare L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milano, Electa, 1963; *La Manifattura Richard Ginori di Doccia*, a cura di R. Monti, Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1988; S. Buti, *La Manifattura Ginori. Trasformazioni produttive e condizione operaia (1860-1915)*, Firenze, Olschki, 1990; *Il "Rinascimento" nella Maiolica Ginori dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Galleria dell'Istituto d'Arte, 5-27 febbraio 1994), Siena, Istituto d'Arte di Siena, 1994; *Quando la manifattura diventa arte. Le*

vasta produzione di maioliche e terraglie. Nell'Ottocento ricevette nuovo impulso imprenditoriale verso il campo della ceramica artistica da parte del pronipote del fondatore, il marchese Lorenzo Ginori Lisci (1823-1878), che, oltre conferire alla produzione il nuovo indirizzo storicistico, collaborando con noti scultori, istituì anche una Scuola di Disegno Industriale (1873)⁶⁶. All'Esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana del 1854 (e poi all'Esposizione Universale di Parigi del 1855), in virtù di un sodalizio con l'antiquario Giovanni Freppa (limitato alla prima metà degli anni Cinquanta, dal momento che subito lo si accusò di spacciare riproduzioni Ginori per originali antichi)⁶⁷, la manifattura presentò una prima serie di maioliche istoriate secondo il modello rinascimentale, mentre già da oltre un decennio produceva imitazioni robbiane, presto molto apprezzate sul mercato anglosassone di estetica preraffaellita⁶⁸. Nel 1842-1843 la Ginori aveva realizzato quattro medaglioni con putti in fasce per il completamento della facciata dello Spedale degli Innocenti, su calco degli originali robbiani⁶⁹, mentre tra i primi committenti privati di terrecotte invetriate vi fu Francis Joseph Sloane, già menzionato per il finanziamento della facciata della Basilica di Santa Croce, che nel 1848 si era trasferito presso la Villa Medicea di Careggi⁷⁰. Non mancava una produzione ispirata alle ceramiche del mondo musulmano, mentre nel campo della porcellana sperimentò l'imitazione dei prodotti cinesi e giapponesi⁷¹. Ricevuti premi e menzioni durante tutte le esposizioni nazionali e internazionali, nel 1898

porcellane e le maioliche di Doccia, atti del convegno di studi (Lucca 2003), a cura di A. Biancalana, Lucca, ETS, 2005; A. Biancalana, *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica dei marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze, Polistampa, 2009; *Il Risorgimento della maiolica italiana cit.*; *La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 18 maggio-1 ottobre 2017), a cura di T. Montanari, D. Zikos, con la collab. di C. Giometti, M. Marini, Firenze, Mandragora, 2017.

⁶⁶ L. Bernini, *Ceramica*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento cit.*, pp. 185-189: 188.

⁶⁷ R. Balleri, O. Rucellai, *Maioliche Ginori nella seconda metà dell'Ottocento: vicende storiche e collaborazioni artistiche*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana cit.*, pp. 77-120: 78-83.

⁶⁸ G. Gentilini, *Arti applicate cit.*, p. 159. Sul revival robbiano cfr. L. Bernini, *Il revival robbiano*, in *I della Robbia e l'«arte nuova»*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze, Giunti, 1998, pp. 380-396.

⁶⁹ L. Bernini, *Ceramica cit.*, p. 185.

⁷⁰ G. Gentilini, *Arti applicate cit.*, p. 159.

⁷¹ L. Bernini, *Ceramica cit.*, p. 188.

si fuse con la fabbrica milanese Richard, che industrializzò ulteriormente la produzione⁷² e la rivolse anche a fasce di mercato inferiori⁷³.

- la **Manifattura Cantagalli**⁷⁴, rifondata da Ulisse Cantagalli (1839-1901) nel 1872 (attiva fino al 1962); si specializzò nella maiolica a lustro, con la riproduzione dei modelli rinascimentali e di quelli provenienti dall'apprezzato repertorio islamico e ispano-moresco, e nella realizzazione di moderne robbiane, che spiccano per qualità grazie all'utilizzo dello smalto stannifero, che le avvicinava tecnicamente alle originali⁷⁵. La Cantagalli appare un caso esemplare per la sua abilità nel coniugare la qualità del manufatto con prezzi contenuti, capaci di incontrare il favore di ampie fasce di mercato, e per la sua politica orientata al mercato inglese, intendendo con esso sia la colonia anglo-fiorentina sia la madrepatria⁷⁶. Significativa fu la presenza accanto ad Ulisse della moglie Margaret Tod, scozzese conosciuta a Firenze nel 1879, che fu attivamente coinvolta nella gestione della fabbrica e ne assunse la direzione dopo la morte del marito⁷⁷. In Regno Unito, le maioliche della Manifattura venivano utilizzate nella didattica degli allievi delle Schools of Arts and Design ed acquistate da istituti come il South Kensington Museum⁷⁸. Inoltre, la ditta fu tra le prime a modernizzare il proprio repertorio decorativo sulle istanze *Arts and Crafts* e poi *Liberty*, in virtù del rapporto diretto con gli ambienti inglesi, e in particolare della collaborazione con il ceramista William De Morgan⁷⁹.
- La **Manifattura di Signa**⁸⁰, fondata da Camillo Bondi (1859-1929) nel 1895 (attiva fino al 1952); accanto ad una produzione laterizia, si specializzò nell'ambito delle terrecotte artistiche ed in particolare di riproduzioni accurate, prevalentemente a scopo decorativo esterno ed interno, di opere antiche di ogni

⁷² *Ibid.*

⁷³ Giulio Richard dichiarò che «coll'impianare macchinari che agevolassero la produzione e coll'accrescere il numero degli operai» le porcellane erano diventate, anziché un oggetto di lusso, «un prodotto alla portata di tutti»; G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 167.

⁷⁴ Cfr. in particolare *La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, a cura di G. Conti, G. Cefariello Grosso, Roma, De Luca, 1990; *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit.

⁷⁵ L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche* cit., p. 43.

⁷⁶ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., pp. 118-119.

⁷⁷ J. Raccanello, *Cantagalli beyond Italy*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 131-139: 132-133.

⁷⁸ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria* cit., pp. 118-119.

⁷⁹ L. Bernini, *Ceramica* cit., p. 188.

⁸⁰ Cfr. *La Manifattura di Signa* cit.

periodo, dall'età classica (arte etrusca e romana, ma anche greca) a quella rinascimentale, fino ad alcune copie di opere moderne. Dopo la Prima Guerra Mondiale cominciò a realizzare anche maioliche. Fra gli estimatori delle terrecotte di Signa vi fu, nel nuovo secolo, Gabriele D'Annunzio, che le utilizzò nell'arredamento della sua villa La Capponcina a Settignano e nelle scenografie dei suoi lavori teatrali⁸¹.

Tra gli stili ceramici rinascimentali più copiati vi erano l'istoriato urbinato, lo «stile bello» di Faenza e Casteldurante, le produzioni umbre di Gubbio e Deruta e quelle toscane di Montelupo e Cafaggiolo⁸², modelli il cui recupero assunse anche valenza di ricerca di un'identità nazionale in quel passato che l'Europa riconosceva come età aurea dell'arte italiana⁸³. Non era infrequente che le ceramiche istoriate potessero contenere riferimenti a famosi soggetti pittorici (Fig. 18), fiorentini e non solo, inserendo un richiamo esplicito a tali fasti artistici, e magari fornendo allo stesso tempo un raffinato souvenir⁸⁴.

La perfezione tecnica delle imitazioni ottocentesche e la loro aderenza al gusto e alla domanda dei collezionisti fecero sì che non di rado imitazioni dall'antico potessero essere acquistate come autentiche⁸⁵: il rischio che, all'interno del fenomeno revivalistico, prendessero piede spinte speculative poco oneste veniva costantemente paventato nelle pubblicazioni dedicate alla ceramica italiana e che fu creata, nel 1898, un'associazione europea di conservatori e direttori di musei per la difesa contro le falsificazioni delle maioliche⁸⁶.

L'attività delle manifatture ceramiche offre l'occasione di aprire una breve parentesi anche su fenomeni di produzione in stile impregnati di esotismi ed orientalismo, presenti in maniera più generalizzata rispetto ad altri ambiti. Nella porcellana, accanto all'ormai secolare passione per i modelli cinesi, si affiancò la più recente attenzione al mondo giapponese, dopo che, a seguito dell'apertura ai commerci con l'Occidente, la maestria degli artisti e degli artigiani del Paese del Sol Levante approdò alle Esposizioni Universali (per la prima volta nel 1867) e porcellane, lacche e bronzi nipponici entrarono

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ivi, pp. 185-186.

⁸³ C. Ravanelli Guidotti, *La passione* cit., pp. 15-42: 37.

⁸⁴ C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., pp. 151-152

⁸⁵ L. Bernini, *Ceramica* cit., pp. 185-186.

⁸⁶ C. Ravanelli Guidotti, *La passione* cit., pp. 18-19.

nelle case degli europei⁸⁷. L'apertura del Canale di Suez (inaugurato nel 1869) suscitò invece l'emergenza di un gusto neoegizio, la cui produzione ceramica più degna di nota fu il servizio commissionato alla Ginori dallo stesso *Khédive* (viceré) d'Egitto Ismail Pascià, realizzato tra il 1872 e il 1874⁸⁸.

Agli anni Settanta risalgono anche i primi esempi di maioliche revivalistiche in stile islamico e ispano-moresco, caratterizzate dall'impiego di finiture a lustro metallico, comuni anche alle ceramiche rinascimentali, nella cui imitazione si concentravano gli sforzi delle manifatture. La comparsa di questo tipo di produzioni coincise con la maturazione di una consapevolezza in merito al legame tra la maiolica italiana e quella ispano-moresca e araba in generale, come suggerito non solo dall'utilizzo del lustro, ma anche dalla derivazione della stessa parola «maiolica» da «Maiorca» e dal ritrovamento di molti esemplari ispano-moreschi in Italia⁸⁹. A Firenze, in particolare, tra gli ultimi decenni del Trecento e la prima metà del Cinquecento affluivano ceramiche provenienti sia da Damasco che dalla Spagna; specialmente nell'area di Valencia, dove era attiva la prestigiosa manifattura di Manises, i commerci erano così fiorenti che le famiglie fiorentine commissionavano direttamente pezzi decorati dai propri stemmi⁹⁰. Simili

⁸⁷ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 122.

⁸⁸ Non vi sono notizie in merito ad un effettivo utilizzo del servizio. La crisi economica in cui versava l'Egitto portò, nel 1879, all'esilio di Ismail Pascià, che si stabilì a Napoli: risulta che solo allora sia stato saldato il conto pendente con la Ginori, sotto intimazione di un tribunale; S. Chini, *Il servizio per il Khédive d'Egitto della Manifattura Ginori di Doccia*, in *Il gusto esotico nella manifattura di Doccia*, a cura di L. Casprini Gentile, D. Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2008, pp. 55-83. I decori neoegizi furono oggetto di rielaborazione all'interno della manifattura di Doccia fino agli anni Trenta del Novecento, quando il rigore delle linee ben si accostava al gusto *decó* del primo dopoguerra; D. Liscia Bemporad, *Introduzione*, in *Il gusto esotico nella Manifattura di Doccia* cit., pp. 5-10: 7.

⁸⁹ R. Balleri, O. Rucellai, *Maioliche Ginori* cit., pp. 96-97; S. D'Alessandro, *Le maioliche ispano-moresche della Manifattura di Doccia: fonti e motivi decorativi*, in *Il gusto esotico nella Manifattura di Doccia* cit., pp. 87-103.

⁹⁰ R. Lightbrown, *L'esotismo*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Torino, Einaudi, 1978-1983, X. *Conservazione, falso, restauro*, a cura di F. Zeri, 1981, pp. 443-487: 454. Queste informazioni permettono anche di comprendere la presenza di ceramiche ispano-moresche autentiche negli arredamenti primonovecenteschi come elemento di stile 'fiorentino antico' (ad esempio a Villa La Pietra e in Collezione Contini Bonacossi). Esse appaiono invece assenti dagli allestimenti di Elia Volpi a Palazzo Davanzati, come emerge anche dalla lettura del catalogo dell'asta newyorkese del 1916 (pubblicato in appendice a R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, Centro Di, 1994), forse per difficoltà di approvvigionamento a quel tempo; Volpi appare infatti cosciente della presenza di alcuni oggetti di provenienza orientale nelle case fiorentine medievali e rinascimentali, come i tappeti (cfr. Fig. 11, scendiletto), manufatti, tuttavia, di più ampia reperibilità in quel periodo (cfr. ad esempio D. Cecutti, *Commercio di opere d'arte islamica. Note sul mercato a Firenze tra Otto e Novecento*, «MDCCC», 2, 2013, pp. 131-144). Si potrebbe dunque pensare che la mancanza negli allestimenti Volpi abbia escluso il passaggio delle ceramiche ispano-moresche nell'arredamento di massa, che copiò i modelli commerciati dall'antiquario, e che per questo motivo la produzione di maioliche revivalistiche in questo stile sia rimasto

premesse poterono risultare importanti per l'avvicinamento a questo genere da parte delle manifatture italiane, e fiorentine in particolare, insieme alla presenza dei prodotti mediorientali presso le Esposizioni Universali, alla fioritura dell'Orientalismo (Firenze era all'epoca un centro di studi orientalistici di rilievo e spessore ed ospitò il IV congresso degli Orientalisti, in occasione del quale si svolsero iniziative di ricerca sui materiali islamici delle collezioni cittadine)⁹¹ e alla formazione di raccolte di arte islamica presso i musei di arti decorative (tra cui lo stesso Bargello specialmente a seguito della donazione Carrand del 1888). La massima popolarità delle maioliche ispano-moresche si esaurì con i primi anni del Novecento. Il repertorio di Ginori non fu mai molto esteso, vista anche la forte concorrenza, riconosciuta fin dall'Esposizione Universale di Parigi del 1878, della Cantagalli, che si dedicò con successo alla produzione islamizzante, spaziando dall'ispano-moresco allo stile oggi ricondotto alla manifattura turca di Iznik⁹² (all'epoca definito Rodi o Damasco in base all'errata interpretazione della provenienza di alcuni pezzi, sottogruppi che a loro volta venivano ricondotti sotto la più generica definizione di stile persiano)⁹³. La vastità del repertorio Cantagalli rifletteva anche gli stretti rapporti con l'ambiente londinese, principale centro collezionistico di maiolica ispano-moresca, come dimostra l'esistenza di disegni di Ulisse Cantagalli realizzati studiando dal vivo esemplari del British Museum⁹⁴. A livello di fonti, oltre alle collezioni museali, conosciute anche attraverso pubblicazioni come il catalogo della collezione del South Kensington Museum redatto da Fortnum nel 1873⁹⁵ (Fig. 19), e ai trattati specialistici dotati di tavole illustrate come il *Récueil de Faiences italiennes des XV-XVI et XVII siècles* di Darcel e Delange (1869)⁹⁶, ebbero un ruolo altrettanto fondamentale i repertori di modelli ornamentali editi a partire dalla metà del secolo come supporto per i professionisti delle arti decorative. Tra i più celebri ed utilizzati si ricordano *The Grammar of Ornament* di Owen Jones (1856), *L'Ornement Polychrome* di Albert Racinet (1869), *Ornamenti di tutti*

un fenomeno legato per lo più al periodo *fin de siècle* e non abbia conosciuto nuova fortuna negli anni dello 'stile Davanzati'.

⁹¹ D. Cecutti, *Commercio di opere d'arte islamica*. cit., p. 134.

⁹² R. Balleri, O. Rucellai, *Maioliche Ginori* cit., p. 97.

⁹³ O. Rucellai, cat. 46, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., p. 226.

⁹⁴ D. Thornton, *Cantagalli pieces in the British Museum and the Fondo Cantagalli*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 121-130: 126:127.

⁹⁵ C.D.E. Fortnum, *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresca, Damascus and Rhodian Wares in the South Kensington Museum With Historical Notices, Marks & Monograms*, London, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1873.

⁹⁶ Il testo conteneva anche esempi di oggetti ispano-moreschi ed Iznik; S. D'Alessandro, *Le maioliche ispano-moresche* cit., p. 93.

gli stili di Camillo Boito (1881), che a differenza degli altri inquadrava i motivi nella loro disposizione e ubicazione originaria, anziché renderli astratti e decontestualizzati⁹⁷. Questo tipo di compilazioni fu particolarmente rilevante in senso generale per la circolazione dei motivi decorativi nella seconda metà dell'Ottocento, specialmente di quelli esotici⁹⁸ (Fig. 20).

L'imitazione pedissequa dei repertori storici da parte degli artigiani fiorentini non mancò di destare aspre critiche: come nelle parole di Tito, probabile pseudonimo di Enrico Cecioni, che nel 1873, dalle pagine del «Giornale Artistico», invitava all'imitazione dei motivi della natura e del mondo contemporaneo, ritrovando una perduta scienza delle proporzioni e il rapporto di osmosi tra ornato e struttura che avevano reso tali i capolavori del Rinascimento⁹⁹; oppure in quelle di un altro personaggio che, sempre sotto pseudonimo, contestava altrove una produzione asservita al «forestierume che invade le nostre città», che «compra quello che può illudere l'occhio ma non già il lavoro di merito»¹⁰⁰. E, mentre la produzione di oggetti in stile ancora fioriva a Firenze, a Torino nel 1902 l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Moderne bandiva le imitazioni dall'antico¹⁰¹.

Dalla metà degli anni Ottanta il particolare valore identitario costruitosi intorno alla tradizione artigiana fiorentina determinò un punto d'incontro con il movimento *Arts and Crafts*, basato sull'ideologia antindustriale di William Morris. Si venne così a formare, anche in virtù dell'esperienza dell'edificazione di due chiese anglicane, la St. Mark's Church e la Holy Trinity Church progettate dall'architetto inglese George Frederick Bodley, un nucleo di artisti fiorentini caratterizzati da un estetismo preraffaellita e simbolista, particolarmente legati alla committenza anglosassone: come il pretese Giuseppe Catani Chini, responsabile della decorazione pittorica delle due chiese insieme

⁹⁷ Ivi, pp. 95-96

⁹⁸ Si possono ricordare anche: per l'antico Egitto, l'*Atlas de l'Histoire de l'Art Égyptien* di Emile Prisse d'Avennes (1868-1878); per la Cina, *Examples of Chinese Ornament* (1867) di Owen Jones, con cui si ampliava questo tema rispetto a *The Grammar of Ornament*; per il Giappone, *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (1880) di Thomas William Cutler e *The Ornamental Arts of Japan* (1882) di George Ashdown Audsley, due opere in cui l'arte giapponese viene non solo indagata come modello decorativo ma anche studiata dal punto di vista storico-artistico. E. Colle, *Frederick Stibbert tra Firenze e l'Oriente*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 217-227: 223.

⁹⁹ M. Bossi, G. Gentilini, *Premessa* cit., p. 14.

¹⁰⁰ Ossian, *Quadri e statue*, «Firenze Artistica», 7/7, 1878, pp. 1-2; da G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 164.

¹⁰¹ L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche* cit., p. 44.

al pittore inglese John Roddam Spencer Stanhope, gli scultori Egisto Orlandini e Dante Sodini (già attivo presso John Temple Leader), il decoratore Augusto Burchi (1853-1919)¹⁰². Quest'ultimo, allievo di Gaetano Bianchi, visse in questo periodo il momento più brillante della propria carriera: i suoi interventi – relativi non solo alla decorazione pittorica, ma comprensivi del *design* di apparati lapidei e lignei, cancelli e ferramenti artistici, vetrate, in ottica tipicamente *Arts and Crafts* – erano apprezzati e commissionati anche da famiglie della nobiltà fiorentina e si caratterizzavano per la riproposizione dei consolidati stilemi medievali e rinascimentali contaminati da elementi di gusto morrissiano (Fig. 21); ritrovatosi, tuttavia, a corto di commissioni con l'inizio del nuovo secolo, si ritirò ad insegnare presso l'Accademia¹⁰³. Galileo Chini, inizialmente collaboratore di Burchi, destinato a diventare uno dei protagonisti del modernismo italiano¹⁰⁴, già nel 1897 fondava insieme ad altri l'Arte della Ceramica¹⁰⁵, mentre anche le manifatture ormai consolidate, come Ginori e Cantagalli (con il proprietario di quest'ultima direttamente legato, come si è già ricordato, agli ambienti inglesi *Arts and Crafts*), intorno all'ultimo decennio dell'Ottocento introdussero prodotti ceramici ispirati allo stile preraffaellita, spesso adattato a fogge ancora ecletticamente rinascimentali, che rappresentarono una fase di transizione verso lo stile floreale¹⁰⁶.

Parallelamente, il ruolo del disprezzato «forestierume» nell'alimentare l'artigianato revivalistico fiorentino si concretizzava nella fioritura, a vari livelli di qualità, di prodotti caratterizzati da un orientamento sempre più 'turistico', incrementatisi in particolar modo nella prima metà del Novecento con l'*exploit* del mercato americano¹⁰⁷. Si trattava spesso di oggetti che, come le già ricordate maioliche istoriate con celebri soggetti pittorici, veicolavano l'idea di Rinascimento e di fiorentinità per mezzo di rimandi espliciti¹⁰⁸: ne è un esempio una sedia della tipologia *Savonarola* (Fig. 22) sulla cui spalliera – quasi spropositata (e poco savonaroliana) nell'ostentazione del virtuosismo dell'intaglio –

¹⁰² G. Gentilini, *Arti applicate* cit., pp. 165-166.

¹⁰³ D. Galleni, *Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze*, «MDCCC 1800», 10, 2021, pp. 169-204.

¹⁰⁴ Cfr. M. Branca, A. Caputo, *Dai modelli decorativi tardo ottocenteschi alla cultura modernista e al mito eroico della pittura murale: Augusto Burchi, Galileo Chini, Adolfo De Carolis*, in *Accademia di Belle arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, 2 voll., a cura di S. Bellesi, Firenze, Mandragora, 2017, II, pp. 207-224.

¹⁰⁵ S. Fugazza, *Chini, Galileo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, Treccani, 1980, <[www.treccani.it/enciclopedia/galileo-chini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/galileo-chini_(Dizionario-Biografico)/>) [cons. 17.12.2021].

¹⁰⁶ C. Ravanelli Guidotti, *La passione* cit., p. 27.

¹⁰⁷ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 155.

¹⁰⁸ C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., p. 152.

figura addirittura un medaglione con il profilo del frate, in un'exasperazione del gusto romantico per le personalità del passato. Le merci venivano presentate in sale di esposizione, nelle parole di Gentilini «possibilmente albergate in un antico edificio d'Oltrarno», arieggianti negli allestimenti Vincigliata e il Bargello, dove immancabili erano i mobili neorinascimentali, le imitazioni in ferro battuto delle *lanterne Strozzi* del Caparra, le riproduzioni robbiane, i cofanetti in pastiglia dorata, magari decorati con repliche di opere iconiche; anche moderne, come l'*Incontro di Dante e Beatrice* dipinto nel 1883 dal preraffaellista Henry Holiday, un'immagine che godette di grande fortuna¹⁰⁹ (Fig. 23). In questa tendenza può inserirsi anche la fondazione della Manifattura di Signa (1895), che soddisfaceva la clientela straniera con riproduzioni fedeli dei capolavori dell'arte italiana (già nella guida dello Spence, del 1852, si forniva ai visitatori un elenco di indirizzi di copisti, dopo aver sentenziato che «una buona copia ha sempre un certo intrinseco valore, mentre una cattiva è inferiore all'originale»¹¹⁰) e pare «nutrita da un gusto niente affatto locale, ed anzi quasi esser nata con l'attenzione ad una cultura figurativa internazionale e soprattutto anglosassone», che si sostanzia ad esempio nelle «policromie invecchiate che sembrano voler compiacere un amore ruskiniano per le patine e i segni del tempo»¹¹¹.

3.1.5. Le stanze dei collezionisti: acquisti e commissioni di Frederick Stibbert

«L'interno abitato si definisce [...] nell'Ottocento come l'universo assoluto del collezionista»¹¹²: la collezione viene ad identificarsi con la casa¹¹³, dove gli oggetti convivono in virtù della sua sensibilità, con grande, ma voluta, libertà di accostamento¹¹⁴. La loro importanza, anche per quelli d'uso, risiede nelle potenzialità espressive e ispiratrici contenute nella forma: l'imitazione e la copia divengono presenza efficace quanto l'originale, tramite indispensabile per un'osmosi con i tempi passati e i loro valori spirituali¹¹⁵. Le riproduzioni in stile hanno il pregio, da una parte, di permettere la (ri)costruzione di ambienti completi, dall'altra, di poter intensificare ed evidenziare al

¹⁰⁹ G. Gentilini, *Arti applicate* cit., p. 155. Il dipinto è conservato presso la Walker Art Gallery di Liverpool.

¹¹⁰ W.B. Spence, *The 'Lions' of Florence* cit., p. 116; da G. Gentilini, *Prefazione*, in *La Manifattura di Signa* cit., pp. XVII-XXII: XVII-XVIII.

¹¹¹ G. Gentilini, *Prefazione* cit., p. XVIII.

¹¹² F. Baldry, *Abitare e collezionare* cit., p. 106.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ L. Ciulli, *Le riproduzioni artistiche* cit., pp. 40-41.

¹¹⁵ *Ibid.*

massimo quegli elementi che meglio corrispondono all'idea del passato coltivata dall'acquirente¹¹⁶.

Tra i massimi protagonisti fiorentini della temperie culturale storicistica ed eclettica figura **Frederick Stibbert** (1838-1906), nato a Firenze da madre italiana e padre inglese. Stibbert rivolse alle arti decorative un'attenzione notevole anche per l'epoca – donandone alla città un vero e proprio museo – ed estese i suoi interessi a culture lontane e 'altre' (specialmente il mondo islamico, dal Medio Oriente all'India Moghul, e quello giapponese) vivendo questa scelta non come semplice adesione alle mode dell'esotismo, ma come occasione di arricchimento e di confronto, e mettendo insieme raccolte che ancora oggi figurano tra le più vaste e complete nel loro genere¹¹⁷. Nella sua doppia natura di anglo-fiorentino, ed avendo trascorso tempo in Inghilterra fin dalla giovinezza, la sua personalità collezionistica subì l'influenza di entrambi gli ambienti, cui si aggiunse quella dei numerosissimi viaggi svolti, molti in qualità di fedele frequentatore delle Esposizioni Universali¹¹⁸.

Alla trasformazione ed arricchimento della propria dimora, una villa di impianto settecentesco abbastanza semplice acquistata dalla madre nel 1849, e alla realizzazione di quello che egli stesso definiva il suo «museo», in cui alloggiare le parti più significative delle sue collezioni, Stibbert si dedicò per tutta la vita, a partire dal 1859, quando, divenuto maggiorenne, prese ufficialmente possesso dell'eredità paterna. Nel 1874, per collocarvi il museo, acquistò una villa adiacente dalla famiglia Bombicci, facendola collegare alla propria tramite una galleria coperta, nella quale allestì una scenografica armeria. La costruzione del nuovo ambiente e la ristrutturazione dell'edificio acquisito furono curate dall'architetto Cesare Fortini, assumendo la veste esterna di un castelletto gotico 'neoflorentino'. Anche la villa padronale andò incontro ad ampliamenti, specialmente con l'aggiunta di una nuova ala contenente il salone da ballo (1886-1887), dotata di una facciata a serliane più sobriamente cinquecentesca. Intorno agli edifici, si estende un parco all'inglese, nel quale sorsero fabbriche eclettiche quali la limonaia neoclassica (già commissionata a Giuseppe Poggi dalla madre Giulia), il tempietto egizio, il tempietto ellenistico, la loggia veneziana, la scomparsa «capanna alla svizzera»¹¹⁹.

¹¹⁶ C. Paolini, *'Stile' per Frederick Stibbert* cit., p. 42.

¹¹⁷ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 106.

¹¹⁸ Per la vita del collezionista cfr. in particolare S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit.

¹¹⁹ Per uno studio approfondito sulle fasi edilizie e decorative cfr. M. Becattini, *Villa Stibbert. Decorazione di interni e architettura*, Livorno, Sillabe, 2014.

La multiforme apparenza degli esterni è preludio alla varietà e all'opulenza degli interni, dai quali traspare tutto lo sperimentalismo stilistico di Stibbert, capace di viaggiare (e far viaggiare) nel tempo e nello spazio. Il suo interesse per tutte le forme di arte applicata, che si intreccia a quello per la storia del costume, e la volontà di creare ambienti completi (quell'«amore per 'l'insieme'» che gli rimproverò Alfredo Lensi, primo gestore del museo dopo la sua morte)¹²⁰ lo portò a collezionare non solo le armi e le armature per le quali è maggiormente conosciuto, ma ogni tipo di suppellettili, mobilia ed opere di ebanisteria, arazzi, tessuti, maioliche e porcellane, vetri, vetrate, orologi¹²¹. Anche la scelta dei dipinti inclusi nella quadreria fu prevalentemente legata a considerazioni di carattere documentario relative alla storia del costume, con una predilezione per i ritratti¹²². Stibbert, a differenza di altri appassionati, non si interessava solo a Medioevo e Rinascimento ma anche a periodi considerati tardi, come il XVII e il XVIII secolo¹²³: tra le stanze del museo allestì anche una *period room* in stile Luigi XV, mentre nella casa non mancavano ambienti, ad esempio, di gusto rococò, Luigi XVI e Impero. Il gentiluomo acquistava tanto pregiati originali quanto copie e moderne realizzazioni in stile, che si inserivano nel percorso storico e ambientale magari colmandone una mancanza, sviluppandone un'idea, aumentandone la capacità comunicativa¹²⁴. Possedeva poi un palazzo a Firenze, in via Santa Reparata 77, al cui piano terra trovavano spazio alcuni locali laboratorio per gli artigiani impegnati a restaurare, integrare, rielaborare e preparare gli oggetti della sua collezione¹²⁵. La gestione dell'eredità di un collezionista dotato di così tanto «entusiasmo creativo»¹²⁶ ha comportato numerosi problemi a livello di catalogazione, dal momento che «il limite del falso, del rifatto e dell'autentico a volte corre sul filo del rasoio»¹²⁷, incertezze che solo recentemente hanno trovato parziale chiarimento negli studi compiuti da Martina Becattini sul materiale archivistico, collocati nell'ambito di una gestione del museo sempre più attenta a tutti gli aspetti del collezionismo del suo fondatore.

¹²⁰ A. Lensi, *Il museo Stibbert: catalogo delle sale delle armi europee*, 2 voll., Firenze, Tipografia Giuntina, 1917-1918, I, 1917, p. X.

¹²¹ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 107.

¹²² G. Cantelli, *Introduzione*, in *Il Museo Stibbert a Firenze*, 4 voll., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1973-1976, II, a cura di G. Cantelli, 1974, p. 18.

¹²³ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 112.

¹²⁴ D.C. Fuchs, *Il Museo di Frederick Stibbert*, in *La città degli Uffizi* cit., pp. 121-130: 124.

¹²⁵ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., pp. 111-113.

¹²⁶ G. Cantelli, *Introduzione* cit., p. 16.

¹²⁷ *Ibid.*

Il progetto stibbertiano si incentrò sulla creazione di ambienti architettonicamente e decorativamente affini alle collezioni ospitate, per i quali commissionò una vasta quantità di interventi e manufatti di gusto revivalistico (in più occasioni oggetto di modifiche, sostituzioni, ricollocazioni, nel corso degli anni, causa del costante accrescimento delle raccolte e della ricerca di sempre migliori soluzioni). Stibbert, come Temple Leader, attraverso l'impiego di valenti artigiani intendeva non imitare lo stile del passato, ma rivitalizzarne lo spirito intrinseco¹²⁸: si calcola che oltre cento persone, a vario titolo, abbiano contribuito negli anni alla realizzazione del suo sogno¹²⁹.

Tra le campagne decorative più caratteristiche vi furono quelle, realizzate a più riprese (le principali negli anni 1880-1882 e 1887-1889), delle sale adibite a museo. Molte stanze e passaggi, inclusa la grande galleria dell'armeria e una piccola sala su due livelli dedicata all'esposizione dei fondi oro, portano il marchio di Gaetano Bianchi, indiscusso esperto di revival medievale. Una decorazione simile fu estesa anche alla sala giapponese, in virtù di una sensibilità tutta inglese nell'accomunare l'arte nipponica e quella gotica riconoscendo un'affinità tra le condizioni storico-culturali che le avevano originate: questo stile anglo-giapponese, diffuso specialmente dai designer inglesi Edward William Godwin e Christopher Dresser, amalgamava tratti derivati dall'estetica orientale a stilemi goticizzanti; nel caso di Stibbert, i colori verde e rosso vengono impiegati nell'ornamentazione geometrica di capriate lignee a vista, interpretate come elemento di comunanza tra l'architettura medievale europea e quella nipponica¹³⁰. L'opera del Bianchi si estese anche agli altri ambienti, come il salottino Luigi XV ed una piccola sala dedicata al tardo Rinascimento (detta sala Raffaella dalla decorazione a raffaellesche del soffitto in stucco), realizzati in collaborazione con lo stuccatore Michele Piovano; a quest'ultimo spetta, infine, l'allestimento della sala dell'armeria islamica, ispirata a modelli ornamentali tratti dall'Alhambra¹³¹. Le finestre delle sale furono dotate di vetrate in stile realizzate da Natale Bruschi e da Ulisse De Matteis¹³²; grande cura fu riservata

¹²⁸ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., p. 31.

¹²⁹ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 113.

¹³⁰ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., pp. 69-71.

¹³¹ Ivi, pp. 45-49, 63-68. Nella decorazione della sala islamica dovette influire anche la conoscenza da parte di Stibbert di altre esperienze simili come i salotti in stile moresco di Villa Oppenheim e della livornese Villa Mimbelli (entrambi realizzati intorno al 1870) e, soprattutto, il Castello di Sammezzano del marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona, peraltro nominato in una lettera della madre Giulia a Frederick come un luogo «che tu ben conosci» (Archivio Stibbert, Epistolario, c. 132, 1878, settembre 24).

¹³² *Ibid.*

anche agli elementi espositivi, come le vetrine¹³³ (Fig. 24) e soprattutto i manichini per le armature realizzati da Pietro Traballesi, attenti alle fisionomie dei diversi popoli¹³⁴.

La costruzione del tempietto egizio, fabbrica che tutt'oggi colpisce maggiormente chi visita il giardino, risale al 1864, dimostrando un interesse vivo già prima del 1869, anno in cui Stibbert visitò il paese. La decorazione si ispirò alle tavole del volume *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* di François Champollion e di *The Grammar of Ornament* di Owen Jones, entrambi presenti nella biblioteca della villa, mentre per l'interno fu scelto un arredo in stile coerente, tra cui anche due candelabri di manifattura Ginori, insieme a due sarcofagi autentici¹³⁵.

Il collezionista fu uno dei primi ad apprezzare le opere di Ulisse Cantagalli, con il quale coltivò una fervida amicizia ed un rapporto privilegiato, al punto che la sua raccolta può oggi essere considerata una sorta di campionario di gran parte della produzione della manifattura¹³⁶. Maioliche Cantagalli si trovano impiegate anche nel pavimento della sala islamica e nelle decorazioni parietali interne ed esterne (Fig. 25): il caso più spettacolare è rappresentato da una piccola loggetta annessa alla sala da ballo come *fumoir* (Fig. 26), realizzata tra il 1890 e il 1892.

Inclinazioni verso il gusto *Arts and Crafts* si possono osservare soprattutto nella sala del biliardo, decorata nel 1880 con mattonelle in maiolica di importazione inglese¹³⁷. Quelle del camino, sintesi tra il naturalismo ispirato dall'arte giapponese e lo stile neorinascimentale, sono della ditta John Howard & Sons¹³⁸, mentre quelle della boiserie lignea sono della Copeland & Sons e rappresentano *Mestieri*, *Musicisti*, *Zodiaco* e *Carte da gioco*; negli intradossi delle finestre sono inseriti due piatti Cantagalli con profili tratti da affreschi di Ghirlandaio e Gozzoli¹³⁹.

Per quel che riguarda gli intagliatori, si sono individuati nelle collezioni arredi di Luigi Frullini, Egisto Gajani, Rinaldo Barbetti, Tommaso Toscani, Pasquale Leoncini,

¹³³ Ivi, pp. 50, 69, 71.

¹³⁴ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., pp. 106-107. Alcuni dei manichini per le armature giapponesi furono acquistati direttamente da questo paese; M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., p. 69.

¹³⁵ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., pp. 25-27. Stibbert stesso, successivamente, trasferì i sarcofagi in una sala del museo per non comprometterne la conservazione.

¹³⁶ D.C. Fuchs, *Frederick Stibbert (1838-1906) e Ulisse Cantagalli (1839-1901): amicizia e mecenatismo*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 141-152: 142.

¹³⁷ G. Cantelli, *Introduzione* cit, p. 16.

¹³⁸ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., p. 46

¹³⁹ D.C. Fuchs, *Frederick Stibbert (1838-1906) e Ulisse Cantagalli (1839-1901)* cit., pp. 145-146.

Carlo Pucci, Ferdinando Romanelli, Giuseppe Parvis, Nicodemo Ferri, Carlo Bartolozzi¹⁴⁰ ed altri. Al laboratorio fiorentino di Gajani spetta la realizzazione del monumentale camino ligneo del salone da ballo¹⁴¹. Alcuni dei pezzi acquistati da Stibbert figurarono anche in contesti espositivi: si può menzionare, per esempio, il salottino neomoresco di Parvis, ebanista italiano proprietario di un mobilificio di successo in Egitto, che ottenne una medaglia d'oro all'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884; oppure la cassapanca intagliata dai senesi Ferri e Bartolozzi (Fig. 27), presente alle Esposizioni Universali di Vienna nel 1873 e di Filadelfia nel 1876, che Claudio Paolini definisce «di altissimo valore scenico, e, nel suo stile neocinquecentesco esasperato e appesantito, assolutamente rappresentativo di quell'equivoco che andava perdurando nei lavori di intaglio del momento», rivolti alla ricerca del «superlavoro», dell'«ovviamente costoso», della decorazione «bella perché minuziosa e abbondante»¹⁴².

3.2. Il mercato antiquario: restauri e 'riduzioni'

Nella seconda metà dell'Ottocento, mentre fiorivano le produzioni fiorentine in stile, anche il mercato antiquario subì una crescita nella propria offerta e la città divenne un punto di riferimento di rilevanza internazionale, con l'ascesa di protagonisti come **Stefano Bardini** (1836-1922), detto «principe degli antiquari», e **Vincenzo Ciampolini** (1838-1931).

Tra i fattori che concorsero a tale sviluppo sono da considerare:

- la decadenza delle grandi famiglie della nobiltà terriera;
- l'abolizione del vincolo del fidecommesso nel primo Codice Civile dell'Italia unita¹⁴³, che permise di smembrare e vendere più facilmente le collezioni;
- le soppressioni degli enti ecclesiastici avvenute nel 1866¹⁴⁴;

¹⁴⁰ C. Paolini, *'Stile' per Frederick Stibbert* cit., p. 43.

¹⁴¹ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., p. 58.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Promulgato mediante il R.D. 25 giugno 1865, n. 2358.

¹⁴⁴ R.D. 7 luglio 1866, n. 3036, "Per la soppressione delle Corporazioni religiose". La dispersione riguardava non tanto i beni direttamente posseduti dalle congregazioni religiose, che venivano acquisiti da biblioteche e musei pubblici, quanto quelli provenienti da altari e cappelle gentilizie, che tornavano in possesso delle famiglie proprietarie e venivano prontamente messi in vendita; F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1984-1986, I, a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, 1984, pp. 5-91: 43.

- per quel che riguarda il mercato fiorentino in particolare, l'attuazione degli sventramenti del centro storico, nel corso delle politiche del cosiddetto Risanamento (1865-1895 ca.).

Il tutto avvenne in mancanza di una legislazione di tutela adeguata, specialmente in merito alle esportazioni, ed anche dopo il tentativo di colmare questo vuoto normativo con la legge Rosadi del 1909¹⁴⁵, le misure adottate furono comunque insufficienti e facilmente eluse: sia esportando illegalmente di nascosto, sia presentando all'ufficio competente opere con attribuzioni volutamente errate, pesantemente restaurate o spacciate per imitazioni moderne, allo scopo di influire negativamente sulla loro valutazione e ottenere l'autorizzazione alla vendita all'estero¹⁴⁶.

Dalle demolizioni del centro (relativamente alle quali Bardini si aggiudicava frequentemente appalti per il trasporto dei materiali di risulta alle pubbliche discariche)¹⁴⁷ si ottenevano manufatti antichi (in particolare elementi architettonici, come colonne, camini, architravi, pilastri, stemmi, tabernacoli, ma anche affreschi parietali)¹⁴⁸ e, soprattutto, legno antico: necessario a restaurare, integrare parti mancanti e 'ridurre' (riadattare) gli oggetti d'arredamento – al fine di cambiarne la destinazione d'uso o di apportare modifiche secondo il gusto dell'epoca – ma anche funzionale a creare falsificazioni e mistificazioni, qualora gli interventi riguardassero una percentuale eccessiva del totale, indulgessero in aggiunte del tutto fantasiose, o, addirittura, si costruisse un falso integrale. La richiesta di mobili antichi era infatti di gran lunga superiore alla quantità di pezzi rimasti, come descrive in maniera esplicita Frank Arnau: «È del tutto da escludersi che la richiesta di mobilio antico sia soddisfatta per intero con mobili antichi», al punto che «è difficile immaginare un campo di attività che sia più gradito ai falsari»¹⁴⁹. A partire dagli inizi del Novecento, una tale espansione del mercato antiquario attirò a sé anche numerosi intagliatori ed ebanisti ai quali appariva più fruttuoso impiegare le proprie capacità manuali nel campo del restauro piuttosto che in quello della produzione di arredi in stile che aveva caratterizzato il secolo precedente¹⁵⁰.

