Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Storia delle Arti e

Conservazione dei Beni artistici

TESI DI LAUREA

Due attività non documentate di Guglielmo Botti in Toscana: il trasporto della Pala "La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate" di Domenico Ghirlandaio e lo stacco dell'affresco "Il Giudizio Universale" di Fra Bartolomeo

Relatore: Ch. Prof. Giulio Zavatta

Correlatrice: Dott.ssa Alice Martignon

Laureanda: Federica Lavorini

Matricola 893684

A.A. 2024/2025

Indice

Elenco delle abbreviazioni 3

Introduzione 4

1. Guglielmo Botti

1.1. La vita 8

1.1.1. Cenni biografici 8

1.1.2. I principali cantieri di restauro 13

1.1.2.1. Il cantiere di restauro di Pisa: gli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto 13

1.1.2.2. Il cantiere di restauro di Padova: gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni 20

1.1.2.3. Il cantiere di restauro di Venezia: il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano nella Chiesa dei Gesuiti 27

1.2. La fortuna critica di Guglielmo Botti nell'Ottocento 34

1.2.1. Il rapporto con Giovanni Battista Cavalcaselle 35

1.2.2. Il rapporto con altri restauratori ed artisti 45

Illustrazioni 61

2. I cantieri di restauro di Guglielmo Botti in Toscana

2.1. Il cantiere di restauro di Vallombrosa 67

2.1.1 La Pala *La Madonna col Bambino e i Santi Biagio e Giovanni Gualberto Benedetto e Antonio abate* di Domenico Ghirlandaio 68

2.1.2. L'ispezione di Giovanni Battista Cavalcaselle 73
2.1.3. L'intervento di Guglielmo Botti 76

2.2. Il cantiere di restauro dell'Arcispedale di S. Maria Nuova a Firenze… 83
2.2.1. L'affresco *Il Giudizio Universale* di Fra Bartolomeo 84
2.2.2. L'intervento di Guglielmo Botti 90
2.2.3. La riproduzione dell'affresco *Il Giudizio Universale* di Raffaello Bonaiuti 97
Illustrazioni 104

Conclusioni 116

Appendice 118

Fonti archivistiche 118
Opere a stampa 121
Sitografia 138
Ringraziamenti 139

Elenco delle abbreviazioni

"ACSR"	ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ROMA), MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI
"ASF"	ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

Introduzione

Questo lavoro intende affrontare la figura di Guglielmo Botti (Pisa, 1829 - Rivoli, 1918), noto restauratore attivo nella seconda metà dell'Ottocento, principalmente fra Toscana e Veneto.

Il primo capitolo ripercorre le vicende biografiche di Botti, sottolineando la modernità del suo approccio alla professione di restauratore, e descrive i suoi principali interventi di restauro. I cantieri qui presentati sono tra i più significativi per la carriera dell'artista: gli stacchi degli affreschi di Benozzo Gozzoli presso il Camposanto di Pisa, eseguiti tra il 1856 ed il 1857, che hanno permesso al restauratore pisano di divenire noto fra gli esperti del settore, il restauro degli affreschi di Giotto presso la Cappella degli Scrovegni a Padova, opera del 1871 che, nonostante le critiche dei contemporanei, lo hanno affermato come professionista del settore anche in Veneto, e infine l'intervento sul *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, eseguito tra il 1881 e il 1883, che ha messo in luce il fatto che l'ambiente accademico veneziano non accettò mai completamente i suoi metodi, tant'è che poi lo allontanò da Venezia. Il primo capitolo affronta inoltre la fortuna critica del Botti presso i suoi contemporanei, il rapporto con artisti ed intellettuali dell'epoca, nonché la relazione del restauratore pisano con Giovanni Battista Cavalcaselle, suo maggior sostenitore. La redazione di questa prima parte dell'elaborato è stata possibile *in primis* grazie a fonti quali gli studi di Maria Giovanna Sarti[1], che ha trattato in modo esaustivo la figura di Giacomo Botti e la sua attività. Il secondo volume fondamentale è stato *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* di Alessandro Conti[2], necessario ad inquadrare lo sviluppo delle pratiche e delle teorie conservative nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento.