¹⁴⁵ L. 20 giugno 1909, n. 364.

¹⁴⁶ F. Gastaldello, *Processate Elia Volpi: alcuni documenti sul commercio del falso tra Italia e Stati Uniti*, «Predella», 36, 2014, pp. 67-81: 70-71.

¹⁴⁷ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari'* cit., p. 202.

¹⁴⁸ F. Scalia, *Stefano Bardini* cit., p. 51.

¹⁴⁹ F. Arnau, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1960 (ed. or. 1953), p. 202.

¹⁵⁰ C. Paolini, *Botteghe artigiane e industria*, p. 112.

Interventi di restauro fantasiosi e integrativi, volti alla ricerca di una completezza che raramente era riscontrabile nei pezzi antichi, costituivano tra XIX e XX secolo l'equivalente della filosofia di ripristino in campo architettonico. I restauratori rifacevano spesso intere porzioni degli arredi, non senza aggiunte espressive della propria creatività personale, come ha dimostrato, per esempio, l'indagine relativa agli interventi di Giovanni Speluzzi sugli arredi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano¹⁵¹. Claudio Paolini ravvede nella concisa ma precisa formulazione delle ricevute di pagamento consegnate ai collezionisti, in cui si menzionano rifacimenti, rialzamenti, integrazioni, patinature, aggiunta di piedi e serrature, un'evidenza della convenzionalità degli interventi¹⁵².

Un'altra pratica largamente diffusa era quella del *pastiche*, ovvero l'assemblaggio di parti provenienti da pezzi diversi per la composizione di un insieme fittizio, con le dovute integrazioni in caso di carenze o necessità di armonizzazione dei pezzi. Gli elementi utilizzati potevano provenire da periodi e aree geografiche diverse, e frequentemente da oggetti di natura diversa rispetto a ciò che si andava a ricreare, in base alle tipologie maggiormente richieste: era per esempio assai frequente che parti di arredi ecclesiastici venissero rielaborati per la creazione di tipologie domestiche. Il metodo «se non è esattamente quello di un falsario, è, questo sì, quello di un letterato che gioca con le parole con la stessa sensibilità immaginosa di un D'Annunzio: non importa tanto quel che le parole vogliono dire quanto il loro suono, non la filologia o la sintassi, ma la visione»¹⁵³; il prodotto finale risulta così un'«interpretazione» in cui «tutto è genuino, eppure tutto è falso»¹⁵⁴. Stefano Bardini era espertissimo in questa pratica, e proprio nei suoi laboratori di restauro si formò Elia Volpi, che con le sue aste di mobili capaci di evocare i fasti della classe mercantile fiorentina tre-quattrocentesca conquistò gli Stati Uniti. Presso il Museo Bardini si possono ancora oggi ammirare alcuni *pastiches* lapidei della collezione personale del «principe degli antiquari», come un pulpito realizzato a partire da una balaustra cosmatesca del XIII secolo (Fig. 28), un tempo murato come balcone presso la Torre del Gallo, acquistata nel 1902, e poi riportata nell'edificio di

¹⁵¹ A. Zanni, *Mobili e arredi*, in *Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche, vetri, mobili e arredi*, Milano, Electa, 1983, pp. 309-452.

¹⁵² C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, pp. 27-28.

¹⁵³ A. González-Palacios, *Mobili e arredi "rinascimentali"*, in *Sembrare e non essere. I Falsi nell'Arte e nella Civiltà*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano, Longanesi, 1993, pp. 258-265: 259.

¹⁵⁴ *Ibid.*

piazza de' Mozzi al momento di allestire la propria donazione testamentaria al Comune di Firenze. La Torre del Gallo è essa stessa un *pastiche* ottenuto con brani di architetture gotiche e rinascimentali: «col risultato d'una grandiosa falsificazione ottenuta con elementi autentici»¹⁵⁵, ciò che si potrebbe dire anche di numerosi dei mobili allora in commercio.

Come calzante esempio di un arredo rinascimentale proposto in vendita, possiamo menzionare un letto a colonne (Fig. 29) incluso da Elia Volpi nel secondo allestimento di Palazzo Davanzati, dove si trova tutt'oggi dopo essere stato riacquistato sul mercato antiquario dallo Stato Italiano nel 1954; l'arredo era giunto a Volpi dal collega Bardini, che lo aveva presentato senza successo ad un'asta newyorkese nel 1918. Il mobile, come è stato accertato da alcune indagini, è in questo caso un autentico letto del XVI secolo, probabilmente toscano, ma il suo aspetto complessivo è stato pesantemente modificato: non solo tramite l'eliminazione del baldacchino, l'accorciamento delle colonne, il posizionamento di finali (due antichi e due rifatti) sulla sommità delle stesse e la rielaborazione in una forma più affusolata dei piedi – modifiche forse dovute anche allo stato di usura dei pezzi – ma persino con l'inserimento di una testiera composta di due parti non pertinenti, ossia una fronte di cassone veneto con un'*allegoria del Tempo* (sempre del XVI sec.) e una cimasa proveniente, forse, da qualche arredo ecclesiastico¹⁵⁶.

Probabilmente di piena responsabilità di Volpi è invece un secondo letto (Fig. 30), parte del primo arredo di Palazzo Davanzati (Fig. 11), presentato dall'antiquario come un genuino letto a cassoni del XV sec. e rivelatosi invece, alle analisi recentemente compiute presso il Metropolitan Museum di New York dove è conservato, un'abile falsificazione. La tipologia è ampiamente documentata dalle testimonianze iconografiche trecentesche e rinascimentali, sulle quali si è evidentemente basata la ricostruzione. Le parti piane del letto e le specchiature sembrano essere state ricavate da fronti e coperchi di casse, forse seicentesche, mentre le liste intarsiate sono state verosimilmente ottenute dallo smontaggio di un insieme di grandi dimensioni, forse una sagrestia o un coro. La ferramenta, in gran parte antica ma con qualche rifacimento, è stata ulteriormente antichizzata e uniformata con impiego di acido per accelerare l'ossidazione, che a distanza di decenni ha ormai rivelato la sua presenza tramite il rilascio di aloni scuri. Per

¹⁵⁵ P. Bargellini, E. Guarnieri, *Le strade di Firenze*, 4 voll., Firenze, Bonechi, 1977-1978, IV, p. 197.

¹⁵⁶ S. Chiarugi, *Tre arredi Volpi per il Museo della Casa Fiorentina Antica*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 163-183: 169.

le parti lignee, l'assemblaggio è invece denunciato principalmente dall'andamento delle gallerie di tarlo, osservabili con la perdita dell'adesione originaria tra i pezzi, e dal rilevamento dell'impronta di un recipiente caldo su uno dei fianchi del letto, che si suppone dunque ricavato dal piano di un tavolo¹⁵⁷. Il letto fu battuto in asta a New York nel 1916, acquistato dall'industriale Carl W. Hamilton: il prezzo realizzato fu tra i 6.000 e gli 8.000 dollari (le testimonianze discordano in merito), secondo un calcolo dello studioso Simone Chiarugi almeno 60 volte il costo sostenuto da Volpi per la fabbricazione¹⁵⁸. L'esempio è illustrativo anche della discrepanza tra i pezzi disponibili, come gli arredi ecclesiastici, e quelli richiesti, come i letti, estremamente rari oggi come allora: le analisi sono state compiute, infatti, proprio nel corso della difficile ricerca, per una mostra¹⁵⁹, di un letto rinascimentale autentico. Di letti a cassoni intatti, in verità, pare non sia sopravvissuto fino a noi alcun esemplare, ma può capitare di rinvenire cassoni di modesta altezza e dai fianchi non rifiniti che, secondo Chiarugi, potrebbero essere i pezzi superstiti di questi arredi, riutilizzati in depositi e soffitte una volta che la tipologia passò di moda con la fine del Quattrocento¹⁶⁰.

In maniera esplicita ammette operazioni simili, nelle sue memorie, Luigi Bellini, informandoci che fin dal 1889, nel laboratorio familiare, mobili in stile rinascimentale «furono eseguiti adoperando frammenti antichi e disfaciture di altri mobili, per modo che talvolta fu possibile mettere insieme delle belle cose [...]. Ne furono riprodotti in molti libri come autentici»¹⁶¹.

Il confine tra restauro, 'riduzione' e falsificazione, specialmente nei laboratori degli antiquari, si fa dunque estremamente labile, rendendo difficile distinguere gli oggetti autentici da quelli pesantemente reinterpretati o interamente inventati. Si trattava spesso di trasformare «qualcosa di genuino ma insignificante in qualcosa di diverso purché significativo per il commercio, per le convenzioni culturali, per il prestigio sociale dell'acquirente»¹⁶². Operazioni simili avvenivano anche sui dipinti destinati al mercato privato: tuttavia, come osserva Massimo Ferretti, in questo caso un l'intervento appariva

¹⁵⁷ Ivi, pp. 173-174.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 176-177. Hamilton lo vendette in seguito a George R. Hahn, dal quale giunse in dono al Met.

¹⁵⁹ *At home in Renaissance Italy*, a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, London, Victoria & Albert Museum, 5 ottobre 2006-7 gennaio 2007.

¹⁶⁰ S. Chiarugi, *Tre arredi Volpi* cit., pp. 179-180.

¹⁶¹ L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, Del Turco, 1950, p. 193.

¹⁶² M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X. *Conservazione, falso, restauro* cit., pp. 117-195: 165.

«sufficientemente illegittimo e scorretto anche in età di restauro prescientifico: ma un comportamento equivalente d'integrazione, manipolazione, alterazione radicale non avrebbe scandalizzato nessuno se si fosse trattato di mobili e di oggetti a più bassa temperatura contemplativa», ricordandoci in conclusione che, a livello quantitativo, «la storia della falsificazione nell'età industriale è costituita proprio da oggetti anonimi e di minore evidenza storico-artistica»¹⁶³. Le pratiche del restauro con legno antico, dell'integrazione, della riduzione, del *pastiche* erano ampiamente diffuse e non contestate a priori nella prassi dell'epoca, praticate tanto dagli antiquari quanto dai collezionisti stessi. Frederick Stibbert, ad esempio, fece rimontare quattro fronti di cassoni ed altri pezzi antichi nella forma di due mobili a stallo, ornati da tettuccio ad archetti gotici e colonnine tortili¹⁶⁴ (Fig. 31), apportava integrazioni alle armature e realizzava bardature per i cavalli, «che egli chiamava “antiche”, perché fatte con stoffe, ricami, rapporti e chiodi antichi»¹⁶⁵.

Fiorenza Scalia sottolinea, infine, come spesso i laboratori degli antiquari potessero eseguire, su richiesta dei clienti, riproduzioni e copie di oggetti antichi magari venduti ad altri acquirenti, o desiderati in più esemplari, o in materiali diversi, senza per questo configurarsi come «fabbriche di falsi»¹⁶⁶.

Se per falsificazione intendiamo una manipolazione, essa ci appare parte integrante dell'approccio dell'epoca all'oggetto antico, specialmente al mobile; l'inganno è un pericolo che ne rappresenta l'altra faccia della medaglia: «Siccome [...] mi accorsi che il restauro poteva fare miracoli in commercio, studiai il restauro con una passione spinta dal lucro che potevo ritrarne» ammette lo stesso Stefano Bardini in una lettera scritta in tarda età¹⁶⁷.

La ricezione di questi oggetti rimane controversa anche oggi, non solo per i problemi che possono ancora creare sul mercato: dal momento che la maggior parte delle case museo e delle dimore storiche ne contiene, la loro musealizzazione è assai ampia, con la problematica che i visitatori possono essere portati a interpretarli acriticamente come originali.

¹⁶³ Ivi, pp. 165-166.

¹⁶⁴ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., pp. 30-31.

¹⁶⁵ A. Lensi, *Il museo Stibbert: catalogo delle sale* cit., I, p. XI.

¹⁶⁶ F. Scalia, *Stefano Bardini* cit., p. 54.

¹⁶⁷ Ivi, p. 52. Lettera a Gaetano Previati.

3.3 Convergenze tra antiquariato e artigianato nell'epoca dello 'stile Davanzati'

Dall'inizio del Novecento e specialmente sotto la propulsione dello 'stile Davanzati', a seguito del sempre maggiore avvicinamento nell'arredamento tra modelli elitari e modelli di massa, la vendita di manufatti antichi e la produzione in stile, specialmente per quel che riguarda i mobili, andarono ad intercettarsi più di quanto non fosse mai accaduto, e numerosi prodotti di artigianato artistico finirono assorbiti dal mercato, specialmente americano, inglese e tedesco, come originali¹⁶⁸.

Con il proliferare in quegli anni di pubblicazioni dedicate al mobilio rinascimentale italiano¹⁶⁹ da una parte ci si avvicinava ad una maggiore codificazione dello stile d'arredo «fiorentino antico», dall'altra si propagava un'amplificazione degli equivoci, non essendo infrequente che nelle pagine dei manuali potessero essere proposti come autentici sia pezzi prodotti dai mobiliери ottocenteschi, 'falsari' loro malgrado¹⁷⁰, sia *pastiches* realizzati dagli antiquari¹⁷¹.

Come si è già ricordato, il successo dello 'stile Davanzati' comportò la nascita di una produzione imitativa, tanto italiana quanto americana, volta ad incontrare la disponibilità economica della classe borghese¹⁷². Le pubblicazioni sopra menzionate venivano utilizzate come supporto per l'industria statunitense di manufatti in stile, mentre anche i musei giocarono un importante ruolo organizzando mostre e corsi di formazione per permettere lo studio e la riproduzione dei pezzi conservati nelle proprie collezioni¹⁷³. Gli artigiani italiani, invece, particolarmente stimati in virtù del loro patrimonio di

¹⁶⁸ C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., pp. 154-155.

¹⁶⁹ Si ricordano in particolare: W. von Bode, *Die italienische Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, H. Seemann, 1903; P. Schubring, *Cassoni. Truhenbilder der italienischen Frührenaissance: ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, W. Hiersemann, 1915; H. Donaldson Eberlein, *Interiors, Fireplaces & Furniture of the Italian Renaissance*, New York, W. Helburn, 1916; G. Leland Hunter, *Italian Furniture & Interiors*, New York, W. Helburn, 1918; F. Schottmüller, *Wohnungskultur und Möbel der italienische Renaissance*, Stuttgart, J. Hoffman, 1921; A. Pedrini, *L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia*, Torino, Itala Ars, 1925; M. Tinti, *Il mobilio fiorentino*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tulminelli, 1928.

¹⁷⁰ Si è citato precedentemente (cfr. cap. 2, par. 2.2.) il caso degli arredi di Luigi Frullini per il Castello di Vincigliata.

¹⁷¹ Cfr., *supra*, la testimonianza di Luigi Bellini (nota 161).

¹⁷² R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello 'stile Davanzati' nel mondo*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 15-33: 24.

¹⁷³ Ivi, pp. 27-29.

tecniche, venivano chiamati in America o intercettati tra gli emigranti¹⁷⁴. Non si è dunque esagerati ad affermare che «il Palazzo era la vera mostra dell'artigianato fiorentino»¹⁷⁵.

Una parte dei mobili fiorentini aveva cominciato, già dalla fine dell'Ottocento, a realizzare rifacimenti e copie utilizzando legno antico, per rispondere ad un mercato i cui acquirenti potevano essere «perfettamente consci di quanto sottile fosse la distinzione tra vero e falso, partecipi di questa contaminazione tra realtà e ricostruzione della realtà, comunque interessati a questi prodotti come tipici della città e come tali pubblicizzati e segnalati con orgoglio dagli artigiani»¹⁷⁶. Allo stesso tempo, appare evidente una pericolosa somiglianza tra questa pratica e i più ingannevoli esperimenti costruttivi condotti nei laboratori degli antiquari, né è possibile ignorare la facilità con cui simili oggetti potessero essere venduti come originali una volta in America, magari giovandosi dell'effetto dell'esposizione all'umidità e ai fumi del carbone durante il trasporto via mare, che stabilizzavano la struttura e donavano patina «come meglio un falsario non avrebbe potuto fare»¹⁷⁷ (con un effetto doppio nel caso degli invenduti sottoposti anche ad un viaggio di ritorno, pronti ad insidiare il mercato europeo)¹⁷⁸. Pur riconoscendo la presenza di numerose truffe, il giudizio più opportuno rimane quello di non generalizzare il 'dolo' a priori, ma valutare per singoli casi, sia per i produttori che per gli intermediari (tra cui non mancarono certamente mercanti di dubbia onestà).

Palazzo Davanzati venne a rappresentare un modello di straordinaria influenza e aprì all'antiquariato e all'artigianato artistico, toscano e nazionale, una strada percorribile fino agli anni Trenta¹⁷⁹. È, tuttavia, a partire dalla seconda metà degli anni Venti che molte delle collezioni private americane furono disperse o donate a musei e università, mentre si approssimavano sia la crisi economica, sia un cambiamento di gusto, come dimostrato dal fallimento dell'ultima asta di Volpi del 1927. A contribuire alla fine di questo fiorente periodo, fu, in modo particolare, la diffusione della consapevolezza della presenza sul mercato di numerosi falsi¹⁸⁰. Che sia per scarsa capacità di distinzione o per maggiore accettazione di un diverso grado di 'originalità', risulta, però, che il commercio

¹⁷⁴ Ivi, p. 29.

¹⁷⁵ N. Sartanesi, *Elia Volpi. Pittore, restauratore ed antiquario*, Città di Castello, s.e., 1969, p. 37; da M. Carmignani, *Palazzo Davanzati* cit., p. 111.

¹⁷⁶ C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima* cit., p. 159.

¹⁷⁷ Ivi, p. 157.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari'* cit., p. 212.

¹⁸⁰ R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica* cit., p. 30.

di mobili fiorentini sia stato tra i meno colpiti dalla diffidenza maturata verso i venditori italiani¹⁸¹.

Per quel che riguarda Elia Volpi, la genuinità degli oggetti commerciati era stata più volte messa in discussione, specialmente in merito a sculture e ceramiche, sulla cui autenticità, per la natura stessa dei manufatti, vi erano aspettative più elevate. Ad esempio, è noto uno scambio epistolare col Metropolitan Museum, del 1912, nel quale un busto in terracotta proposto al museo dall'antiquario, poi sostituito con un'altra scultura, destò sospetto di essere un'opera di Giovanni Bastianini¹⁸²; mentre la popolarità delle ceramiche scavate nei butti di Orvieto fu all'origine di una produzione di falsi riconosciuta persino da una rivista di settore come «L'Antiquario», che ironizzò sull'autenticità di alcune maioliche di questo tipo presenti all'asta organizzata da Volpi a Firenze nel 1910 (subito dopo l'apertura del museo, con pezzi non impiegati nel suo allestimento)¹⁸³. Negli anni 1917-1919 Volpi subì inoltre, in America, un processo, nel quale fu giudicato in buona fede e prosciolto, anche se costretto ad un risarcimento, per la vendita di due dipinti che furono dichiarati falsi¹⁸⁴. In ultimo fu uno scandalo scoppiato nel 1928, che acquisì rilevanza internazionale, a provocare la fine della sua carriera commerciale, oltre che ad intaccare definitivamente il florido commercio artistico tra Italia e Stati Uniti. La vicenda riguardò una serie di falsi realizzati dallo scultore **Alceo Dossena** (1878-1937), che ammise pubblicamente la paternità delle opere, immessi sul mercato dall'intermediario Alberto Fasoli e presenti ormai in numerosi musei americani: furono coinvolti anche eminenti storici dell'arte che tempo addietro ne avevano certificato l'autenticità. Tra le opere incriminate, quelle rivendute in America da Volpi erano: un bassorilievo con una *Annunciazione*, come opera nello stile di Lorenzo il Vecchietta, ad un collezionista privato nel 1924; la *Tomba di Maria Caterina Savello*,

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² M.M. Mascolo, *Elia Volpi e il collezionismo. Tra Firenze, Berlino e New York*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 35-53: 45-48.

¹⁸³ M. Marini, *Lo 'stile Davanzati': dalle maioliche di Volpi alle collezioni del museo*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 147-161: 149; R. Ferrazza, *Elia Volpi e la commercializzazione della maiolica italiana, cifra di gusto e elemento di arredo indispensabile nelle case dei collezionisti americani: J.P. Morgan, W. Hincle Smith, W. Boyce Thompson, in 1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 novembre 2009-10 gennaio 2010; Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, 13 marzo-6 giugno 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, Giunti, 2010, pp. 257-266.

¹⁸⁴ Uno dei due è stato invece, nel 1992, rivalutato e attribuito a Sofonisba Anguissola da I.S. Perlingieri (Ead., *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992); F. Gastaldello, *Processate Elia Volpi* cit., pp. 71-73.

come opera di Mino da Fiesole, nel 1924, e una *Madonna col Bambino*, nel 1927, al Museum of Fine Arts di Boston; due sculture a tondo componenti una *Annunciazione*, nel 1924, ad Helen Clay Frick, con un'attribuzione a Simone Martini, opera che avrebbe, dunque, avuto la straordinaria importanza di essere l'unica a documentare un'attività scultorea del pittore senese. Nel primo caso, visti i dubbi dell'acquirente subito dopo la vendita, il bassorilievo fu immediatamente restituito in cambio di un rimborso, senza però che le critiche giornalistiche, allo scoppio dello scandalo generale, risparmiassero lo studioso William R. Valentiner per i commenti positivi precedentemente espressi sul pezzo. Il caso più controverso fu quello delle sculture Frick, di cui fino al 1928 Volpi era riuscito a difendere l'autenticità, messa in dubbio dai consulenti dell'acquirente, avvalendosi del parere di storici dell'arte come Frederick Mason Perkins, Charles Loeser, Giacomo De Nicola e Wilhelm von Bode. Dal momento che l'opera era comunque stata esportata in maniera clandestina, nessuna azione legale poté essere intrapresa dalla proprietaria, che decise di donare le statue all'Università di Pittsburgh, dove si trovano ancora oggi¹⁸⁵. Perduta la sua credibilità, Elia Volpi si ritirò dalla scena antiquaria, non senza sfidare per un'ultima volta l'opinione pubblica: scelse infatti l'*Annunciazione* nello stile del Vecchietta per decorare la propria sepoltura a Città di Castello, come a voler provare la sua buona fede nelle vendite e portare le accuse (e la verità) con sé nella tomba.

3.4. Una ricostruzione 'filologica': il caso di Herbert Percy Horne

Herbert Percy Horne (1864-1916), collezionista, mercante e studioso di pittura quattrocentesca, costituisce una figura complessa: se il suo sogno di vivere nel Rinascimento, di cui ricercava non solo il senso estetico ma anche i valori di civiltà, equilibrio e razionalità¹⁸⁶, potrebbe portare a inquadrarlo come figlio dell'epoca che si è fin qui delineata, le sue attenzioni filologiche sia in campo di restauro che di allestimento lo allontanano notevolmente dalle attitudini dello Storicismo e dell'Eclettismo ottocenteschi. Specificità del collezionismo di Horne fu quella di basarsi non su sensazioni o ricostruzioni arbitrarie, ma su approfondite ricerche, da lui stesso condotte, relative alle caratteristiche dei palazzi fiorentini del Quattrocento, di cui resta

¹⁸⁵ Ivi, pp. 74-78.

¹⁸⁶ L. Morozzi, *Appunti su Herbert Horne, collezionista e studioso inglese a Firenze tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *L'idea di Firenze* cit., pp. 211-222: 219.

documentazione nell'Archivio della Fondazione Horne, affiancate presumibilmente dagli studi di Attilio Schiaparelli, che esprimevano una simile metodologia positivista incentrata sull'analisi di documenti e dati d'archivio¹⁸⁷.

Questa sensibilità si manifestò innanzi tutto nel restauro architettonico di **Palazzo Corsi**, acquistato nel 1911, che Horne intese riportare all'aspetto rinascimentale conferitogli dagli storici proprietari tra il 1492 e il 1502. Nel fare ciò, fu guidato da un grande rispetto verso i materiali originali e da un lungo e minuzioso lavoro di rilevamento dell'esistente¹⁸⁸, rifuggendo, innovativamente per l'epoca, ogni completamento in stile o licenza fantasiosa, come era invece prassi nei coevi restauri di monumenti fiorentini, come il Palazzo dell'Arte della Lana (1905), la Casa di Dante (1911), il Palagio di Parte Guelfa (1921) o lo stesso Palazzo Davanzati¹⁸⁹. Già quando ancora si trovava a Londra, Horne, attivo nell'ambito della *The Century Guild*, prima corporazione del movimento *Arts and Crafts* fondata nel 1882 dal suo maestro, l'architetto Arthur Heygate Mackmurdo¹⁹⁰, aveva in più di un'occasione espresso pubblicamente posizioni contrarie alla moda imperante del restauro di ripristino, invocando la necessità di sostituirlo con la «conservazione (*preservation*)». In un articolo del 1895, pubblicato sul «*The Saturday Review*» attaccava, per esempio, i lavori di consolidamento alla torre centrale della cattedrale di Peterborough, ironizzando su come essa avesse superato i saccheggi della Riforma e il periodo puritano, ma fosse infine incappata nel «peggiore dei fanatismi: la mania per il “restauro”»¹⁹¹. Per mettere in pratica l'approccio conservativo di Horne, era necessario entrare con umiltà in sintonia con la fabbrica e permettere alle sue pietre di 'parlare', operando caso per caso nell'assoluto rispetto della complessa, stratificata materialità di ogni edificio¹⁹².

Nei lavori compiuti sul suo «palagetto», Horne concentrò la propria attenzione su ciò che si trovava ancora *in loco* e lesse nelle murature del palazzo come in un documento, rinvenendo sotto alle stratificazioni moderne l'intonaco originale e ricostruendo, grazie

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento* cit., p. 25.

¹⁸⁹ L. Morozzi, *Appunti su Herbert Horne* cit., p. 214.

¹⁹⁰ E. Nardinocchi, *Herbert Percy Horne: note per una biografia*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 9-16: 10.

¹⁹¹ H.P. Horne, *Peterborough Cathedral*, «*The Saturday Review*», 6th April 1895, p. 439; da D. Lamberini, *Herbert Horne, architetto restauratore e membro dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 49-85: 66.

¹⁹² D. Lamberini, *Herbert Horne, architetto restauratore* cit., pp. 66-67.

ai segni lasciati dagli elementi smurati, la posizione di porte, camini ed altri elementi architettonici. Ricollocò le parti che gli fu possibile rinvenire durante i lavori, come gli stipiti di una porta che erano stati usati per riquadrare una delle finestre, o le mensole del camino principale del secondo piano ritrovate nelle cantine, e si dimostrò estremamente parsimonioso nell'inserzione di elementi estranei, collocati solo dove ne era documentata la presenza¹⁹³. Le mattonelle per i pavimenti furono acquistate antiche¹⁹⁴, mentre pochissime furono le parti scultoree integrate, non avendo probabilmente né il denaro per acquisire materiale degno della decorazione scultorea del palazzo, attribuibile forse ad un artista della cerchia di Benedetto da Rovezzano¹⁹⁵, né la volontà di sostituire le parti mancanti, magari nella speranza di recuperare più avanti gli originali. È il caso, per esempio, di tre rilievi, la cui ubicazione attuale rimane sconosciuta, che il precedente proprietario, Federigo Fossi, confessò ad Horne di aver venduto a Bardini, consegnandogli anche alcune fotografie dei pezzi (tutt'oggi conservate). Al loro posto, ricostruita l'originale collocazione come sovrapposte, lo studioso collocò in un caso un calco di un altro fregio del palazzo, negli altri due lasciò le porte momentaneamente sguarnite, senza applicarvi neppure le cornici. Non sappiamo se questi pezzi fossero all'epoca ancora sul mercato, mentre sappiamo che uno dei peducci scolpiti del cortile, ugualmente venduto, si trovava ancora in possesso di Bardini alla morte di Horne e fu in quello stesso anno da lui donato alla Fondazione costituita per volontà testamentaria: anche in questo caso non risultano, vivo Horne, tentativi di riacquisto, probabilmente in virtù dell'alto prezzo richiesto¹⁹⁶.

Il collezionista seguì personalmente i lavori al fianco di una fidata *équipe* di artigiani, apprezzati, dunque, non tanto per la loro capacità di riprodurre oggetti uguali a quelli antichi, quanto per l'alta qualità della loro produzione non industriale¹⁹⁷, e ne tenne meticolosamente traccia su un diario di restauro, pubblicato da Brenda Preyer¹⁹⁸, sul quale poté annotare fieramente: «Thus every thing which was possible to preserve, has been

¹⁹³ B. Preyer, *Il diario di Horne e la decorazione scultorea di Palazzo Corsi-Horne*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 17-30: 18-22.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ G. Trotta, *Il Palagio dei Corsi: nella vigile attesa di una novella età dell'oro*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 31-47: 36.

¹⁹⁶ B. Preyer, *Il diario di Horne* cit., pp. 24-27.

¹⁹⁷ D. Lamberini, *Herbert Horne, architetto restauratore* cit., p. 70.

¹⁹⁸ B. Preyer, *Il palazzo Corsi-Horne. Dal Diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993.

preserved»¹⁹⁹. La concezione di Horne può essere collocata tra quella ottocentesca del restauro di ripristino e quella di restauro critico teorizzata da Cesare Brandi: l'edificio viene integralmente riportato ad uno stato precedente, quello rinascimentale, ma non si compiono aggiunte o ricostruzioni arbitrarie, approcciandosi 'criticamente' all'esistente ed agendo solo sulla base di documentazione oggettiva.

La stessa moderazione emerge dallo studio che Claudio Paolini ha compiuto sugli arredi della collezione originale di Horne, che testimonia non solo l'esperienza maturata dal collezionista nella valutazione dell'autenticità del mobile, ma anche il numero marginale delle 'riduzioni' da lui commissionate²⁰⁰. I mobili acquistati sono volutamente semplici, rappresentativi delle tipologie di cui aveva letto negli antichi inventari, corrispettivo dell'amore nei confronti dei Primitivi in pittura²⁰¹. Harold Acton ricorda come Horne avesse trovato in Charles Loeser (1864-1928) un compagno nella ricerca di arredi considerati da altri collezionisti estremamente austeri, provenienti per lo più da ambienti conventuali, rispetto al gusto prevalente per i mobili riccamente intagliati²⁰² (Fig. 32). Nel trattamento dei suoi arredi, già scelti accuratamente anche per le loro condizioni di conservazione, dimostra particolare equilibrio e parsimonia nel commissionare eventuali restauri, evitando il più possibile ricostruzioni arbitrarie ed abbellimenti. Rifiutava nettamente le tanto comuni operazioni di assemblaggio, così come puliture troppo disinvolute, manifestando anche in questo caso un rispetto inusuale per la materia del manufatto²⁰³. L'utilizzo di legno antico per sopperire a lacune e necessità avveniva dunque in un'ottica di valorizzazione dell'esistente, e non della sua manipolazione.

Tra i collaboratori più significativi, attivo anche nel completamento del museo, dopo la morte del collezionista, da parte della Fondazione presieduta da Carlo Gamba, vi fu l'ebanista **Angelo Marinari**, affettuosamente soprannominato «Angiolino» nel diario di restauro, una figura in cui Horne riponeva fiducia proprio perché lontana sia da quella del restauratore-antiquario (es. Bardini), sia da quella del restauratore-artista (es. Speluzzi). Lo stipettaio, i primi contatti con il quale sono documentati al 1906 (ancor

¹⁹⁹ Ivi, p. 106.

²⁰⁰ C. Paolini, *Horne e le collezioni di arti decorative: storie di artigiani, restauri e 'riduzioni'*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., pp. 145-158; C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento* cit., pp. 15-31.

²⁰¹ C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento* cit., p. 16.

²⁰² H. Acton, *An Anglo-Florentine Collection*, «Apollo», 82, 1965, pp. 272-283: 273.

²⁰³ C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento* cit., p. 26.

prima dell'acquisto di Palazzo Corsi), eseguì lucidature a cera e riparazioni di alcuni mobili, e fu impegnato nel restauro e nella realizzazione di numerose componenti lignee del palazzo: fabbricò con legno antico le grandi imposte delle finestre, riadattò alcune porte acquistate sul mercato antiquario e ne realizzò altre sul modello di quelle autentiche, costruì i semplici scaffali della biblioteca, su disegno di Horne stesso, e gli arredi della cucina, eseguì il restauro dei soffitti e altri lavori di piccola falegnameria, dimostrando la propria capacità nelle attività più disparate, similmente ad un artigiano rinascimentale²⁰⁴.

Diversamente da altri collezionisti, che integravano, magari in maniera ingegnosamente dissimulata, le comodità della vita moderna nell'ambientazione antica (per esempio Stibbert, che aveva portato nella propria villa l'illuminazione a gas²⁰⁵, o i fratelli Bagatti Valsecchi a Milano, nella cui casa museo è ancora possibile vedere una vasca marmorea dotata di rubinetti per l'acqua corrente o un pianoforte verticale celato nelle sembianze di una credenza rinascimentale), la vocazione filologica di Horne nella realizzazione di un sogno totalizzante si estremizzò in un rifiuto integrale della modernità, rinunciando a servirsi della luce elettrica, dell'orologio e di altri comfort del suo tempo²⁰⁶, mentre Harold Acton racconta come si dicesse che anche per mangiare utilizzasse posate del XIV secolo²⁰⁷.

²⁰⁴ Ivi, pp. 29-33.

²⁰⁵ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 123.

²⁰⁶ E. Nardinocchi, *Herbert Percy Horne: note per una biografia* cit, p. 9.

²⁰⁷ H. Acton, *An Anglo-Florentine Collection* cit., p. 272.

4.

Nuovi orientamenti del gusto a partire dagli anni Trenta del Novecento

A partire dagli anni Trenta si poté osservare un progressivo cambiamento di gusto in una parte dei collezionisti, che si allontanò dalle idee ancora legate allo Storicismo e all'Ecclettismo ottocenteschi, comunque presenti e decadute in maniera generalizzata solo nel dopoguerra.

La sovraesposizione all'arredamento antico, e ancor più a quello in stile, portò Roberto Papini, nel 1928, a lanciare i suoi strali dalle colonne della rivista «Architettura e arti decorative»:

La stanza da pranzo è, chi sa perché, bolognese del Seicento; l'anticamera riecheggia invece al Quattrocento fiorentino; la camera da letto, ricca di tendaggi e di damaschi, s'avvicina più alla solennità cardinalizia del Cinquecento; il salotto è il più confuso e caotico miscuglio di tutti gli stili, fusi nella penombra dei paralumi [...]. Tutti gli stili eccetto quello d'oggi [...]. Invano si cerca ormai la personalità nell'arredamento della casa: tutti ad un modo, tutte le case modellate sullo stesso tipo, tutti collezionisti e intenditori d'antichità. [...] E non passa neppure per la mente di tanti ignari che la vera funzione della gente di gusto e di cultura sarebbe quella di incoraggiare l'arte moderna, non quella di fossilizzarsi nella mania convenzionale della roba antica, e falsa per giunta¹.

Papini condannava anche «qualsiasi trucco per adattare l'antico ai bisogni della pratica attuale», definendo simili operazioni «ripieghi che sogliono esser chiamati ingegnosi e sono invece falsificazioni»².

Una scelta che manifesta una svolta nel collezionismo d'ambientazione appare quella seguita da **Alessandro** (1878-1955) e **Vittoria** (1871-1949) **Contini Bonacossi** nell'allestimento della propria collezione di arte antica, disposta sui due piani principali della loro residenza fiorentina, Villa Vittoria, dimora di origini ottocentesche acquistata nel 1931. Dello stile neorinascimentale conferito alla villa dal primo proprietario, il marchese Massimiliano Strozzi di Mantova, ritenuto adeguato agli ambienti espositivi,

¹ R. Papini, *Come s'arreda un palazzo antico*, «Architettura e arti decorative», 5, 1928, pp. 211-226; da E. Colle, *Percorsi del gusto nelle collezioni private italiane degli anni Venti*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003, pp. 148-159: 150-151.

² R. Papini, *Come s'arreda un palazzo antico* cit., p. 219; da E. Colle, *Percorsi del gusto* cit., p. 158.

furono mantenuti soffitti, battenti e stipiti delle porte ed una delle vetrate³, ma si procedette ad una sua depurazione con l'eliminazione di tutte le decorazioni parietali e degli altri apparati commissionati ad Augusto Burchi alla fine del secolo precedente⁴. Nell'arredamento (Fig. 33), pur costituito da pezzi d'epoca come credenze, cassoni, sedute e maioliche, i coniugi non misero in atto un'affollata ricostruzione di ambientazioni storiche: cercarono, invece, di evitare l'effetto di accumulazione proprio degli interni storicistici e di spaziare tra loro gli oggetti e i dipinti (che tornano ad essere i veri protagonisti della collezione), affinché l'ambientazione non soffocasse le specificità dei singoli pezzi e che questi non interferissero gli uni con gli altri⁵. Tra i loro modelli, vi fu la dimora dello studioso **Bernard Berenson** (1865-1959), Villa I Tatti, localizzata sulle colline di Settignano, forse la sola collezione d'arte antica fiorentina che all'epoca uscisse da un «contesto a metà strada tra il dannunzianesimo ormai morente e la falsa ricostruzione storica»⁶. Si andava a definire un nuovo tipo di esposizione che privilegiava la qualità sulla quantità ed inseriva il pezzo d'epoca in un ambiente più sobrio e rarefatto, volto a suscitare, più che le suggestioni dell'animo, le riflessioni della mente⁷. Inoltre, l'ultimo piano della villa, quello effettivamente abitato dalla famiglia, fu arredato modernamente, con l'intervento di *designer* emergenti come Gio Ponti, Tommaso Buzzi e Giulio Rosso, e vi furono collocate opere di arte contemporanea⁸. Le decorazioni del Burchi avevano già ceduto sotto l'intonaco anche presso la Villa Il Salviatino⁹, un tempo dei conti Resse, acquistata nel 1911 dal critico d'arte **Ugo Ojetti** (1871-1946), che vi mescolava Primitivi e opere d'arte contemporanea, mobili quattro-cinquecenteschi e moderni, in un'ottica di profondo dialogo, volta nelle sue intenzioni a recuperare l'antica unità tra arte e vita¹⁰.

³ E. Colle, *Gli ambienti ed il loro arredo*, in E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria. Da residenza signorile a Palazzo dei congressi di Firenze*, Firenze, Centro Internazionale Congressi Firenze, 1995, pp. 25-48: 25-26.

⁴ D. Galleni, *Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze*, «MDCCC 1800», 10, 2021, pp. 169-204: 182-183.

⁵ E. Colle, *Percorsi del gusto* cit., pp. 155-156.

⁶ Id., *Gli ambienti ed il loro arredo* cit., pp. 31-32.

⁷ Id., *Percorsi del gusto* cit., pp. 155-156.

⁸ Ivi, pp. 156-157.

⁹ D. Galleni, *Augusto Burchi* cit., p. 182.

¹⁰ G. Battaglia, *Ugo Ojetti critico d'arte e collezionista alla Villa Il Salviatino*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 229-231: 230. Su Ugo Ojetti cfr. anche G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004; F. Canali, *La villa e il giardino del*

Rappresentativo della fine di un'epoca è poi l'allestimento ideato dall'antiquario **Salvatore Romano** (1875-1955), nel 1946, per la sua donazione pubblica di sculture, collocata in un ambiente storico fortemente connotato quale il Cenacolo di Santo Spirito. Pur rimanendo la ricerca di un'atmosfera e di un'ambientazione per i pezzi secondo il gusto antiquariale, si mescolarono alcuni mobili antichi, collocati in posizioni significative, con supporti moderni di carattere neutrale, mentre la distanza tra le opere incoraggiava anche la possibilità di una fruizione isolata. Romano, che diversamente da Bardini, non era solito rimaneggiare i pezzi scultorei per adeguarli alle esigenze del mercato¹¹, scelse addirittura di valorizzarne il carattere di frammenti, testimoniato da mancanze e alterazioni, arrivando addirittura a non rimuovere le tracce di malta rimaste sugli elementi architettonici esposti¹²: una modalità di relazionarsi con l'antico che intende esaltarne, si potrebbe dire, il 'vero', di contro alla restituzione di una completezza ormai percepita come 'falsa'.

Il tramonto del «falso antico» si andava definendo in maniera sempre più netta anche nell'ambito della produzione artigiana: all'Esposizione Universale della Arti Decorative di Parigi, da cui prese il nome lo stile *Art Decó*, il padiglione italiano, archeologico e revivalistico, apparve ormai a molti inadeguato a rappresentare una nazione moderna¹³. L'imitazione e la copia avevano perso la loro capacità di evocazione (tranne che, forse, per i turisti americani)¹⁴; così, nel 1933, veniva plaudito l'approdo della Manifattura Cantagalli ad una manifestazione quale la V Triennale delle Arti Decorative Moderne di Monza:

La Manifattura Cantagalli, che gli intenditori di tutto il mondo conoscono e apprezzano per le riproduzioni delle maioliche antiche, ha voluto uscire dalla crisi economica e artistica- che da qualche tempo fa languire il commercio degli oggetti d'imitazione delle opere stilistiche del passato – trasformando, previdentemente, la sua produzione sotto la guida di artisti e tecnici moderni. È un onore per la Manifattura e fa ben sperare per il buon nome della ceramica 'moderna' toscana che solo adesso comincia a liberarsi dall'abitudine

Salviatino, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ogetti*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci, 26 giugno-12 settembre 2010), a cura di G. De Lorenzi, Viareggio, Centro Matteucci, 2010, pp. 65-70.

¹¹ S. Pini, *Introduzione*, in *Fondazione Salvatore Romano*, a cura di S. Pini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 23-37: 25.

¹² S. Pini, *Introduzione* cit., p. 31.

¹³ L. Bernini, *La ceramica italiana fra le due guerre e il tramonto del «falso antico»*, in *La Manifattura di Signa*, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, Firenze, SPES, 1986, pp. 67-79: 69.