Il secondo capitolo ricostruisce invece, grazie a fonti d'archivio inedite, due interventi poco conosciuti di Guglielmo Botti. Il primo è il trasporto su tela, realizzato dal

[1] M.G. Sarti, *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002; M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia 2004.

[2] A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Roma 2002.

restauratore pisano nel 1870, della pala d'altare *La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate* (1485 circa) di Domenico Ghirlandaio, conservato nell'Abbazia di Vallombrosa, per la ricostruzione del quale ci si è appoggiati anche ad alcuni studi di Caterina Caneva[3] che, sebbene non approfondiscano l'argomento, permettono di contestualizzare le vicende della pala.

Il secondo cantiere di restauro, risalente al 1871, è invece relativo al *Giudizio Universale* (1499-1501) di Fra Bartolomeo, affresco dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze oggi conservato presso il Museo di San Marco del capoluogo toscano.

I due cantieri non documentati hanno fatto emergere altre preziose informazioni, utili ad approfondire la figura del restauratore pisano, soprattutto nella veste di funzionario statale.

La tesi si pone come obbiettivo quello di rimarcare l'importanza di Guglielmo Botti nel panorama artistico nazionale della sua epoca, ed evidenziare la modernità dell'approccio al mestiere di restauratore, in un periodo in cui tale figura professionale era in fase di definizione ed affermazione.

[3] C. Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato e altre storie*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, a cura di C. Caneva, Firenze 2006, pp. 1-95.

CAPITOLO I

Guglielmo Botti

1.1. La vita

In questo primo paragrafo si intende ripercorrere la vita e l'opera di Guglielmo Botti; dopo qualche cenno biografico verranno analizzati alcuni dei più significativi cantieri seguiti dal celebre restauratore. Ci si concentrerà in particolar modo sugli interventi sugli affreschi di Benozzo Gozzoli presso il Camposanto di Pisa, importanti per l'impatto che ebbero sulla popolarità di Botti all'interno degli ambienti accademici, sui lavori che coinvolsero gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, che portarono all'emergere delle prime critiche negative sul suo conto, e infine sul restauro del dipinto *Il Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, che ancora oggi suscita qualche perplessità, e fu una delle cause del suo allontanamento dalla città di Venezia.

1.1.1. Cenni biografici

Guglielmo Botti nacque a Pisa il 9 dicembre 1829 da Gesualda Benvenuti e dal falegname Vincenzo Botti. Avviò la sua formazione pittorica a Pisa presso Tommaso Gazzarini[1], per completarla successivamente a Firenze, sotto Giuseppe Bezzuoli[2]. Appassionato di primitivi, divenne presto famoso per la sua abilità nella pittura di vetrate. La critica gli attribuisce il merito della riscoperta dell'«antica maniera»[3] della pittura di vetrate, usata

[1] Tommaso Gazzarini (Livorno, 1790 - Firenze, 1853) fu allievo di Pietro Benvenuti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove ottenne la cattedra di pittura nel 1837. Fu anche professore di pittura presso l'Accademia di San Luca a Roma e presso quella di Bologna. Per ulteriori informazioni si veda: M. Pierini, *Gazzarini Tommaso*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 52, 1999**,** pp. 761-762.

[2] Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784 – ivi, 1855) è stato considerato uno dei migliori pittori accademici-romantici dai suoi contemporanei. Fu allievo di Pietro Benvenuti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, che sostituì poi nel 1844. Per ulteriori informazioni si veda: D. Frosini, *Bezzuoli Giuseppe*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 9, 1967, pp. 818 -820.

[3] «Principale scopo del Botti fu quello di ridonar in Toscana vita ad un'arte, che da'professori dell'aurea età venne con tanto amore esercitata, e di che in Italia, dopo il secolo XVI, a nessun artefice è riuscito di rintracciare la maniera praticata da que' sommi maestri; non v'ha dubbio alcuno che il loro metodo di