¹⁴ Ivi, p. 74.

delle riproduzioni stilistiche, che non trovano più rispondenza nel gusto del pubblico aggiornato con l'arte e con la vita, neppure in quei rari esempi di riproduzioni perfette, e quindi di valore, che solo pochissime fabbriche ormai sanno fare con la maestria di cui ebbe fama il Cantagalli¹⁵.

L'epoca rinascimentale tornò ad essere storicizzata, senza più espandersi spiritualmente nella contemporaneità¹⁶ e quando nel 1931 si tenne la prima edizione della Mostra dell'Artigianato di Firenze (manifestazione che perdura tutt'oggi), dove ancora più che altrove si poteva scorgere un attaccamento ai modelli del passato, fu commentato che «l'artigianato di oggi ha ereditato da quello di ieri poco di bene e forse più di male», tra cui «l'abitudine all'imitazione ed alla contraffazione»¹⁷, senza indugiare nell'accostamento dei due termini.

¹⁵ G. Bosio, *Industrie d'arte. I Cantagalli*, «Illustrazione Toscana e dell'Etruria», luglio 1933, pp. 30-32; da L. Bernini, *La ceramica italiana fra le due guerre* cit., p. 74.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ N. Tarchiani, *L'Artigianato di oggi*, «Il Marzocco», 36/4, 1932, p. 2; da L. Bernini, *La ceramica italiana fra le due guerre* cit., p. 75.

Illustrazioni

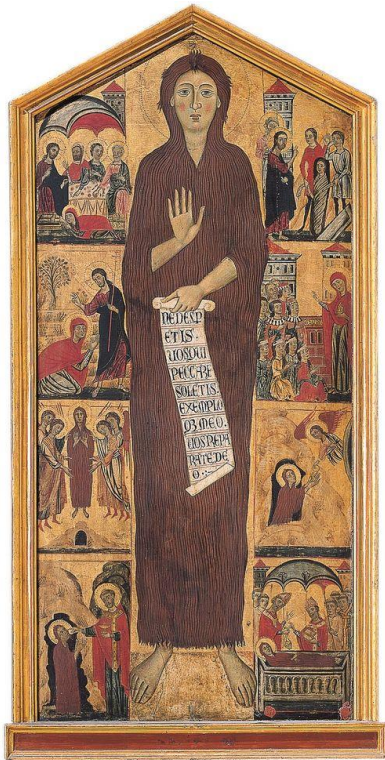


Fig. 1. Maestro della Maddalena, *Maria Maddalena e otto episodi della sua vita*, 1285 ca., Firenze, Galleria dell'Accademia.



Fig. 2. Lorenzo Monaco, *Orazione nell'orto e Marie al sepolcro*, sportelli di tabernacolo, 1408, Parigi, Louvre.



Fig. 3. Interno dell'oratorio di S. Ansanò, inizi del XIX secolo

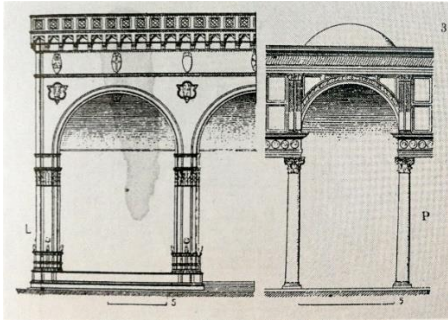


Fig. 4. François Auguste Choisy, *La Loggia della Signoria e il Portico della Cappella dei Pazzi a confronto*, incisione da *Histoire de l'Architecture* (Paris, 1899)



Fig. 5. Facciata della Basilica di Santa Croce



Fig. 6. Manfredo Manfredi, Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, incisione da *L'Esposizione di Parigi del 1889* (Milano, 1890)



Fig. 7. Gaetano Bianchi, una delle sale affrescate del Palazzo del Bargello

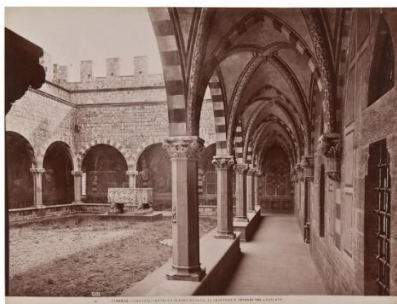


Fig. 8. Castello di Vincigliata, cortile ed interni, 1880 ca.



Fig. 9. Castello di Vincigliata, camera da letto, mobili di Luigi Frullini



Fig. 10. Cesare Fortini, Gaetano Bianchi, Armeria di Frederick Stibbert

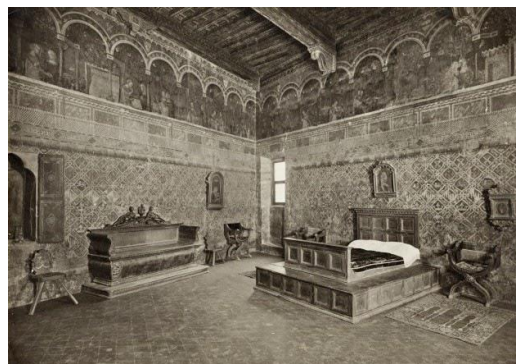


Fig. 11. Palazzo Davanzati, Camera della Castellana di Vergy, 1910 ca.



Fig. 12. Federico Angeli e bottega, sala da pranzo di Villa La Guardiola a Palm Beach, decorata a imitazione della Sala dei Pappagalli di Palazzo Davanzati, 1923-1924



Fig. 13.
A. Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, primo arredo, 1910 ca.
B. Palazzo degli antiquari French & Co a New York, a imitazione della Camera delle Impannate, 1925 ca.



Fig. 14. Giovanni Bastianini, *Lucrezia Donati* (nello stile di Mino da Fiesole), 1865 ca., Londra, Victoria & Albert Museum



Fig. 15. Francesco Morini, Sala da pranzo di Villa Oppenheim-Cora, Firenze, oggi Grand Hotel Villa Cora



Fig. 16. Luigi Frullini, Sala da pranzo per la villa di Chateau-sur-Mer, Newport, Rhode Island

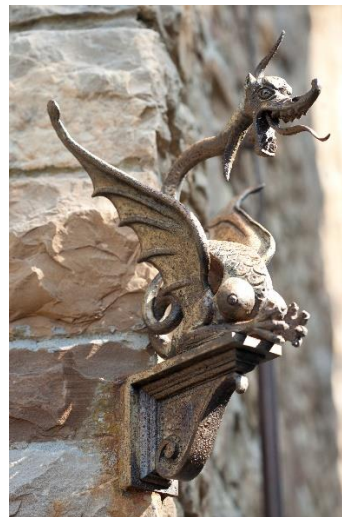


Fig. 17. Ferri battuti neorinascimentali, Fiesole, Villa Peyron

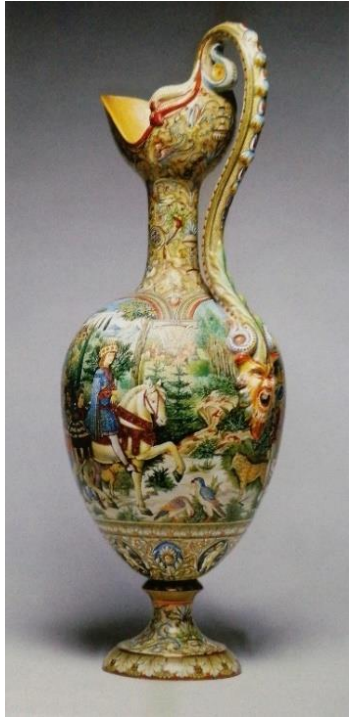


Fig. 18. Manifattura Cantagalli, Versatoio istoriato con la *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, 1894, Firenze, Museo Stibbert.



Fig. 19.

A. Manifattura di Manises, Vaso con anse ad ala traforate, 1450-1500, Londra, Victoria & Albert Museum

B. Incisione tratta da Fortnum 1873, Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia

C. Manifattura Ginori, Vaso ad imitazione ispano-moresca, 1880-1900, Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia

D. Manifattura Cantagalli, Vaso ad imitazione ispano-moresca, 1899, Firenze, Museo Stibbert



Fig. 20. Albert Racinet, Tavole di diversi stili tratte da *L'Ornement Polychrome*, ed. 1888



Fig. 21. Augusto Burchi, Cappella Strozzi, ante 1899



Fig. 22. Intagliatore fiorentino, Sedia Savonarola, 1880 ca.



Fig. 23. Henry Holiday, *Incontro di Dante e Beatrice*, 1883, Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 24. Vetrina neogotica, Museo Stibbert

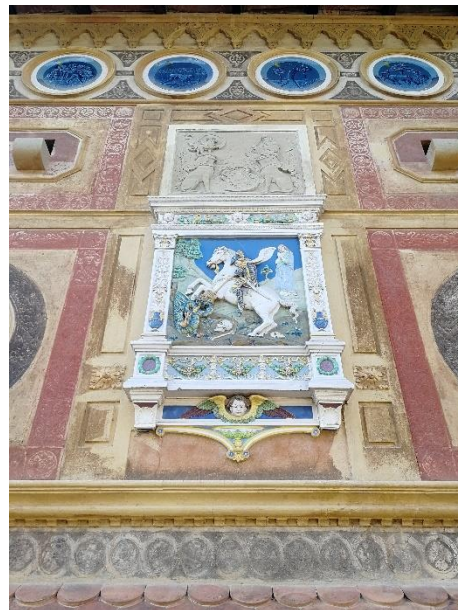


Fig. 25. Manifattura Cantagalli, *San Giorgio* (da Andrea della Robbia), fine XIX sec., e piatti con i *Lavori dei Mesi* (da Luca della Robbia), 1892-1895, murati su una facciata di Villa Stibbert

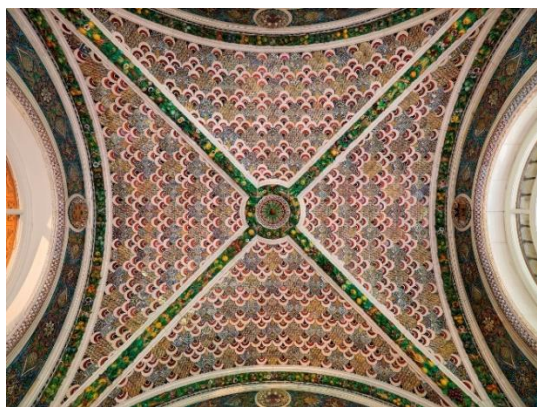


Fig. 26. Manifattura Cantagalli, Loggetta di Villa Stibbert, 1890-1892



Fig. 27. Nicodemo Ferri, Carlo Bartolozzi, Cassapanca intagliata, 1873, Firenze, Museo Stibbert



Fig. 28. Maestranze campano-laziali del XII e XIII sec., Pulpito, su rimontaggio di Stefano Bardini, Firenze, Museo Bardini



Fig. 29. Manifattura fiorentina e veneziana, Letto a colonne, XVI e XX sec., Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



Fig. 30. Laboratori di Elia Volpi?, Letto a cassoni, XX secolo con materiali del XVII?, New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 31. Pasquale Leoncini, due mobili a stallo, rimontaggio con fronti di cassoni antichi, 1871, Firenze, Museo Stibbert



Fig. 32. Italia centrale (Perugia?), Sedile a pozzetto, fine XV-inizi XVI sec., Firenze, Museo Horne. Si tratta di uno dei pezzi più rari acquistati dal collezionista.

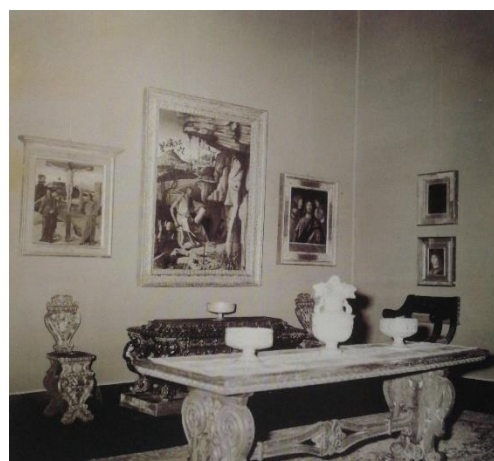


Fig. 33. Alcuni ambienti dedicati all'esposizione della collezione d'arte antica a Villa Vittoria (cfr. anche scheda 9)

Schede

1. Museo Bandini.....	97
2. Museo Stibbert.....	103
3. Museo Stefano Bardini e Galleria Corsi.....	113
Museo Bardini	113
Galleria Corsi.....	124
Appendice: l’Eredità Bardini.....	127
4. Museo di Palazzo Davanzati	129
5. Museo Horne	139
6. Donazione Loeser presso il Museo di Palazzo Vecchio.....	145
7. Villa La Pietra – Collezione Acton.....	151
8. Villa I Tatti – Collezione Berenson.....	161
9. Collezione Contini Bonacossi presso la Galleria degli Uffizi.....	167
10. Fondazione Salvatore Romano	173
11. Villa Peyron.....	177

1. Museo Bandini

Ente proprietario: Capitolo della Cattedrale di Fiesole

Gestore: Comune di Fiesole (riunito sotto la denominazione di Musei di Fiesole insieme all'area archeologica del Teatro Romano e al Museo Civico Archeologico)

Anno di donazione: 1803

Apertura al pubblico: 1803 (gestione dell'Opera Pia Bandini); 1913 (nell'edificio attuale con bigliettazione)

Numero di sale espositive: 4

Nuclei principali della collezione: dipinti su tavola di scuola toscana (secc. XIII-XVI); sculture e robbiane (secc. XIV-XVI); al nucleo originale si aggiungono alcune altre opere di pittura e scultura provenienti dalla Diocesi di Fiesole (secc. XV-XVI).

Highlights: Arte bizantina, Arcangelo Gabriele, intaglio in steatite, XII sec.; Maestro della Croce n. 434, Cristo crocifisso, tempera su tavola, 1230-1240; Bottega di Giotto, Pietà, vetro graffito a oro e dipinto, 1315-1320; Taddeo Gaddi, Quattro santi (evangelisti?), tempera e oro su tavola, 1335-1340; Taddeo Gaddi, Annunciazione, tempera e oro su tavola, 1340-1350; Bernardo Daddi, San Giovanni Evangelista, tempera e oro su tavola, 1335-1345; Nardo di Cione, Madonna del parto, tempera e oro su tavola, 1355-1360; Giovanni Del Biondo, Incoronazione della Vergine, tempera e oro su tavola, 1373; Lorenzo Monaco, Crocifissione, tempera e oro su tavola, 1420-1425; Jacopo del Sellaio, quattro Trionfi (dell'Amore, della Pudicizia, del Tempo e dell'Eternità), tempera su tavola, 1485-1490; Andrea Della Robbia, Madonna in adorazione del Bambino, terracotta invetriata, 1495 ca.; Andrea Della Robbia, Medaglione con testa di giovane (detto Sant'Ansano), terracotta invetriata, 1500 ca.; Giovanni Della Robbia, Visitazione, terracotta invetriata, 1517 ca.; Scultore fiorentino, due mensole con Elia e putti e San Gregorio Magno e putti, provenienti dall'altare del Battistero di Firenze smembrato nel 1723, marmo, 1310-1315; Giambologna, Adorazione dei pastori, stucco tinto a bronzo, 1565-1570; (dalla chiesa di S. Maurizio a Fiesole) Fra Bartolomeo, Madonna col Bambino tra San Donato e San Giovanni Gualberto, tempera su tavola, 1500-1510; (dall'Episcopio di Fiesole) Filippo Brunelleschi, Madonna col Bambino, terracotta dipinta a freddo, 1400-1410¹.

Bibliografia di riferimento: Gargani 1862; Beccaria 1909; Cipolla 1913; Del Furia 1913; Fermi 1913; Benassi 1914; Giglioli 1933; Rosa 1963; *Museo Bandini* 1981; *Il Museo Bandini* 1993; De Benedictis 1998; Spalletti 2000; *Un erudito del Settecento* 2002; Scarlini 2003; *Il Museo Bandini* 2006; Mugnaini 2006;

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Museo Bandini di Fiesole*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo Bandini 2011; Gnoni Mavarelli 2011; Brunori 2014; Neri Lusanna 2014; Dezzi Bardeschi 2018; Sabba 2019; *Il Museo Bandini* 2021.

Storia. Il museo prende nome da **Angelo Maria Bandini** (Fiesole, 1726-1803), canonico, studioso ed erudito, bibliotecario, antiquario, collezionista, antesignano nella riscoperta della pittura «primitiva», del quale è esposta la raccolta di arte sacra donata al Capitolo della Cattedrale di Fiesole nel 1803.

Bandini, rimasto orfano all'età di dieci anni, crebbe presso la famiglia del giurista fiorentino Filippo Sarchi e fu educato sotto la guida dello storico Giovanni Lami (1697-1770), con il quale ebbe un rapporto continuativo, collaborando fin da giovanissimo alla sua rivista «*Novelle Letterarie*». Tra il 1747 e il 1748 compì il suo primo viaggio di istruzione nel nord Italia e a Vienna, in qualità di segretario del vescovo di Volterra Giuseppe Du Mesnil². Nel 1748 raggiunse il fratello a Roma, decidendo di perseguire la carriera ecclesiastica. Il carattere antiquario della sua formazione e delle sue inclinazioni è ravvisabile nel suo primo interesse, tanto a Fiesole quanto a Roma, per i reperti archeologici e le epigrafi. Lasciò presto la città per riprendere gli studi universitari, interrotti in occasione del viaggio del viaggio a Vienna, presso l'Università di Pisa, dove si laureò in diritto civile e canonico (*in utroque iure*) nel 1751³. Dopo un altro breve soggiorno romano⁴, rientrò a Firenze nel 1752, avendo ricevuto l'incarico di primo bibliotecario della Biblioteca Marucelliana, che proprio in quell'anno apriva al pubblico secondo la volontà di Francesco Marucelli (1625-1703) e grazie all'impegno e all'ulteriore lascito del nipote Alessandro. Nel 1756, fu nominato canonico di S. Lorenzo e responsabile anche della Biblioteca Medicea Laurenziana, incarichi che ricoprì fino alla morte. Tra i principali meriti di Bandini come bibliotecario si ricordano la catalogazione completa dei codici greci e latini della Laurenziana (per quanto non conoscesse direttamente il greco) e l'arricchimento delle collezioni librarie con volumi provenienti anche dalle soppressioni delle confraternite laicali, ordinate da Pietro Leopoldo a partire dal 1783. Terminato il catalogo dei manoscritti laurenziani nel 1778, il canonico poté dedicarsi ad un più approfondito *Grand Tour* dell'Italia in due viaggi: nel 1778 fu in Veneto, Lombardia, Piemonte ed Emilia, mentre nel 1780-1781 fu nuovamente a Roma

² M. Rosa, *Bandini, Angelo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, Treccani, 1963, <https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-maria-bandini_%28Dizionario-Biografico%29/> [cons. 20.01.2022].

³ *Ibid.*

⁴ F. Sabba, *Angelo Maria Bandini in viaggio a Roma (1780-1781)*, Firenze, Firenze University Press, 2019, p. 14.

e poi a Napoli e Montecassino. Erudito e cultore del genere odeporico (si ricordano tra i materiali pubblicati dallo stesso Bandini le *Lettere XII nelle quali si ricerca e si illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni*, nel 1776), documentò i suoi viaggi in due approfonditi diari (rimasti inediti al tempo) conservati presso la Biblioteca Marucelliana⁵. Il prestigio e la fama acquisiti da Bandini sono testimoniati dalla sua affiliazione a numerose istituzioni accademiche, tra cui la Reale Accademia di Napoli, l'Accademia della Crusca, l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, e dal suo coinvolgimento in una fitta rete di rapporti e scambi di materiale librario, stampe, oggetti d'arte, copie e calchi⁶.

Sul versante collezionistico, Bandini raccoglieva oggetti di diversa natura, antichità, strumenti scientifici: le opere d'arte sacra medievali e quattrocentesche, principalmente di scuola fiorentina, rappresentano, tuttavia, il nucleo tematico cui egli attribuiva maggior valore storico, artistico, didattico⁷. Seguendo le istanze municipalistiche tipiche dell'erudizione illuminista italiana, Bandini fu guidato nelle sue acquisizioni dall'intenzione di documentare lo svolgimento della scuola fiorentina (soprattutto pittorica, ma inserendo anche testimonianze scultoree, tra cui spicca un nutrito gruppo di robbiane) dalle origini a Michelangelo (cui il canonico attribuiva un bassorilievo, oggi ritenuto del Giambologna), risultando così tra i primi a collezionare tavole a fondo oro dei secc. XIII-XV e ad attribuire valore alle terrecotte invetriate, ancora praticamente ignorate pur essendo già vivo un apprezzamento della scultura quattrocentesca di stampo donatelliano. Com'è stato messo in luce da Magnolia Scudieri, Bandini privilegiò, inoltre, la varietà tipologica e la ricerca di manufatti preziosi⁸. Questa

⁵ Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. B.I.16 e ms. B.I.18. Sui viaggi di Bandini cfr. F. Sabba, *Angelo Maria Bandini in viaggio a Roma* cit., pp. 13-25; ivi, è pubblicato anche l'intero diario del viaggio del 1780-1781. Dell'odeporico del 1778 sono stati pubblicati alcuni frammenti (A. Beccaria, *Angelo Maria Bandini in Piemonte. Dal suo "Diario di viaggio" 9-23 nov. 1778*, «Miscellanea di storia italiana», s. 3, 14, 1909, pp. 239-268; C. Cipolla, *Angelo Maria Bandini a Verona*, «Miscellanea di storia italiana», s. 3, 16, 1913, pp. 257-271; S. Fermi, *Angelo Maria Bandini a Piacenza (dal suo "Diario di viaggio" 23-25 nov. 1778)*, «Bollettino storico piacentino», 8, 1913, pp. 262-269; U. Benassi, *Angelo Maria Bandini a Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», n. s., 14, 1914, pp. 151-163).

⁶ M. Scudieri, *Il collezionista. Note biografiche di Angelo Maria Bandini*, in *Il museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. Scudieri, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1993, pp. 13-18: 17.

⁷ Per maggiori informazioni sulle collezioni di Bandini cfr. cap. 1, par. 1.2. e M. Scudieri, *Origine ed evoluzione della collezione nel '700*, in *Il museo Bandini a Fiesole* cit., pp. 27-34.

⁸ C. Gnoni Mavarelli, *Introduzione*, in *Museo Bandini di Fiesole*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, Firenze, Polistampa, 2011, p. 25. Cfr. M. Scudieri, *Origine ed evoluzione* cit. e Ead., *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, a cura di R. Pintaudi, Messina, CISU, 2002, pp. 179-189.

parte della collezione fu separata all'interno di quello che chiamò «Museo Sacro»⁹, presso l'oratorio di S. Ansano a Fiesole (risalente all'XI sec.), da lui acquistato nel 1795, accanto al quale fece costruire un luogo dove albergare anche la più eterogenea collezione 'privata', unendo il piacere degli studi e della contemplazione delle opere d'arte a quello dell'immersione nel paesaggio natio¹⁰.

L'edificio e la raccolta d'arte sacra furono donati per disposizione testamentaria al Capitolo della Cattedrale di Fiesole, per «decoro, istruzione e beneficenza pubblica del popolo»¹¹, mentre la vendita degli altri oggetti sovvenzionò la creazione di un'Opera Pia di Pietà Pubblica che provvedesse all'istruzione dei giovani meno abbienti e custodisse l'oratorio-museo. Le difficoltà sperimentate dall'ente nell'assolvere alla sua funzione nel corso dell'Ottocento e le condizioni conservative precarie dell'oratorio portarono alla decisione di sopprimere l'Opera Pia e spostare la collezione nella sede attuale, a fianco della Cattedrale di Fiesole, dove il nuovo museo aprì nel 1913, anno in cui già fu sancita un'intesa tra Capitolo e Comune per una bigliettazione unica dei monumenti fiesolani¹². In questa occasione furono posti nel museo anche numerosi materiali provenienti dal patrimonio diocesano, in seguito rimossi con l'eccezione di un piccolo nucleo, che nell'ultimo riallestimento è stato correttamente isolato rispetto alla collezione Bandini. Importanti interventi di conservazione sulle opere e di restauro e adeguamento degli spazi furono compiute sia nei primi anni Cinquanta, a seguito degli eventi bellici (con riapertura nel 1954) sia alla fine degli anni Ottanta, campagna cui seguì il riallestimento attuale e l'accordo con cui il Comune di Fiesole fu delegato alla manutenzione e gestione del Museo (1990).

Allestimento. La collezione di arte sacra fu collocata da Bandini all'interno della navata dell'oratorio di S. Ansano secondo una disposizione che ricercava, allo stesso tempo, l'effetto d'insieme di una chiesa antica e quello di una pinacoteca¹³, organizzando le opere secondo criteri di simmetria e di consonanza con lo spazio sacro e facendo ricorso a stucchi, nicchie e cornici di gusto settecentesco¹⁴. L'allestimento originario di Bandini

⁹ Per i modelli relativi a questa tipologia, cfr. cap. 1, par. 1.1.2., 1.1.3., 1.2.

¹⁰ M. Scudieri, *La collezione d'arte* cit., p. 179.

¹¹ Ivi, p. 181.

¹² C. Gnani Mavarelli, *Introduzione* cit., p. 25.

¹³ Ead., *Angelo Maria Bandini e il suo "museo sacro"*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 103-108: 104-105.

¹⁴ Cfr. cap. 1, par. 1.2. per maggiori dettagli sull'allestimento originale bandiniano.

può considerarsi, pur mancando l'idea di una consonanza stilistica tra le opere e l'apparato decorativo, uno dei primi esempi del modello espositivo d'ambientazione tipico del collezionismo privato ottocentesco e primo-novecentesco.

L'attuale edificio in stile neorinascimentale fu progettato con specifica funzione museale da Giuseppe Castellucci, mentre il primo ordinamento della collezione, divisa per tipologie, fu curato dai funzionari delle Gallerie Fiorentine Giovanni Poggi e Odoardo Giglioli.

L'allestimento odierno del primo piano, dove i dipinti su tavola medievali e rinascimentali sono esposti in ordine cronologico secondo il progetto scientifico di Magnolia Scudieri, è stato realizzato dall'arch. Mauro Linari nel 1990, a seguito di un totale restauro delle opere promosso dalla Soprintendenza. Adottando un ordinamento cronologico, Scudieri intende mettere in luce la completezza della raccolta bandiniana nell'illustrare l'evoluzione stilistica della scuola pittorica fiorentina, un vero e proprio «manuale per immagini»¹⁵ che Bandini, verosimilmente senza una totale consapevolezza critica in merito, mise insieme guidato dalla sua sensibilità e, probabilmente, dai consigli di amici e mentori come Giovanni Lami e Marco Lastri¹⁶. Il riallestimento del piano terreno, dove una sala è dedicata esclusivamente alle robbiane, mentre una seconda contiene alcuni pezzi scultorei dalla collezione Bandini insieme alle opere provenienti dalla diocesi di Fiesole, è invece stato completato nel periodo 2004-2006 su progetto dell'arch. Mauro Santoni.

Supporti extra alla visita. In collaborazione con l'Università degli Studi di Firenze (coinvolti gli studenti della laurea magistrale in Storia dell'Arte) e ISIA – Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Firenze, e con il contributo di Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, è stata sviluppata Bandini Icon, un'app mobile per la visita del museo che fa uso della realtà aumentata. Le opere possono essere inquadrare per accedere a diversi contenuti, come la ricostruzione virtuale dei polittici, mediante l'inserimento in realtà aumentata degli scomparti collocati in altri musei nazionali e internazionali, e spiegazioni audio brevi ma puntuali.

¹⁵ M. Scudieri, *La collezione d'arte* cit., p. 182.

¹⁶ Ivi, p. 183.



Fig. 1a. La collezione nell'oratorio di S. Ansano all'inizio dell'Ottocento.



Fig. 1b. Primo piano, seconda sala



Fig. 1c. Piano terreno, Sala delle Robbiane



Fig. 1d. Piano terreno, Sala delle Robbiane

2. Museo Stibbert

Ente proprietario e gestore: Fondazione Stibbert (costituita a seguito di donazione al Comune di Firenze)

Anno di donazione: 1906

Apertura al pubblico: 1908

Numero di sale espositive: 43

Nuclei principali della collezione: armi e armature europee, islamiche, giapponesi (specialmente dei secc. XIV-XVIII); costumi europei ed orientali (secc. XVII-XIX); dipinti (secc. XV-XIX); oggetti vari di arte applicata, orientali ed europei, tra cui un cospicuo nucleo di porcellane (in parte di Stibbert, in parte derivanti dalla donazione De Tschudy); arredi ed oggetti di uso comune.

Highlights: Carlo Crivelli, *San Domenico e Santa Caterina*, 1490 ca.; Cosimo Rosselli, *San Michele*, 1493-1495; Sandro Botticelli, *Madonna con Bambino*, 1500 ca.; Agnolo Bronzino e bottega, *Ritratto di Francesco I de' Medici*, 1567-1570; Alessandro Allori, *Maddalena*, 1580 ca.; Pieter Brueghel il Giovane, *La festa di Carnevale*, 1616; Luca Giordano, *Susanna e i vecchioni*, 1686; Luca Giordano, *Lot e le figlie*, 1686; Manifattura fiamminga, *Resurrezione di Lazzaro*, arazzo, XVI sec.; Henri Auguste, Tavolo, camino e candelabri in malachite, 1806; Tito Sarrocchi, *Venere dormiente*, marmo, 1874; Arte egizia, Due sarcofagi, VII sec. a.C.; Pompeo della Cesa, Armatura di Renato Borromeo, 1590 ca.; Manifattura Cantagalli, Loggetta, 1890-1892; Chevallier e Picot, *Petit Costume d'Italie*, indossato da Napoleone per l'incoronazione a re d'Italia, 1805; Carl Conrad Fleischer, Clavicembalo, 1722; (aggiunto negli anni Quaranta del Novecento) Manifattura italiana e tedesca, Corsaletto funebre di Giovanni dalle Bande Nere (1510-1520)¹.

Bibliografia di riferimento: Lensi 1912; Lensi 1917-1918; Cirri 1956; *Il Museo Stibbert* 1973-1976; Cantelli 1975; Boccia 1981; Fuchs 1982; Boccia 1984; Boccia 1986; Paolini 1987; Boccia 1988; Boccia 1989; Fuchs 1989; Probst 2000; Becattini 2001; Serci 2004; Bruno 2005; *Il Museo Stibbert* 2006; Di Marco 2008; Clearkin-Di Marco 2009; *Il Museo Stibbert* 2010; *Museo Stibbert* 2011; Baldry 2011a; Di Marco 2011; Fuchs 2011a; Fuchs 2011b; Becattini 2014; Becattini 2017; Colle 2017; Fuchs 2017; *Stibbert artista e collezionista* 2019; *Il parco del Museo Stibbert* 2020.

Storia. La villa, il parco e le sue collezioni costituiscono l'eredità collezionistica di **Frederick Stibbert** (Firenze, 1838-1906), anglo-fiorentino nato da padre inglese,

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Museo Stibbert*, a cura di K. Aschengreen Piacenti, Firenze, Polistampa, 2011.

Thomas Stibbert (1771-1846), e madre toscana, Giulia Cafaggi (1805-1883). La famiglia Stibbert era di origini modeste, ma il nonno di Frederick, Giles Stibbert (1734-1809), arruolatosi nell'esercito britannico, aveva fatto fortuna in India, all'interno della Compagnia delle Indie Orientali, divenendo governatore generale del Bengala. Il figlio Thomas, ricevuto alla morte del padre un terzo del patrimonio (diviso equamente tra lui e i due fratelli), si ritirò dall'esercito e viaggiò per l'Europa, decidendo di stabilirsi a Firenze dopo avervi conosciuto, nel 1835, la futura moglie, di cui si innamorò pur sapendola né nobile né ricca. Thomas Stibbert e Giulia Cafaggi si sposarono nel 1842 a Malta, dove erano accettati matrimoni interconfessionali (essendo lui anglicano e lei cattolica), ed ebbero tre figli: Frederick, Sophronia ed Erminia (purtroppo morta adolescente)².

La villa adagiata sulla collina di Montughi fu acquistata da Giulia, rimasta vedova, nel 1849, per trasferirvisi insieme ai figli. In gioventù Frederick fu educato in Inghilterra, dove studiò a Cambridge, pur non conseguendo alcun diploma. Raggiunta la maggiore età, nel 1859, ereditò ufficialmente la proprietà, che continuò per tutta la vita a trasformare e arricchire. Spesso a seguire i lavori mentre il figlio era all'estero fu proprio la madre, per quanto non sempre entusiasta delle modifiche. Tra i primi interventi, il nuovo padrone di casa affidò a Giuseppe Poggi, amico di famiglia e già incaricato in quegli anni da Giulia di riadattare a scuderia l'adiacente Villa Rossellini, acquistata nel 1855, e di costruire una limonaia in stile neoclassico, la trasformazione degli spazi esterni da giardino all'italiana in parco romantico all'inglese. Nel corso degli anni quest'ultimo si sarebbe popolato di fabbriche eclettiche quali il tempietto egizio (1864), quello neoellenistico (1873), la loggia veneziana (1899).

Gli interessi collezionistici di Stibbert si rivolsero prevalentemente alle arti decorative, riscoperte in quegli anni a livello internazionale e protagoniste di nuovi musei dedicati³, quali l'Hôtel de Cluny a Parigi, il South Kensington Museum a Londra e il Museo del Bargello a Firenze, del cui comitato d'apertura, coincidente con il Centenario Dantesco del 1865, il gentiluomo fu membro. A differenza di altri collezionisti di stampo storicistico, Stibbert estendeva la sua attenzione oltre Medioevo e Rinascimento, abbracciando anche periodi più tardi quali il XVII e il XVIII secolo. Il collezionista raccoglieva indistintamente pezzi antichi (intervenendo spesso con operazioni di

² S. Di Marco, *Introduzione*, in *Museo Stibbert* cit., pp. 23-37: 25-28.

³ Per maggiori dettagli sul rinato interesse verso le arti decorative cfr. cap. 3, par. 3.1.2. e 3.1.3.

completamento, rimaneggiamento e assemblaggio condotte dagli artigiani al suo servizio), copie, moderne realizzazioni in stile, capaci nel loro insieme di restituire un rapporto completo e rivitalizzato col passato⁴. Aveva poi un forte interesse per la storia del costume, civile e militare (come testimonia la vastissima raccolta di armi e armature), cui si intrecciava un'apertura al confronto con culture diverse ed esotiche, specialmente il mondo islamico, dal Medio Oriente all'India Moghul, e quello giapponese⁵. Tutti questi aspetti si riflettono nella varietà tipologica, cronologica e geografica che caratterizza le sue collezioni, mezzo per effettuare veri e propri viaggi nel tempo e nello spazio: quasi una storia della civiltà, espressione anche del positivismo tipico dell'epoca, cui una personalità cosmopolita come quella di Stibbert difficilmente poteva sottrarsi⁶. Ad armature e costumi dedicò anche uno studio illustrato, *Abiti e fogge civili e militari dal I al XVIII secolo*, pubblicato postumo nel 1914. La collezione giapponese, ad oggi tra le più vaste e rilevanti al mondo al di fuori del Paese del Sol Levante, fu sviluppata grazie ad acquisti in Europa e nello stesso Giappone tramite agenti di fiducia⁷, a seguito dell'apertura del paese ai commerci con l'Occidente (è del 1867 la prima Esposizione Universale, a Parigi, dove furono presenti prodotti giapponesi) e dell'abolizione della casta dei Samurai (1876), che determinò un'ampia reperibilità di armi e armature.

Pur non visitando mai il Giappone, Stibbert viaggiò molto, spesso in qualità di assiduo frequentatore delle Esposizioni Universali: tra le mete più esotiche si ricordano la Russia, la Turchia, l'Egitto (in occasione dell'apertura del canale di Suez, 1869), gli Stati Uniti (in occasione della Mostra del Centenario di Philadelphia, 1876). Cittadino del mondo, non trascurava, tuttavia, Firenze, dove conduceva una vita da *dandy* e si era ritagliato un ruolo importante in società. Il gentiluomo si dedicava da dilettante alla scherma, alla pittura e alla fotografia: in un laboratorio allestito *ad hoc*, organizzava sedute fotografiche in cui lui e i conoscenti indossavano spesso i costumi d'epoca e le armature della collezione.

Il progetto di creare un museo personale separato dall'abitazione, del quale continuò a modificare l'assetto e ad arricchire le collezioni per tutta la vita, prese corpo

⁴ Per maggiori informazioni su Stibbert e la produzione artigianale in stile cfr. cap. 3, par. 3.1.5.

⁵ S. Di Marco, *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008, p. 106.

⁶ D.C. Fuchs, *Il Museo di Frederick Stibbert*, in *La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 9 ottobre 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 121-130: 125.

⁷ *Museo Stibbert cit.*, p. 65.

nel 1874, quando Stibbert acquistò allo scopo la limitrofa villa Bombicci. L'edificio fu ristrutturato esternamente in forme di ispirazione medievale, tipiche del revival 'neoflorentino' il cui modello principe era il Palazzo del Bargello, e i due corpi di fabbrica furono collegati mediante la realizzazione di una galleria adibita ad armeria, sotto la direzione dell'architetto Cesare Fortini. Questo primo cantiere si concluse nel 1882: la fama dell'impresa già attirò illustri visitatori, tra cui i regnanti d'Italia. Nel maggio 1887, in occasione dell'inaugurazione della facciata di Santa Maria del Fiore, Stibbert aprì il museo al pubblico per due settimane, destinando il ricavato dei biglietti al finanziamento della porta bronzea del Duomo. Solo due mesi più tardi, cominciò una seconda fase di lavori per l'ingrandimento del museo alla forma attuale (1887-1889). Anche la villa padronale continuava a trasformarsi: tra gli interventi di maggiore portata vi fu l'aggiunta di un nuovo corpo di fabbrica contenente il salone da ballo (1886-1887)⁸. Nonostante le ingenti spese sostenute, il patrimonio di Stibbert si mantenne integro grazie al successo degli affari condotti sui mercati finanziari italiani, europei e del Vicino Oriente⁹.

Nel corso degli anni, la collezione fu visitata da importanti membri dell'alta società e della classe politica nazionale e internazionale, tra cui la regina Vittoria nel suo soggiorno fiorentino (1894). Nel 1905, Stibbert dispose di lasciare in legato la villa e il suo contenuto al governo inglese e, solo qualora vi fosse stato un rifiuto, come fu, al Comune di Firenze, che la aprì al pubblico nel 1908, dopo aver costituito, secondo le indicazioni testamentarie, una Fondazione per la sua gestione.

Tra il 1914 e il 1940, sotto la direzione di Alfredo Lensi, interessato più a fornire un ordinamento razionale alle collezioni che a mantenere l'ambientazione, il museo subì profonde modifiche. Si diede risalto principalmente alla collezione di armi e armature, che si estese ad occupare molti degli ambienti privati della dimora, non ritenuti degni di musealizzazione ad eccezione delle camere da letto di Stibbert e della madre e di alcuni salotti, e a quella di arazzi, così che molti arredi, dipinti ed oggetti furono relegati nei depositi. Uno studio approfondito dei documenti d'archivio, compiuto a più riprese dagli anni Ottanta ad oggi, ha permesso al Museo il recupero di una forma sempre più vicina a quella trasmessa dal suo fondatore e di un'attenzione per ogni aspetto della sua vicenda collezionistica.

⁸ Per un'analisi dettagliata delle fasi edilizie e decorative del complesso cfr. M. Becattini, *Villa Stibbert. Decorazioni di interni e architettura*, Livorno, Sillabe, 2014.

⁹ S. Di Marco, *Introduzione* cit., p. 33.

Allestimento. Stibbert aspirava a coniugare ambienti ed oggetti esposti mediante una consonanza tra contenuto e decorazione, richiamando in ogni stanza uno o più periodi storici e ambiti culturali, con notevole sperimentalismo stilistico. Tra i collaboratori di maggior fiducia, capaci di interpretare le sue molteplici esigenze decorative, si distinsero, oltre all'architetto Cesare Fortini, il pittore Gaetano Bianchi (esperto di stile neoflorentino), lo stuccatore Michele Piovano, la Manifattura Cantagalli (che, oltre a fornirgli numerosissime ceramiche di gusto revivalistico, realizzò la loggetta interamente rivestita di maioliche del salone da ballo, adibita a *fumoir*)¹⁰.

Tra gli ambienti principali di quello che Stibbert chiamava il proprio «museo» si annoverano il grande salone della quadreria, contenente soprattutto ritratti (genere apprezzato per la sua valenza di documento storico e di testimonianza per la storia del costume)¹¹, ispirato al modello della Tribuna degli Uffizi nell'illuminazione zenitale e nei celati richiami ai quattro elementi¹²; la galleria detta della «Cavalcata», affrescata in stile neogotico dal Bianchi e occupata nella sua lunghezza da un corteo di cavalieri; la sala islamica, anch'essa dotata del proprio corteo, rivestita di stucchi modellati dal Piovano su motivi tratti dall'Alhambra. I numerosi manichini che vestono armature e costumi furono realizzati prestando attenzione alle fisionomie dei diversi popoli¹³. Due sale minori ospitano il salottino Luigi XV e un ambiente tardorinascimentale con soffitto in stucco decorato a raffaellesche, mentre in un sottoscala è allestito un piccolo vano per le antichità egizie. Al confine tra la sala della Cavalcata e la villa padronale si trova la sala del ballatoio (così detta perché organizzata su doppio livello), in stile neogotico, che ospita la maggior parte dei fondi oro. Al piano superiore della ex villa Bombicci, la sala giapponese fu decorata mescolando tratti derivati dall'estetica orientale (in questo caso i colori verde e rosso e gli ornamenti geometrici) a stilemi goticizzanti, secondo la sensibilità romantica inglese che accomunava l'arte nipponica e quella medievale in virtù di un'affinità tra le condizioni storico-culturali che le avevano originate¹⁴. Le collezioni giapponesi, in rapida espansione, si estesero su tutto il piano, che doveva nelle prime intenzioni di Stibbert ospitare un salone del Trecento, il cui apparato decorativo,

¹⁰ Per maggiori informazioni sulle commissioni di Stibbert e gli artigiani che lo servirono cfr. cap. 3, par. 3.1.5.