dal quattordicesimo al sedicesimo secolo[4]. Questa tecnica di pittura a fuoco gli permise di ottenere l'incarico per l'esecuzione di vetrate per il Battistero del Campo dei Miracoli di Pisa (*Fig. 1*), nel 1855, e gli valse, nel 1861, il primo premio per la realizzazione di vetrate dipinte all'Esposizione di Firenze. Dal momento che incontrava il gusto dei committenti pisani e dei contemporanei, fu chiamato a lavorare anche a Livorno, Grosseto, Siena, e Lucca, ed esercitò questa attività almeno fino al 1870.
Successivamente si specializzò anche nel campo del restauro, in particolare di affreschi, ottenendo la fama grazie alla sua capacità di mimetizzare i ritocchi tanto da «sfidare il più esperto conoscitore a distinguerli dagli antichi»[5]. In particolare nel 1856 fu chiamato ad intervenire sugli affreschi di Benozzo Gozzoli del Camposanto di Pisa (*Fig. 2*), che si trovavano in condizioni molto precarie cioè, come scrisse Antonio Breda: «L'umidità avea orribilmente guasta l'arricciatura, e il vento marino impregnato di salsi vapori avea talmente polverizzate le velature a secco di certi colori ed in particolare dei cobalti, allora detti bleu di Lamagna, che il solo alitare un po' vivace bastava a cancellarle del tutto»[6].
Nel 1858 pubblicò a Firenze *Sul metodo di restauro praticato sugli antichi affreschi del Camposanto di Pisa*, poi ripubblicato nel 1864 con l'aggiunta di *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa. Memorie e lettere* (*Figg. 3-4*), un testo nel quale Guglielmo Botti illustrava il metodo ideato per staccare, restaurare e riattaccare tali affreschi, in modo che non si vedessero le differenze con l'opera originale.
Prima di lui lo stacco degli affreschi veniva realizzato in due modi: segando una parte del muro retrostante, che veniva asportato insieme all'intonaco dipinto oppure, partendo dalla parte anteriore del muro, tutto lo spessore dell'intonaco veniva staccato battendolo con piccoli martelli e facendolo aderire a delle tele con collanti. Altra tecnica adottata era lo strappo, che consisteva nell'applicazione di tele sull'intonaco affrescato; dal muro veniva strappato un sottile strato superficiale e trasportato su un'altra tela o su incannucciati.

operare è ora stato felicemente indovinato o scoperto e messo in pratica dal Botti; metodo con cui que'sommi può dirsi che toccassero 1'apice della perfezione, sia per la composizione de'soggetti, sia per la forza del colorito, per l'impasto nella pittura e per la forma della costruzione; comechè risultante da migliaia di pezzi insieme congegnati, senzachè le giunture sieno in luogo alcuno visibili.» (G. Moroni, *Vetro*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, XCVI, Venezia 1840, p. 328.)
[4] A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1906, p. 70.
[5] *Ibidem*.
[6] A. Breda, *Sul nuovo sistema del cav. Guglielmo Botti pittore per distaccare gli affreschi dalle pareti*, Mantova 1870, p. 8.

Questo metodo era molto rischioso per l'integrità dell'opera e i risultati non erano sempre dei migliori[7].

Botti, forte di anni d'esperienza, specie sui lavori toscani, faceva innanzitutto una distinzione fra gli affreschi precedenti al pieno Rinascimento, rifiniti con tempere, e quelli risalenti al Cinquecento, eseguiti esclusivamente con la tecnica del "buon fresco". I primi dovevano essere staccati con grande attenzione, per evitare che, togliendo le tele, non si staccassero le parti a tempera, i secondi, invece, se sani, sopportavano le colle, le tele, lo strappo, ed anche energiche lavature, senza alcuna conseguenza.

La scoperta di Botti, accolta fin da subito con sospetto e timore dai colleghi restauratori, e accettata, anche se con riserbo, solo dopo l'esito felice di alcune prove, era l'encausto con cera punica. Questa tecnica, ripresa dagli antichi, prevedeva l'utilizzo di cera punica sciolta con poco olio, poi applicata alla parete dipinta, e riscaldata con un fornello «a riverbero finché penetri egualmente nell'intonaco, e poi lucidata con un panno»[8]. Solidificata così la superficie il Botti procedeva allo stacco applicando le tele. Il suo metodo non si limitava a consolidare i supporti originali prima dello stacco, per salvare così le parti a tempera, egli sosteneva, infatti, di essere capace di togliere un intonaco gonfiato e cadente da un affresco e riattaccarlo al supporto originale, dopo averlo pulito dall'umidità e coperto con uno strato protettivo. Non era più necessario, quindi, staccare l'intero affresco, ma solo la porzione che minacciava di cadere, ritagliando l'intonaco e riattaccandolo, in modo che non fosse quasi più possibile riconoscere l'intervento. Individuato tutto il contorno, Botti tagliava la parte con una lama sottile, per ottenere una piccola porzione. Per asportare il pezzo di intonaco e poi ricollocarlo, il Botti utilizzava una specie di cassettina, che variava le sue dimensioni a seconda del frammento da asportare. Il fondo della cassettina era di rete metallica, in modo che il restauratore potesse vedere la pittura durante il ricollocamento. Con questo sistema si riusciva a riposizionare il frammento in modo che non si notasse nessuna variazione. Botti andò ulteriormente

---

[7] Sul tema degli strappi e degli stacchi degli affreschi è bene menzionare la mostra *L'incanto dell'affresco*. *Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo,* a cura di Luca Ciancabilla e Claudio Spadoni, tenutasi a Ravenna nel 2014. La mostra ha raccontato la storia di questi procedimenti portando esempi, tra cui lo stesso Botti. Si veda il catalogo: *L'incanto dell'affresco*. *Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2014, vol. II, pp. 179-180.

[8] La raccolta di saggi *Memorie sul nuovo sistema di riparare gli affreschi in Italia* affronta in modo esaustivo il "nuovo" metodo di Guglielmo Botti, attraverso i documenti riguardanti i cantieri di restauro in cui il restauratore ha lavorato (*Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia*, Assisi 1874).

perfezionando questa tecnica, oggi chiamata “stacco parziale dell'affresco”, e la utilizzò sugli affreschi del Camposanto di Pisa.

Questa impresa lo rese celebre fra i restauratori e negli ambienti accademici, tanto che qualche anno dopo il Comune di Padova lo chiamò a lavorare sui preziosissimi affreschi della Cappella degli Scrovegni.

Durante il soggiorno padovano, Botti si dedicò anche al ripristino degli affreschi del Mantegna, nella Capella Ovetari agli Eremitani, e alle opere della Cappella Lupi di Soragna, nella Chiesa di San Giorgio. I due cantieri rimasero però incompiuti, perché dopo un sopralluogo condotto su volere del Direttore del Museo Civico di Padova, Andrea Gloria[9], nel 1871 emerse che il restauratore pisano aveva utilizzato, per fermare gli intonachi dipinti, chiodi di ferro, propensi ad arrugginire, invece di chiodi di rame o di ottone, e di conseguenza fu sollevato dall’incarico[10]. I lavori rimasero fermi per circa un decennio, per essere poi affidati al padovano Antonio Bertolli[11]. Il Botti si trasferì quindi a Venezia dove, grazie ai suoi successi e al sostegno di Giovan Battista Cavalcaselle, presente nella giunta di Belle Arti, nel 1872 riuscì ad ottenere l’incarico di restaurare gli affreschi di Paolo Veronese presso la Chiesa di San Sebastiano, e l’anno successivo fu nominato ispettore delle Gallerie dell’Accademia di Venezia[12] per poi diventarne il direttore dieci anni più tardi[13].

---

[9] Andrea Gloria (Padova, 1821 - Padova, 1911) fu un paleografo e storico italiano, professore all'Università di Padova dal 1863 al 1868. Lavorò presso il Museo Civico di Padova, impegnandosi nella sua riorganizzazione ed ampliandone le raccolte, acquisendo l’Archivio giudiziario e gli antichi registri degli estimi, della Camera di Commercio e della Corporazione della lana. Per ulteriori informazioni si veda: L. Cerasi, *Gloria, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 57, 2001, pp. 411- 415.

[10] A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell’Ottocento: acquisto e restauri agli affreschi*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1, 1960, pp. 1-225, qui 46.