¹¹ G. Cantelli, *Introduzione*, in *Il Museo Stibbert a Firenze*, 4 voll., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1973-1976, II, a cura di G. Cantelli, 1974, pp. 9-26: 18.

¹² M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., pp. 47-48.

¹³ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., pp. 106-107.

¹⁴ M. Becattini, *Villa Stibbert* cit., pp. 69-71.

realizzato dal Bianchi, fu per la medesima ragione giudicato già adeguato. Sebbene attualmente le visite del pubblico abbiano inizio dalla quadreria, al tempo del collezionista questo accesso era di servizio, mentre l'ingresso principale era condiviso con la dimora padronale, e i primi ambienti che si incontravano erano la sala del ballatoio e la galleria dell'armeria.

Nell'abitazione l'arredamento è eclettico, con elementi rococò (come le grandi specchiere e gli arredi di gusto veneziano e francese nei salotti di rappresentanza), neorinascimentali (come nella sala da pranzo e nella biblioteca), Impero, mescolati a tocchi orientali (nel vasellame decorativo, ma anche nella presenza di alcuni mobili laccati o intarsiati in madreperla). Alle pareti predomina ancora una volta la ritrattistica, vi sono diverse copie di dipinti di autori famosi, in sala da pranzo trova posto una serie di nature morte; alla camera e allo studiolo personali Stibbert riservò i dipinti dei contemporanei suoi conoscenti. Simona Di Marco ravvisa nell'impresa del gentiluomo anche il desiderio di costruirsi una realtà il più possibile vicina al mondo signorile del passato, di affermare una propria grandezza pur non essendo supportato da sangue aristocratico¹⁵. Questo aspetto emerge nell'insistenza sull'araldica e sugli stemmi, non solo nella decorazione medievale del museo (dove simili elementi erano prassi), ma anche nell'abitazione, dove frequente è la personalizzazione, specialmente dei soffitti, con l'inserimento dello stemma di famiglia da lui ideato.

L'eliminazione di una scala interna, attuata dopo la morte di Stibbert, ha permesso di ricavare alcuni nuovi ambienti museali all'interno della villa: al piano terreno due sale espongono le armi da fuoco e i *militaria* ottocenteschi; al piano superiore invece, utilizzando anche alcuni altri piccoli ambienti privi di destinazione storica, è stata allestita una serie di stanze dedicate alle porcellane, in particolare alla raccolta donata nel 1891 al Comune di Firenze dal barone Marzio De Tschudy (famiglia di origini svizzere ma naturalizzata italiana), che documenta gran parte delle manifatture settecentesche operanti in Europa. Alcuni locali di servizio, localizzati al termine del percorso di visita, sono stati destinati ad ospitare mostre temporanee.

¹⁵ S. Di Marco, *Frederick Stibbert* cit., p. 126.

Sala della Malachite (così chiamata dal materiale del tavolo centrale, di provenienza Demidoff)



Fig. 2a. 1910-1920. Va già perdendosi la natura di quadreria che Stibbert aveva assegnato al salone, mentre le armi guadagnano spazio espositivo.



Fig. 2b. 1960. Le pareti ospitano per lo più arazzi e pochi dipinti.



Fig. 2c. Allestimento attuale, con reintegrazione della quadreria

Sala del Condottiero (così chiamata dal cavaliere centrale, cui Stibbert volle dare le sembianze di John Hawkwood)



Fig. 2d. 1920-1930.



Fig. 2e. 1970 ca.



Fig. 2f. Allestimento attuale, con reintegrazione del cavaliere centrale e delle due vetrine ai lati della porta contenenti suppellettili religiose.

Sala della Cavalcata



Fig. 2g. 1920-1930.



Fig. 2h. Allestimento attuale.

Sala Islamica



Fig. 2i. Anni Trenta.



Fig. 2j. Allestimento attuale, con ricomposizione del corteo.

Sala da ballo



Fig. 2k. 1920 ca. Le armi sono state portate anche nel salone da ballo e gli arazzi quasi nascondono il monumentale camino di Egisto Gajani.



Fig. 2l. Allestimento attuale.

Loggetta Impero (parte degli ambienti dell'abitazione privata)



Fig. 2m. La loggetta negli anni Venti, successivamente disallestita.



Fig. 2n. Allestimento attuale.

3. Museo Stefano Bardini e Galleria Corsi

Ente proprietario: Comune di Firenze

Gestore: Comune di Firenze (Musei Civici Fiorentini) + Associazione Mus.e (servizi al pubblico)

Anno di donazione: 1922 (collezione Bardini); 1938 (collezione Corsi)

Apertura al pubblico: 1925 (Museo Bardini); 1939 (Galleria Corsi, attualmente non visitabile)

Numero di sale espositive: 15 (attualmente aperte)

Museo Bardini

Nuclei principali della collezione: manufatti lapidei antichi, medievali e moderni; sculture lignee, in terracotta e in stucco (secc. XIV-XVI); dipinti (secc. XIV-XVIII); arredi e maioliche (secc. XV-XX); corami italiani e spagnoli (secc. XVI-XVII); bronzetti (secc. XV-XVII); disegni di scuola veneziana del XVIII sec., per lo più attribuiti a Giovan Battista Tiepolo e al figlio Lorenzo; tappeti orientali (secc. XV-XVIII); armi e armature greche (secc. VI-V sec. a.C.) ed europee (secc. XIV-XVIII).

Highlights: Bernardo Daddi, *Crocifisso*, tempera su tavola, ante 1348, con integrazione ottocentesca di finali con *Dolenti* e *Pellicano* della bottega di Nardo di Cione (1360 ca.); Antonio e Piero del Pollaiuolo, *San Michele Arcangelo combatte il drago*, stendardo della Confraternita di Sant'Angelo di Arezzo, tempera su tela, ante 1465; Guercino, *Atlante*, olio su tela, 1646; Giovan Battista e Lorenzo Tiepolo, Serie di disegni, penna acquerellata a bistro, XVIII sec.; Tino di Camaino, *Carità*, marmo, 1310-1320; Donatello, *Madonna 'della Mela'*, terracotta policroma, 1420-1422; Donatello, *Madonna 'dei Cordai'*, stucco policromo su anima di legno, 1420-1430; Bottega di Andrea Della Robbia, *Madonna col Bambino entro mandorla e angeli*, terracotta invetriata, XV sec.; Ambito veneto, *Crocifisso*, legno policromo, seconda metà del XV sec.; Maestranze sarde, Finestra, proveniente dal Palazzo Morongiu a Sassari, fine XVI-inizi XVII sec.; Ambito veneziano, Serie di pianelle, legno e tessuti vari, XVI sec.; Manifattura italiana o spagnola, Coppia di cuscini, cuoio argentato, punzonato e dipinto, XVII sec.; Manifattura veneta o genovese, Stipo intarsiato alla certosina, noce e osso, XVI sec.; (dalle collezioni comunali), Giambologna, *Diavoletto*, da Palazzo Vecchietti, bronzo, 1579; (dalle collezioni comunali), Maestranza fiorentina, *Marzocco*, dal frontone di

Palazzo Vecchio, pietra arenaria, prima metà del XVI sec.: (rimossi dalla fontana del Mercato Nuovo nel 1998) Pietro Tacca, *Cinghiale* (detto «*Porcellino*»), bronzo, 1620-1633, e sua base, bronzo, 1639¹.

Bibliografia di riferimento: Lensi 1923-1924; Lensi 1925-1926a; Lensi 1925-1926b; Lensi 1927-1928; Lensi 1929-1930; Nocentini 1965; Scalia 1975; Boralevi 1981; *San Niccolò Oltrarno* 1982; Scalia 1982; *Il Museo Bardini* 1984-1986; *Natura morta italiana* 1987; *Armi e armati* 1988; Bruschi 1992; Capecchi 1993; Fahy 2000; Viale 2001; Tomasello 2003; Bassignana 2006; Niemeyer Chini 2009; Rossignoli 2009; *Museo Stefano Bardini* 2011; Baldry 2011a; Nesi 2011; Nesi 2013; Fider Moskowitz 2015; Nesi 2016; Belli 2017; Nesi 2017; *Stefano Bardini estrattista* 2019; Tunesi 2020.

Storia. Il Museo espone il lascito di **Stefano Bardini** (Pieve Santo Stefano, Arezzo, 1836 - Firenze, 1922), conosciuto come il «principe degli antiquari» per l'estensione e la qualità dei suoi commerci e per la grande fama di *connoisseur* che riuscì a costruirsi a livello locale e internazionale.

Proveniente da una famiglia di origini modeste, Bardini studiò pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, avvicinandosi alla cerchia dei Macchiaioli, ma abbandonò presto l'attività di pittore per dedicarsi a quelle più redditizie di restauratore e commerciante di antichità, in un periodo aureo e ricco di offerta per il mercato antiquario fiorentino e nazionale². Nel 1870 conobbe Wilhelm von Bode, assistente alla direzione delle antichità e della pinacoteca dei Musei Regi di Berlino, interessato ad acquistare opere rinascimentali per la costituzione del Kaiser Friedrich Museum: fu questa l'occasione che gli permise di approdare sul mercato internazionale, divenendo presto un vero e proprio punto di riferimento. Tra i suoi clienti vi furono numerosi musei, arredatori come l'architetto Stanford White, al servizio di ricchi committenti americani, e celebri collezionisti, tra cui Isabella Stewart Gardner e Nélie Jacquemart-André. Il rapporto con Bode proseguì per oltre quarant'anni, non solo per l'acquisto di opere destinate a Berlino, ma anche per negoziare affari con collezionisti privati, sui quali lo studioso tedesco aveva diritto al 10% di commissione³. Rispetto all'angusta cerchia antiquaria fiorentina, nella quale mosse i primi passi, Bardini fece un salto di qualità che gli permise di affrontare

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Museo Stefano Bardini*, a cura di A. Nesi, Firenze, Polistampa, 2011.

² Per la condizione del mercato antiquario tra Otto e Novecento cfr. cap. 3, par. 3.2. e F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1984-1986, I, 1984, pp. 5-91: 38-51.

³ L. Bassignana, *Mercanti e 'falsari' tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo*, 8 voll., Firenze, Edifir, 2003-2010, *L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, 2006, pp. 195-212: 202.

più vasti orizzonti, mantenendo allo stesso tempo la metodica locale basata su una fitta rete di piccoli antiquari, mediatori, informatori, che gli permettevano un controllo capillare del mercato⁴.

L'edificio del Museo, situato in piazza de' Mozzi, nacque come galleria espositiva, progettata in forme neorinascimentali dall'architetto Corinto Corinti sopra i resti dell'antico convento di San Gregorio alla Pace (fondato nel 1273 a celebrazione della pace tra guelfi e ghibellini), acquistati dall'antiquario nel 1880. Furono utilizzati anche materiali di spoglio, come le edicole degli altari della chiesa di S. Lorenzo a Pistoia, reimpiegate nelle finestre del primo piano. All'interno del complesso, oltre alle sale espositive e ai laboratori di restauro, si trovava anche un gabinetto fotografico: la fototeca, tutt'oggi conservata⁵, costituisce un documento fondamentale per la conoscenza sia degli oggetti passati nelle mani di Bardini – un volume d'affari che Fiorenza Scalia ritiene superare per qualità e quantità quello di qualunque altro antiquario⁶ – sia degli allestimenti del suo *showroom*. Purtroppo, difficilmente sono presenti annotazioni sulla provenienza delle opere: per mancanza di interesse, per celare, magari, origini di scarsa legalità, per il riserbo richiesto dalle famiglie nobili che procedevano alla vendita (e spesso addirittura richiedevano l'esecuzione di copie sostitutive per mascherare le mancanze)⁷.

In virtù della sua esperienza, Bardini fu anche chiamato ad essere membro della commissione che vigilava sulla conservazione delle opere e dei monumenti pubblici di Firenze, all'interno della quale espresse opinioni innovative riguardo alla necessità di limitare gli interventi di restauro sui beni culturali di proprietà pubblica, specialmente le puliture aggressive dei dipinti⁸. Diverso il suo giudizio in merito agli oggetti destinati al mercato privato: com'era prassi all'epoca, i laboratori dell'antiquario erano efficientissimi nell'eseguire restauri, integrazioni, abbellimenti, *pastiches*. Sembra, tuttavia, che abbia intenzionalmente limitato gli interventi su alcuni pezzi della propria

⁴ F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista* cit., p. 16.

⁵ Cfr. G. Capecchi, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Arte greca, etrusca, romana*, Firenze, A. Bruschi, 1993; E. Fahy, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe*, Firenze, A. Bruschi, 2000. L'intero archivio fotografico è conservato presso il Comune di Firenze, che possiede anche il carteggio 1905-1915; altri materiali si trovano nell'eredità del figlio Ugo presso l'Archivio della Direzione Regionale Musei della Toscana.

⁶ F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista* cit., p. 62.

⁷ Ivi, p. 76

⁸ Ivi, pp. 53-54.

collezione non destinati alla vendita e ritenuti di particolare pregio, come la *Madonna 'dei Cordai'* di Donatello⁹.

Nel 1914, ormai anziano, decise di interrompere l'attività commerciale (proseguita in proprio dal figlio Ugo) e di dedicarsi ad un nuovo progetto: la realizzazione di una galleria da donare alla città di Firenze, come dispose per testamento prima della sua morte, nel 1922. La raccolta non costituisce dunque, come si credette talvolta, un insieme di rimanenze di magazzino, ma una selezione di opere fatta con attenzione, come dimostra la decisione di smurare dalle pareti della Torre del Gallo, presso Arcetri (acquistata nel 1902 con l'intenzione di ricavarne un secondo *showroom*), numerosi elementi lapidei, per riportarli nell'edificio di piazza de' Mozzi.

Il Comune non si mostrò incline a mantenere la raccolta nella forma donatagli dall'antiquario, progettando dapprima di unire al consistente nucleo di arti applicate le altre raccolte cittadine di questo genere, tra cui i lasciti Carrand, Resmann e Franchetti, custoditi al Bargello, al fine di costituire un «Museo Fiorentino di Arte Decorativa ed Applicata»¹⁰. Nell'impossibilità di un'intesa con lo Stato per una simile realizzazione¹¹, nel 1925 gli spazi, profondamente modificati negli allestimenti da Alfredo Lensi, segretario della Commissione Belle Arti, e dal prof. Mario Pelagatti, aprirono al pubblico come «Museo Civico», affiancando oggetti del lascito Bardini (il cui nome rimase nella denominazione ufficiale dell'istituto solo grazie alle proteste degli antiquari) e opere provenienti dalle collezioni comunali. Ulteriori riordinamenti generali del museo si ebbero negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale e, sotto la direzione di Fiorenza Scalia, nel 1977. Solo un approfondito restauro decennale eseguito nel periodo 1999-2009 (basato sulle fotografie degli allestimenti negli anni di attività dell'antiquario e sull'inventario *post mortem*, unica testimonianza dello stato della collezione nel 1922) ha riportato l'intero museo ad un aspetto aderente all'idea del suo fondatore.

Allestimento. Il ritorno alla concezione originaria di Bardini ha comportato il recupero del colore blu delle pareti, marchio distintivo delle sue sale espositive, e della funzione assegnata ad ogni ambiente, cui corrispondevano condizioni di luce studiate per

⁹ Ivi, p. 88, nota 104.

¹⁰ Ead., *Il patrimonio artistico del Comune*, in *La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 43-49: 45-46.

¹¹ Possibilità naufragata definitivamente nel 1932, in occasione degli accordi tra Stato e Comune per l'accettazione del lascito Loeser, cfr. scheda 6, nota 91.

specifiche tipologie di oggetti, come testimonia il mantenimento delle medesime destinazioni espositive nel corso di 40 anni (1883-1922) osservato da Fiorenza Scalia confrontando le foto d'archivio e gli inventari¹². Anche nel periodo di attività commerciale di Bardini, gli oggetti erano organizzati secondo una distribuzione che rispondeva a nessi logici e scelte critiche di natura museografica, diversa dall'affastellamento tipico dei negozi degli antiquari, al punto che collezionisti e studiosi definivano abitualmente lo *showroom* «museo»¹³; a denotare le intenzioni museali dell'allestimento anche gli sgabelli moderni disposti nelle sale. Il 'blu Bardini', per il quale furono di probabile ispirazione gli usi della nobiltà russa residente a Firenze, che aveva portato con sé il colore tipico degli interni pietroburchesi¹⁴, ma anche gli allestimenti della Galleria dell'Accademia, dove negli anni Sessanta-Settanta si sperimentò il blu per far risaltare i fondi oro, era costituito da una miscela di pigmenti blu, indaco e violetti diversamente sfumati in rapporto agli oggetti e alla luce¹⁵. Il colore godeva di un tale successo presso i clienti da essere utilizzato nelle proprie residenze da Nélie Jacquemart-André e Isabella Stewart Gardner: Bernard Berenson, visitando la dimora parigina della Jacquemart-André, disse di essersi trovato costretto a sbattere gli occhi per convincersi di non essere da Bardini¹⁶.

La riproposizione del blu e la recuperata funzione delle sale rendono possibile anche al visitatore contemporaneo provare la sensazione di trovarsi nello *showroom* dell'antiquario. Il piano terreno è prevalentemente adibito a lapidario, con manufatti scultorei e architettonici di diversa epoca, specialmente romani e medievali. Una delle sale principali è ricavata dallo spazio un tempo occupato dall'orto del convento, che Bardini coprì con un soffitto veneto a cassettoni del XVI sec, sostituendone i lacunari con vetri per permettere un'illuminazione zenitale delle sculture a tutt'orlo secondo i principi canoviani¹⁷. Una sala vicina è strutturata come un cortile con scala laterale e pareti a finto bugnato, sulle quali sono disposti stemmi ed insegne araldiche, secondo il modello del cortile del Palazzo del Bargello. In quella che un tempo era la piccola chiesa

¹² F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista* cit., p. 22.

¹³ Ivi, p. 27

¹⁴ A. Nesi, *Un museo tutto blu*, in *Museo Stefano Bardini* cit., pp. 28-29: 29.

¹⁵ Ead., *Stefano Bardini ed Elia Volpi: due stili a confronto*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 249-265: 251-252.

¹⁶ Ead., *Un museo tutto blu* cit., p. 29.

¹⁷ Ead., *Introduzione*, in *Museo Stefano Bardini* cit., pp. 23-27: 24.

del convento di S. Gregorio alla Pace, che l'allestimento del 1925 aveva trasformato in «Sala Mistica», un ambiente neomedievale con lastre tombali inserite nel pavimento, è stata ricollocata la raccolta di armi, seguendo, come aveva stabilito Bardini, un ordinamento tipologico e non cronologico. Negli ambienti più intimi del piano superiore trovano posto i dipinti, le sculture policrome lignee e in stucco, gli arredi, tra cui numerosi cassoni nuziali rinascimentali e cornici di varia epoca, queste ultime valorizzate come manufatto artistico autonomo in linea con la rivalutazione ottocentesca delle arti applicate¹⁸. Lo scalone monumentale ospita i tappeti orientali antichi, oggetto in voga a fine Ottocento anche perché di ampia reperibilità, dal momento che le famiglie nobili se ne liberavano facilmente, considerandoli oggetti d'uso ormai logori¹⁹.

Infine, due piccole sale del piano terreno ospitano ancora alcune opere di proprietà comunale provenienti dall'allestimento del Museo Civico, tra cui spicca un *Marzocco* cinquecentesco in pietra proveniente dal frontone del portale di Palazzo Vecchio, insieme al *Cinghiale* seicentesco in bronzo di Pietro Tacca, conosciuto dai fiorentini come «il Porcellino», parte della fontana presso la Loggia del Mercato Nuovo, sostituito da una copia e qui ricoverato nel 1998 per ragioni conservative.

¹⁸ F. Serafini, *La cornice come opera d'arte*, in *Museo Stefano Bardini* cit., p. 78.

¹⁹ S. Tarquini, *Lo scalone dei tappeti*, in *Museo Stefano Bardini* cit., pp. 118-119.

Piano terreno, Sala VII (Cortile delle Sculture)



Fig. 3a. Durante l'attività di Bardini, *ante* 1893, vista dalla sala VI. Gli ambienti sono dedicati all'esposizione dei manufatti lapidei di grandi dimensioni.



Fig. 3b. *Ante* 1953. Il portale gotico è un *pastiche* già messo in opera da Stefano Bardini al tempo della sua attività commerciale.



Fig. 3c. Allestimento attuale. È stato aumentato il numero di sculture, organizzate in maniera simmetrica e scenografica. È stato, inoltre, riaperto un piccolo vano comunicante (la Chiostrina), entro cui appare, incorniciata dall'edicola gotica, la *Carità* di Tino di Camaino.

Piano terreno, Sala VI (Cortile degli Stemmi)



Fig. 3d. Durante l'attività di Stefano Bardini.



Fig. 3e. Post 1953.



Fig. 3f. 1978. Le decorazioni a intonaco graffito erano state danneggiate dall'alluvione del 1966.



Fig. 3g. Allestimento attuale, con ripristino della decorazione pittorica a bugnato.

Piano terreno, Sala X



Fig. 3h. Sistemazione come «Sala Mistica» in una foto del 1963.



Fig. 3i. Allestimento attuale

Primo piano, Sala XV (Salone dei Dipinti)



Fig. 3j. Durante l'attività di Bardini, 1890 ca. Si riconosce il grande *Crocifisso* di Bernardo Daddi, nella posizione odierna. Da notare anche i panchetti moderni, posizionati come in un museo.



Fig. 3k. Sistemazione del 1949.



Fig. 3l. Dopo il riordinamento del 1977. Si sono riportati nella sala più dipinti. Modificato anche il portale.



Fig. 3m. Allestimento attuale. La sala è stata nuovamente dedicata ai dipinti, è stato ricollocato il *Crocifisso* di Bernardo Daddi e si sono posti numerosi cassoni alle pareti, similmente all'immagine di fine Ottocento

Primo piano, Sala XVI



Fig. 3n. Durante l'attività di Bardini.



Fig. 3o. Allestimento Lensi-Pelagatti. Era stato spostato in questa sala il *Crocifisso* di Bernardo Daddi.



Fig. 3p. Dopo il riordinamento del 1977. Il *Crocifisso* si trova ancora in questa sala. Le aperture sono state dotate di portali rinascimentali, verosimilmente ripresi dagli ambienti della Galleria Corsi al piano superiore (cfr. *infra*), dove erano stati posizionati nel 1939. La disposizione degli arredi, che sembrano quasi evocare la stanza di un palazzo, è forse più vicina al gusto allestitivo di Elia Volpi (cfr. scheda 4) che a quello di Bardini.



Fig. 3q. Allestimento attuale. Il portale e la credenza sono rimasti nella precedente collocazione. Non è mai mutata la destinazione del piano del mobile all'esposizione di piccole sculture e busti. Alle pareti hanno trovato posto, come al tempo di Bardini, alcuni preziosi corami rinascimentali (oltre ad alcuni tappeti).



Fig. 3r. Una parete di *Madonne* al tempo dell'attività di Bardini. (Scalia 1984)



Fig. 3s. Allestimento attuale di alcune *Madonne* nella Sala XX (Sala delle Madonne).



Fig. 3t. Una parete di cornici al tempo dell'attività di Bardini.



Fig. 3u. Allestimento attuale della Sala XVIII (Sala delle Cornici).

Galleria Corsi

Nuclei principali della collezione: dipinti (secc. XIV-XVIII); mobili; ceramiche; armi.

Highlights: Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Cristo in pietà e simboli della passione*, tempera e oro su tavola, 1360-1380 ca.; Spinello Aretino, *Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni dolenti*, tempera su tavola, 1407-1408 ca.; Jacobello del Fiore, *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, 1425-1430 ca.; Ambito piacentino, *Polittico con storie della vita di Sant'Antonio Abate*, tempera e oro su tavola, 1430-1440; Maestro della Natività Johnson, *Natività di Gesù*, tempera e oro su tavola, terzo quarto del XV sec.; Francesco di Girolamo da Santacroce, *Madonna con Bambino in trono*, olio su tela, post 1556; Giovanni Andrea Sirani, *Bacco e Arianna*, olio su tela, 1650-1660; Sebastiano Ricci, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, olio su tela, 1706 ca.²⁰

Bibliografia di riferimento: *Natura morta italiana* 1987; *Armi e armati* 1988; *Il Museo Nascosto* 1991; Lotti 2011; *La Collezione Corsi* 2011; Tartuferi 2012; *Tavole barocche* 2015.

Storia. Al secondo piano del palazzo, un tempo sede dei laboratori di Bardini e attualmente non visitabile, trova collocazione una raccolta giunta al Comune di Firenze nel 1938 a seguito di un'altra vicenda collezionistica, quella di **Arnaldo Corsi** (Firenze, 1853-1919)²¹.

La famiglia Corsi (non appartenente al ramo dei più celebri marchesi Corsi) si elevò dalle modeste origini grazie all'attività commerciale del bisnonno di Arnaldo, Vincenzo (1757-1822), che si guadagnò un posto tra i notabili del comune di Sesto Fiorentino; ancora a Sesto, il nonno Gaetano (1787-1843) aveva acquistato nel 1802 la villa di S. Lorenzo al Prato. La collezione si formò già con il padre di Arnaldo, **Vincenzo Corsi** (1817-1878), che fu tra i mercanti d'arte attivi a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, intrattenendo relazioni con acquirenti privati ed istituzionali. Il mestiere fu ereditato dal figlio, che, pur avendo studiato come ingegnere, sopperì con l'esperienza alla mancanza di una formazione artistica. Il collezionismo di Arnaldo fu indirizzato verso i ritratti del XVII sec., i paesaggi del XVIII sec. e, soprattutto, i Primitivi, insieme a numerosi oggetti d'arte che riempivano completamente le sale di casa Corsi. La volontà

²⁰ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze, Centro Di, 2011 e al Catalogo Generale dei Beni Culturali (<<https://catalogo.beniculturali.it/CulturalInstituteOrSite/09766174a96ba8a5fbfed7e85dfdf57b>> [cons. 05.02.2022])

²¹ Le notizie su Arnaldo Corsi e la sua famiglia sono ricavate da A. Giachetti, *Genesi della Galleria Corsi sulle tracce di Arnaldo e della sua famiglia*, in *La Collezione Corsi* cit., pp 27-38.

di lasciare la propria raccolta alla pubblica utilità, dedicandola alla memoria della figlia Alice, morta prematuramente, si trovava già in un primo testamento del 1908, dove si stabiliva l'istituzione di un museo e di una scuola di pittura presso la villa di S. Lorenzo al Prato. A causa della guerra e delle difficoltà finanziarie, che lo portarono alla decisione di vendere la villa sestese, dovette rivedere le proprie disposizioni: il secondo testamento, del 1918, regolava la creazione del solo museo nei locali della residenza fiorentina di via Valfonda, che il Corsi provvide ad ampliare acquistando alcuni fabbricati adiacenti.

Alla sua morte (1919), la moglie **Fortunata Carrobbi** dovette affrontare numerose difficoltà per realizzare la volontà del marito, prima fra tutte l'esproprio da parte dello Stato della dimora di via Valfonda, completato nel 1934, per la costruzione della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella. La vedova decise quindi di effettuare una donazione a favore del Comune di Firenze: il soprintendente Giovanni Poggi e il capo dell'Ufficio Belle Arti Ezio Zalaffi compirono nella moltitudine di pitture, cornici, cassoni, libri, ceramiche una selezione delle opere da accettarsi. Furono scelti circa 1618 pezzi, ma solamente 611, per lo più dipinti, furono restaurati ed allestiti in una quadreria all'ultimo piano del Museo Bardini²². La Galleria Corsi aprì al pubblico nel 1939, ma presto si manifestarono l'inadeguatezza dei locali, la mancanza di un catalogo, la carenza di personale di sorveglianza, lo scarso numero di visite non essendo stata convenientemente pubblicizzata, circostanze che si andarono a sommare al disallestimento necessario a proteggere le opere nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, dopo cui la collezione non conobbe una riapertura. Nel 1950 si aprì un'annosa contesa legale tra il Comune e gli eredi Corsi, che portò alla restituzione di gran parte delle opere che non erano state ancora restaurate ed esposte, mentre la Galleria, alcuni pezzi della quale sono stati protagonisti di mostre temporanee, aspetta ancora una nuova integrale apertura al pubblico. Le condizioni di conservazione dei dipinti acquisiti con la donazione Corsi non sono ottimali, in quanto molte opere presentano estesi restauri, puliture e ridipinture, tanto che Federico Zeri, nell'introdurre la mostra *Il Museo Nascosto: capolavori dalla Galleria Corsi nel Museo Bardini* (1991) la definiva una «colossale *Study Collection*» non solo per gli studi storico-artistici ma anche per quelli di restauro²³.

²² A. Nesi, *Luci e ombre della collezione Corsi. Il destino di una raccolta tra lascito, scelte e inadempienze*, in *La Collezione Corsi* cit., pp. 21-26: 23-24.

²³ F. Zeri, *Introduzione*, in *Il Museo Nascosto: capolavori dalla Galleria Corsi nel Museo Bardini*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 11 aprile-1 maggio 1991; Firenze, Museo Bardini, 19 maggio-29 settembre 1991), a cura di F. Zeri, A. Bacchi, Firenze, ACTA, 1991, pp. 10-12: 11.

Allestimento. L'allestimento della Galleria Corsi del 1939, realizzato da Baccio Maria Bacci, occupava 12 sale e seguiva il modello della quadreria ordinata cronologicamente, arricchita con poca mobilia. Per incorniciare i dipinti furono utilizzate molte cornici provenienti dal lascito Bardini e portali rinascimentali prelevati dai piani inferiori incorniciavano le aperture delle sale²⁴. Attualmente gli ambienti sono organizzati come depositi.



Fig. 3v. Alcune foto delle sale all'apertura del 1939. I portali rinascimentali sono stati successivamente ricollocati nelle sale dei piani inferiori.

²⁴ A. Nesi, *Luci e ombre della collezione Corsi* cit., pp. 23-24.

Appendice: l'Eredità Bardini

Gli altri spazi legati al nome di Stefano Bardini situati nelle immediate vicinanze dell'edificio del Museo, ossia Villa Bardini con il relativo giardino e Palazzo Mozzi, insieme a tutti gli oggetti d'arte in essi contenuti, sono giunti in mano pubblica attraverso un percorso molto diverso. Il testamento di Ugo Bardini (figlio di Stefano e anch'egli antiquario), del 1965, li aveva infatti destinati allo Stato Italiano perché li vendesse ed acquistasse, con il ricavato, uno o due capolavori che arricchissero la Galleria degli Uffizi o il Museo del Bargello. Lo Stato, non desiderando smembrare e vendere un simile patrimonio, riuscì dopo lunghe riflessioni a trovare una soluzione: riscattò esso stesso l'eredità ricevuta (1995) ed acquistò due scomparti di un trittico di Antonello da Messina (*Madonna con Bambino e San Giovanni Evangelista*) e uno stemma di Donatello (*Stemma Martelli*) per i due istituti fiorentini²⁵. Palazzo Mozzi, amministrato dalla Direzione Regionale Musei della Toscana, di cui dal 2020 ospita gli uffici, attende il completamento della sua ristrutturazione e l'apertura al pubblico; la Villa, utilizzata per mostre temporanee, e il giardino sono stati invece restaurati nel periodo 2000-2005 e affidati alla gestione della Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron, che, nata in senso alla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, amministra anche il parco e la villa donate da Paolo Peyron nel 1998. Villa Bardini viene utilizzata per mostre temporanee, oltre ad ospitare il Museo Pietro Annigoni, allestito nel 2008 con opere di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. Alcuni oggetti d'arte provenienti dall'eredità Bardini sono stati mostrati al pubblico nel corso di quattro mostre tematiche organizzate tra il 1998 e il 2001²⁶.

²⁵ Sulla vicenda dell'eredità di Ugo Bardini cfr. *L'eredità Bardini. Problemi e proposte di soluzione*, atti del convegno (Firenze 1983), Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1984. Sul patrimonio acquisito cfr. A. Paolucci, M.C. Pozzana, E. Barletti, *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze: le opere d'arte, la villa e il giardino*, Firenze, Mandragora, 2019.

²⁶ *I tesori di un antiquario*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 4 dicembre 1998-3 gennaio 1999), a cura di C. Acidini Luchinat e M. Scalini, coord. scientifico I. Taddei, Livorno, Sillabe, 1998; *Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 28 settembre-24 ottobre 1999) a cura di A. Boralevi, Livorno, Sillabe, 1999; *Statuaria lapidea dagli etruschi al barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 1999), a cura di M. Scalini, schede di A. Baldinotti, Livorno, Sillabe, 1999; *Riflessi di una galleria: dipinti dell'eredità Bardini*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 2001), a cura di M. Scalini, I. Taddei, Livorno, Sillabe, 2001.

4. Museo di Palazzo Davanzati

Ente proprietario: Stato Italiano

Gestore: Ministero della Cultura, Musei del Bargello (Museo Nazionale del Bargello, Cappelle Medicee, Palazzo Davanzati, Complesso di Orsanmichele, Casa Martelli)

Anno di acquisto da parte dello Stato: 1951

Apertura al pubblico: 1910 (da parte di Elia Volpi come Museo della Casa Fiorentina Antica); 1956 (da parte dello Stato Italiano).

Numero di sale espositive: 13

Nuclei principali della collezione: arredi, utensili ed altri oggetti di uso quotidiano, maioliche di epoche varie (secc. XIII-XX); sculture lignee, in terracotta, in stucco (secc. XIII-XVI); dipinti (secc. XIV-XVIII); arazzi (secc. XVI-XVII); merletti e ricami (secc. XVII-XX).

Highlights: Anonimo trecentesco, affreschi, metà XIV sec.; Bottega dei Della Robbia, *Madonna della Misericordia*, terracotta invetriata, 1528; Antonio Rossellino, *Busto di fanciullo*, marmo, 1460-1465; Maestro di San Pietro d'Orsanmichele (Filippo Brunelleschi?), *Madonna col Bambino*, terracotta, 1402-1405; Ambito di Jacopo Sansovino, *Sant'Onofrio*, terracotta dipinta, 1505-1510; Filippino Lippi e bottega, *Madonna in adorazione del Bambino con San Giovannino*, tavola, fine XV sec.; Giovanni di ser Giovanni detto Lo Scheggia, quattro *Trionfi (dell'Amore, della Morte, della Fama, dell'Eternità)*, metà del XV sec.; Giovanni di ser Giovanni detto Lo Scheggia, *Desco da parto con il Gioco del Civettino*, tempera su tavola, metà del XV sec.; Bottega senese, *Armario intagliato e dipinto*, pioppo, 1530 ca. (già nelle collezioni di Elia Volpi); Bottega toscano-umbra, *Lettuccio intagliato e intarsiato*, noce, XV-XVI e XIX sec.; Bottega dell'Italia centrale, *Letto a tribuna*, noce, seconda metà del XVI sec. (donato da Matilde Colman, figlia di Charles Loeser, raro esempio di letto antico non contraffatto); Manifattura fiamminga, arazzi con *Storie di David e Betsabea*, lana tessuta con fili d'oro e d'argento, inizi del XVI sec.; Manifattura di Ariano Irpino o Cerreto Sannita, *Scaldamani a scarpetta*, maiolica, seconda metà del XVIII sec.; Bottega senese, *Forziere*, legno, pastiglia e ferro, prima metà del XIV sec.; Bottega lombarda, *Cassaforte*, legno e ferro, metà del XVI sec.; Bottega italiana, *Telaio*, XVI-XVII sec.; Bottega senese, *Manichino da processione*, legno dipinto, prima metà del XVI sec.; Manifattura fiorentina, *Scatola da lavoro*, noce tornito, inciso e dipinto, XVI sec.¹

Bibliografia di riferimento: *Palazzo Davanzati* 1958; Sartanesi 1969; *Il Museo di Palazzo Davanzati* 1971; Fossi Todorow 1974; *Palazzo Davanzati* 1979; Boralevi 1980; Carmignani 1982; Ferrazza 1985;

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Museo di Palazzo Davanzati*, a cura di R.C. Proto Pisani, M.G. Vaccari, Firenze, Polistampa, 2011.

Ferrazza 1989; *Il Palazzo Davanzati* 1990; Ferrazza 1994; *Il Museo di Palazzo Davanzati* 1996; Ferrazza 2005; Bassignana 2006; Bellandi 2006; Ferri 2007; *Federigo e la bottega degli Angeli* 2009; Ferrazza 2010; *Museo di Palazzo Davanzati* 2011; Baldry 2011a; Ferrazza 2011a; Ferrazza 2011b; Gastaldello 2014; *Dall'asta al Museo* 2017; *Palazzo Davanzati e Firenze* 2017.

Storia. Il palazzo fu edificato nella seconda metà del Trecento dai Davizzi, passando successivamente ai Bartolini (1516) e da questi ai Davanzati (1576): morto l'ultimo discendente del ramo principale della famiglia, nel 1838, l'edificio conobbe un periodo di decadenza, rischiando la demolizione nel corso del Risascimento. Fu acquistato nel 1904 dal pittore, restauratore ed antiquario **Elia Volpi** (Città di Castello, Perugia, 1858 - Firenze, 1938), che, iniziata la propria carriera come pittore di stampo accademico, aveva poi operato come restauratore al fianco di Stefano Bardini, dal quale era stato allontanato per aver cominciato a condurre affari in proprio. Volpi eliminò i tramezzi realizzati per dividere le stanze allo scopo di affittarle e recuperò gli affreschi trecenteschi delle pareti e le decorazioni delle travi dei soffitti, oltre ad alcuni graffiti e iscrizioni che costituiscono interessanti testimonianze storiche, risalendo al periodo in cui alcuni ambienti dell'edificio ospitarono gli Uffici del Catasto (1427) e il Magistrato alle Decime Granducali (XVI sec.)². Sebbene sottoposto ad un restauro di ripristino, in virtù del quale furono praticate integrazioni ed enfatizzati alcuni caratteri evocativi dell'edificio, Palazzo Davanzati costituisce ad oggi l'esemplare meglio conservato di abitazione mercantile fiorentina trecentesca³, la cui organizzazione strutturale rappresenta un momento di passaggio tra la casa-torre medievale e il palazzo rinascimentale⁴. Già nel 1909 l'edificio fu vincolato dallo Stato in base alla legge appena entrata in vigore.

Il palazzo non fu adibito da Volpi direttamente a locale commerciale, ma aperto al pubblico nel 1910 come Museo della Casa Fiorentina Antica, fungendo allo stesso tempo da prestigiosa vetrina per i suoi affari, che incentrò sugli oggetti d'arredamento della casa rinascimentale. Anche se Volpi non considerava in vendita, in un primo momento, i pezzi afferenti al museo, con le difficoltà economiche sopraggiunte con la Prima Guerra Mondiale decise di procedere, tra il 1916 e il 1917, alla vendita all'asta di tutto l'arredo negli Stati Uniti, paese in cerca della costruzione di una propria storia e per questo molto

² Ivi, p. 90.

³ L. Berti, *Introduzione*, in *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1971, pp. 5-19: 7.

⁴ R.C. Proto Pisani, *Introduzione*, in *Museo di Palazzo Davanzati*, 2011 cit., pp. 21-27: 21.

sensibile al mito del Rinascimento italiano, cui veniva paragonata la prosperità vissuta dall'America. Il successo della vendita, dovuto alla fama di fedele ricostruzione storica di una casa mercantile fiorentina che il palazzo si era guadagnato in quegli anni, facendone una tappa fissa dei turisti in visita alla città, condizionò notevolmente la richiesta americana di opere e arredi rinascimentali e di riproduzioni in stile⁵, originando una vera e propria esplosione della moda per lo 'stile Davanzati' sia presso l'élite che presso la classe borghese⁶. Il secondo arredo del palazzo, radunato nel 1920, fu acquistato già nel 1924 dagli antiquari di origine egiziana Leopoldo e Vitale Bengujat, attivi a Londra, Parigi e New York, che nel 1927, anno del fallimento dell'ultima asta di Volpi in America, comprarono l'edificio stesso (dopo averlo in quegli anni affittato).

Ulteriori vicissitudini videro la vendita totale delle collezioni Bengujat nel 1934, curata dalla Galleria Bellini, e il passaggio del palazzo in mano ad un loro creditore, la Spanish Art Gallery di Londra, fino all'acquisto, nel 1951, da parte dello Stato Italiano, che lo ha aperto come museo pubblico nel 1956. È stata mantenuta la formula espositiva dedicata alla casa fiorentina antica già delineata da Volpi, ammobiliando le stanze con oggetti provenienti dai depositi della Soprintendenza fiorentina, da quelli del Museo del Bargello e dal mercato antiquario⁷, cui si sono unite donazioni da parte di collezionisti e antiquari desiderosi di arricchire un luogo considerato tra le massime espressioni di fiorentinità e conosciuto in tutto il mondo⁸. Dopo l'alluvione del 1966 il palazzo fu utilizzato come centro restauri. Dalla fine degli anni Settanta il Museo ha cominciato ad ospitare alcune collezioni statali di merletti e ricami, che hanno dato vita ad un nuovo nucleo tematico privilegiato, arricchitosi di ulteriori donazioni. Dal 1995 al 2009 (con riaperture parziali dal 2005) è stato temporaneamente chiuso al pubblico per sanarne dei problemi statici ed effettuare un restauro complessivo.

⁵ R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati: un'immagine di fiorentinità oltre oceano*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Firenze 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989, pp. 187-189: 189.