[11] Antonio Bertolli (Padova, 1834 – ivi, 1902) fu allievo padovano di Guglielmo Botti, a cui subentrò una volta che quest’ultimo si allontanò da Padova. Sappiamo che era molto apprezzato per le sue capacità tanto da essere selezionato dalla Commissione padovana per affiancare il Botti nel cantiere della Cappella degli Scrovegni. Bertolli, una volta allontanatosi da Botti si specializzò nel "distacco" totale degli affreschi, e fu l’autore di buona parte degli stacchi ottocenteschi di Padova come quello sul Martirio di San Cristoforo e sull'Assunta di Andrea Mantegna nella Cappella Orvetari. Si vedano: G.Perusini, *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer,* in Atti del Convegno Internazionale di Studi "*Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) e il metodo Pettenkofer*", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, pp. 208- 225; L. Morello, *Antonio Bertolli. “Riparatore” di affreschi*, in Padova e il suo territorio, rivista di storia d’arte e cultura, anno XVI, Padova giugno 2001, pp. 29 - 33. L. Baggio, *Un documento su Antonio Bertolli restauratore al Santo*, “Il Santo”, n.ser. 43, 2003, pp. 763-774.

[12] Sul tema del restauro a Venezia nell'Ottocento si veda: G. Perusini, *Il restauro a Venezia nell'Ottocento: un’affaire accademico*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello 2016, 1 -754, qui pp. 167 – 186.

[13] *Atti della Reale Accademia del R. Istituto di Belle Arti di Venezia*, 1872-78, Venezia 1850, p. 4.

Nel 1873 Botti fu nominato Ispettore di prima classe della Direzione delle Regie Gallerie e Musei di Venezia[14] e dal 1892 assunse il ruolo di conservatore consegnatario delle RR. Gallerie e Musei, con il compito di sovrintendere al buon andamento dei due istituti[15].
Durante la sua permanenza nella città lagunare, Botti si affermò sempre di più grazie al suo metodo di stacco degli affreschi[16] e all'ideazione di una variante del metodo Pettekofen, dedicato alla rigenerazione delle vernici antiche[17]. In generale gli interventi di Guglielmo Botti suscitarono grande ammirazione di pubblico, ma causarono una forte polemica nell'ambiente accademico veneziano, dal quale non fu mai completamente accettato. Soprattutto negli ultimi anni, ci furono diverse inchieste e controversie riguardo la superficialità di alcuni suoi lavori, che culminarono con l'allontanamento del restauratore pisano dalla città lagunare. Fu in particolare l'intervento sul *Sant'Agostino* del Vivarini, nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a portare, nel 1893, ad un'ispezione condotta prima da Adolfo Venturi, poi da Giulio Cantalamessa[18], a seguito della quale Guglielmo Botti fu sollevato dall'incarico di Ispettore di prima classe della direzione delle Regie Gallerie e Musei, e trasferito a Torino[19]. Venturi, che aveva sempre osteggiato il restauratore pisano e non aveva mai visto di buon occhio il suo operato, commentò così l'episodio: «Spaventato da quell'Attila, dissi recisamente al capo del personale dei Musei che si doveva mandare il sullodato restauratore, anche ispettore alle Regie Gallerie, al

---

[14] M.G. Sarti, *Guglielmo Botti*, in *Restauratori e restauri in archivio,* (a cura di) G. Basile, *Vol. 1: Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo,* Firenze, 2004, p. 13.
[15] *Ivi* p. 18.
[16] A. Breda, *Sul nuovo sistema… cit.*
[17] M.G. Sarti, *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, qui pp. 311-328.
[18] Giulio Cantalamessa (Ascoli Piceno, 1846 – Roma 1924) fu un museologo, pittore e critico d'arte italiano, e partecipò alla Commissione di vigilanza sulla Basilica di San Marco a Venezia. Iniziò i suoi legali a Bologna, ma, all'insaputa del padre, frequentò l'Accademia di Belle Arti. Abbandonata poi la carriera di pittore divenne professore d'arte a Bologna dove pubblicò, nel 1890, i *Saggi di critica d'arte*. Fu incaricato dal ministero della Pubblica Istruzione di compilare il catalogo delle opere d'arte di proprietà delle confraternite romane e di aggiornare i cataloghi delle gallerie fide commissariali romane. Nel 1893 gli venne affidata la direzione della R. Galleria estense di Modena, iniziando qui una collaborazione con Adolfo Venturi. Nel 1894 Cantalamessa fu inviato dal ministero della Pubblica Istruzione a Venezia come ispettore delle RR. Gallerie dell'Accademia e al Museo archeologico e con l'incarico di riordinare i due istituti. Nel maggio del 1895 divenne direttore delle Gallerie sistemandone e incrementandone con opere di arte veneta Per ulteriori informazioni si rimanda a: M.C. Pavan Taddei, *Cantalamessa, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, 1975, pp. 230 – 232.
[19] M. G., Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, Venezia 2004, p. 17.

Museo egittologico di Torino, a conservar le mummie»[20]. Sappiamo che il suo allontanamento da Venezia avvenne intorno al 1895, e che rimase a Torino fino all'autunno del 1899[21]. Dopo questa data abbiamo pochissime informazioni riguardo agli spostamenti del Botti e per molto tempo l'anno e il luogo della sua morte sono stati incerti[22]. Possiamo, però, presumere che sia morto a Rivoli nel 1918, grazie al suo necrologio comparso su un numero dell'«*Artista Moderno*»[23].

1.1.2. I principali cantieri di restauro

1.1.2.1. Il cantiere di restauro di Pisa: gli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto

Almeno sin dal 1839 si era tentato, anche se con scarsi risultati, di ripristinare il ciclo di affreschi rappresentanti scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa (*Figg. 5-6*) in quanto, come disse lo stesso Botti: «le pareti interne di questo celeberrimo Camposanto sono per mala ventura più guaste e cadenti»[24]. La situazione era talmente grave che portò, proprio nel 1839, alla convocazione della Prima

[20] A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Roma 1911, p. 81.
[21] Tra il 1898 e il 1899, Alessandro Baudi di Vesme, Direttore della Pinacoteca di Torino, era alla ricerca di restauratori per alcune opere del suo museo, e decise di escludere dai candidati il Botti, all'epoca ancora impiegato presso il Museo egittologico (egizio) di Torino. Per maggiori informazioni si veda: A. L. Giovannini , *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*, Milano 2019, pp. 1- 321.
[22] Inizialmente si pensava che Botti fosse deceduto nel 1891, ma ulteriori studi hanno dimostrato che ciò era incompatibile con le date dei suoi ultimi lavori veneziani, protrattisi fino al 1995. (Thieme-F. Becker, *Künstlerlexikon*, IV, Leipzig 1907, p. 414).
[23] «Guglielmo Botti, che fu valente artista pittore e, soprattutto, restauratore di vecchie pitture, nonagenario, è morto a Rivoli. Ebbe dal Governo delicati incarichi, e si distinse negli stucchi di affreschi da muraglie corrose, affreschi che sapeva salvare perfettamente e riportare in sito mediante sistemi di intonachi e di tele. Una sua specialità meravigliosa fu quella di giungere a cambiar la tela rovinata ai vecchi quadri, trasportando intatto il sottile strato del colore sopra una nuova tela». Si veda: R Carlucci*., Artista moderno. Rivista illustrata d'arte applicata*, n°23, anno XVII, Torino, 10 dicembre 1918, p. 304.
[24] G. Botti, *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa,* Pisa 1864, p. 5.

riunione degli scienziati italiani[25], durante la quale, nonostante l'intervento di Giuseppe Branchi[26], non si arrivò ad una soluzione efficace per salvare gli affreschi[27].

Soltanto nel 1856, dopo aver analizzato gli interventi dei suoi precursori, Guglielmo Botti, noto all'epoca più come maestro vetraio che come restauratore, propose come soluzione l'encausto[28], tecnica basata sull'uso di colori mescolati a cera, attraverso il calore. La proposta suscitò non poco scalpore fra i contemporanei e fece sì che Paolo Savi[29], allora Presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Pisa, istituisse una commissione per supervisionare l'opera del Botti. A tal proposito in una lettera del 1858 Savi scrisse:

> «La commissione sopradetta, dopo avere ripetutamente osservati gli esperimenti del Botti, e mentre tiene ancora sospesa la sua relativa opinione, ha gradito che egli stesso descrivesse le ragioni per le quali si condusse ad operare in tal guisa, e ad acquistare sicura speranza di durata per quei dipinti, che con destrezza stacca dal muro e ricolloca poi al loro posto»[30].