⁶ Cfr. cap. 2, par. 2.3; cap. 3, par. 3.3.

⁷ B. Teodori, *Attraverso il Novecento: dal museo di Elia Volpi al museo attuale*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 195-211: 203.

⁸ R.C. Proto Pisani, *Introduzione* cit., p. 26. Ad esempio, il letto oggi presente nella Camera delle Impannate fu donato da Luigi Bellini, mentre quello nella Camera della Castellana di Vergy da Matilda Calnan, figlia di Charles Loeser.

Allestimento. I due allestimenti di Elia Volpi sono documentati in un buon numero di fotografie d'epoca: quello del 1910 aveva un aspetto più sobrio e severo, mentre quello del 1920 era più ricco e caratterizzato da una gran quantità di oggetti d'uso sparsi per le stanze⁹. La disposizione evocativa di un ambiente domestico, in cui i pezzi venivano mostrati contestualizzati nel loro utilizzo, era amata soprattutto dai clienti anglo-americani, che ne derivavano volentieri suggerimenti di arredamento, e si differenziava dalle modalità espositive di Bardini, che privilegiava scenografia e materiali rispetto alla tipologia funzionale degli oggetti¹⁰.

Le modifiche riconducibili al periodo della proprietà Bengujat riguardarono principalmente le cantine, che furono collegate al cortile ed arbitrariamente ristrutturare per ottenere un aspetto medievale¹¹, e l'incremento di ferri battuti, armi, armature ed oggetti orientali, esibiti scenograficamente senza l'intimo dialogo col passato del palazzo che aveva caratterizzato il successo degli allestimenti Volpi¹².

Il percorso museale per l'apertura pubblica del 1956 fu curato da Filippo Rossi e Luciano Berti, primo direttore, con pezzi provenienti dai depositi della Soprintendenza fiorentina, e perfezionato sotto la direzione di Maria Fossi Todorow negli anni Settanta e Ottanta, quando giunsero al Museo le prime collezioni di merletti e ricami e si incrementarono le raccolte di ceramiche¹³. La decisione di continuare a proporre nel dopoguerra un allestimento d'ambientazione, in anni in cui questo modello era considerato sempre più obsoleto anche per le case museo, ha costituito una scelta controcorrente, che deve la sua specificità alla particolare storia del palazzo e al valore da esso acquisito in relazione alla cultura artistica cittadina¹⁴. L'assetto dato nella seconda metà del Novecento è stato mantenuto nella disposizione data alle stanze e agli oggetti con la riapertura del 2009, curata dall'allora direttrice Rosanna Caterina Proto Pisani con

⁹ R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, Centro Di, 1994 (I ed. 1993), pp. 52-53.

¹⁰ F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 45-64: 57-58.

¹¹ L'accesso al cortile è stato successivamente chiuso e le cantine non rientrano oggi nel percorso museale.

¹² M. Carmignani, *Palazzo Davanzati*, in *La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 107-114: 112.

¹³ B. Teodori, *Attraverso il Novecento* cit., p. 206.

¹⁴ D. Levi, *Fra anni Trenta e Quaranta: da una proprietà negata a una scelta controcorrente*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 97-117: 109-113.

il supporto tecnico dell'arch. Maria Cristina Valenti, pur in continuo arricchimento grazie ai nuovi beni che entrano a far parte delle collezioni. Fin dal 1956, nelle collocazioni di diversi pezzi si possono intuire richiami agli allestimenti di Elia Volpi (per quanto manchino al museo alcuni degli arredi più iconici dello 'stile Davanzati', come le poltrone 'dantesche'). Sotto la direzione di Brunella Teodori (2011-2015) si è deciso di riunire le numerose opere di Giovanni di ser Giovanni detto Lo Scheggia in un'unica sala dedicata al pittore.

Il palazzo si sviluppa su quattro piani. Al piano terreno, l'ambiente corrispondente all'antica loggia aperta sulla via, tipica dei palazzi fiorentini in età comunale, viene occasionalmente utilizzato per l'allestimento di mostre temporanee. I tre piani superiori, nelle cui stanze si conservano soffitti lignei decorati, ganci a muro per sorreggere gli arazzi e, in quattro camere, l'intera decorazione affrescata «ad alberi e parati»¹⁵, caratteristica degli interni cittadini del XIV sec. (celeberrima e spesso copiata in America al tempo di Volpi)¹⁶, presentano pianta identica e sono arredati, secondo il carattere già conferito dall'antiquario, in modo da offrire la suggestione di un'antica casa mercantile, collocando le opere in un contesto che ne richiama l'utilizzo originario. La disposizione delle stanze è plausibile pur non essendovi testimonianza delle loro funzioni domestiche al tempo delle famiglie Davizzi o Davanzati.

Nonostante le complesse vicende delineate, il Museo ospita nuovamente anche tre oggetti appartenenti al secondo arredo di Elia Volpi: un poggiaschiena in cuoio di XVII sec. rimaneggiato nel XIX, ricevuto in donazione¹⁷; un raro armario senese dipinto del XVI sec., parte della donazione di Luigi Pisa al Museo del Bargello¹⁸; un letto a colonne frutto dell'unione di parti cinquecentesche fiorentine e veneziane, acquistato nel 1954¹⁹, che documenta il gusto otto-novecentesco per i *pastiches* e le pratiche commerciali del tempo, quando numerosi oggetti d'arredo erano frutto di riassemblaggi di pezzi di diversa epoca e provenienza²⁰.

¹⁵ A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1908, pp. 144-148.

¹⁶ Cfr. cap. 2, par. 2.3.

¹⁷ <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900284821>> [cons. 03.02.2022].

¹⁸ <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900161802>> [cons. 03.02.2022].

¹⁹ <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226617>> [cons. 03.02.2022].

²⁰ Cfr. cap. 3, par. 3.2.

Primo piano, Sala Madornale

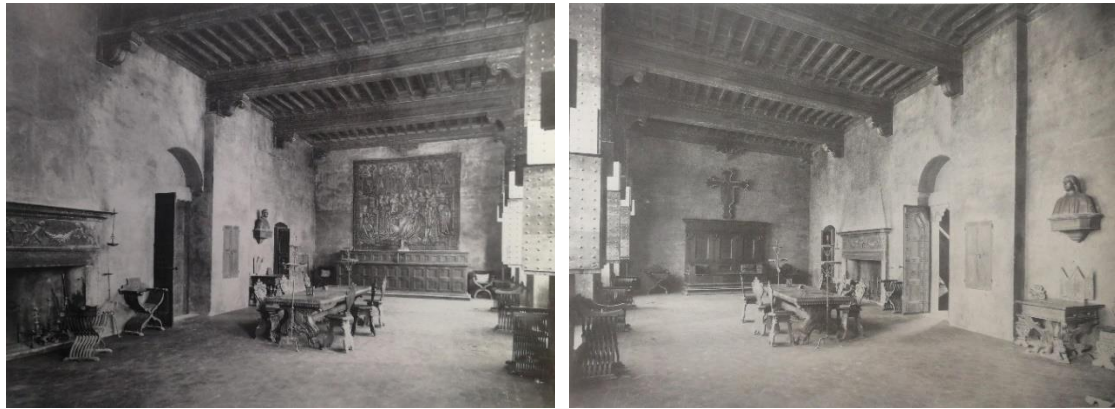


Fig. 4a. Primo arredo Volpi, 1910 ca.



Fig. 4b. Secondo arredo Volpi-Bengujat. Le foto sono presumibilmente successive al 1924: abbondanza e tipologia di alcuni oggetti, come il lampadario orientale, fanno intuire il gusto dei fratelli Bengujat. Il lettuccio toscano del XVI sec., in fondo nella foto a destra, già presente nel primo arredo e rimasto invenduto, è stato acquistato in occasione dell'asta del 1934 dal Museo Horne.

Fig. 4c. Allestimento Rossi-Berti all'apertura del 1956. Come al tempo di Volpi, vengono collocati tavoli al centro delle sale madornali e grandi credenze ai loro capi. Il tondo centrale richiama quello dell'arredo 1920-1934.

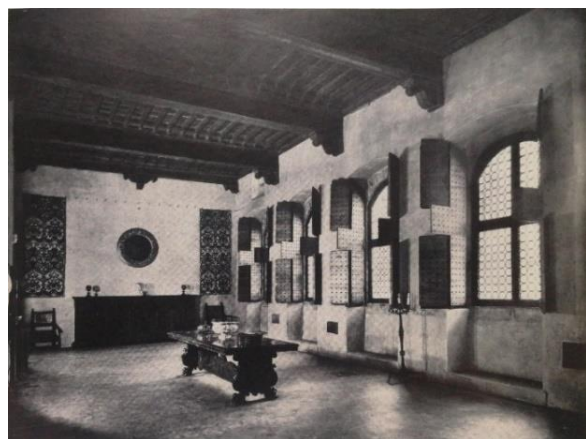




Fig. 4d. Allestimento attuale

Secondo piano, Sala Madornale



Fig. 4e. Primo arredo, 1910 ca. I mobili scelti sono meno austeri di quelli riservati alla sala del primo piano..



Fig. 4f. Secondo arredo, 1920-1934. Sulla destra l'armario senese oggi collocato nella sala attigua.

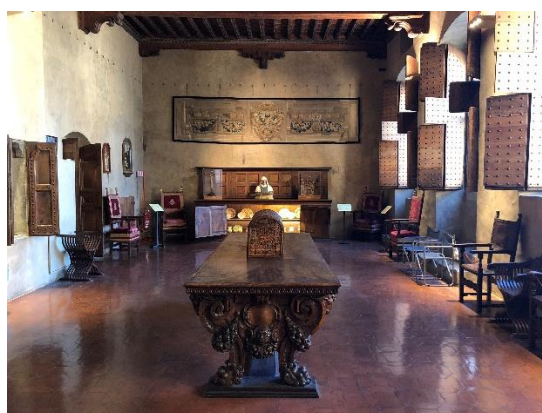


Fig. 4g. Allestimento attuale. Il posizionamento di seggioloni imbottiti in questa sala è confrontabile con gli allestimenti di Elia Volpi.

Primo piano, Sala dei Pappagalli



Fig. 4h. Primo arredo, 1910 ca. Fin dal primo allestimento la funzione suggerita è quella di sala da giorno.



Fig. 4i. Secondo arredo, 1920-1934.



Fig. 4j. Allestimento Rossi-Berti.



Fig. 4k. Allestimento attuale. L'inserimento della credenza ad ante aperte segnala l'incremento delle collezioni ceramiche.

Terzo piano, Camera delle Impannate



Fig. 4l. Primo arredo, 1910 ca. In questa occasione non allestita a camera da letto.



Fig. 4m. Secondo arredo, 1920-1934²¹. Il letto a colonne, riacquistato sul mercato antiquario, si trova dal 1956 nella Camera dei Pavoni al primo piano..



Fig. 4n. Allestimento Rossi-Berti. Il letto, donato dall'antiquario Luigi Bellini, è stato posto nella stessa collocazione centrale abitualmente scelta da Volpi qui e nelle camere dei piani inferiori.



Fig. 4o. Allestimento attuale.

²¹ Esiste in Archivio Alinari (inv. BGA-F-021732-0000) una foto priva del bacile e della seduta in primo piano, e di altri dettagli, che potrebbe forse rappresentare una prima fase dell'arredo priva di inserimenti da parte dei fratelli Bengujat.

Secondo piano, Camera della Castellana di Vergy

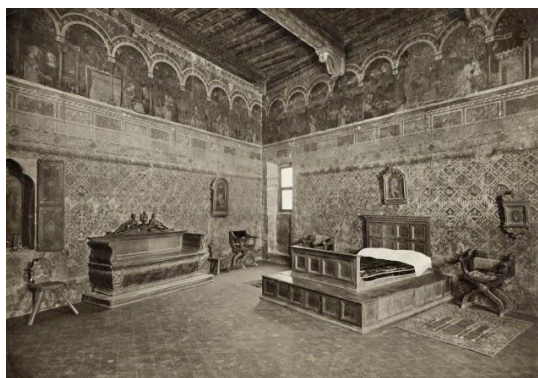


Fig. 4p. Primo arredo, 1910 ca.



Fig. 4q. Allestimento attuale, con il letto donato da Matilde Colman Loeser. La disposizione di cassapanca e letto è confrontabile con il primo arredo.

5. Museo Horne

Ente proprietario e gestore: Fondazione Horne (costituita a seguito di donazione allo Stato Italiano)

Anno di donazione: 1916

Apertura al pubblico: 1921

Numero di sale espositive: 8

Nuclei principali della collezione: dipinti (secc. XIII-XVIII); arredi e ceramiche (secc. XIV-XIX); disegni e acquerelli (secc. XVI-XVIII); raccolta libraria (tra cui manoscritti, codici miniati, cinquecentine).

Highlights: Pietro Lorenzetti, *San Leonardo, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Margherita*, tempera e oro su tavola, ante 1320; Giotto, *Santo Stefano*, tempera e oro su tavola, 1330-1335 ca.; Simone Martini e Lippo Memmi, Dittico portatile con *Madonna col Bambino e Cristo in Pietà*, tempera e oro su tavola, 1326-1328; Piero di Cosimo, *San Girolamo penitente*, olio su tavola, 1495-1498 ca.; Benozzo Gozzoli, *Deposizione*, olio su tela, 1497; Dosso Dossi, *Allegoria della Musica*, olio su tela, 1530 ca.; Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *San Paolo*, legno policromo, ante 1460; Jacopo Sansovino, *Cavaliere che calpesta un vinto*, terracotta, 1506-1510 ca.; Giambologna, *Venere inginocchiata*, terracotta, 1584 ca.; Giambologna, *Nudo virile*, terracotta, 1572 ca.; Gian Lorenzo Bernini, *Angeli in gloria*, bozzetto in terracotta, metà XVII sec.; Bottega degli Embriachi, Specchio, avorio, XV sec.; Manifattura fiorentina, Bancone da sagrestia, noce intagliato, seconda metà del XV sec.; Lorenzo di Credi e bottega, Cassone con stemma Pitti, pioppo dipinto, fine XV sec.; Manifattura dell'Italia centrale (Perugia?), Sedile a pozzetto, pino e noce, fine XV-inizi XVI sec.; (acquistato dalla Fondazione) Domenico Beccafumi, *Sacra Famiglia*, olio su tela, 1528 ca.; (acquistato dalla Fondazione) Antonio Rossellino, *Madonna dei candelabri*, bassorilievo in stucco policromo, seconda metà del XV sec.; (acquistato dalla Fondazione) Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, bassorilievo in pietra serena, prima metà del XVI sec.; (acquistato dalla Fondazione) Manifattura fiorentina, Lettuccio, noce intagliato, fine XV-inizi XVI sec.¹

Bibliografia di riferimento: Carocci 1916; Gamba 1920; Gamba 1921; Brockwell 1922; Rusconi 1922; Saxl 1957; Gamba 1961; Museo Horne 1966; Fletcher 1970; Bellosi 1975; Gregori 1975; Procacci 1983; Falletti 1985; Sutton 1985; *Le carte archivistiche* 1988; Morozzi 1989; Berresford 1989; Strehlke 1989-1990; *Il Museo Horne* 1990; Bertani-Nardinocchi 1990; Castelli-Gardin 1990; Fletcher 1990; Marcucci 1990; Paolini 1991; *Artists and artisans* 1992; Preyer 1993; Morozzi 1996; Preyer 1999; Preyer 2000; *Il Museo Horne* 2001; *Abitare a palazzo* 2002; Paolini 2002; Nardinocchi 2003; Paolini 2004; *Herbert Percy Horne e Firenze* 2005; Gallori 2007; *Museo Horne* 2011; Baldry 2011a; Nardinocchi 2011; *Horne &*

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Museo Horne*, a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Polistampa, 2011.

Friends 2013; Zaccagnini 2015; Nardinocchi 2017; *Raffaello, Rubens, Tiepolo* 2018; *Souvenir d'Italie* 2019.

Storia. Il Palazzo Corsi di via de' Benci fu acquistato da **Herbert Percy Horne** (Londra, 1864 – Firenze, 1916) nel 1911, dopo aver venduto tutte le sue proprietà londinesi ed essersi trasferito stabilmente a Firenze nel 1905. Molti inglesi, nel corso del XIX secolo, già avevano eletto la città toscana quale loro dimora, creando una fiorente colonia di 'anglo-fiorentini'.

Nella prima parte della sua vita, Horne si formò e lavorò come architetto a Londra nello studio di Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942), fondatore nel 1882 di *The Century Guild*, prima corporazione del movimento *Arts and Crafts*. In questo ambiente si distinse soprattutto per le proprie doti di *design* grafico, impiegate nella progettazione di stoffe e carte da parati e in campo tipografico-editoriale (sua, ad esempio, l'intera impostazione grafica del *The Burlington Magazine* vigente negli anni 1903-1948). Progettò anche alcuni edifici, non più esistenti, per i quali curò anche l'arredo interno, seguendo il pensiero di Mackmurdo che l'architettura dovesse essere armonia di contenitore e contenuto, una filosofia che lo guiderà anche nella realizzazione della propria casa museo. Sia in campo tipografico che architettonico, Horne espresse un forte interesse verso la tradizione italiana rinascimentale, di cui apprezzava la 'misura' e le rigorose proporzioni tra le parti². Ebbe modo di frequentare l'ambiente della Londra vittoriana, conoscendo personaggi come George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Dante Gabriele Rossetti, John Ruskin. Come per molti altri stranieri, era stato il primo viaggio in Italia (1889) a destare in lui una passione per l'arte della penisola, specialmente quella rinascimentale, segnando gradualmente il suo passaggio da architetto a storico dell'arte. Horne compì e pubblicò, infatti, una serie di ricerche sulla pittura toscana, il cui prodotto più elevato è rappresentato dalla monografia su Sandro Botticelli del 1908. Al fine di sostenere economicamente le proprie ricerche, iniziò l'attività di mercante d'arte almeno dal 1896, sviluppando contatti con il mercato americano (tra i suoi clienti vi furono il Metropolitan Museum di New York e il ricco collezionista John G. Johnson di Philadelphia) ed europeo (cooperò con altri celebri intermediari come Roger Fry e Bernard Berenson, a Londra si appoggiava alla galleria Carfax). Benché il suo giro d'affari non fosse paragonabile a quello dei grandi mercanti, si riforniva principalmente

² E. Nardinocchi, *Herbert Horne e il suo museo*, in *Museo Horne* cit., pp. 21-27: 22.

a Firenze, facendo affidamento soprattutto sull'antiquario Tito Gagliardi, che già vantava rapporti col mercato londinese³. Convergenza i propri interessi di studio, commerciali e collezionistici nella città di Firenze, vi passò sempre più tempo fino alla decisione del trasferimento.

Con l'acquisto di Palazzo Corsi, Horne, che già collezionava dipinti ed arredi, elaborò il progetto destinato a diventare come un testamento spirituale: ricostruire la dimora di un gentiluomo fiorentino del Rinascimento. Il palazzo venne dunque sottoposto ad un restauro che lo riportasse all'aspetto rinascimentale, ossia quello conferitogli dalla famiglia Corsi tra il 1492 e il 1502, eliminando le modifiche posteriori, ma allo stesso tempo compiendo approfonditi rilievi sulle murature antiche, ripristinando l'esistente e il documentato senza compiere aggiunte arbitrarie, in un'ottica di restauro conservativo e filologico innovativa per un'epoca in cui si era soliti indulgere in completamenti storicistici 'in stile' che oltrepassavano spesso il limite della falsificazione⁴. Le stesse attenzioni guidarono Horne nell'approccio al restauro dei pezzi della sua collezione, inclusi i mobili, che al tempo erano invece spesso oggetto di frequenti integrazioni e assemblaggi tanto da parte degli antiquari quanto degli altri collezionisti⁵.

Purtroppo, Horne, malato di tubercolosi, morì prima che l'allestimento di quello che chiamava il «palagetto» fosse completato: non prima, però, di aver lasciato adeguate indicazioni e dettato il proprio testamento, con il quale donò allo Stato Italiano il palazzo e tutto il suo contenuto «a beneficio degli studi», immaginando il museo come un luogo di conoscenza della storia e dell'arte⁶. Fu costituita una Fondazione (tra i cui membri vi erano Giovanni Poggi e Carlo Gamba, primo presidente, designati da Horne stesso nel suo testamento)⁷ che, grazie al lascito di Horne, completò il museo nelle sue parti ancora da realizzare, aprendolo al pubblico nel 1921, e accrebbe ulteriormente nel tempo la collezione, rimanendo fedele al filo conduttore delineato dal collezionista.

³ C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, pp. 18-19.

⁴ Cfr. cap. 3, par. 3.4. e B. Preyer, *Il diario di Horne e la decorazione scultorea di Palazzo Corsi-Horne*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, pp. 17-30.

⁵ Cfr. cap. 3, par. 3.2., 3.4. e C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento* cit.

⁶ <<http://www.museohorne.it/chi-siamo/>> [05.02.2022].

⁷ E. Nardinocchi, *H.P. Horne: lo studioso e il collezionista*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 267-283: 276.

Nel periodo 2009-2011 la Fondazione Horne, grazie ad un finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, si è interessata al restauro della Sala Grande della casa fiorentina di Giorgio Vasari (di proprietà privata), occupandosi in seguito di gestirne l'apertura al pubblico.

Allestimento. Come previsto da Horne, l'allestimento intende ricreare l'ambiente di una dimora fiorentina di fine Quattrocento (in linea con l'architettura del palazzo, ristrutturato dalla famiglia Corsi tra il 1492 e il 1502), nella quale la straordinaria collezione di dipinti su tavola è affiancata da mobili, ceramiche, utensili, monete, sigilli. La mobilia scelta da Horne, secondo un gusto che lo accomuna all'amico Charles Loeser, appare più semplice di quella prediletta da altri collezionisti, dimostrando come egli guardi al Rinascimento fiorentino attraverso la lente più filologica dello studioso, consapevolezza che si riflette nella scelta di arredi caratterizzati da un ottimo grado di autenticità, per lo più provenienti da ambienti monastici.

Le opere sono ordinate non per scuole o cronologia, ma privilegiando l'atmosfera, le analogie e gli accostamenti. I pezzi conservati nel palazzo datano, per la maggior parte, dal XIV al XVII sec., ma l'allestimento permette di superare la loro eterogeneità per restituire un'immagine d'insieme coerente e unitaria. La disposizione originale di Poggi e Gamba vedeva il primo piano ospitare la collezione in senso stretto, comprendente gli arredi, i dipinti e le sculture rinascimentali, mentre il secondo piano era destinato a biblioteca e sale di studio, ospitanti materiali come monete, medaglie, placchette, i disegni⁸. Questo assetto fu modificato dal terzo presidente della Fondazione, Ugo Procacci, a seguito dei danni provocati dall'alluvione del 1966, con lo spostamento al secondo piano di quanto si era trovato fino ad allora esposto al piano terreno. Le sale terrene vengono oggi solitamente utilizzate per mostre temporanee, spesso dedicate alle opere della collezione Horne che non è possibile esporre in maniera permanente a causa della loro fragilità, come disegni, acquerelli, tessuti.

Supporti extra alla visita. È possibile scaricare un'app che permette di visualizzare schematicamente le diverse stanze e cliccare sulle opere di proprio interesse per leggerne una breve spiegazione. L'app o la guida (di cui è possibile scaricare un pdf dal sito del museo) sono un importante sussidio alla visita non essendo presenti didascalie o pannelli informativi fissi.

⁸ E. Nardinocchi, *H.P. Horne: lo studioso e il collezionista* cit., pp. 277-278.



Fig. 5a. Sala madornale del secondo piano, 1916. Alla morte di Horne gli ambienti non erano ancora allestiti e gli oggetti d'arte si trovavano provvisoriamente appoggiati alle pareti.



Fig. 5b. Sala madornale del primo piano, 1921.



Fig. 5c. Sala madornale del primo piano, allestimento attuale. La credenza, visibile nella foto del 1916, fu collocata al piano inferiore, ma in posizione identica, da Poggi e Gamba.



Fig. 5d. Sala madornale del primo piano, allestimento attuale. Rispetto al 1921 non è mutata la disposizione degli arredi principali, né dei dipinti sulla parete di fondo.



Fig. 5e. Seconda sala del primo piano, 1921.



Fig. 5f. Seconda sala del primo piano, allestimento attuale. La *Sacra Famiglia* di Domenico Beccafumi è stata acquistata dalla Fondazione nel 1934 all'asta di liquidazione di Palazzo Davanzati.



Fig. 5g. Terza sala del primo piano, 1921.
(Nardinocchi 2017)



Fig. 5h. Terza sala del primo piano (diversa angolazione), allestimento attuale. Il *Santo Stefano* di Giotto è oggi in posizione preminente sopra la credenza.

6. Donazione Loeser presso il Museo di Palazzo Vecchio

Ente proprietario: Comune di Firenze

Gestore: Comune di Firenze (Musei Civici Fiorentini) + Associazione Mus.e (servizi al pubblico)

Anno di donazione: 1928

Apertura al pubblico: 1934

Numero di sale espositive: 3

Nuclei principali della collezione: dipinti, materiale lapideo, sculture lignee e in terracotta, di epoca medievale e rinascimentale (secc. XII-XVI); arredi.

Highlights: Ambito di Arnolfo di Cambio, *Madonna col Bambino*, legno policromato, fine XIII sec.; Tino di Camaino, *Angelo adorante*, marmo, 1318-1322; Pietro Lorenzetti, *Madonna con Bambino*, tempera e oro su tavola, 1340-1345 ca.; Alonso Gonzales Berruguete, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 1514-1518 ca.; Agnolo Bronzino, *Ritratto di Laura Battiferri*, olio su tavola, 1555-1560 ca.; Bottega di Giovan Francesco Rustici, due *Battaglie*, terracotta, primo quarto del XVI sec.; Giambologna, *Ercole che abbatte l'Idra di Lerna*, cera, ultimo quarto del XVI sec.; Luigi o Giuseppe Valadier?, *Anatomia di cavallo*, bronzo, seconda metà del XVIII sec. (probabilmente attribuito da Loeser al Giambologna o alla sua cerchia)¹.

Bibliografia di riferimento: Lensi 1934; Tinti 1934; Francini 2006; Baldry 2011a; Pini 2011a.

Storia. La serie di opere fu donata da **Charles Alexander Loeser** (New York, 1864 – Firenze, 1928) al Comune di Firenze per essere specificamente destinata a Palazzo Vecchio.

Nato in America da una famiglia di origine tedesca, Loeser studiò ad Harvard Storia dell'Arte e Filosofia. Determinante per il suo trasferimento a Firenze fu l'amicizia, instaurata durante gli anni universitari, con Bernard Berenson, con il quale condivise inizialmente un appartamento. Il rapporto tra i due degenerò successivamente, a causa

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a

<https://museicivici-fiorentini.comune.fi.it/en/palazzo-vecchio/donazione_loeser04.htm>

[cons. 10.12.2021], e a *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 169-172.

della competizione instauratasi nella loro carriera di *connoisseurs*, nella quale Loeser colmava il divario intellettuale con Berenson grazie alla propria agiatezza economica². Come studioso, si dedicò in maniera particolare all'ambito della grafica.

Insieme a Herbert Horne e Arthur Acton, con il quale sussistono testimonianze di una vivace amicizia, che li vedeva uniti nelle visite agli antiquari ed anche in alcuni viaggi, Loeser è considerato rappresentante di una corrente collezionistica caratterizzata da un approccio maggiormente filologico alla scelta delle opere e degli allestimenti. Acquistò tra Villa Torri Gattaia, edificio turrito di origine medievale nei pressi di S. Miniato al Monte, che fece ristrutturare e ampliare a Cecil Pinsent tra il 1910 e il 1915. All'interno, sistemò opere e arredi con una sobrietà che si ispirava agli inventari delle dimore fiorentine del Trecento e del Quattrocento, giudicata dai contemporanei vera e propria austerità³. Scrisse infatti Harold Acton, figlio di Arthur ed a lui molto legato: «Per magnifica che fosse la sua collezione, il gusto di Carlo per il mobilio era di un'austerità sconcertante: tutte le sue stanze avevano un'atmosfera monastica»⁴. Degno di menzione è, inoltre, il suo apprezzamento per la pittura di Cézanne, di cui fu uno dei primi estimatori e possedeva diverse tele, mescolate nella sua dimora alle opere antiche. Alla sua morte (1928), Loeser decise di lasciare tre nuclei della propria collezione in legato a istituzioni rappresentative dei luoghi della sua vita: una raccolta di disegni al Fogg Museum di Harvard, otto Cézanne alla Casa Bianca di Washington e trenta opere medievali e rinascimentali, prevalentemente di ambito toscano, al Comune di Firenze, perché vi arredasse alcune sale di Palazzo Vecchio, in fase di restauro⁵. La collezione è esposta al pubblico nelle sale del Quartiere del Mezzanino dal 1934. Lo studioso aveva già mostrato interesse verso la storia e il riallestimento di Palazzo Vecchio in occasione di altre due donazioni fatte al Comune, quella, nel 1912, di un *Busto di Machiavelli*, da allora esposto

² S. Pini, *Charles Loeser, da Villa Torri Gattaia alla donazione in Palazzo Vecchio*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 165-167: 165.

³ Ivi, p. 166.

⁴ H. Acton, *Memorie di un esteta*, Milano, Garzanti, 1965 (ed. or. 1948), p. 72; da Baldry p. 61.

⁵ In accettazione del legato, doveva essere concessa l'eventuale esportazione, esente dal pagamento di tasse in denaro, delle opere rimaste in possesso degli eredi: in cambio della mancata entrata fiscale, nel 1932 lo Stato pretese la rinuncia del Comune a reclamare le collezioni Carrand, Resmann e Franchetti (di proprietà comunale ma legate al Bargello) per collocarle al Museo Bardini (cfr. scheda 3); C. Francini, *La donazione Loeser*, in *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, a cura di C. Francini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 312-319: 316.

nella Cancelleria, e quella, nel 1918, di un bozzetto vasariano per un affresco del Salone dei Cinquecento (ora attribuito a Battista Naldini), successivamente riunito al lascito⁶.

Allestimento. Loeser stabilì che le opere donate dovessero essere esposte in maniera unitaria e indivisibile all'interno di Palazzo Vecchio, senza che nelle stesse sale si aggiungessero opere provenienti da altre collezioni. Il testamento aggiungeva che fossero da scegliersi alcuni mobili per l'esposizione, in numero e tipologie indicate⁷. La disposizione nelle sale del Mezzanino, nella parte più antica del Palazzo, adeguate per la loro atmosfera medievale, arricchita dalla presenza dei soffitti lignei dipinti di XIV e XV sec., si ispira ai criteri estetici e filologici che guidavano l'arredamento degli interni di Villa Torri Gattaia, secondo la volontà di Loeser che la stanza/e non avesse «l'apparenza abituale di un museo» (il che comportava, a differenza della situazione attuale, anche l'assenza di didascalie fisse a lato delle opere), ma fosse «semplicemente bella per il riposo e il divertimento del visitatore»⁸. L'allestimento fu curato da Alfredo Lensi, che aggiunse ai mobili donati da Loeser alcuni supporti appositamente realizzati, qualche arredo proveniente dal Museo Bardini (al cui lascito appartengono anche i due caminetti tutt'oggi installati nelle sale) e due stoffe per ornare i tavoli provenienti dal Museo Stibbert, istituti dei quali era ugualmente responsabile⁹ (i tessili e parte dei mobili furono in seguito rimossi, ma alcuni oggetti in deposito dalle raccolte Bardini e Stibbert sono tutt'oggi presenti anche in altri ambienti di Palazzo Vecchio). La donazione è oggi raccolta in 3 sale rispetto alle 7 allestite nel 1934 (in alcune sono state poste opere di diversa provenienza, mentre altre sono state riservate ad attività didattiche).

⁶ Ivi, p. 313

⁷ Ivi, pp. 314-315.

⁸ Ivi, p. 315

⁹ Ivi, pp. 316-317

Villa Torri Gattaia



Fig. 6a. Villa Torri Gattaia, ingresso e salone terreno, *ante* 1933.

Allestimento 1934



Fig. 6b. Quinta sala del Mezzanino (Sala dei Gigli d'Oro), 1934. L'austerità dell'arredo è adeguata al contesto architettonico e ricorda gli allestimenti di Loeser, come anche la presenza del tappeto centrale.



Fig. 6c. Sesta sala del Mezzanino, 1934 (attualmente non più allestita). L'*Anatomia di cavallo* poggia sullo stesso basamento ligneo su cui si trovava a Villa Torri Gattaia. Sul tavolino a destra il *Busto di Machiavelli*, successivamente riportato nella Cancelleria.



Fig. 6d. Quarta sala del Mezzanino (Sala d'Angolo), 1934.

Allestimento corrente



Fig. 6e. Sala d'Angolo, allestimento attuale. Le pareti ospitano le opere di soggetto religioso della donazione (tra cui la *Madonna* di Pietro Lorenzetti già precedentemente nella sala). Al centro è rimasto il tavolo, di provenienza Bardini, con sopra un *Putto* cinquecentesco (autore ignoto). L'altra *Madonna* trecentesca, il *Crocifisso* duecentesco e il tavolino sono stati spostati qui dalla sala in Fig. 6b.



Fig. 6f. Sala dei Gigli d'Oro, allestimento attuale. Parziali cambiamenti nella disposizione dei pezzi sono legati allo spostamento in questa sala dell'*Anatomia di cavallo* e alla rimozione del tavolo centrale, di provenienza Bardini.

7. Villa La Pietra – Collezione Acton

Ente proprietario e gestore: New York University

Anno di donazione: 1994

Numero di sale: 30+

Nuclei principali della collezione: dipinti antichi (secc. XIII-XVIII); sculture (secc. XIII-XVI); dipinti e stampe di XIX-XX sec.; maioliche; sculture e porcellane orientali; arredi; oggetti d'uso; tessuti (tappeti, tappezzerie, arazzi, costumi) europei ed orientali, di varia epoca. Circa 180 statue del XVIII sec. arredano il giardino.

Highlights: Ambito umbro-laziale, *Vergine e San Giovanni Evangelista*, parte di una *Deposizione*, legno policromo, inizi XIII sec.; Maestro del Bigallo, *Madonna con Bambino in trono e angeli*, tavola, 1245-1255; Bernardo Daddi, *Madonna con Bambino*, 1330-1360; Giovanni del Biondo, due scomparti di predella con *Storie di San Benedetto*, 1355-1360; Niccolò di Pietro Gerini, *Madonna dell'Umiltà*, tempera e oro su tavola, 1385-1395; Mariotto di Nardo, *Incoronazione della Vergine*, tempera e oro su tavola, 1395-1400; Giorgio Vasari, *Sacra Famiglia*, cornice originale, XVI sec.; Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna col Bambino*, stucco policromo, XV sec.; Bottega di Donatello, *Madonna col Bambino*, stucco, XV sec.; Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, cartapesta policroma, 1550 ca.; Manifattura di Montelupo, Orcio con stemma mediceo, ceramica a lustro, fine XVI sec.¹

Bibliografia di riferimento: Acton 1965a; Acton 1973; Turner 2002; Baldry 2005a; Baldry 2005b; *Gli arazzi della collezione Acton* 2010; Baldry 2011a; Baldry 2011b; Baldry 2014; González-Palacios 2014; Baldry 2017.

Storia. Le collezioni di Villa La Pietra sono il frutto dell'esperienza collezionistica dei due coniugi **Arthur Acton** (Napoli?, 1873 – Firenze, 1953) e **Hortense Mitchell** (Chicago, 1871 – Firenze, 1962), che vi si trasferirono a partire dal 1903, dopo il loro matrimonio, affittandola dagli Incontri. Arthur apparteneva ad un ramo anglo-napoletano della famiglia Acton e, dopo aver studiato pittura presso l'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, già aveva soggiornato a lungo a Firenze dal 1984 ca., in relazione alla sua carriera di mercante d'arte², intrattenendo rapporti con gli antiquari fiorentini dell'epoca, con

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento al sito ufficiale di Villa La Pietra (<lapietra.nyu.edu> [cons. 06.02.2022]) e al catalogo della fototeca della Fondazione Zeri (<catalogo.fondazionezeri.unibo.it> [cons. 06.02.2022]).

² A.R. Turner, *La Pietra. Firenze, una Famiglia e una Villa*, Milano, Olivares, 2002 (ed. or. 2002), p. 22.

l'architetto e decoratore d'interni Stanford White, al quale forniva opere d'arte per i clienti americani, con Bernard Berenson, che lo presentò a Isabella Stewart Gardner³. Hortense era figlia del ricco banchiere di Chicago William Mitchell e fu lei ad acquistare la villa nel 1907. La scelta di abitare in una villa suburbana, immersa nella campagna toscana ma a breve distanza dalla città, rispecchiava le preferenze dei numerosi anglo-americani residenti a Firenze. Il nome La Pietra deriva dalla vicinanza alla prima pietra miliare in uscita da Firenze verso Bologna e l'edificio fu abitato per secoli da famiglie fiorentine di spicco: le origini della tenuta si collocano nel XIV sec. con i Macinghi, ma furono i Sassetti (proprietari dal 1460 al 1545) ad isolare ed ampliare la villa, che fu poi a lungo dei Capponi (1545-1877), per essere infine venduta agli Incontri. Si trattava, dunque, di una dimora perfetta per una famiglia che intendeva naturalizzare la propria posizione sociale a Firenze, ponendosi in continuità con gli antichi proprietari nell'abitare e valorizzare un simile «romanzo di pietra»⁴.

Gli Acton abitarono la villa per tutta la vita (ad eccezione di una parentesi data dalla Seconda Guerra Mondiale), dotandola di una raffinata collezione e ridisegnanone il giardino in forme all'italiana, ispirandosi a esempi rinascimentali e seicenteschi, forse su progetto dello stesso Arthur, aiutato dagli amici architetti⁵. La raccolta dei coniugi rispecchia la varietà e l'eccentricità dei loro interessi: a dipinti e sculture, arredi e maioliche, che spaziano dall'epoca medievale (con un genuino interesse estetico di Arthur verso le opere duecentesche)⁶ al Sei-Settecento, si aggiungono le opere di artisti contemporanei loro conoscenti, i tessili e gli oggetti orientali (vasi, tappeti, sculture, tessuti). La passione per i costumi e per lo spettacolo, viva specialmente in Hortense, emerge dalle foto che li ritraggono in occasione di rappresentazioni amatoriali nel teatrino del parco. Arthur, dopo il matrimonio sempre più collezionista e meno mercante, fu molto vicino a Herbert Horne e Charles Loeser, con i quali si recava nelle botteghe antiquarie, come ricorda il figlio Harold, aggiungendo che al gusto austero degli amici, in fatto di arredo, il padre preferiva

³ Ivi, pp. 52-56.

⁴ F. Baldry, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, pp. 103-126: 105.

⁵ Ead., *Gli Acton e Villa La Pietra*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 173-175: 174.

⁶ Ead., *Abitare e collezionare* cit., p. 116.

una buona combinazione di eleganza e *comfort*⁷. Di un viaggio compiuto insieme in Umbria, nel 1907, rimane testimonianza in una cartolina di saluti inviata ad Hortense dai, così si autodefiniscono, «tre pellegrini»⁸. **Harold Acton** (Firenze, 1904-1994), famoso letterato ed esteta, studiò ad Oxford e visse a Pechino dal 1932 al 1939, insegnando letteratura inglese all'università, periodo che considerò uno dei più belli della sua vita; fu costretto a lasciare la Cina, che non rivide mai più, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

La guerra sconvolse l'intera famiglia: i genitori, la cui collezione d'arte fu confiscata dai fascisti, riuscirono a scappare in Svizzera; Harold entrò nella Royal Air Force come ufficiale di terra, risiedendo a Londra; il fratello William, arruolatosi nell'esercito, morì, probabilmente durante un'azione militare⁹. Nel 1945 gli Acton poterono fare rientro a La Pietra, che non aveva subito particolari danni, salvo la dispersione di alcuni oggetti d'arte che si impegnarono a recuperare. Harold continuò ad abitare la villa¹⁰, rimanendo, dopo la morte di Bernard Berenson (1959) e della madre (1962), pressoché l'unico esponente della comunità anglo-fiorentina che aveva caratterizzato la città a cavallo tra Ottocento e Novecento, prima che gli eventi storici, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, la rendessero sempre meno numerosa. Durante la sua vita, Harold Acton ricevette molte onorificenze (Comandante dell'Impero Britannico, Baronetto della Regina Elisabetta, laurea *honoris causa* dalla New York University) e fu in rapporti con l'alta società inglese e americana, come testimoniato dalla quantità di nomi celebri presenti sul libro degli ospiti della villa¹¹.

Alla sua morte nel 1994, secondo quella che già era stata un'idea della mente materna, lasciò l'intera tenuta alla New York University (NYU), arricchendo il panorama delle università internazionali con una propria base nel capoluogo toscano. L'Università

⁷ «Horne, Loeser and my father often visited the antique shops together; sometimes they made exchanges. [...] Scarcely a day passed in those halcyon years before the first World War without some acquisition. Loeser and Horne shared a preference for early Tuscan furniture of extreme austerity as if they wished to mortify the flesh, whereas my father preferred elegance combined with comfort»; H. Acton, *An Anglo-Florentine Collection*, «Apollo», 82, 1965, pp. 272-283: 273.

⁸ F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori* cit., pp. 45-64: 60.

⁹ A.R. Turner, *La Pietra* cit., pp. 66-69.

¹⁰ Alvar González-Palacios, in conclusione alla sua breve memoria su Harold Acton, lo definisce «custode di un museo di cui era sacerdote e vittima»; A. González-Palacios, *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milano, Archinto, 2014, p. 94.

¹¹ A.R. Turner, *La Pietra* cit., pp. 70-73.

ha portato avanti una serie di restauri necessari sia alla villa sia al giardino, oltre a procedere con l'inventariazione della collezione, mantenendo, come stabilito da Harold Acton, l'edificio principale quale casa museo, visitabile su prenotazione, e organizzando il proprio campus negli altri edifici sussidiari del complesso.

Allestimento. La raccolta è allestita come la lasciarono i coniugi Acton e fu mantenuta dal figlio Harold, negli ambienti abitati dalla famiglia, che viveva quotidianamente gli oggetti¹². La disposizione segue dunque la tipologia funzionale delle stanze e un criterio estetico, basato su corrispondenze e contrasti visivi, talvolta con un *horror vacui* di gusto antiquariale. Nelle loro scelte, frutto di un processo d'arredo che raggiunse una forma vicina a quella attuale negli anni Trenta, gli Acton valorizzarono gli elementi originali e la storia passata dell'edificio nei suoi diversi momenti, rispettandone ed esaltandone il *genius loci*. In molte delle sale di rappresentanza del piano terreno, tra cui la biblioteca e la sala da pranzo, sono stati riscoperti i peducci delle volte quattrocentesche e gli stemmi della famiglia Sassetti e fu scelto un arredamento di gusto medievale-rinascimentale 'fiorentino antico', in voga all'inizio del Novecento e tanto apprezzato presso gli anglo-americani. Gli Acton effettuarono acquisti presso Elia Volpi (e presso l'asta di liquidazione di Palazzo Davanzati al termine della proprietà dei fratelli Bengujat, curata da Luigi Bellini nel 1934) e, pur interpretandoli sempre in maniera personale, trassero ispirazione dai suoi allestimenti¹³; alcune stanze di Villa La Pietra furono anche riportate come esempio di questo stile di arredo in qualche pubblicazione statunitense¹⁴. All'ispirazione rinascimentale si andò poi mescolando quella neosettecentesca, tanto al piano terreno, specialmente là dove si ricercò una consonanza con gli affreschi già presenti nella villa, quanto al piano superiore, accessibile mediante un grande scalone circolare, dove si trovano sia ambienti privati sia la sala da ballo. Nel salotto principale della villa le due tendenze si uniscono, come a voler rappresentare una sintesi di secoli di storia dell'edificio. A partire dagli anni Venti approdarono in tutte le

¹² F. Baldry, *Abitare e collezionare* cit., pp. 117-118.

¹³ Ead., *Allestimenti Volpi e Acton a confronto: il modello rinascimentale e le sue interpretazioni*, in *Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 229-247.

¹⁴ In particolare da H. Donaldson Eberlein sia in *Interiors, Fireplaces & Furniture of the Italian Renaissance*, New York, W. Helburn, 1916, che in *Villas of Florence and Tuscany*, Philadelphia-London, J.B. Lippincott Co., 1922; F. Baldry, *Allestimenti Volpi e Acton* cit., p. 238.

stanze della casa le porcellane cinesi e giapponesi¹⁵, cui si aggiungono, in una commistione operata anche da Berenson a Villa I Tatti, altri tocchi orientali.

L'interesse dei coniugi, e specialmente di Hortense, per lo spettacolo, insieme alla formazione da artista di Arthur, si manifesta nelle loro scelte allestitivo, particolarmente attente ai valori cromatici, alla luce, agli espedienti scenografici¹⁶: tra questi il posizionamento in luce radente delle sculture per esaltarne la tridimensionalità, la creazione di fondali per le opere mediante l'ostensione di tessuti ed arazzi dietro di esse (richiamando la consuetudine pittorica dei drappi stesi dietro il trono della Vergine), l'inserimento sui mobili di oggetti che dialogano coi dipinti e ne richiamano colori o particolari interni. Talvolta si possono intravedere richiami alla storia personale della famiglia, come nell'inserimento di oggetti e vedute napoletane, rappresentanti il legame di Arthur con l'Italia, e nell'interesse verso le iconografie medicee, sottintendenti un parallelismo tra la provenienza di Hortense da una famiglia di banchieri e l'analoga professione svolta tanto dai Medici quanto da Francesco Sassetti, colto umanista amico di Lorenzo il Magnifico che abitò la villa nella seconda metà del XV secolo. L'importanza della luce naturale, che entra dalle grandi finestre, è parte di un'attenzione costante al rapporto simbiotico tra interno ed esterno proprio della poetica delle ville italiane¹⁷, mentre l'illuminazione artificiale (gli Acton dotarono la villa delle più aggiornate comodità) veniva disseminata sotto forma di piccoli punti luce reminiscenti le candele.

Le modifiche apportate da Harold Acton all'arredo messo insieme dai genitori non sembrano essere state molte, e riguardarono, verosimilmente, soprattutto gli ambienti più privati come la sua camera da letto; si può anche presumere un aumento delle porcellane orientali, tuttavia già ampiamente presenti.

In occasione della donazione del 1994, NYU ha condotto una campagna di restauro dell'edificio che ha visto il completo disallestimento degli interni della villa e il successivo ricollocamento degli oggetti nella loro posizione originale, con pochissime eccezioni. Nel suo approccio alla manutenzione della raccolta, NYU si pone come custode dello spirito del luogo, operando interventi di carattere conservativo ma evitando restauri che, pur donando maggiore leggibilità alle opere in un'ottica museale,

¹⁵ Ivi, p. 231.

¹⁶ F. Baldry, *Allestimenti Volpi e Acton* cit., pp. 239-241.

¹⁷ A.R. Turner, *La Pietra* cit., p. 36.

turberebbero l'armonia tra gli oggetti e l'omogeneità estetica che caratterizza le stanze nella forma in cui furono arredate e vissute dagli Acton¹⁸.

Si ringrazia NYU e, in particolare, la dott.ssa Francesca Baldry, Collection Manager, per la disponibilità concessa alla visita della raccolta Acton e per le informazioni fornite.

¹⁸ <<https://lapietra.nyu.edu/collection-conservation/>> [cons. 08.02.2022]; F. Baldry, *La Collezione Acton di Villa La Pietra: problematiche di conservazione e manutenzione di una casa-museo*, in *Lo Stato dell'Arte 3*, atti del terzo congresso nazionale IGIC (Palermo 2005), Firenze, Nardini, 2005, pp. 502-504.

Sala del Caminetto



Fig. 7a. 1910 ca. La sala, usata da Arthur Acton anche come studio, espone dipinti e sculture rinascimentali in un'ambientazione cui contribuiscono i mobili e il grande camino. Sulla sua mensola, le lampade, come nel resto della casa, sono simili a candelieri anche nella forma e nel posizionamento.



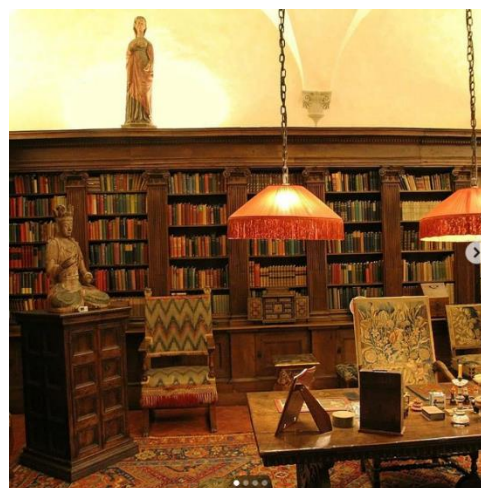
Fig. 7b. Allestimento attuale.

Fig. 7c. Rimandi e richiami tra le opere: la piccola scultura lignea inginocchiata sembra quasi fuoriuscire nello spazio tridimensionale dall'*Annunciazione* retrostante.



Biblioteca

Fig. 7d. L'atmosfera rinascimentale accoglie un *Buddha* trecentesco in legno, portato dalla Cina come regalo di Harold per il padre, che sottolinea la sacralità dell'ambiente e si pone quasi in dialogo le sculture e i busti lignei sopra le librerie.



Salone principale



Figg. 7e, 7f. L'allestimento del salone presenta una commistione di stili tra il carattere settecentesco dell'ambiente e di parte degli arredi e la presenza di fondi oro e robbiane.

Camera dei coniugi Acton

Fig. 7g. 1910, in una prima versione di ispirazione prevalentemente rinascimentale.



Fig. 7h. 1920. Il letto è stato modificato nella parte sommitale e si è posizionato un grande arazzo sul retro. Gli arredi corrispondono a quelli attuali e sul caminetto vi è la *Sacra Famiglia* di Giorgio Vasari. Sul tavolo due *potiches* orientali. Lo spostamento della tela vasariana, oggi in sala da pranzo, è stata una delle poche variazioni apportate dalla NYU, effettuata per garantirne la visione nelle giornate di apertura al pubblico, normalmente non ammesso in questa stanza.



Camera Blu

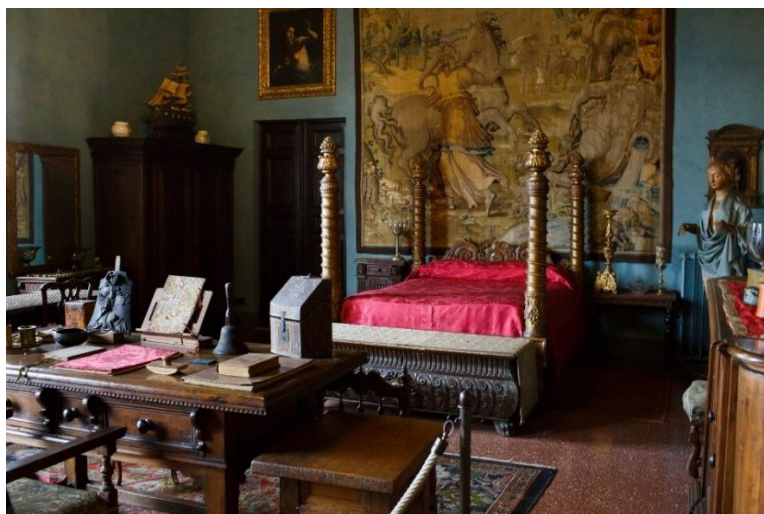


Fig. 7i. Allestimento attuale. Il manichino processionale a fianco del letto fu acquistato dagli Acton all'asta di liquidazione di Palazzo Davanzati del 1934. Il letto rientra nelle tipologie ampiamente commerciate da Volpi e Bardini. L'influenza di quest'ultimo sarebbe ravvisabile anche nella scelta del colore delle pareti¹⁹.



Fig. 7j. Palazzo Davanzati, Camera dei Pavoni, secondo arredo, 1920-1934, con il manichino oggi a Villa La Pietra.



Fig. 7k. Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, secondo arredo, 1920-1934, con letto della tipologia a colonne.

¹⁹ F. Baldry, *Le stanze del gusto* cit., p. 62.

8. Villa I Tatti – Collezione Berenson

Ente proprietario e gestore: Harvard University

Anno di donazione: 1959

Nuclei principali della collezione: dipinti (secc. XIII-XVIII), con un nucleo prevalente di opere toscane e venete medievali e rinascimentali; sculture medievali e rinascimentali; arredi; arte cinese di diverse epoche; arte indiana e del sub-continente asiatico di diverse epoche; bronzi egizi ed ellenistici; miniature.

Highlights: Giotto, *Sant'Antonio da Padova*, tempera e oro su tavola, 1295 ca.; Giotto e bottega, *Deposizione di Cristo*, tempera e oro su tavola, 1320 ca.; Bernardo Daddi, *Crocifissione* (recto) e *San Cristoforo* (verso), tempera e oro su tavola, 1335-1340 ca.; Bernardo Daddi, *Madonna con Bambino*, tempera e oro su tavola, 1340 ca.; Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino e devoto agostiniano*, retro di reliquiario, tempera e oro su tavola, 1340 ca.; Jacobello del Fiore, *Madonna col Bambino*, tempera e oro su tavola, 1415-1420 ca.; Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino*, tempera e oro su tavola, 1418-1419 ca.; Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *polittico di Borgo San Sepolcro*, tempera e oro su tavola, 1437-1444; Michele Giambono, *San Michele Arcangelo*, tempera, argento e oro su tavola, ante 1447; Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino (Madonna Berenson)*, tempera, olio (?) e oro su tavola, 1450 ca.; Giovanni Bellini, *Madonna in adorazione del Bambino*, olio su tavola, 1490-1495 ca.; Giovanni Battista Cima da Conegliano, *San Sebastiano*, olio su tavola, 1500 ca.; Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Madonna che allatta il Bambino*, olio e oro su tavola, 1515 ca.; Paris Bordone, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tavola, 1522-1523 ca.; Lorenzo Lotto, *Crocifissione*, olio su tavola, 1544; Pietro Perugino (su disegno di), *Due ricami con San Giovanni e San Giacomo*, seta e oro, 1507-1515 ca.; Arte egizia, *Gatto*, bronzo, 700 a.C. ca.; Arte cinese, *Vaso rituale*, bronzo, VIII sec. a.C.; Arte cinese, *Ananda, discepolo di Buddha*, marmo, 600 ca.; Arte cinese, *Altarolo*, bronzo dorato, 529; Arte ellenistica del Medio Oriente, *Tigre che abbatte un capretto*, bronzo, datazione incerta; Arte cambogiana, *Testa*, pietra, XIII sec.; Arte siamese, *Testa*, bronzo, XV-XVI sec.¹

Bibliografia di riferimento: Berenson 1949; Papi 1958; Russoli 1962; Ettinghausen 1963; Gallotti Minola 1963; Sprigge 1963; Mariano 1969; Vertova 1969a; Vertova 1969b; Samuels 1975; Secrest 1981; Samuels-Samuels 1987; Pope-Hennessy 1988; Strehlke 1989-1990; Dunn 1996; Weaver 1997; Rubin 2000; Mason 2002; Brown 2006; *The Bernard and Mary Berenson collection* 2015.

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *The Bernard and Mary Berenson collection of European paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggén Israëls, Firenze, Villa I Tatti, Milano, Officina Libraria, 2015 e a L. Vertova, *Firenze: I Tatti*, «Antichità Viva», 8/6, 1969, pp. 53-78.

Storia. Villa I Tatti fu acquistata dallo storico dell'arte **Bernard Berenson** (Butrimonys, Lituania, 1865 - Fiesole, 1959) e dalla moglie **Mary Whitall Smith** (Germantown, 1864 - Fiesole, 1945) nel 1905, dopo che già vi avevano abitato a partire dalle nozze (1900) come affittuari di Lord Westbury, erede di John Temple Leader, dei cui terreni di Vincigliata la villa faceva parte.

Berenson nacque in Lituania da una famiglia di origine ebrea, che le persecuzioni (*pogrom*) del 1874 portarono ad emigrare negli Stati Uniti: qui il padre modificò il proprio cognome, dall'originale Valvrojenski, e acquisì la cittadinanza americana. Bernard studiò alla Boston Latin School e si iscrisse poi alla Boston University (1883); l'anno seguente, distintosi per il suo talento, fu ammesso ad Harvard. Completati gli studi, visitò l'Europa grazie al supporto di benefattori quali Isabella Stewart Gardner, per la quale agiva da intermediario nell'acquisto di opere d'arte, e l'accademico Thomas Sergeant Perry, presentatigli a Boston dall'amico Edward Perry Warren. Conobbe la futura moglie (benché anch'ella avesse studiato ad Harvard) in Inghilterra nel 1888, quando era sposata con l'avvocato e politico Frank Costelloe. A partire dal 1890 Mary trascorse lunghi periodi a Firenze lavorando con Berenson, separandosi presto dal marito, a seguito della cui morte (1899) si risposò². Tra il 1907 e il 1910 i coniugi Berenson affidarono i lavori di ristrutturazione della casa e del giardino de I Tatti agli architetti Cecil Pinsent e Geoffrey Scott: in questa occasione fu costruita e collegata alla villa la biblioteca e fu disegnata la maggior parte degli spazi esterni, seguendo il modello del giardino all'italiana.

Il desiderio collezionistico di Berenson non fu guidato da norme e valutazioni scientifiche, ma dalla volontà di raccogliere un arredo per la propria casa, che fosse in grado di accompagnare la sua vita quotidiana e di riflettere la sua personalità³. Nell'autobiografia *Abbozzo per un autoritratto* (1949), scrive: «La mia casa, io spero, esprime realmente i miei gusti, i miei bisogni, le mie aspirazioni»; «Questi quadri, questi oggetti non vennero da me acquistati con il precipuo intento di farne una collezione, bensì quasi esclusivamente per adornarne la mia dimora. Quando l'ebbi completata, quasi trent'anni fa, cessai di comprare. In verità ho sempre negato di essere un collezionista»⁴.

² J. Pope Hennessy, *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, Roma, Treccani, 1988, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bernard-berenson_%28Dizionario-Biografico%29/> [cons. 18.08.2021].

³ F. Russoli, *La collezione Berenson*, Milano, Officine Grafiche Ricordi, 1962, pp. 27-28.

⁴ B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, tr. A. Loria, Firenze, Electa, 1949 (ed. or. 1949), p. 229.

Da simili passi emerge la reticenza di Berenson nel definire la propria una «collezione» e nel permetterne una catalogazione, cui alla fine acconsentì pur morendo prima del completamento della pubblicazione (1962)⁵. Nonostante tra i nuclei che oggi più colpiscono della collezione Berenson vi sia la vasta raccolta di fondi oro, all'epoca queste tavole non erano opera di autori particolarmente apprezzati; la maggior parte degli acquisti risale, infatti, alla prima fase della vita di Berenson, quando aveva accesso a straordinarie vendite in tutta Europa, grazie al ruolo di agente personale di Isabella Stewart Gardner, ma non possedeva molti fondi propri, acquistando dunque, per sé, opere che collezionisti più abbienti erano meno propensi a considerare⁶. L'attenzione all'arte dell'Estremo Oriente appartiene, invece, al periodo successivo ai lavori di ristrutturazione della villa: si ricorda come nel 1915 scrivesse ad Isabella Stewart Gardner che avrebbe voluto ricominciare da capo e dedicare alla Cina uno studio non meno approfondito di quello che aveva dedicato all'Italia⁷.

Presso I Tatti, Berenson era solito permettere la visita alla propria raccolta d'arte e la consultazione dei volumi della biblioteca. Alvar Gonzàlez-Palacios paragona metaforicamente la villa ad una «corte» del grande storico dell'arte, dove egli «riceveva studiosi, marchese, professori, miliardari, studenti, curiosi con una prosopopea che infastidiva molti ma che a me fece sempre estremo piacere: era come andare a una prima teatrale»⁸. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, periodo durante il quale Berenson aveva alloggiato per lo più a Parigi, cominciò a farsi strada la preoccupazione del passaggio alle generazioni future. Dapprima donò alcune opere a musei e istituzioni, quindi maturò la decisione di lasciare l'intera proprietà ad Harvard, dove, grazie alle borse di studio, aveva avuto modo di formarsi, desiderando così contribuire all'educazione dei giovani dopo di lui⁹ e, allo stesso tempo, «continuare a vivere in spirito nella mia casa e nella mia biblioteca, per dirla alla buona, vorrei diventarne il fantasma»¹⁰. L'Università ha istituito presso la villa, nel 1961, il primo centro di ricerca americano dedicato al Rinascimento italiano, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

⁵ N. Mariano, *Prefazione*, in F. Russoli, *La collezione Berenson*, Milano, Officine Grafiche Ricordi, 1962, pp. 15-18: 17-18.

⁶ L. Vertova, *Firenze: I Tatti* cit., pp. 55-56.

⁷ Ivi, p. 56.

⁸ A. Gonzàlez-Palacios, *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milano, Archinto, 2014, p. 13.

⁹ L. Vertova, *Firenze: I Tatti* cit., p. 57.

¹⁰ B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto* cit., p. 229.

Allestimento. In linea con il desiderio di allestire un arredo da vivere, piuttosto che una collezione, lo studioso dispose le opere secondo il gusto personale, senza l'ambizione di ricreare degli interni d'epoca di ispirazione storicistica, al punto che amici e conoscenti furono talvolta scandalizzati dalla «mancanza di amenità» della villa¹¹. Ciò è percepibile fin dall'atrio, in cui cassoni e cassapanche antichi si abbinano ad un pavimento verde marmorizzato e a porte bianche di gusto novecentesco. L'amenità della villa risiedeva, per Berenson, nella capacità di evocare, quale piacevole luogo di abitazione e studio, i valori culturali del Rinascimento, piuttosto che nell'imitazione del suo stile¹². La casa si struttura intorno ad un cortile centrale: i quattro lunghi corridoi che ne collegano le varie parti sono arredati con scaffalature basse, utilizzate per contenere libri, sopra le quali si trovano appesi o appoggiati dipinti, in particolare tavole a fondo oro di varie dimensioni, mescolate, come in tutta la casa, ad oggetti orientali, specialmente buddisti. Nelle stanze le pareti sono bianche e i mobili cadenzati, poche le maioliche che abbelliscono le credenze; le opere, cui spesso fanno da sfondo dei tessuti, sono allestite con respiro, senza quella sensazione di soffocamento e *horror vacui* propria delle dimore di molti collezionisti coevi¹³. Seguendo la volontà espressa da Berenson, le opere sono state mantenute dislocate in tutti gli ambienti della villa, anziché essere collocate in una sezione museale isolata, arricchendo ancora oggi l'esperienza quotidiana dei ricercatori de I Tatti.

¹¹ L. Vertova, *Firenze: I Tatti* cit., p. 55.

¹² P. Rubin, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Fiesole 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 207-222: 210.

¹³ F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 45-64: 60-61.



Fig. 8a. Salotto, 1910 ca. Dietro ai dipinti sono posti tessuti, secondo una modalità allestitiva adottata anche da Isabella Stewart Gardner, dagli Acton, da Gabriele D'Annunzio.



Fig. 8b. Salotto, sistemazione definitiva con il *Polittico di Borgo San Sepolcro* del Sassetta. Sul piano della credenza due teste orientali, una in pietra cambogiana (XIII sec.) e una in bronzo siamese (XV-XVI sec.).



Fig. 8c. Studio di Berenson, allestimento attuale (particolare). Ritroviamo in questa stanza l'insieme credenza-tessuto-dipinto (una *Madonna* di Neroccio di Landi) che nel 1910 ca. si trovava in salotto. La credenza fiorentina del XV sec. a fiancate curve è il mobile più pregiato della casa¹⁴.



Fig. 8d. Studio di Berenson, allestimento attuale. Anche la *Madonna* di Domenico Veneziano è posizionata sullo sfondo di un tessuto, che richiama quello che si staglia dietro la Vergine nel dipinto. L'arredo rinascimentale si accompagna ad elementi orientali e moderni (a partire dal pavimento).

¹⁴ L. Vertova, *Firenze: I Tatti* cit., p. 68.



Fig. 8e. La scala interna per salire al piano superiore.



Fig. 8f. Uno dei corridoi del piano superiore, con Primitivi e oggetti orientali.

9. Collezione Contini Bonacossi presso la Galleria degli Uffizi

Ente proprietario: Stato Italiano

Gestore: Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi

Anno di donazione: 1969

Apertura al pubblico: 1974 (su prenotazione); 2018 (all'interno del percorso di visita degli Uffizi)

Numero di sale espositive: 8

Nuclei principali della collezione: dipinti (secc. XIII-XVIII); sculture (secc. XIV-XVII); semmi robbiani; mobili; maioliche.

Highlights: Cimabue (attr.), *Madonna col Bambino in trono, due angeli e i santi Francesco e Domenico*, tempera e oro su tavola, 1295-1300; Paolo Veneziano, due scomparti di polittico con *Storie di San Nicola di Bari*, tempera e oro su tavola, 1340-1347 ca.; Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Pala della Madonna della neve*, tempera su tavola, 1432; Andrea del Castagno, *Madonna di casa Pazzi*, affresco staccato, 1449-1450 ca.; Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*, olio su tavola, 1480 ca.; Giovanni Battista Cima da Conegliano, *San Girolamo nel deserto*, olio su tavola, 1510-1520 ca.; Bramantino, *Madonna col Bambino e otto santi*, olio su tavola, 1512-1514 ca.; Paolo Veronese, *Ritratto di Giuseppe da Porto con il figlio Adriano*, olio su tela, 1555 ca.; Gian Lorenzo Bernini, *San Lorenzo*, marmo, 1617¹.

Bibliografia di riferimento: Salmi 1967; Berti-Bellosi 1974; *Contini Bonacossi Alessandro* 1983; Collezioni 1995; Colle 2003; Mannini 2011; Pazzi 2016; *La collezione Contini Bonacossi* 2018.

Storia. Le opere oggi esposte agli Uffizi costituiscono parte della straordinaria collezione del conte **Alessandro Contini Bonacossi** (Ancona, 1878 - Firenze, 1955) e della moglie **Vittoria Galli** (Robecco d'Oglio, Cremona, 1871 - Firenze, 1949), un tempo conservate nella loro dimora fiorentina di Villa Vittoria (oggi adibita a Palazzo dei Congressi). L'attività collezionistica del Contini Bonacossi cominciò in Spagna, dove lavorò nel ramo commerciale e legale della Chemical Works Co. Limited di Chicago a Barcellona e a Madrid, come passione filatelica. Il trasferimento della coppia a Roma, nel 1918, li vide impegnarsi nel commercio di dipinti e sculture, specialmente italiani,

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento al sito ufficiale delle Gallerie degli Uffizi (<www.uffizi.it> [cons. 01.02.2022]).

avvalendosi della consulenza di Roberto Longhi, conosciuto dal figlio Augusto Alessandro durante il servizio militare. La formazione della straordinaria collezione vide un primo nucleo derivare da quella dello spedizioniere di origini argentine Achillito Chiesa, costretto alla vendita dei propri dipinti tra il 1925 e il 1927, a causa di un crollo finanziario. Molti dei pezzi migliori, che erano stati intermediati da Contini stesso, vennero da questi acquistati nel corso delle aste tenutesi a più riprese tra Milano e New York². La fortuna dei coniugi come mercanti d'arte proseguì nei rapporti con diversi ricchi americani, tra i quali l'imprenditore Samuel Henry Kress. Tra i clienti italiani, da ricordare gli industriali Riccardo Gualino a Torino e Vittorio Cini a Venezia.

Nel 1931 si trasferirono a Firenze e acquistarono dagli Strozzi di Mantova una villa di costruzione ottocentesca, ribattezzata Villa Vittoria in onore della sig.ra Contini Bonacossi: qui la collezione di opere antiche, comprendente dipinti dei più grandi nomi della pittura italiana e spagnola, occupava il piano terreno e il primo piano, concepiti come una sorta di museo privato, mentre negli appartamenti del secondo piano, nei quali risiedevano, i Contini Bonacossi si rivelavano attivi collezionisti di arte contemporanea e godevano i comfort di un arredo moderno, progettato da *designer* emergenti come Gio Ponti.

I coniugi furono anche mecenati: si ricordano una serie di donazioni effettuate a diverse istituzioni museali italiane, tra cui il modello in terracotta del *Monumento a Luigi XIV* del Bernini alla Galleria Borghese, l'arredo completo di sette sale di Castel Sant'Angelo a Roma, parte degli arredi dell'Istituto Nazionale di Studi per il Rinascimento di Palazzo Strozzi a Firenze³. Finanziarono e patrocinarono, inoltre, restauri e numerose mostre di pittura antica, e il Contini fu intermediario nell'acquisto da parte dello Stato, nel 1951, di Palazzo Davanzati. Nel 1939 fu nominato senatore a vita del Regno d'Italia da Vittorio Emanuele III, onore che lo portò a concepire e dichiarare l'idea di donare allo Stato la collezione d'arte antica, a patto della sua integrità e inalienabilità da Firenze. Intorno al 1950 si interruppe il rapporto con Longhi, facendosi più determinante quello con Bernard Berenson, che lo aiutò anche a difendersi dalle accuse postbelliche relative al traffico di opere d'arte in favore dei Tedeschi: numerose

² Contini Bonacossi, Alessandro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, Treccani, 1983, <www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-contini-bonacossi_%28Dizionario-Biografico%29/> [cons. 20.08.2021].

³ *Ibid.*

delle opere da lui intermedie furono recuperate in Germania, mentre altre, cedute dagli Alleati al governo jugoslavo, si trovano al Museo di Belgrado e sono tutt'oggi contese⁴.

Nonostante risulti che la volontà di donazione dei coniugi non sia mutata nel corso del tempo, tranne una temporanea intenzione di donare non all'Italia ma al Vaticano, essi non perfezionarono le proprie volontà prima della morte, circostanza che ha determinato una complessa e controversa vicenda giuridica. Gli eredi, infatti, desiderosi di sfruttare commercialmente la collezione, imposero, come vincolo alla donazione di una sua parte, l'autorizzazione all'esportazione di tutti gli altri pezzi, deliberata nel 1969 con uno speciale decreto del Presidente della Repubblica Saragat⁵. Alla selezione delle opere provvide una commissione di critici e studiosi, tra cui anche Longhi, guidata dal criterio di aumentare la completezza delle collezioni d'arte fiorentine. Troppo tardi ci si rese conto della fuga di capolavori autorizzata, cui la Soprintendenza cercò di obiettare senza alcun successo. La maggior parte si trovano oggi presso musei esteri, mentre alcuni, riacquistati dallo Stato Italiano, si trovano agli Uffizi senza, tuttavia, essere stati riuniti alle opere donate. Quanto ai pezzi scelti, 144 tra dipinti, sculture, robbiane, mobili e maioliche, furono collocati dapprima nella Palazzina della Meridiana di Palazzo Pitti (1974), poi nel 1998 trasferiti in alcuni locali del complesso degli Uffizi, in entrambi i casi con accesso solo su prenotazione. Dal 2018, su iniziativa del direttore Eike Schmidt, la Collezione è parte del percorso di visita della Galleria.

Allestimento. Presso Villa Vittoria, la collezione d'arte antica, composta principalmente di dipinti, occupava i primi due piani dell'edificio ed era ambientata grazie all'utilizzo di mobili ed altre suppellettili rinascimentali. La ricostruzione di interni in stile rinascimentale, interesse testimoniato anche dalle donazioni di *corpora* di arredi a Castel Sant'Angelo e Palazzo Strozzi, si combinava, tuttavia, con un'attenzione ad evitare un'eccessiva accumulazione dei pezzi, tipica degli interni storicistici, spaziandoli tra loro al fine di evitare che interferissero gli uni con gli altri. Tra i modelli dei coniugi vi fu la dimora dello studioso Bernard Berenson, Villa I Tatti, forse la sola collezione d'arte antica fiorentina che all'epoca uscisse da un «contesto a metà strada tra il dannunzianesimo ormai morente e la falsa ricostruzione storica»⁶.

⁴ *Ibid.*

⁵ D.P.R. 22 maggio 1969, n. 380.

⁶ E. Colle, *Gli ambienti ed il loro arredo*, in E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria. Da residenza signorile a Palazzo dei congressi di Firenze*, Firenze, Centro internazionale congressi Firenze, 1995, pp. 25-48: 31-32.

Presso gli Uffizi, l'allestimento del 1998 si rifaceva ai criteri d'ambientazione adottati dai Contini Bonacossi presso Villa Vittoria. La nuova sezione inaugurata nel 2018, appartata rispetto all'infilata delle sale principali e dunque adatta a contenere un insieme definito e concluso⁷, si trova ad intervallare la visita del secondo e del primo piano della Galleria ed è parte del più ampio progetto di riallestimento «Nuovi Uffizi» a cura degli arch. Antonio Godoli e Nicola Santini. Nella nuova sistemazione, a differenza della precedente, i pezzi sono separati per cronologia e tipologia in 8 sale tematiche (Fondi oro, Andrea del Castagno, Bellini, Bramantino, Mobilia, Scultura, Maiolica, Bernini). L'unitarietà collezionistica delle opere è sottolineata grazie al colore verde/blu delle pareti, comune a tutte le sale. Sono inoltre state lasciate a vista alcune murature pre-vasariane che testimoniano la storia costruttiva del complesso degli Uffizi.

⁷<<https://www.uffizi.it/eventi/inaugurate-agli-uffizi-le-sale-della-collezione-contini-bonacossi-capolavoro-assoluto-il-san-lorenzo-di-gian-lorenzo-bernini>> [cons. 10.02.2022].

Allestimento Contini Bonacossi a Villa Vittoria



Fig. 9a.



Fig. 9b.

Allestimento 1998



Fig. 9c. Come in casa Contini Bonacossi, le due sculture lignee attribuite a Domenico di Niccolò dei Cori, componenti un'Annunciazione si trovano ai lati di un'opera di grande formato (in questo caso la *Pala della Madonna della neve* del Sassetta) e le ceramiche sono poste simmetricamente al centro dei tavoli.

Fig. 9e. La presenza di credenze e sedie Savonarola nelle stanze ricorda gli ambienti di Villa Vittoria.



Fig. 9d. Un cassone viene posizionato sotto al *San Girolamo nel deserto* di Giovanni Bellini, come frequentemente avveniva negli allestimenti dei Contini Bonacossi (e dei collezionisti coevi).



Allestimento 2018



Fig. 9f. Sala Andrea del Castagno. L'Annunciazione lignea mantiene la sua disposizione. L'utilizzo di pareti colorate recupera una caratteristica delle stanze di Villa Vittoria. Sul fondo della sala le murature pre-vasariane lasciate a vista, richiamanti anche la natura di affresco della *Madonna di casa Pazzi* di Andrea del Castagno.



Fig. 9g. Sala Bellini. Il cassone sul fondo ricorda i precedenti allestimenti, ma, per il resto, le sale sono prive di mobilia.



Fig. 9h. Sala della Mobilia. Gli arredi sono isolati rispetto agli altri nuclei della collezione e la disposizione è meno evocativa di una stanza arredata.



Fig. 9i. Sala delle maioliche, non più disposte come elemento d'ambientazione ed arredo, ma in una vetrina.

10. Fondazione Salvatore Romano

Ente proprietario: Comune di Firenze

Gestore: Comune di Firenze (Musei Civici Fiorentini) + Associazione Mus.e (servizi al pubblico)

Anno di donazione: 1946

Apertura al pubblico: 1946

Numero di sale espositive: 1

Nuclei principali della collezione: scultura (prevalentemente medievale dei secc. IX-XV, cui si aggiungono alcuni pezzi più antichi e cinquecenteschi); affreschi staccati (secc. XIV-XV); arredi (secc. XV-XVII).

Highlights: Lapicida campano, *Testa di felino*, marmo, datazione incerta, probabilmente I-IV sec.; Lapicida ravennate, Vasca (ricavata probabilmente da un pulvino), marmo, V-VI sec.; Lapicida veronese, Frammenti di decorazione architettonica, pietra, XII sec.; Lapicida campano, *Leoni marini*, marmo, inizi XIII sec.; Tino di Camaino, *Cariatide*, marmo, 1320 ca.; Tino di Camaino, *Angelo adorante*, marmo, 1320 ca.; Maestro delle sculture di Viboldone, *Sant'Ambrogio*, marmo, metà del XIV sec.; Bottega di Jacopo della Quercia, *Madonna con Bambino*, stucco policromato, 1430-1450 ca.; Giovanni da Pisa (attr.), *Madonna con Bambino*, stucco policromato, 1445-1450 ca.; Donatello (attr.), *San Prosdocimo* e *Santo non identificato*, pietra policromata e dorata e paste vitree, 1450 ca.; Bartolomeo Ammannati (attr.), Fontana, marmo e pietra, 1570-1590 ca.; (decorazione originaria del Cenacolo) Andrea Orcagna, *Crocifissione* e *Ultima Cena*, affreschi frammentari, 1365 ca.¹

Bibliografia di riferimento: *La Fondazione Salvatore Romano* 1946; Pope-Hennessy 1946; Caldini 1958; *I musei di Santa Croce e di Santo Spirito* 1983; Vossilla 1989; *Il Museo di Santo Spirito* 1995; *La chiesa e il convento di Santo Spirito* 1996; *Salvatore e Francesco Romano* (asta) 2009; *Fondazione Salvatore Romano* 2011; Baldry 2011a; Pini 2011b.

Storia. La collezione, allestita nel Cenacolo di Santo Spirito, fu donata al Comune di Firenze nel 1946 dall'antiquario **Salvatore Romano** (Meta di Sorrento, 1875 – Firenze, 1955). Romano scoprì il proprio interesse per la raccolta e il commercio di oggetti d'arte a Genova, città nella quale si era recato per studiare ingegneria navale. Cominciò a esercitare la professione di antiquario a Napoli, trasferendosi poi, tra il 1920 e il 1924, a

¹ Per le specifiche delle opere si fa riferimento a *Fondazione Salvatore Romano*, a cura di S. Pini, Firenze, Polistampa, 2011.

Firenze, principale polo del commercio antiquario verso l'Europa e gli Stati Uniti, in particolare per l'arte medievale e rinascimentale. Introdotto nell'ambiente fiorentino dal collega Demetrio Tolosani, dopo un inizio nel circuito controllato da Giuseppe Salvadori riuscì in breve tempo, anche in virtù dell'attenzione alla ricerca e allo studio che caratterizzava il suo *modus operandi*², a guadagnarsi la propria autonomia. Romano era solito recarsi direttamente nei luoghi dove vi fossero oggetti da acquistare grazie a dismissioni e demolizioni, come testimonia la varietà di provenienza delle opere donate al Comune di Firenze, garantendosi in anteprima pezzi di qualità. Commerciava antichità di ogni genere ed epoca, ma era particolarmente attratto dalla scultura, anche di grandi dimensioni (vere da pozzo, portali, fontane), tratto che lo accomuna a Stefano Bardini: a differenza di quest'ultimo e di molti altri, però, non era solito rimaneggiare i pezzi per adeguarli alle esigenze del mercato³. Il carattere discreto e riservato con cui intratteneva i suoi affari, rifuggendo la mondanità e l'ostentazione, e l'elitaria accessibilità che offriva ai propri depositi, lo portarono ad avere una clientela scelta e d'alto rango⁴, tra cui importanti studiosi e curatori di musei. A partire dal 1939 acquistò i primi due piani di Palazzo Magnani Feroni, nel quartiere di Santo Spirito, per organizzarvi il proprio *showroom* (il contenuto del palazzo, arricchitosi durante gli anni di attività antiquariale del figlio Francesco, è stato venduto all'asta presso Sotheby's dagli eredi nel 2009).

Negli anni della sua attività, intorno alla figura di Salvatore Romano sorse un mistero riguardante il contenuto di alcune casse, gelosamente custodito e mai mostrato ad alcun cliente. Si trattava proprio dei pezzi che Romano immaginava destinati ad essere donati alla città di Firenze, cui desiderava esprimere la propria gratitudine per la «lunga ospitalità concessami»⁵. L'occasione si presentò con la ristrutturazione, dopo la Seconda Guerra Mondiale, del Cenacolo di Santo Spirito, che si desiderava adibire a destinazione museale. L'antiquario vide allora nella propria donazione anche un modo per alleviare le ferite inferte a Firenze dalla guerra: con la collocazione nella sala di una fontana attribuita a Bartolomeo Ammannati volle, infatti, rendere omaggio all'autore del Ponte Santa Trinita, non ancora ricostruito⁶. Il legame speciale di Salvatore Romano con il museo costituito si evince non solo dalla volontà di assicurarne a sé e al figlio Francesco la

² S. Pini, *Introduzione*, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., pp. 23-37: 24.

³ Ivi, p. 25.

⁴ S. Bargellini, *Antiquari di ieri a Firenze*, Firenze, Bonechi, 1981, p. 135.

⁵ Il testo è riportato da un'epigrafe commemorativa affissa da Salvatore Romano presso il museo.

⁶ S. Pini, *Introduzione* cit., pp. 30-31.

direzione onoraria, ma anche di riposarvi dopo la morte: le sue spoglie sono ivi conservate all'interno di un sarcofago dal coperchio paleocristiano.

Allestimento. Progettato da Salvatore Romano insieme al figlio, l'allestimento accosta opere di nomi ben conosciuti a frammenti lapidei anonimi provenienti da zone anche artisticamente periferiche dell'Italia medievale. Si tratta di una disposizione di tipo ornamentale, improntata all'equilibrio e alla simmetria, che tuttavia testimonia anche il progressivo generale abbandono, negli allestimenti museali, del criterio scenografico in favore di una disposizione isolata delle opere, che possono essere studiate e contemplate individualmente⁷. Romano intese valorizzare il carattere di 'frammento' dei pezzi evitando di integrarne le mancanze e persino di rimuovere le tracce delle malte che li ancoravano agli antichi edifici. Vi è inoltre attenzione all'integrazione con il contesto architettonico: un rilievo policromo della *Madonna della Misericordia* (scultore toscano, inizi XV sec.) colma la lacuna nell'affresco della *Crocifissione* dell'Orcagna, appartenente all'antico Cenacolo, ponendosi in asse con il Cristo; sotto di esso, una credenza richiama i volumi di un altare. Ai Sulla parete opposta, un portale quattrocentesco di provenienza campana marca l'ingresso originario del refettorio. Al centro si trova una serie di manufatti accomunati dal tema dell'acqua (bacili, vasche, parti di fontane)⁸. Le note cromatiche sono state disposte intervallate sulle pareti, riservando la carica principale all'affresco dell'Orcagna. Come supporti per le opere si alternano mobili antichi, secondo il gusto antiquariale, e supporti in legno e juta di carattere neutro, che sostengono le opere destinate ad una visione a tutt'ondo e avvolgono quelle concepite per una visione unicamente frontale richiamando alla mente, in entrambi i casi, le casse da imballaggio in cui i tesori erano stati a lungo contenuti. La scelta accurata di ogni singolo pezzo e della sua posizione si riflettono in alcune clausole imposte da Romano alla donazione, quali l'inalterabilità assoluta, l'impossibilità di modificare l'allestimento, l'imprestabilità delle opere, l'impossibilità di aggiungerne di nuove⁹.

⁷ F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 45-64: 59.

⁸ S. Pini, *Introduzione* cit., p. 30.

⁹ Ivi, p. 32.



Fig. 10a. Vista in direzione dell'affresco dell'Orcagna. Alcuni pezzi sono collocati entro espositori a scatola per indicarne la visione esclusivamente frontale. Il posizionamento dei due *Leoni marini* ne ricorda la provenienza dalle scale laterali di un ambone romanico campano¹⁰.

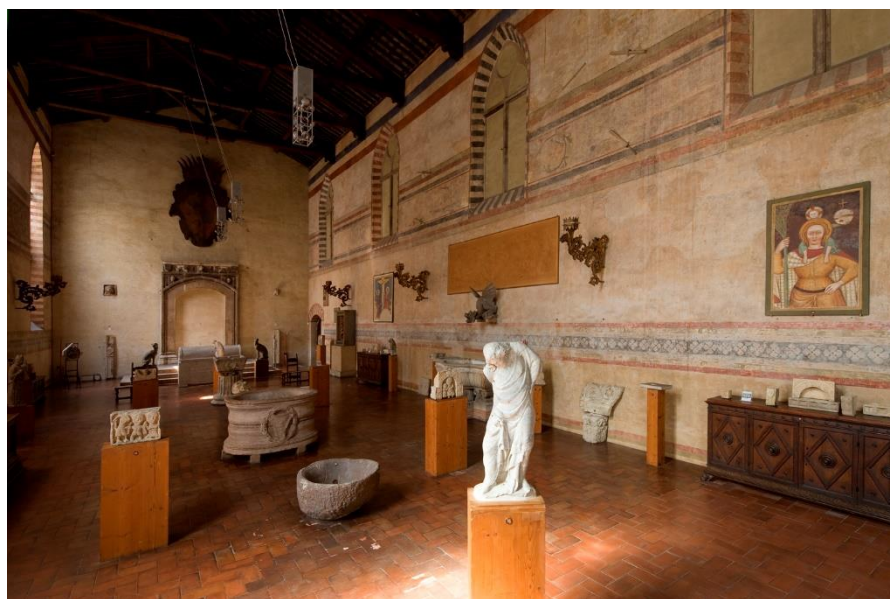


Fig. 10b.

¹⁰ Forse quello dell'antica cattedrale di Santa Restituta; R. Calamini, S. De Luca, *cat. 3*, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., pp. 47-49.

11. Villa Peyron

Ente proprietario e gestore: Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron

Anno di donazione: 1998

Nuclei principali della collezione: dipinti; arredi e oggetti d'arte applicata; raccolta libraria; il giardino è arredato con statue venete del XVIII sec.

Bibliografia di riferimento: Romitti 1997; *Il giardino del bosco di Fontelucente* 2001; Tinnirello 2013-2014.

Storia. La villa è legata alla personalità e al sogno estetico di **Paolo Peyron** (Firenze, 1911 - Fiesole, 2003). La famiglia Peyron era originaria della Savoia ed attiva in ambito tessile in Piemonte fin dal XVII sec.; all'inizio del XIX sec. i Peyron erano stati inoltre banchieri e commercianti a Torino, mentre il trasferimento a Firenze avvenne nel 1865, in occasione dello spostamento della Capitale. Nel 1896 il padre di Paolo, Angelo Peyron (1864-1919) aprì una famosa fabbrica di tappeti a Mercatale. La madre apparteneva ad un'altra ricca famiglia di industriali milanese, i Fumagalli¹. La villa fiesolana, situata all'interno del bosco di Fontelucente, in una posizione che presenta tracce di insediamento fin dall'epoca etrusca, fu acquistata da Angelo nel 1914 ed ampliata e ristrutturata su progetto di Ugo Giovannozzi nelle forme di confine tra il medievale e il rinascimentale tipiche dell'architettura fiorentina dell'epoca, con prospetto bugnato e inserimento di ferri battuti in stile. Alla sua morte, la lasciò al figlio Paolo, che all'epoca aveva solamente 8 anni, riconoscendolo come colui che più la amava². Questi, una volta preso possesso, ne fece la propria dimora e la trasformò in uno scrigno di collezioni: oltre alla nutrita biblioteca paterna, vi radunò oggetti d'arte e antichità che acquistava sul mercato fiorentino. Determinante per la formazione del suo gusto e per i contatti che poté fornirgli fu l'istitutrice Ines Julia Zanaga (1873-1958), nobildonna di origine spagnola cresciuta presso la famiglia di Stefano Bardini³. Paolo Peyron crebbe dunque come figlio indiretto del gusto del grande antiquario, configurandosi tra gli ultimi

¹ G. Tinnirello, *Tra lana e seta: due famiglie Peyron e una vocazione*, «Prato. Storia e Arte», 114-115, 2013-2014, pp. 101-116:

² <<https://www.bardinipeyron.it/villa-giardino-peyron/la-storia-peyron/>> [cons. 15.09.2021].

³ I. Romitti, *Il bosco di Fonte Lucente: il racconto del giardino e della villa di Paolo Peyron*, Firenze, Polistampa, 1997, p. 27.

eredi di una lunga tradizione collezionistica fiorentina nutrita di suggestioni storicistiche. Tra i luoghi di approvvigionamento da lui frequentati vi era un deposito nella zona sopra Porta Romana in cui erano stati radunati molti elementi lapidei provenienti dalle demolizioni del centro storico di Firenze⁴.

Peyron si dedicò moltissimo anche all'abbellimento del parco, esprimendo la propria personalità nella creazione di un insieme complesso di spazi – il cui fulcro è costituito da una serie di terrazzamenti ispirati al modello del giardino all'italiana e digradanti verso il panorama di Firenze – che continuò amatorialmente a plasmare, senza un progetto unitario ma in maniera organica, per tutta la vita⁵.

La Seconda Guerra Mondiale rappresentò un evento tragico per la storia della villa, che fu requisita e utilizzata prima dai nazisti come sede di un Alto Comando e poi dagli Alleati come ospedale militare: al ritorno del proprietario gran parte degli arredi, dei libri, degli oggetti d'arte e delle statue giacevano distrutti o erano stati usati come legna da ardere⁶. Peyron si impegnò per riportare la dimora allo splendore prebellico, facendo nuovi acquisti, restaurando gli interni e tentando di recuperare alcuni dei cimeli di famiglia più significativi. Donò infine il complesso, nel 1998, alla Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron, costituita in quello stesso anno dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, che gestisce anche la Villa e il Giardino Bardini.

Allestimento. Attraverso un recente restauro, la casa è stata musealmente organizzata ai fini di mostrare lo stile di vita in una casa signorile del Novecento, su progetto del dott. Enrico Colle e dell'arch. Saverio Lastrucci. Il gusto di Peyron è eclettico, ispirato a diversi periodi storici in ogni ambiente: dal neorinascimentale del salone e della sala da pranzo, al neobarocco dell'ingresso, dove spiccano un orologio notturno e uno stipo ornato in commesso di pietre dure seicenteschi, e del salotto in stile *Boulle*, agli ambienti rococò della camera da letto. Tra gli oggetti decorativi l'interesse spazia dalle maioliche rinascimentali di Montelupo alle cineserie, fra cui spiccano le giade; peculiare del collezionista è, inoltre, la passione per gli orologi. Nell'apertura a questo genere di contaminazioni cronologiche e geografiche, Peyron si dimostra vicino alle esperienze dei coniugi Acton e di Frederick Stibbert. I soffitti conservano gli affreschi

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ <<https://www.bardinipeyron.it/villa-giardino-peyron/il-giardino-peyron/>> [cons. 15.09.2021].

⁶ I. Romitti, *Il bosco di Fonte Lucente* cit., pp. 50-52.

ottocenteschi, così come è originale del periodo di costruzione della villa il ballatoio ligneo del salone principale⁷.

La Fondazione ha inoltre provveduto a recuperare uno spazio al di sotto di uno dei terrazzamenti del giardino, adibito ad ospitare convegni, eventi e spettacoli di musica e prosa.

Si ringrazia la Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron, nella persona dell'arch. Saverio Lastrucci, per le informazioni e le immagini fornite.

⁷ <<https://www.bardinipeyron.it/villa-giardino-peyron/la-storia-peyron/>>, [cons. 22.09.2021].



Fig. 11a. Alcuni reperti etruschi collocati in una nicchia (richiamanti le origini etrusche dell'insediamento seppur non rinvenuti *in loco*). L'insieme testimonia il gusto di Peyron per la creazione di angoli scenografici e suggestivi, tanto nella villa quanto nel giardino.



Fig. 11b. Camera da letto. Dietro la testiera in stile rococò si trova un tessuto steso a parete, secondo un gusto diffuso.



Fig. 11c. Mescolanza di statuette occidentali e orientali su uno degli arredi *Boulle* del salotto.



Fig. 11d. Il piccolo allestimento di armi e armature ricorda non solo le modalità espositive di Stibbert ma anche quelle del padre Angelo Peyron, che possedeva nella casa fiorentina un salone dedicato ad armeria⁸.

⁸ I. Romitti, *Il bosco di Fontelucente* cit., p. 28.

Indice delle illustrazioni

Fig. 1. Maestro della Maddalena, *Maria Maddalena e otto episodi della sua vita*, tempera e oro su tavola, 1285 ca., Firenze, Galleria dell'Accademia, <<http://www.arte.it/guida-arte/firenze/eventi/mostra-la-fortuna-dei-primitivi-tesori-d-arte-dalle-collezioni-italiane-fra-sette-e-ottocento-6026>>.

Fig. 2. Lorenzo Monaco, *Orazione nell'orto* e *Marie al sepolcro*, sportelli di tabernacolo, tempera e oro su tavola, 1408, Parigi, Louvre, <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062623>>.

Fig. 3. Fiesole, Interno dell'oratorio di Sant'Ansano, inizio XIX sec., pubblicata in Brunori 2014.

Fig. 4. François Auguste Choisy, *La Loggia della Signoria e il Portico della Cappella dei Pazzi a confronto*, incisione da *Histoire de l'Architecture* (Paris, 1899), pubblicata in Morolli 1998.

Fig. 5. Firenze, Facciata della Basilica di Santa Croce (1857-1865), © Chiara Salvini, <<http://www.neldeliriononeromaisola.it/2019/07/278995/>> (2019).

Fig. 6. Manfredo Manfredi, Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, incisione da *L'Esposizione di Parigi del 1899* (Milano, 1890), pubblicata in Morolli 1998.

Fig. 7. Gaetano Bianchi, una delle sale affrescate del Palazzo del Bargello, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, <<https://www.visita-firenze.it/architettura-e-arte/i-musei/musei-nazionali/museo-del-bargello>>.

Fig. 8. Fiesole, Castello di Vincigliata, cortile ed interni, 1880 ca., © Gonnelli Libreria Antiquaria – Casa d'Aste, <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0010-1/panorama-del-castello-di-vincigliata-.asp>>.

Fig. 9. Fiesole, Castello di Vincigliata, camera da letto con mobili di Luigi Frullini, 1855-1865, Archivi Alinari Firenze, inv. ACA-F-003338-0000.

Fig. 10. Cesare Fortini, Gaetano Bianchi, Armeria di Frederick Stibbert, Firenze, Museo Stibbert, © Museo Stibbert, <https://www.instagram.com/p/B3W6ZQHipW_/> (2019).

Fig. 11. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera della Castellana di Vergy, 1910 ca., Fototeca della Fondazione Zeri, <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6067/Anonimo%20fiorentino%20sec.%20XIV%2C%20Storia%20della%20castellana%20di%20Vergy>>.

Fig. 12. Federico Angeli e bottega, Sala da pranzo di Villa La Guardiola a Palm Beach decorata a imitazione della Sala dei Pappagalli di Palazzo Davanzati, 1923-1924, pubblicata in Baldry 2009.

Fig. 13.

A. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, 1910 ca., pubblicata in Ferrazza 2017;

B. New York, Palazzo degli antiquari French & Co, a imitazione della Camera delle Impannate, 1925 ca., pubblicata in Ferrazza 2017.

Fig. 14. Giovanni Bastianini, *Lucrezia Donati* (nello stile di Mino da Fiesole), marmo, 1865 ca., Londra, Victoria & Albert Museum,

<<https://collections.vam.ac.uk/item/O93120/lucrezia-donati-bust-bastianini-giovanni/>>.

Fig. 15. Francesco Morini, Sala da pranzo di Villa Oppenheim-Cora, Firenze, © Grand Hotel Villa Cora, <<http://www.villacora.it/images/foto/bar4.jpg>> (2022).

Fig. 16. Luigi Frullini, Sala da pranzo della villa di Chateau-sur-Mer, Newport, Rhode Island, © Gavin Ashworth, <<https://www.antiquesandthearts.com/chateau-sur-mersetting-the-stage-for-gilded-age/>> (2015).

Fig. 17. Fiesole, Villa Peyron, ferri battuti neorinascimentali, © Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron.

Fig. 18. Manifattura Cantagalli, Versatoio istoriato con la *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, 1894, Firenze, Museo Stibbert, pubblicato in *Il Risorgimento della maiolica italiana* 2011.

Fig. 19.

A. Manifattura di Manises, Vaso con anse ad ala traforate, 1450-1500, Londra, Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O70406/vase-unknown/>>;

B. Incisione tratta da C.D.E. Fortnum *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresca, Damascus and Rhodian Wares in the South Kensington Museum* (London 1873), Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, pubblicata in *Il Risorgimento della maiolica italiana* 2011;

C. Manifattura Ginori, Vaso ad imitazione ispano-moresca, 1880-1900, Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, pubblicato in *Il Risorgimento della maiolica italiana* 2011;

D. Manifattura Cantagalli, Vaso ad imitazione ispano-moresca, 1899, Firenze, Museo Stibbert, pubblicato in *Il Risorgimento della maiolica italiana* 2011.

Fig. 20. Albert Racinet, Tavole tratte da *L'Ornement Polychrome*, ed. 1888, © Rawpixel, Wikimedia Commons.

Fig. 21. Augusto Burchi, Cappella Strozzi, da «Arte italiana decorativa e industriale», 1899, pubblicata in Galleni 2021.

Fig. 22. Intagliatore fiorentino, Sedia *Savonarola*, 1880 ca., pubblicata in Paolini 2000.

Fig. 23. Henry Holiday, *Incontro di Dante e Beatrice*, olio su tela, 1883, Liverpool, Walker Art Gallery,

<<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dante-and-beatrice>>.

Fig. 24. Vetrina neogotica, Firenze, Museo Stibbert, foto dell'autore.

Fig. 25. Manifattura Cantagalli, *San Giorgio* (da Andrea della Robbia), fine XIX sec., e piatti con i *Lavori dei Mesi* (da Luca della Robbia), 1892-1895, murati su una facciata di Villa Stibbert, Firenze, Museo Stibbert, foto dell'autore.

Fig. 26. Manifattura Cantagalli, Loggetta, 1890-1892, Firenze, Museo Stibbert, © Catola&Partners, <http://www.catola.com/scheda_evento.asp?id=300> (2011).

Fig. 27. Nicodemo Ferri, Carlo Bartolozzi, Cassapanca intagliata, 1873, Firenze, Museo Stibbert, foto dell'autore.

Fig. 28. Maestranze campano-laziali del XII e XIII sec., Pulpito, su rimontaggio di Stefano Bardini, Firenze, Museo Bardini, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69243841>> (2017)

Fig. 29. Manifattura fiorentina e veneziana, Letto a colonne, XVI e XX sec., Firenze, Museo di Palazzo Davanzati, <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226617>> (2017)

Fig. 30. Laboratori di Elia Volpi?, Letto a cassoni, XX secolo con materiali del XVII?, New York, The Metropolitan Museum of Art, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204590>>.

Fig. 31. Pasquale Leoncini, due mobili a stallo, rimontaggio con fronti di cassoni antichi, 1871, Firenze, Museo Stibbert, © Restauro Chiarugi, <<http://restaurochiarugi.com/archivio>> (2017).

Fig. 32. Italia centrale (Perugia?), Sedile a pozzetto, fine XV-inizi XVI sec., Firenze, Museo Horne, pubblicato in Paolini 2002.

Illustrazioni delle schede

Scheda 1 – Museo Bandini

Fig. 1a. Fiesole, Interno dell'oratorio di Sant'Ansano, inizio XIX sec., pubblicata in Brunori 2014.

Fig. 1b. Fiesole, Museo Bandini, primo piano, seconda sala, allestimento attuale <<http://www.fiesoleforyou.it/museo-bandini/>>.

Fig. 1c. Fiesole, Museo Bandini, piano terreno, Sala delle Robbiane, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6698961>> (2009)

Fig. 1d. Fiesole, Museo Bandini, piano terreno, Sala delle Robbiane, allestimento attuale, © Szilas, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=49226008>> (2016)

Scheda 2 – Museo Stibbert

Fig. 2a. Firenze, Museo Stibbert, Sala della Malachite, 1910-1920, Archivi Alinari Firenze, inv. ACA-F-029023-0000.

Fig. 2b. Firenze, Museo Stibbert, Sala della Malachite, 1960, pubblicata in Fuchs 1982.

Fig. 2c. Firenze, Museo Stibbert, Sala della Malachite, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<https://www.storieparallele.it/museo-stibbert/>>.

Fig. 2d. Firenze, Museo Stibbert, Sala del Condottiero, 1920-1930, Archivi Alinari Firenze, inv. BGA-F-020397-0000.

Fig. 2e. Firenze, Museo Stibbert, Sala del Condottiero, 1970 ca., Archivi Alinari Firenze, inv. ACA-F-060049-0000.

Fig. 2f. Firenze, Museo Stibbert, Sala del Condottiero, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<https://www.storieparallele.it/museo-stibbert/>>.

Fig. 2g. Firenze, Museo Stibbert, Sala della Cavalcata, 1920-1930, Archivi Alinari Firenze, inv. ACA-F-029013-0000.

Fig. 2h. Firenze, Museo Stibbert, Sala della Cavalcata, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=page&isMuseo=1>>.

Fig. 2i. Firenze, Museo Stibbert, Sala Islamica, anni Trenta del Novecento, pubblicata in Fuchs 1982.

Fig. 2j. Firenze, Museo Stibbert, Sala Islamica, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=page&isMuseo=1>>.

Fig. 2k. Firenze, Museo Stibbert, Sala da Ballo, 1920 ca., <https://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=2820> (2017).

Fig. 2l. Firenze, Museo Stibbert, Sala da Ballo, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<https://www.instagram.com/p/CJ8Y91PF1T0/>> (2021).

Fig. 2m. Firenze, Museo Stibbert, Loggetta Impero, anni Venti del Novecento, pubblicata in Fuchs 1982.

Fig. 2n. Firenze, Museo Stibbert, Loggetta Impero, allestimento attuale, © Museo Stibbert, <<http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=page&isMuseo=1>>.

Scheda 3 – Museo Stefano Bardini e Galleria Corsi

Fig. 3a. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VII, vista dalla sala VI, *ante* 1983, Archivio Fotografico Bardini, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3b. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VII, *ante* 1953, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 3011.

Fig. 3c. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VII, allestimento attuale, © Musei Civici Fiorentini, <<https://musefirenze.it/blog/luoghi-museo-stefano-bardini/>> (2018).

Fig. 3d. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VI, durante l'attività commerciale di Stefano Bardini, AFB, pubblicato in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3e. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VI, *post* 1953, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 14224.

Fig. 3f. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VI, 1978, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 15636.

Fig. 3g. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala VI, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6982948>> (2009).

Fig. 3h. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala X, 1963, Archivi Alinari Firenze, inv. ACA-F-055526-0000.

Fig. 3i. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala X, allestimento attuale, © Musei Civici Fiorentini, <<https://cultura.comune.fi.it/node/129>> (2018).

Fig. 3j. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XV, 1890 ca., AFB, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3k. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XV, 1949, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 112592.

Fig. 3l. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XV, 1977, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 65458.

Fig. 3m. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XV, allestimento attuale, <<https://ilraccontodellarte.com/2015/01/01/dal-blu-bardini-al-blu-di-klein/>> (2015).

Fig. 3n. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XVI, durante l'attività commerciale di Stefano Bardini, AFB, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3o. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XVI, *post* 1925, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3p. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XVI, 1977, Fototeca Musei Civici Fiorentini, inv. 14833.

Fig. 3q. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XVI, allestimento attuale, <<https://www.stamptoscana.it/gallery/fotogallery-museo-bardini-di-fiorenze/galleria/thumbnails/page/2>> (2014).

Fig. 3r. Firenze, Una parete di *Madonne* presso l'antiquario Stefano Bardini, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3s. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XX, allestimento attuale, <<https://www.stamptoscana.it/gallery/fotogallery-museo-bardini-di-fiorenze/galleria/thumbnails/page/2>> (2014).

Fig. 3t. Firenze, Una parete di cornici presso l'antiquario Stefano Bardini, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1984.

Fig. 3u. Firenze, Museo Stefano Bardini, Sala XVIII, allestimento attuale, <<https://www.novaradio.info/un-tuffo-nel-blu-per-riscoprire-i-tesori-del-museo-bardini/bardini-cornici/>> (2018).

Fig. 3v. Firenze, Interni della Galleria Corsi, 1939, pubblicate in *La Collezione Corsi* 2011.

Scheda 4 – Museo di Palazzo Davanzati

Fig. 4a. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del primo piano, 1910 ca., pubblicate in Ferrazza 1994.

Fig. 4b. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del primo piano, 1920-1934, Archivi Alinari Firenze, inv. BGA-F-020005-0000 e BGA-F-020008-0000.

Fig. 4c. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del primo piano, 1956, pubblicata in *Il Museo di Palazzo Davanzati* 1971.

Fig. 4d. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del primo piano, 2022, foto dell'autore.

Fig. 4e. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del secondo piano, 1910 ca., pubblicata in Ferrazza 1994.

Fig. 4f. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del secondo piano, 1920-1934, Archivi Alinari Firenze, inv BGA-F-020007-0000.

Fig. 4g. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala Madornale del secondo piano, 2022, foto dell'autore.

Fig. 4h. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala dei Pappagalli, 1910 ca., pubblicata in Ferrazza 1994.

Fig. 4i. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala dei Pappagalli, 1920-1934, Archivi Alinari Firenze, inv. BGA-F-020040-0000.

Fig. 4j. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala dei Pappagalli, 1971, pubblicata in *Il Museo di Palazzo Davanzati* 1971.

Fig. 4k. Firenze, Palazzo Davanzati, Sala dei Pappagalli, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35611531>> (2013).

Fig. 4l. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, 1910 ca., pubblicata in Ferrazza 1994.

Fig. 4m. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, 1920-1934, pubblicata in Ferrazza 1994.

Fig. 4n. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, 1971, pubblicata in *Il Museo di Palazzo Davanzati* 1971.

Fig. 4o. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera delle Impannate, allestimento attuale, <museionline.info/tipologie-museo/museo-di-palazzo-davanzati>.

Fig. 4p. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera della Castellana di Vergy, 1910 ca., Fototeca della Fondazione Zeri,

<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/6067/Anonimo%20fiorentino%20sec.%20XIV%2C%20Storia%20della%20castellana%20di%20Vergi>>.

Fig. 4q. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera della Castellana di Vergy, 2022, foto dell'autore.

Scheda 5 – Museo Horne

Fig. 5a. Firenze, Museo Horne, sala madornale del secondo piano, 1916, pubblicata in Nardinocchi 2017.

Fig. 5b. Firenze, Museo Horne, sala madornale del primo piano, 1921, pubblicata in Nardinocchi 2017.

Fig. 5c. Firenze, Museo Horne, sala madornale del primo piano, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70406690>> (2016).

Fig. 5d. Firenze, Museo Horne, sala madornale del primo piano, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70406688>> (2016).

Fig. 5e. Firenze, Museo Horne, seconda sala del primo piano, 1921, pubblicata in Nardinocchi 2017.

Fig. 5f. Firenze, Museo Horne, seconda sala del primo piano, allestimento attuale, © Sailko, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70406698>> (2016).

Fig. 5g. Firenze, Museo Horne, terza sala del primo piano, 1921, pubblicata in Nardinocchi 2017.

Fig. 5h. Firenze, Museo Horne, terza sala del primo piano, allestimento attuale, 2017, <https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187895-d195914-Reviews-Museo_Horne-Florence_Tuscany.html#/media-atf/195914/240283152:p/?albumid=-160&type=0&category=-160> (2017).

Scheda 6 – Donazione Loeser presso il Museo di Palazzo Vecchio

Fig. 6a. Firenze, Villa Torri Gattaia, ingresso e salone terreno, *ante* 1933, pubblicate in Francini 2006.

Fig. 6b. Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere del Mezzanino, quinta sala (Sala dei Gigli d'Oro), 1934, pubblicata in Pini 2017.

Fig. 6c. Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere del Mezzanino, sesta sala, 1934, pubblicata in Francini 2006.

Fig. 6d. Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere del Mezzanino, quarta sala (Sala d'Angolo), 1934, pubblicata in Francini 2006.

Fig. 6e. Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere del Mezzanino, quarta sala (Sala d'Angolo), 2022, foto dell'autore.

Fig. 6f. Firenze, Museo di Palazzo Vecchio, Quartiere del Mezzanino, quinta sala (Sala dei Gigli d'Oro), 2022, foto dell'autore.

Scheda 7 – Villa La Pietra – Collezione Acton

Fig. 7a. Firenze, Villa La Pietra, Sala del Caminetto, 1910 ca., Archivio Fotografico Acton, pubblicata in Baldry 2011a.

Fig. 7b. Firenze, Villa La Pietra, Sala del Caminetto, allestimento attuale, © Villa La Pietra, <<https://lapietra.nyu.edu/project/acton-art-collection/>>.

Fig. 7c. Firenze, Villa La Pietra, Sala del Caminetto, dettaglio, 2022, foto dell'autore.

Fig. 7d. Firenze, Villa La Pietra, Biblioteca, allestimento attuale, © NYU Villa La Pietra, <<https://www.instagram.com/p/CMAEooSlmWo/>> (2021).

Fig. 7e. Firenze, Villa La Pietra, Salone, allestimento attuale, pubblicata in Baldry 2005.

Fig. 7f. Firenze, Villa La Pietra, Salone, allestimento attuale, <<https://www.pinterest.ca/pin/370632244320836660/>>.

Fig. 7g. Firenze, Villa La Pietra, Camera dei coniugi Acton, 1910, Archivio Fotografico Acton, <<https://lapietra.nyu.edu/project/acton-art-collection/>>.

Fig. 7h. Firenze, Villa La Pietra, Camera dei coniugi Acton, 1920, Archivio Fotografico Acton, <<https://lapietra.nyu.edu/project/acton-art-collection/>>.

Fig. 7i. Firenze, Villa La Pietra, Camera Blu, allestimento attuale, © Villa La Pietra, <<https://lapietra.nyu.edu/collection-resources/>>.

Fig. 7j. Firenze, Palazzo Davanzati, Camera della Castellana di Vergy, 1934 ca., <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0900748865-32>> (2014).

Fig. 7k. Cfr. Fig. 4m.

Scheda 8 – Villa I Tatti – Collezione Berenson

Fig. 8a. Fiesole, Villa I Tatti, salotto, 1910 ca., pubblicata in Baldry 2011a.

Fig. 8b. Fiesole, Villa I Tatti, salotto, 2008, © Villa I Tatti, <<https://www.flickr.com/photos/itatti/albums/72157683026440030>>.

Fig. 8c. Fiesole, Villa I Tatti, studio di Bernard Berenson, particolare, 1969, pubblicata in Vertova 1969a.

Fig. 8d. Fiesole, Villa I Tatti, studio di Bernard Berenson, 1969, pubblicata in Vertova 1969a.

Fig. 8e. Fiesole, Villa I Tatti, scala interna, 2017, © Villa I Tatti, <<https://www.flickr.com/photos/itatti/albums/72157683026440030>>.

Fig. 8f. Fiesole, Villa I Tatti, corridoio del primo piano, 2017, © Villa I Tatti, <<https://www.flickr.com/photos/itatti/albums/72157683026440030>>.

Scheda 9 – Collezione Contini Bonacossi presso la Galleria degli Uffizi

Fig. 9a. Firenze, Villa Vittoria, veduta di una delle sale al tempo dei coniugi Contini Bonacossi, anni Trenta del Novecento, <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/il-pi-grande-mercante-italiano-del-900/128946.html>> (2018).

Fig. 9b. Firenze, Villa Vittoria, veduta di una delle sale al tempo dei coniugi Contini Bonacossi, anni Trenta del Novecento, pubblicata in Colle-Lazzeri 1995.

Fig. 9c. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, 2015, <https://www.tripadvisor.it/ShowUserReviews-g187895-d7104559-r293966869-Collezione_Contini_Bonacossi-Florence_Tuscany.html> (2015).

Fig. 9d. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, 2017, <<https://twitter.com/UffiziGalleries/status/834319404452237312/photo/1>> (2017).

Fig. 9e. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, 2015, <https://www.tripadvisor.it/ShowUserReviews-g187895-d7104559-r293966869-Collezione_Contini_Bonacossi-Florence_Tuscany.html> (2015).

Fig. 9f. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, Sala Andrea del Castagno, 2018, © Claudio Giovannini, CGE, <https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/arte-e-fotografia/2018/02/28/foto/uffizi_riapre_al_pubblico_la_collezione_contini_bonacossi-190017114/1/> (2018).

Fig. 9g. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, Sala Bellini, 2018, © Gallerie degli Uffizi, <<https://www.uffizi.it/eventi/inaugurate-agli-uffizi-le-sale-della-collezione-contini-bonacossi-capolavoro-assoluto-il-san-lorenzo-di-gian-lorenzo-bernini>> (2018).

Fig. 9h. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, Sala della Mobilia, 2018, <<https://www.arttrav.com/florence/uffizi-contini-bonacossi/>> (2018).

Fig. 9i. Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi, Sala delle Maioliche, 2018, © Claudio Giovannini, CGE, <https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/arte-e-fotografia/2018/02/28/foto/uffizi_riapre_al_pubblico_la_collezione_contini_bonacossi-190017114/1/> (2018).

Scheda 10 – Fondazione Salvatore Romano

Fig. 10a. Firenze, Fondazione Salvatore Romano, © Musei Civici Fiorentini, <<https://cultura.comune.fi.it/node/144>> (2018).

Fig. 10b. Firenze, Fondazione Salvatore Romano, © Musei Civici Fiorentini, <<https://musefirenze.it/blog/5-cose-fondazione-romano/>> (2020).

Scheda 11 – Villa Peyron

Fig. 11a. Fiesole, Villa Peyron, nicchia con reperti etruschi, © Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron.

Fig. 11b. Fiesole, Villa Peyron, camera da letto, © Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron.

Fig. 11c. Fiesole, Villa Peyron, salotto, particolare, © Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron.

Fig. 11d. Fiesole, Villa Peyron, allestimento di armi e armature, © Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron.

Bibliografia

Spence, William Blundell, *The 'Lions' of Florence and its Environs*, Firenze, Le Monnier, 1852.

Guastalla, Marco, *Catalogo della Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza dell'Indipendenza, contemporaneamente a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, Tipografia Torelli, 1861.

Guastalla, Marco, *Progetto d'una esposizione d'oggetti del Medio-Evo e del Rinascimento dell'arte da farsi nel Palazzo Pretorio, contemporanea a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, Barbera, 1861.

Gargani, Giuseppe, *Del Museo Bandini in Fiesole: relazione storica con note*, Firenze, G.B. Campolmi, 1862.

Tramontani, Luigi, *All'amico Angelo Maria Bandini augurando salute*, in Gargani, Giuseppe, *Del Museo Bandini in Fiesole* cit., 1862 (ed. or. 1797).

Baroni, Giovanni, *Il Castello di Vincigliata e i suoi contorni*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1871.

Carocci, Guido, *Il Castello di Vincigliata. Racconto del sec. XIV*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1872.

Fortnum, Charles Drury Edward, *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresca, Damascus and Rhodian Wares in the South Kensington Museum With Historical Notices, Marks & Monograms*, London, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1873.

Marcotti, Giuseppe, *Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1879.

Cust, Lionel Henry, *Patch, Thomas*, in *Dictionary of National Biography*, 44, London, Smith, Elder & Co., 1895.

Scott, Leader, *Vincigliata and Maiano*, Firenze, Barbera, 1891; Ead., *The Orti Oricellari, to which is appended an enlarged catalogue of the antiquities in Vincigliata Castle*, Firenze, Barbera, 1893.

Scott, Leader, *The Castle of Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1897.

Bode, Wilhelm von, *Die italienische Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, H. Seemann, 1903.

Palmarini, Italo Mario, *Fabbrica di oggetti antichi. Aneddoti, curiosità, spigolature*, «Il Marzocco», 12, 1907, p. 48.

Schiaparelli, Attilio, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1908.

- Beccaria, Augusto, *Angelo Maria Bandini in Piemonte. Dal suo "Diario di viaggio" 9-23 nov. 1778*, «Miscellanea di storia italiana», s. 3, 14, 1909, pp. 239-268.
- Lensi, Alfredo, *Il Museo Stibbert a Firenze*, «Emporium», 35, 1912, pp. 256-268.
- Cipolla, Carlo, *Angelo Maria Bandini a Verona*, «Miscellanea di storia italiana», s. 3, 16, 1913, pp. 257-271.
- Del Furia, Francesco, *La vita del Canonico Angelo Maria Bandini, pubblicata con note ed aggiunte dal Can. Dionisio Brunori, in occasione dell'apertura del nuovo museo bandiniano*, Fiesole, Tipografia G. Rigacci, 1913.
- Fermi, Stefano, *Angelo Maria Bandini a Piacenza (dal suo "Diario di viaggio" 23-25 nov. 1778)*, «Bollettino storico piacentino», 8, 1913, pp. 262-269.
- Benassi, Umberto, *Angelo Maria Bandini a Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», n.s., 14, 1914, pp. 151-163.
- Schubring, Paul, *Cassoni. Truhenbilder der italienischen Frührenaissance: ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, W. Hiersemann, 1915.
- Carocci, Guido, *Il Palazzo Horne*, «Arte e Storia», 35/8, 1916, pp. 250-251.
- Donaldson Eberlein, Harold, *Interiors, Fireplaces & Furniture of the Italian Renaissance*, New York, W. Helburn, 1916.
- Lensi, Alfredo, *Il museo Stibbert: catalogo delle sale delle sale delle armi europee*, 2 voll., Firenze, Tipografia Giuntina, 1917-1918.
- Leland Hunter, George, *Italian Furniture & Interiors*, New York, W. Helburn, 1918.
- Gamba, Carlo, *Il palazzo e la raccolta Horne a Firenze*, «Dedalo», 1, 1920, pp. 162-185.
- Gamba, Carlo, *Catalogo illustrato della Fondazione Horne*, Firenze, Tipografia Giannini, 1921.
- Schottmüller, Frida, *Wohnungskultur und Möbel der italienische Renaissance*, Stuttgart, J. Hoffman, 1921.
- Brockwell, Maurice W., *The Herbert Horne Foundation, Florence*, «The Nineteenth Century», 543, 1922, pp. 798-805.
- Rusconi, Art. Jahn, *The Horne Collection in Florence*, «The Connoisseur», 63/249, 1922, pp. 3-13.
- Lensi, Alfredo, *Il Museo Bardini I: stucchi e terracotte*, «Dedalo», 1923-1924, pp. 486-551.
- Lensi, Alfredo, *Il Museo Bardini II: le armi*, «Dedalo», 1925-1926, pp. 164-183.
- Lensi, Alfredo, *Il Museo Bardini III: marmi e pietre*, «Dedalo», 1925-1926, pp. 753-772.
- Pedrini, Augusto, *L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia*, Torino, Itala Ars, 1925.
- Venturi, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926.

- Lensi, Alfredo, *Il Museo Bardini IV: mobili e sculture in legno*, «Dedalo», 1927-1928, pp. 461-485.
- Tinti, Mario, *Il mobilio fiorentino*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tulminelli, 1928.
- Lensi, Alfredo, *Il Museo Bardini V: dipinti, cornici, cose varie*, «Dedalo», 1929-1930, pp. 69-98.
- Giglioli, Odoardo Hillyer, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità di Fiesole*, Roma, Poligrafo di Stato, 1933.
- Lensi, Alfredo, *La donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze, Comune di Firenze, 1934.
- Tinti, Mario, *La collezione Loeser in Palazzo Vecchio*, «Illustrazione Toscana e dell'Etruria», s. 2, 12, 1934.
- Jandolo, Augusto, *Le memorie di un antiquario*, Milano, 1935.
- Fondazione Salvatore Romano, Cenacolo di S. Spirito: catalogo delle opere d'arte*, a cura di L. Becherucci, Firenze, Vallecchi, 1946.
- Pope-Hennessy, John, *The Romano Foundation, Florence*, «The Burlington Magazine», 88/524, 1946, p. 276.
- Berenson, Bernard, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze, Electa, 1949 (ed. or. 1949).
- Bellini, Luigi, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, Del Turco, 1950 (I ed. 1947).
- Artom Treves, Giuliana, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze, Sansoni, 1953.
- Palazzo Davanzati: il museo dell'antica casa fiorentina*, itinerario provvisorio, a cura di L. Berti, Firenze, Tipografia Giuntina 1956 (II ed. Arnaud, 1958).
- Cirri, Giulio, *Federigo Stibbert nel primo cinquantenario della sua morte*, *Armi antiche*, 3, 1956, pp. 129-138.
- Saxl, Fritz, *Three 'Florentines': Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil*, in Id., *Lectures*, 2 voll., London, The Warburg Institute, 1957, I, pp. 331-334.
- Barfucci, Enrico, *Giornate fiorentine. La città, la collina, i pellegrini stranieri*, Firenze, Vallecchi, 1958.
- Caldini, G.C., *La Fondazione Salvatore Romano (nel cenacolo di Santo Spirito a Firenze)*, «Arte figurativa antica e moderna», 6/2, 1958, pp. 26-29.
- Papi, Roberto, *Una visita al signor Berenson e ai Tatti*, Firenze, Sansoni, 1958.
- Arnau, Frank, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1960 (ed. or. 1953).
- Gamba, Carlo, *Il Museo Horne a Firenze. Catalogo con 40 illustrazioni*, Firenze, Soprintendenza alle Gallerie, 1961.
- Russoli, Franco, *La collezione Berenson*, Milano, Officine Grafiche Ricordi, 1962.

- Collobi Ragghianti, Licia, *Disegni della Fondazione Horne in Firenze*, Firenze, La Strozziina, 1963.
- Ettinghausen, Richard, *Miniature persiane nella Collezione Bernard Berenson*, Milano, Edizioni Beatrice d'Este, 1963.
- Gallotti Minola, Marianna, *I Tatti e la raccolta Berenson*, «Emporium», 1963, pp. 254-259.
- Ginori Lisci, Leonardo, *La porcellana di Doccia*, Milano, Electa, 1963.
- Rosa, Mario, *Bandini, Angelo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, Treccani, 1963.
- Sprigge, Samuel, *La vita di Berenson*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1963.
- Acton, Harold, *An Anglo-Florentine Collection*, «Apollo», 82, 1965, pp. 272-283.
- Acton, Harold, *Memorie di un esteta*, Milano, Garzanti, 1965 (ed. or. 1948).
- Nocentini, Simonetta, *Sculture greche, etrusche e romane del Museo Bardini di Firenze*, Roma, 1965.
- Il Museo Horne a Firenze*, a cura di F. Rossi, Milano, Electa, 1966.
- Barocchi, Paola, *Premessa*, in Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 9 voll., testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1997, I, pp. I-XLVII.
- Collobi Ragghianti, Licia, *Disegni inglesi della Fondazione Horne in Firenze*, Cremona-Milano, Edizioni di Comunità, 1966.
- Salmi, Mario, *La donazione Contini Bonacossi*, «Bollettino d'arte», 52, 1967, pp. 222-232.
- González-Palacios, Alvar, *Il mobile nei secoli. Italia*, 3 voll., Milano, F.lli Fabbri, 1969, III.
- Mariano, Nicky, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Sartanesi, Nemo, *Elia Volpi. Pittore, restauratore ed antiquario*, Città di Castello, s.e., 1969.
- Vertova, Luisa, *Firenze: I Tatti*, «Antichità Viva», 8/6, 1969, pp. 53-78.
- Vertova, Luisa, *La raccolta Berenson di pagine e codici miniati*, Antichità Viva, 8/6, 1969, pp. 37-44.
- Fletcher, Ian, *Herbert Horne: The Earlier Phase*, «English Miscellany. A symposium of History, Literature and the Arts», 21, 1970, pp. 117-157.
- Firenze e l'Inghilterra. Rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, luglio-settembre 1971), a cura di M. Webster e M.M. Mosco, Firenze, Centro Di, 1971.

- Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1971.
- Il Museo Stibbert a Firenze*, 4 voll., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1973-1976, I, a cura di H.R. Robinson, 1973.
- Inghilterra e Italia nel '900*, atti del convegno (Bagni di Lucca 1972), Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Acton, Harold, *Ville toscane*, Firenze, Becocci, 1973.
- Il Museo Stibbert a Firenze* cit., 1973-1976, II, a cura di G. Cantelli, 1974.
- Berti, Luciano, Bellosi, Luciano, *Inaugurazione della donazione Contini Bonacossi*, Firenze, Soprintendenza alle gallerie di Firenze, 1974
- Fossi Todorow, Maria, *Il museo della casa iorentina antica in Palazzo Davanzati*, «Atti della Società Leonardo da Vinci», 1974, pp. 359-378.
- Il Museo Stibbert a Firenze* cit., 1973-1976, III. *L'Armeria europea*, a cura di L.G. Boccia, 1975.
- Luci e ombre dei musei fiorentini*, «Atti della Società Leonardo da Vinci», s. 3, 6, Firenze 1975.
- Mariani Canova, Giordana, *Il museo maffeiano nella storia della museologia*, «Atti e Memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», 28, 1975-1976, pp. 177-191.
- Bellosi, Luciano, *Il Museo Horne*, in *Luci e ombre dei musei fiorentini* cit., 1975, pp. 229-241.
- Boskovits, Miklós, *Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti*, *Antichità Viva*, 14/2, 1975, pp. 9-21.
- Cantelli, Giuseppe, *Il Museo Stibbert* in *Luci e ombre dei musei fiorentini* cit., 1975, pp. 269-283, 1975.
- Gregori, Mina, *Il collezionista inglese che volle rivivere nel Rinascimento*, «Bolaffi Arte», 54, 1975, pp. 17-21.
- Scalia, Fiorenza, *Il Museo Bardini e la Galleria Corsi*, in *Luci e ombre dei musei fiorentini* cit., 1975, pp. 73-80.
- Il Museo Stibbert a Firenze* cit., 1973-1976, IV. *I depositi e l'archivio*, a cura di L.G. Boccia, G. Cantelli, G. Maraini Fosco, 1976.
- H. Acton, *Stranieri a Firenze all'alba del Novecento*, «Nuova Antologia», 112/2121-2124, 1977, pp. 64-72.
- Bargellini, Piero, Guarnieri, Ennio, *Le strade di Firenze*, 4 voll., Firenze, Bonechi, 1977-1978.
- Palazzo Davanzati. Museo della casa fiorentina antica*, a cura di M. Fossi Todorow, M. Carmignani, Firenze, Becocci, 1979.

- Samuels, Ernest, *Bernard Berenson: the making of a Connoisseur*, Cambridge, Belknap Press, 1979.
- Boralevi, Alberto, *The Bengujats at the Davanzati Palace*, «Halì. The International Journal of Oriental Carpets and Textiles», 4, 1980, pp. 292-294.
- Fugazza, Stefano, *Chini, Galileo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, Treccani, 1980.
- Dalla casa al museo. Capolavori di fondazioni artistiche italiane*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 dicembre 1981-28 febbraio 1982), a cura di M.T. Balboni Brizza et. al., Milano, Electa, 1981.
- Fiesole, Museo Bandini*, a cura di M.C. Bandera Viani, Bologna, Calderini, 1981.
- Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Torino, Einaudi, 1978-1983, X. *Conservazione, falso, restauro*, a cura di F. Zeri, 1981.
- Bargellini, Simone, *Antiquari di ieri a Firenze*, Firenze, Bonechi, 1981.
- Boccia, Lionello Giorgio, *La Fondazione Stibbert a Firenze*, in *Dalla casa al museo cit.*, 1981, pp. 23-27.
- Boralevi, Alberto, *I tappeti orientali del Museo Bardini*, «Halì. The International Journal of Oriental Carpets and Textiles», suppl. italiano, sett. 1981, pp. 2-15.
- Carmignani, Marina, *Merletti a Palazzo Davanzati. Manifatture Europee dal XVI al XX secolo*, Firenze, Centro Di, 1981.
- Ferretti, Massimo, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X. *Conservazione, falso, restauro cit.*, 1981, pp. 117-195.
- Lightbrown, Ronald, *L'esotismo*, in *Storia dell'arte italiana*, X. *Conservazione, falso, restauro cit.*, 1981, pp. 443-487.
- Secrest, Meryle, *Bernard Berenson: una biografia critica*, tr. F. Franconeri, Milano, Mondadori, 1981 (ed. or. 1980).
- La Città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Salone dei Cinquecento, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982.
- San Niccolò Oltrarno*, 2 voll., Firenze, Assessorato alla Cultura, 1982, II. *La chiesa, una famiglia di antiquari*.
- Carmignani, Marina, *Palazzo Davanzati*, in *La Città degli Uffizi cit.*, 1982, pp. 107-114.
- Dominique Charles, *Il Museo di Frederick Stibbert*, in *La città degli Uffizi cit.*, 1982, pp. 121-130.
- Scalia, Fiorenza, *Il patrimonio artistico del Comune*, in *La Città degli Uffizi cit.*, 1982, pp. 43-49.
- Contini Bonacossi, Alessandro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, Treccani, 1983.

I musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze, a cura di L. Becherucci, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1983.

Borroni Salvadori, Fabia, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», s. 3, 13/4, 1983, pp. 1025-1056.

Procacci, Ugo, *Fondazione Horne*, in *Accademie e istituzioni culturali a Firenze*, a cura di F. Adorno, Firenze, Olschki, 1983, pp. 127-132.

Zanni, Annalisa, *Mobili e arredi*, in *Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche, vetri, mobili e arredi*, Milano, Electa, 1983, pp. 309-452.

Falletti, Franca, *La casa di un signore del Rinascimento: il Museo della Fondazione Horne*, «Prospettiva», 41, 1985, pp. 81-83

Il Museo Bardini a Firenze, 2 voll., Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Milano, Electa, 1984-1986, I, a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, 1984.

L'eredità Bardini. Problemi e proposte di soluzione, atti del convegno (Firenze 1983), Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1984.

Boccia, Lionello Giorgio, *Un museo d'autore: Lo Stibbert*, in *Il museo nel mondo contemporaneo: concezioni e proposte*, atti del secondo Convegno Internazionale di Museologia (Firenze 1982), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 35-40.

Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo, 1840-1865, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1985), a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1985.

Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920, «Quaderni del seminario di storia della critica d'arte», 2, Pisa 1985.

Ferrazza, Roberta, *Elia Volpi e il commercio dell'arte nel primo trentennio del Novecento*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia cit.*, 1985, pp. 391-450.

Levi, Donata, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo cit.*, 1985, pp. 85-149.

Gaeta Bertelà, Giovanna, *Il restauro del Palazzo del Podestà*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia cit.*, pp. 179-209.

Sutton, Daud, *Herbert Horne and Roger Fry*, «Apollo», 122/282, 1985, pp. 130-159.

Il Museo Bardini a Firenze cit., 1984-1986, II. *Le sculture*, a cura di E. Neri Lusanna, L. Faedo, 1986.

La Manifattura di Signa, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, Firenze, SPES, 1986.

Bernini, Lia, *La ceramica italiana fra le due guerre e il tramonto del «falso antico»*, in *La Manifattura di Signa cit.*, 1986, pp. 67-79.

Boccia, Lionello Giorgio, *Il Museo Stibbert: passato e presente*, in *I musei fiorentini a vent'anni dall'alluvione*, «Atti della Società Leonardo da Vinci», s. 5, 5, Firenze 1986, pp. 133-148.

Ciulli, Lucia, *Le riproduzioni artistiche e il valore della tradizione*, in *La Manifattura di Signa cit.*, 1986, pp. 35-65.

Gentilini, Giancarlo, *Prefazione*, in *La Manifattura di Signa cit.*, pp. XVII-XXII.

Natura morta italiana del Sei e Settecento, dalla Galleria Corsi e dal Museo Stefano Bardini, catalogo della mostra (Firenze, Museo Bardini, 1987), a cura di F. Scalia, Firenze, Del Panta, 1987.

Del Buono, G. Frassa, L. Settembrini, *Gli Anglo-Fiorentini, una storia d'amore*, Firenze, Edifir, 1987.

Paolini, Claudio, *'Stile' per Frederick Stibbert*, «MCM. La Storia delle Cose», 3/4, 1987, pp. 41-45.

Samuels, Ernest, Samuels, Jayne Newcomer, *Bernard Berenson: the making of a Legend*, Cambridge, Belknap Press, 1987.

Armi e armati, arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del Tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi, catalogo della mostra (Cracovia, Muzeum Sukiennice, 19 novembre 1988-29 gennaio 1989; Firenze, Museo Bardini, 18 marzo-30 giugno 1989), a cura di F. Scalia, Firenze, Centro Di, 1988.

La Manifattura Richard Ginori di Doccia, a cura di R. Monti, Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1988.

Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne, a cura di L. Morozzi, Milano, Giunta Regionale Toscana & Editrice Bibliografica, 1988.

Bianco Fiorin, Marisa, *Pittori cretesi-veneziani e "madonneri". Nuove indagini e attribuzioni*, «Bollettino d'Arte», 6/47, 1988, pp. 71-84.

Boccia, Lionello Giorgio, *Un caso museale: Lo Stibbert*, «Ippogrifo», 12, 1988, pp. 99-107.

Pope Hennessy, John, *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, Roma, Treccani, 1988.

I Carrand e il collezionismo francese, 1820-1888, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1989), a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1989.

L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento, atti del convegno di studi (Firenze 1986), a cura di M. Bossi, L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989.

Berresford, Sandra, *Preraffaellismo ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo*, in *L'idea di Firenze cit.*, pp. 191-210.

- Boccia, Lionello Giorgio, *Su Stibbert e alcune proposte di ricerca*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 153-154.
- Brilli, Attilio, *Il 'genius loci'*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 239-242.
- Ferrazza, *Palazzo Davanzati: un'immagine di fiorentinità oltre oceano*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 187-189.
- Fuchs, Dominique Charles, *Acquisti dalle collezioni Demidoff e Favard nelle raccolte del Museo Stibbert*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 147-151.
- Gaeta Bertelà, Giovanna, *I contributi stranieri nella storia del Museo Nazionale del Bargello*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 127-137.
- Gentilini, Giancarlo, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 155-176.
- Haskell, Francis, *Prefazione*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 9-11.
- Morozzi, Luisa, *Appunti su Herbert Horne, collezionista e studioso inglese a Firenze tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 211-222.
- Paolini, Claudio, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, in *L'idea di Firenze cit.*, 1989, pp. 177-185.
- Previtali, Giovanni, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1989 (I ed. 1964).
- Strehlke, Carl Brandon, *Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson*, «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 427-438.
- Vossilla, Francesco, *Salvatore Romano o del misterioso*, «Casa Antiques», 1989, pp. 130-131.
- Il Museo Horne a Firenze*, a cura di L. Bertani, E. Nardinocchi, G. Trotta, Firenze, Eurografica, 1990.
- Il Museo Nascosto: capolavori dalla Galleria Corsi nel Museo Bardini*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 11 aprile-1 maggio 1991; Firenze, Museo Bardini, 19 maggio-29 settembre 1991), a cura di F. Zeri, A. Bacchi, Firenze, ACTA, 1991.
- Il Palazzo Davanzati: museo dell'antica casa fiorentina*, a cura di M. Fossi Todorow, Firenze, Le Monnier, 1990.
- La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, a cura di G. Conti, G. Cefariello Grosso, Roma, De Luca, 1990.
- Bertani, Licia, Nardinocchi, Elisabetta, *La Fondazione Herbert Percy Horne*, in *Tesori delle fondazioni artistiche italiane*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Museo Maniscalchi Erizzo, 1990), a cura di G.P. Marchini, Milano, Mondadori, 1990, pp. 40-47.

- Buti, Sandra, *La Manifattura Ginori. Trasformazioni produttive e condizione operaia (1860-1915)*, Firenze, Olschki, 1990.
- Castelli, Maria Cristina, Gardin, Alessandra, *I codici miniati della Fondazione Horne*, Firenze, Becocci Scala, 1990.
- Fletcher, Ian, *Rediscovering Herbert Horne. Poet, Architect, Typographer, Art Historian*, Greensboro NC, ELTPress, 1990.
- Haskell, Francis, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1990 (I ed. 1976).
- Marcucci, R., *Il museo Horne*, «MCM. La storia delle cose», 4/2, 1990, pp. 46-48.
- Paolini, Claudio, *Una raffinata dimora signorile*, «MCM. La storia delle cose», 5/14, 1991, pp. 28-31.
- Roberts, Laurance P., *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York, Hudson Hills Press, 1991
- Zeri, Federico, *Introduzione*, in *Il Museo Nascosto: capolavori dalla Galleria Corsi nel Museo Bardini*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 11 aprile-1 maggio 1991; Firenze, Museo Bardini, 19 maggio-29 settembre 1991), a cura di F. Zeri, A. Bacchi, Firenze, ACTA, 1991, pp. 10-12.
- Artists and artisans of Florence: works from the Horne Museum*, catalogo della mostra (Memphis, 8 maggio-5 luglio 1992; Athens, Georgia Museum of Art, 15 settembre-22 novembre 1992), a cura di F. Berenson, J.F. Codell, D. Miller, Athens GA, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1992.
- Bruschi, Alberto, *Stefano Bardini: si scoprono le tombe, si levano i morti*, Firenze, SP 44, 1992.
- Firenze nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno di studi (Firenze 1990), a cura di P. Gori Savellini, Firenze, Festina Lente, 1993.
- Il museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. Scudieri, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1993.
- Bordone, Renato, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1993.
- Capecchi, Gabriella, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Arte greca, etrusca, romana*, Firenze, A. Bruschi, 1993
- González-Palacios, Alvar, *Mobili e arredi "rinascimentali"*, in *Sembrare e non essere. I Falsi nell'Arte e nella Civiltà*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano, Longanesi, 1993, pp. 258-265.
- Preyer, Brenda, *Il palazzo Corsi-Horne. Dal Diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993.
- Il "Rinascimento" nella Maiolica Ginori dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Galleria dell'Istituto d'Arte, 5-27 febbraio 1994), Siena, Istituto d'Arte di Siena, 1994.

- Chiarugi, Simone, *Botteghe di mobili in Toscana, 1780-1900*, 2 voll., Firenze, SPES, 1994.
- Ferrazza, Roberta, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, Centro Di, 1994 (I ed. 1993).
- Colle, Enrico, Lazzeri, Alessandro, *Villa Vittoria. Da residenza signorile a Palazzo dei congressi di Firenze*, Firenze, Centro Internazionale Congressi Firenze, 1995.
- Il museo di Santo Spirito a Firenze*, a cura di L. Becherucci, Milano, Electa, 1995.
- Il Museo di Palazzo Davanzati. L'immagine del Museo*, a cura di S. Francolini, M.C. Valenti, L. Baldini, Firenze, Centro Di, 1996.
- La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996.
- Dunn, Richard, *An architectural partnership: Cecil Pinsent & Geoffrey Scott in Florence*, in M. Fantoni, H. Flores, J. Pfordresher, *Cecil Pinsent and his Gardens in Tuscany*, Firenze, Edifir, 1996.
- Morozzi, Luisa, *Horne, Sir Herbert Percy*, in *The Dictionary of Art*, 14, London-New York, Grove, 1996, pp. 764-765.
- Baldry, Francesca, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata: un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, L.S. Olschki, 1997.
- Romitti, Ines, *Il bosco di Fonte Lucente: il racconto del giardino e della villa di Paolo Peyron*, Firenze, Polistampa, 1997.
- Weaver, William, *A Legacy of Excellence. The Story of Villa I Tatti*, New York, Harry N. Abrams, 1997.
- I tesori di un antiquario*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 4 dicembre 1998-3 gennaio 1999), a cura di C. Acidini Luchinat e M. Scalini, coord. scientifico I. Taddei, Livorno, Sillabe, 1998.
- Viaggio in Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, atti del convegno di studi (Firenze 1996), a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia 1998.
- Bernini, Lia, *Il revival robbiano*, in *I della Robbia e l'«arte nuova»*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze, Giunti, 1998, pp. 380-396.
- Baldry, Francesca, *Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 65, 1998, pp. 109-154.
- De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.
- Levi, Donata, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento. La fortuna di mercato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento*, in *Viaggio di Toscana cit.*, 1998, pp. 171-197.

Morolli, Gabriele, *Gli «armonici innesti» della modernità. L'immagine di Firenze nell'Ottocento e l'invenzione storicistica di un'architettura 'medievalumanistica'*, in *Viaggio di Toscana cit.*, 1998, pp. 199-235.

Mattaliano, Emanuele, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Ferrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, 1998.

Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 28 settembre-24 ottobre 1999) a cura di A. Boralevi, Livorno, Sillabe, 1999.

Statuaria lapidea dagli etruschi al barocco, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 1999), a cura di M. Scalini, schede di A. Baldinotti, Livorno, Sillabe, 1999.

Paolini, Claudio, *Mobili e arredi dell'Ottocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999.

Preyer, Brenda, *Art, architecture and archives. The case of Herbert Horne*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, atti del convegno (Firenze 1997), a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 280-296.

Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento, atti del convegno di studi (Fiesole 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, 2000.

Fahy, Everett, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe*, Firenze, A. Bruschi, 2000.

Lamberini, Daniela, *Residenti anglo-americani e genius loci: ricostruzioni e restauri delle dimore fiorentine*, in *Gli anglo-americani a Firenze cit.*, 2000, pp. 125-142.

Morolli, Gabriele, *«Il vago incanto». Suggestioni 'medieval-umanistiche' nell'architettura della Firenze fin de siècle tra Purismo e Decadentismo*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Ecclettismo in Italia*, atti del convegno (Jesi 1999), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori, 2000, pp. 229-306.

Paolini, Claudio, *Oggetti come specchio dell'anima: per una rilettura dell'artigianato artistico fiorentino nelle dimore degli anglo-americani*, in *Gli anglo-americani a Firenze cit.*, 2000, pp. 143-164.

Preyer, Brenda, *Renaissance "Art and life" in the scholarship and palace of Herbert P. Horne*, in *Gli anglo-americani a Firenze cit.*, 2000, pp. 235-248.

Probst, Susanne E.L., *La fortuna del museo 'inglese' a Firenze: il Museo Stibbert*, in *Gli anglo-americani a Firenze cit.*, 2000, pp. 223-234.

Rubin, Patricia, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli anglo-americani a Firenze cit.*, 2000, pp. 207-222

Spalletti, Ettore, *Erudizione, collezionismo e mercato artistico tra Roma e Firenze nelle lettere di Stefano Borgia ad Angelo Maria Bandini*, in *L'arte nella storia. Contributi di*

critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Milano, Skira, 2000, pp. 115-129.

***Il giardino del bosco di Fonte Lucente: indagini conoscitive per un piano di governo del giardino*, a cura di I. Romitti, Firenze, Polistampa, 2001.**

Il Museo Horne. Una casa fiorentina del Rinascimento, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2001.

La grande storia dell'Artigianato, 6 voll., Firenze, Giunti, 1998-2003, IV. *L'Ottocento*, a cura di M. Bossi, G. Gentilini, 2001.

Riflessi di una galleria: dipinti dell'eredità Bardini, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 2001), a cura di M. Scalini, I. Taddei, Livorno, Sillabe, 2001.

Bernini, Lia, *Ceramica*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 185-189.

Becattini, Martina, *Stibbert e la splendida mania dell'Egitto*, «Archeologia Viva», 85, 2001, pp. 60-61.

Bossi, Maurizio, Gentilini, Giancarlo, *Premessa*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 9-15

Giannini, Claudio, «*Nello stile antico*». *Restauro, copia, mercato e maestria*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 157-169.

Morolli, Gabriele, «*Fiorenza fior che sempre rinnovella*». «*Development*» stilistico e gusto preraffaellitico nell'architettura storicistica di Toscana tra Ottocento e Novecento, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 123-155.

Paolini, Claudio, *Botteghe artigiane e industria. Il primato fiorentino dell'intaglio e della scultura in legno*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 93-121.

Sisi, Carlo, *Scenari del pantheon fiorentino*, in *La grande storia dell'Artigianato*, IV. *L'Ottocento* cit., 2001, pp. 19-35.

Viale, Roberto, *Alcune considerazioni su Stefano Bardini ed i suoi allestimenti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 6/2, 2001, pp. 301-319.

Abitare a Palazzo: la casa di un signore del Rinascimento, Firenze, Polistampa, 2002.

Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini, a cura di R. Pintaudi, Messina, CISU, 2002.

Caburlotto, Luca, *Un'equivoca 'fortuna': i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-202.

Chaney, Edward, Hall, Jane, *Herbert Horne's 1889 diary of his first visit to Italy*, «The Volume of the Walpole Society», 64, 2002, pp. 69-125.

Mason, Alexa, *Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Forty Years 1961/62- 2001/02*, Firenze, Villa I Tatti, 2002.

- Paolini, Claudio, *Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.
- Scudieri, Magnolia, *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in *Un erudito del Settecento* cit., 2002, pp. 179-189.
- Turner, A. Richard, *La Pietra. Firenze, una Famiglia e una Villa*, Milano, Olivares, 2002 (ed. or. 2002).
- Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003.
- Colle, Enrico, *Percorsi del gusto nelle collezioni private italiane degli anni Venti*, in *Museografia italiana negli anni Venti* cit., 2003, pp. 148-159.
- Macadam, Alta, *Americans in Florence. A complete guide to the city and the places associated with Americans past and present*, Milano, Giunti, 2003.
- Nardinocchi, Elisabetta, *Horne, Herbert Percy*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma, Treccani, 2003, pp. 730-734.
- Scarlini, Luca, *Le opere e i giorni. Angelo Maria Bandini collezionista e studioso*, Firenze, Polistampa, 2003.
- Tomasello, Bruna Maria, *Il Museo di Stefano Bardini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003, pp. 19-41
- I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 aprile-31 agosto 2004), a cura di M. Ciacci, G. Gobbi Sica, Livorno, Sillabe, 2004.
- Colle, Enrico, *Artigianato artistico e industrie a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in *I giardini delle regine* cit., 2004, pp. 112-123.
- De Lorenzi, Giovanna, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- Paolini, Claudio, *Del vivere in un'opera d'arte. Herbert P. Horne a palazzo Corsi*, «Opere. Rivista toscana di architettura», 2/4, 2004, pp. 9-13.
- Serci, Francesca, *Il giardino Stibbert: un percorso simbolico a Firenze*, Firenze, Nerbini, 2004.
- Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze 2001), a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005.
- Quando la manifattura diventa arte. Le porcellane e le maioliche di Doccia*, atti del convegno di studi (Lucca 2003), a cura di A. Biancalana, Lucca, ETS, 2005.
- Baldry, Francesca, *Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze* cit., 2005, pp. 103-126.

- Baldry, Francesca, *La Collezione Acton di Villa La Pietra: problematiche di conservazione e manutenzione di una casa-museo*, in *Lo Stato dell'Arte 3*, atti del terzo congresso nazionale IGIIC (Palermo 2005), Firenze, Nardini, 2005, pp. 502-504.
- Bruno, Ivana, *Museo Stibbert*, in Mazzi, Maria Cecilia, *In viaggio con le muse*, Firenze, Edifir, 2005, pp. 224-225.
- Buonocore, Vincenzo, *Il marchese Alfonso Tacoli-Canacci «onesto gentiluomo smaniante per la pittura»*, Reggio Emilia, SRSS, 2005.
- Ferrazza, Roberta, *Horne e il mercato dell'arte a Firenze fra Ottocento e Novecento*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 127-143.
- Lamberini, Daniela, *Herbert Horne, architetto, restauratore e membro dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 49-85.
- Nardinocchi, Elisabetta, *Herbert Percy Horne: note per una biografia*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 9-16.
- Paolini, Claudio, *Horne e le collezioni di arti decorative: storie di artigiani, restauri e 'riduzioni'*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 145-158.
- Preyer, Brenda, *Il diario di Horne e la decorazione scultorea di Palazzo Corsi-Horne*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 17-30.
- Trotta, Giampaolo, *Il Palagio dei Corsi: nella vigile attesa di una novella età dell'oro*, in *Herbert Percy Horne e Firenze cit.*, 2005, pp. 31-47.
- At home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Londra, 5 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di M. Ajmar-Wollheim and F. Dennis, London, V&A Publications, 2006.
- Il museo Bandini a Fiesole*, a cura di A. Lenza, Firenze, Becocci, 2006.
- Bassignana, Lucia, *Mercanti e 'falsari' tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo*, 8 voll., Firenze, Edifir, 2003-2010, *L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, 2006, pp. 195-212.
- Bellandi, Alfredo, *Elia Volpi e il gusto dell'antiquariato*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, Spoleto, Città di Castello, 23 settembre 2006-7 gennaio 2007), a cura di F.F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 318-323.
- Bertelli, Fabio, Galora, Federica, *I privati produttori di mosaico fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento e i loro rapporti con l'Opificio delle Pietre Dure*, «OPD Restauro», 18, 2006, pp. 320-336.
- Brown, Alison, *Vernon Lee, Brewster and the Berensons in the 1890s*, in *Dalla stanza accanto. Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze 2005), a cura di S. Cenni e E. Bizzotto, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2006.
- Francini, Carlo, *La donazione Loeser*, in *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, a cura di C. Francini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 312-319.

- Mugnaini, O., *Bandini: il canonico innamorato dell'arte*, Pittura antica, 2/7, 2006, pp. 30-36.
- Rossi, Massimiliano, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze, Olschki, 2006.
- Colle, Enrico, *Il mobile dell'Ottocento in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano, Electa, 2007.
- Gallori, Francesca, *I manoscritti medievali di Herbert P. Horne: acquisti e antiche provenienze*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007.
- Il gusto esotico nella manifattura di Doccia*, a cura di L. Casprini Gentile, D. Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2008.
- Chini, Siro, *Il servito per il Khédive d'Egitto della Manifattura Ginori di Doccia*, in *Il gusto esotico nella manifattura di Doccia cit.*, 2008, pp. 55-83.
- D'Alessandro, Sofia, *Le maioliche ispano-moresche della Manifattura di Doccia: fonti e motivi decorativi*, in *Il gusto esotico nella Manifattura di Doccia cit.*, pp. 87-103.
- Di Marco, Simona, *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008.
- Gambaro, Clara, *Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze, Olschki, 2008.
- Liscia Bemporad, Dora, *Introduzione*, in *Il gusto esotico nella manifattura di Doccia cit.*, pp. 5-10
- Miarelli, Mariani, Ilaria, *Seroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini*, in *Enciclopedia e storiografia artistica. Tra Sette e Ottocento*, atti della giornata di studi (Lecce 2006), a cura di F. Conte, D. Caracciolo, A.M. Monaco, Galatina, Congedo, 2008, pp. 129-150.
- Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati tra realtà e sogno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, 22 ottobre 2009-17 gennaio 2010), a cura di M.C. Proto Pisani, F. Baldry, Livorno, Sillabe, 2009.
- Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze*, catalogo dell'asta (Firenze, 12-15 ottobre 2009), Firenze, Sotheby's, 2009.
- Baldry, Francesca, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in *Federigo e la bottega degli Angeli cit.*, 2009, pp. 10-26.
- Biancalana, Alessandro, *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica dei marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze, Polistampa, 2009.
- Clearkin, Christine, Di Marco, Simona, *A Tale of three cities. Calcutta, Southampton and Florence: the Stibbert family and museum*, «British Art Journal», 9/3, 2009, pp. 43-54.
- Niemeyer Chini, Valerie, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Polistampa, 2009.

Rossignoli, Guia, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, Firenze, Noè, 2009.

Gli arazzi della collezione Acton a Villa La Pietra, a cura di F. Baldry, H. Spande, Firenze, Edifir, 2010.

Il Museo Stibbert: la casa museo / The Stibbert Museum: House and Museum, Livorno, Sillabe, 2010.

Canali, Ferruccio, *La villa e il giardino del Salviatino*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci, 26 giugno-12 settembre 2010), a cura di G. De Lorenzi, Viareggio, Centro Matteucci, pp. 65-70.

Ferrazza, Roberta, *Elia Volpi e la commercializzazione della maiolica italiana, cifra di gusto e elemento di arredo indispensabile nelle case dei collezionisti americani: J.P. Morgan, W. Hincle Smith, W. Boyce Thompson, in 1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 novembre 2009-10 gennaio 2010; Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, 13 marzo-6 giugno 2010), a cura di L. Riccetti, Firenze, Giunti, 2010, pp. 257-266.

Fondazione Salvatore Romano, a cura di S. Pini, Firenze, Polistampa, 2011.

Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 30 settembre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze, Polistampa, 2011.

La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze, Centro Di, 2011.

Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, con il coord. scientifico di C. Sisi, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo Bandini di Fiesole, a cura di C. Gnoni Mavarelli, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo di Palazzo Davanzati, a cura di R.C. Proto Pisani, M.G. Vaccari, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo Horne, a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo Stefano Bardini, a cura di A. Nesi, Firenze, Polistampa, 2011.

Museo Stibbert, a cura di K. Aschengreen Piacenti, Firenze, Polistampa, 2011.

Acidini, Cristina, *Vendere, acquistare, collezionare ieri e oggi*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 21-25.

Baldry, Francesca, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 45-64.

- Baldry, Francesca, *Gli Acton e Villa La Pietra*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 173-175.
- Balleri, Rita, Rucellai, Olivia, *Maioliche Ginori nella seconda metà dell'Ottocento: vicende storiche e collaborazioni artistiche*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., 2011, pp. 77-120.
- Battaglia, Graziella, *Ugo Ojetti critico d'arte e collezionista alla Villa Il Salviatino*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 229-231.
- Di Marco, Simona, *Frederick Stibbert e la sua casa-museo*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 110-113.
- Ferrazza, Roberta, *Elia Volpi e "l'esportazione" di Palazzo Davanzati*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 90-99.
- Ferrazza, Roberta, *Elia Volpi e il Museo della Casa Fiorentina Antica di Palazzo Davanzati*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 138-140.
- Fuchs, Dominique Charles, *Arredi Cantagalli nel percorso museale di Villa Stibbert*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 327-335.
- Fuchs, Dominique Charles, *Frederick Stibbert (1838-1906) e Ulisse Cantagalli (1839-1901): amicizia e mecenatismo*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., 2011, pp. 141-152.
- Gnoni Mavarelli, Cristina, *Angelo Maria Bandini e il suo "museo sacro"*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 103-108.
- Lotti, Elisa, *Ritratti di nobildonne medicee nella collezione Corsi*, «Medicea», 8, 2011, pp. 22-29.
- Mannini, Lucia, *Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi, antiquari e collezionisti a Villa Vittoria*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 237-239.
- Nardinocchi, Elisabetta, *Herbert Percy Horne nel palazzo di via de' Benci*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 157-159.
- Nesi, Antonella, *Stefano Bardini e il palazzo in piazza de' Mozzi*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 127-129.
- Pini, Serena, *Charles Loeser, da Villa Torri Gattaia alla donazione in Palazzo Vecchio*, in *Le stanze dei tesori* cit., 2011, pp. 165-167.
- Pini, Serena, *Salvatore Romano, dai segreti di Palazzo Magnani Feroni a Santo Spirito*, in *Le stanze dei tesori* cit., pp. 148-150.
- Raccanello, Justin, *Cantagalli beyond Italy*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 131-139: 132-133.

Ravanelli Guidotti, Carmen, *La passione per Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate nella storiografia tra Ottocento e Novecento*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., 2011, pp. 15-42.

Thornton, Dora, *Cantagalli pieces in the British Museum and the Fondo Cantagalli*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* cit., pp. 121-130.

Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana: 1861-1915, atti del convegno internazionale di studi (Firenze 2011), a cura di S. Cenni e F. Di Blasio, Firenze, Edizioni del Consiglio Regionale della Toscana, 2012.

Tartuferi, Angelo, *Appunti critici sui cataloghi dei dipinti delle Collezioni Corsi e Pittas*, «Arte Cristiana», 873, 2012, pp. 433-442.

Horne & Friends. Firenze un sogno da salvare, catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 27 maggio-7 dicembre 2013), a cura di E. Nardinocchi, M. Casati, Firenze, Centro Di, 2013.

Cecutti, Daniela, *Commercio di opere d'arte islamica. Note sul mercato a Firenze tra Otto e Novecento*, «MDCCC», 2, 2013, pp. 131-144.

Nesi, Antonella, *Stefano Bardini antiquario 'moderno'*, in D. Cecutti, *Una miniera inesauribile: collezionisti e antiquari di arte islamica: l'Italia e il contesto internazionale tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Maschietto, 2013.

Paolini, Claudio, *A sentimental journey. Inglese e americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*, Firenze, Polistampa, 2013.

Tinnirello, Gioele, *Tra lana e seta: due famiglie Peyron e una vocazione*, «Prato. Storia e Arte», 114-115, 2013-2014, pp. 101-116

La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze-Milano, Giunti, 2014.

Baldry, Francesca, *La casa museo di Villa La Pietra a Firenze. Dalla dimora degli Acton al centro universitario della New York University (1903-2013)*, in *Casa museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte: esperienze a confronto*, atti del convegno (Perugia 2012), a cura di R. Ranieri, Bologna, Pendragon, 2014, pp. 227-251.

Becattini, Martina, *Villa Stibbert. Decorazione di interni e architettura*, Livorno, Sillabe, 2014.

Brunori, Lia, *Angelo Maria Bandini*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., 2014, pp. 273-275

Caburlotto, Luca, *Girolamo Ascanio Molin*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., 2014, pp. 373-376.

Caburlotto, Luca, *Teodoro Correr*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte* cit., 2014, pp. 355-356.

Chiodo, Sonia, *Francesco Raimondo Adami*, in *La Fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, pp. 227-231.

De Benedictis, Cristina, «*Etruria Pittrice*»: *all'origine del collezionismo di Primitivi in Toscana*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 67-77.

Gastaldello, Federica, *Processate Elia Volpi: alcuni documenti sul commercio del falso tra Italia e Stati Uniti*, «*Predella*», 36, 2014, pp. 67-81.

González-Palacios, Alvar, *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milano, Archinto, 2014.

Guiducci, Anna Maria, *Giuseppe Ciaccheri, Luigi De Angelis*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 259-263.

Neri Lusanna, Enrica, «*Etruria Scultrice*». *Tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana*, in *La fortuna dei Primitivi, Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 79-95.

Parenti, Daniela, *Sebastiano Zucchetti*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 243-246.

Pasquinucci, Simona, *Agostino Mariotti*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 135-137

Sbaraglio, Lorenzo, *Alfonso Tacoli Canacci*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 211-215.

Staderini, Andrea, *Alexis-François Artaud de Montor*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 423-426.

Tormen, Gianluca, *Dipinti «sull'asse in campo d'oro»: i Primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 17-37.

Tormen, Gianluca, *Tommaso degli Obizzi*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte cit.*, 2014, pp. 329-333.

Tavole barocche: banchetti, feste e nature morte tra XVII e XVIII secolo dalla collezione Corsi di Firenze, catalogo della mostra (Gioia del Colle, Castello Svevo, 11 aprile-28 giugno 2015), a cura di F. Di Ciaula, Foggia, Grenzi, 2015.

The Bernard and Mary Berenson collection of European paintings at I Tatti, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggén Israëls, Firenze, Villa I Tatti, Milano, Officina Libraria, 2015.

Fider Moskowitz, Anita, *Stefano Bardini, principe degli antiquari: prolegomenon to a biography*, Firenze, Centro Di, 2015.

Giacomelli, Luca, *Il Medioevo al Bargello. Il percorso di un'idea tra storia, collezioni e allestimenti*, in *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 20 marzo-21 giugno 2015), a cura di B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2015, pp. 26-39.

Lombardi, Elena, *Poggi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma, Treccani, 2015.

- Ulivieri, Denise, Benassi, Laura, *Un (altro) architetto per la Capitale. Francesco Mazzei «valente e modesto» restauratore a Firenze*, «Annali di Storia di Firenze», 10-11, 2015-2016, pp. 237-265.
- Zaccagnini, Laura, *Bordi figurati del Rinascimento nella collezione Horne*, Firenze, Edifir, 2015.
- Haskell, Francis, *La nascita delle mostre*, Ginevra-Milano, Skira, 2016 (ed. or. 2000).
- Nesi, Antonella, *Museo Bardini 1999-2009: le ragioni di un riallestimento*, in *Palazzi storici e museografia moderna*, atti del convegno nazionale (Lecce 2014), Galatina, Congedo, 2016, pp. 97-110.
- Pazzi, Sandro, *La donazione dimenticata: l'incredibile vicenda della collezione Contini Bonacossi*, Milano, Electa, 2016.
- Dall'asta al Museo: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, atti della giornata di studi e degli incontri sul collezionismo (Firenze 2016), a cura di B. Teodori, J. Celani, Firenze, Polistampa, 2017.
- La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 18 maggio-1 ottobre 2017), a cura di T. Montanari, D. Zikos, con la collab. di C. Giometti, M. Marini, Firenze, Mandragora, 2017.
- Palazzo Davanzati e Firenze*, a cura di B. Teodori, Firenze, Edifir, 2017.
- Baldry, Francesca, *Allestimenti Volpi e Acton a confronto: il modello rinascimentale e le sue interpretazioni*, in *Dall'asta al Museo* cit., 2017, pp. 229-247.
- Becattini, Martina, *La Stanza del Trecento nel Museo Stibbert di Firenze*, «Predella», 41-42, 2017, pp. 115-121.
- Belli, Eleonora, *Madonne Bardini: i rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino*, a cura di A. Nesi, Firenze, Centro Di, 2017.
- Branca, Mirella, Caputo, Annarita, *Dai modelli decorativi tardo ottocenteschi alla cultura modernista e al mito eroico della pittura murale: Augusto Burchi, Galileo Chini, Adolfo De Carolis*, in *Accademia di Belle arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, 2 voll., a cura di S. Bellesi, Firenze, Mandragora, 2017, II, pp. 207-224.
- Chiarugi, Simone, *Tre arredi Volpi per il Museo della Casa Fiorentina Antica*, in *Dall'asta al Museo* cit., 2017, pp. 163-183.
- Colle, Enrico, *Frederick Stibbert tra Firenze e l'Oriente*, in *Dall'asta al Museo* cit., pp. 217-227.
- Ferrazza, Roberta, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello 'stile Davanzati' nel mondo*, in *Dall'asta al Museo* cit., 2017, pp. 15-33.
- Fuchs, Dominique Charles, *Ceramica, un materiale promiscuo: imitazione, riproduzione, plagio nelle collezioni del Museo Stibbert a Firenze*, in *Falsi e copie nella maiolica*

medievale e moderna, atti della giornata di studi (Viterbo 2016), a cura di L. Pesante, Firenze, Polistampa, 2017.

Levi, Donata, *Fra anni Trenta e Quaranta: da una proprietà negata a una scelta controcorrente*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 97-117.

Liscia Bemporad, Dora, *La rinascita delle arti applicate nel tempo delle Esposizioni Internazionali*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 3-13.

Marini, Marino, *Lo 'stile Davanzati': dalle maioliche di Volpi alle collezioni del museo*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 147-161.

Mascolo, Marco M., *Elia Volpi e il collezionismo. Tra Firenze, Berlino e New York*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 35-53.

Nardinocchi, Elisabetta, *H.P. Horne: lo studioso e il collezionista*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 267-283.

Nesi, Antonella, *Stefano Bardini ed Elia Volpi: due stili a confronto*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 249-265.

Pini, Serena, *I soffitti lignei dipinti del XIV e XV secolo nel Mezzanino di Palazzo Vecchio: storia di un recupero*, «Opus Incertum», n.s., 3, 2017, pp. 12-21.

Teodori, Brunella, *Attraverso il Novecento: dal museo di Elia Volpi al museo attuale*, in *Dall'asta al Museo cit.*, 2017, pp. 195-211.

La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi, Firenze, Giunti, 2018.

Raffaello, Rubens, Tiepolo: studi d'autore dal '500 al '700, catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 20 aprile-31 luglio 2018), a cura di E. Nardinocchi e M. Casati, Livorno, Sillabe, 2018.

Colle, Enrico, *Arredo e decoro nella capitale*, in *Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, atti delle giornate di studio (Firenze 2015), a cura di P. Marchi, L. Lucchesi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 243-267.

Dezzi Bardeschi, Marco, *Salvete aureoli mei libelli. Fiesole, Firenze: la casa parlante di Angiolo Maria Bandini*, Ananke, n.s., 85, 2018, pp. 34-35.

Souvenir d'Italie: disegni e acquerelli della collezione Horne, catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 6 aprile-30 luglio 2019), a cura di E. Nardinocchi, M. Casati, Firenze, Polistampa, 2019.

Stefano Bardini estrattista: affreschi staccati nell'Italia unita fra antiquariato, collezionismo e musei, atti del convegno di studi (Firenze 2018), a cura di L. Ciancabilla e C. Giometti, Pisa, ETS, 2019.

Stibbert artista e collezionista, a cura di E. Colle, M. Becattini, Firenze, Lorenzo de' Medici Press, 2019.

Paolucci, Antonio, Pozzana, Maria Chiara, Barletti, Emanuele, *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze: le opere d'arte, la villa e il giardino*, Firenze, Mandragora, 2019.

Sabba, Fiammetta, *Angelo Maria Bandini in viaggio a Roma (1780-1781)*, Firenze, Firenze University Press, 2019

Il Parco del Museo Stibbert a Firenze: saggi, restauri, progetti, a cura di H. Scelza, Signa, Masso delle Fate, 2020.

Borean, Linda, *L'eredità di Giovanni Maria Sasso*, «Artibus et Historiae», 81, 2020, pp. 281-289.

Tunesi, Annalea, *Stefano Bardini's museological project: his photographic record of his displays as an effective marketing tool*, «Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaža», 103, 2020, pp. 119-128.

Il Museo Bandini di Fiesole, a cura di F. Fineschi, Firenze, Vallecchi, 2021.

Galleni, Daniele, *Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze*, «MDCCC 1800», 10, 2021, pp. 169-204.

Sitografia

Archivi Alinari <<https://www.alinari.it/>>

Catalogo Generale dei Beni Culturali <<https://catalogo.beniculturali.it/>>

Comune di Firenze, Musei Civici Fiorentini <<https://cultura.comune.fi.it/musei>>

Dizionario Biografico degli Italiani <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_Biografico>

Donazione Loeser, Musei Civici Fiorentini
<https://museicivicifiorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/donazione_loeser04.htm>

Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron <<https://www.bardinipeyron.it/>>

Fototeca della Fondazione Zeri <<catalogo.fondazionezeri.unibo.it>>

Fototeca dei Musei Civici Fiorentini
<<http://opacmuseicivicifiorentini.comune.fi.it/mcf/fotografico/fototeca-musei.html>>

Galleria degli Uffizi <<https://www.uffizi.it/>>

I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies
<<http://itatti.harvard.edu/>>

Museo di Palazzo Davanzati
<<https://www.bargellomusei.beniculturali.it/musei/4/davanzati/>>

Museo Horne <<http://www.museohorne.it/>>

Museo Stibbert <<http://www.museostibbert.it/>>

Villa La Pietra – NYU Florence <<https://lapietra.nyu.edu/>>