La Commissione non riusciva a mettersi d'accordo sull'affidare o meno l'incarico al Botti, indecisione che protrarrà i lavori per un altro anno. La motivazione di questa incertezza era dovuta alla novità del suo metodo, visto con un certo sospetto e timore[31]. Il restauratore pisano, allora, preso atto delle riserve sul suo conto, decise di illustrare alla Commissione, in una lettera del 1857, i vantaggi del suo metodo e scrisse:

> «Quindi mi fo senz' altro a trattare del rimedio che ho proposto per impedirne la totale rovina. E prima di tutto dirò che delle memorie relative all'utilità degli

---

[25] Il primo Congresso degli scienziati italiani durò dal 1° al 15 ottobre 1839, vi parteciparono 421 scienziati, di cui circa 40 stranieri. Fu un evento importantissimo, in quanto fu la prima occasione in cui scienziati da tutta Italia, paese non ancora unificato, poterono incontrarsi e discutere. Per ulteriori informazioni si veda: *1839: la prima riunione degli scienziati italiani. Atti della Giornata di Studi tenuta a 180 anni di distanza*, a cura di C. Bodei e P. Finelli, Pisa 2020.

[26] Giuseppe Branchi (Pisa, 1766 - ivi, 1847) fu chimico e insegnante presso le università di Pisa e Firenze. Per ulteriori informazioni si veda: R. Grassini, *La chimica nell'Università di Pisa dal 1757 al 1842*, Pisa 1933, pp. 1-19.

[27] P. Bensi, *Profilo dei rapporti tra chimica e beni culturali in Italia nel XIX secolo*, Roma 2012, p. 140.

[28] Per ulteriori informazioni su encausto e cera punica si rimanda a: E. Schiavi, *Origine dell'encausto*, in «L'Arte», ottobre - dicembre 1960, p. 355.

[29] Paolo Savi (Pisa, 11 luglio 1798 - ivi, 5 aprile 1871), fu professore di storia naturale e di mineralogia, nonché Direttore del Museo dell'Università di Pisa. Grazie all'appoggio del Granduca di Toscana fece numerosi viaggi e ampliò la sezione geologica del Museo. Per ulteriori informazioni si veda: P. Corsi, *Savi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017, pp. 800 – 802.

[30] G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., p. 6.

[31] Ivi, p. 26.

encausti, all' applicarli tanto alle dipinture sul muro a buon fresco, che a quelle a tempera, ho fatto assidue ricerche»[32].

Nella citata lettera porta a favore della sua tesi i testi di Vitruvio[33] e di Plinio[34], dove si dice che già nell'antico Egitto e nell'antica Grecia, maestri del calibro del mitico Apelle facevano uso la cera punica[35], e ne elenca i numerosi utilizzi. Successivamente riporta altri casi più attuali, come il restauro delle pitture vesuviane di Andrea Celestino[36], nonché la lettera scritta da Ridolfi[37], data alle stampe nel 1840, nella quale si sottolinea l'importanza dell'encausto nel restauro. Infine Botti ricorda due occasioni in cui lui stesso aveva utilizzato l'encausto con successo: il restauro di una croce greca del tredicesimo secolo[38] (1854) e un affresco del quattordicesimo secolo[39], entrambe opere custodite a Pisa.

Prima di passare ad illustrare il proprio metodo Botti riflette sui precedenti tentativi di ripristino degli affreschi del Camposanto di Pisa, in particolare quello del 1839, e sebbene

---

[32] *Ivi*, p. 7.

[33] «Quando sarà la muraglia ripulita, e asciutto il colore, allora [il pittore] col pennello metterà la cera punica sciolta al fuoco con un poco d'olio; e dopo con un braciere e carboni di rovere in esso bene aggiustati riscaldando la cera e la parete, lo tratterrà finché sudando si uguagli la cera; ultimamente colla candela in una mano e con un pannolino nell'altra la sfregherà come si fa nelle statue di marmo; la quale operazione tra i Greci chiamasi encausto» (Vitruvio, *De Architectura*, lib. VII, cap. IX).

[34] «Ut parieti siccato cera punica cum oleo liquefatta candens setis inducatur, iterumgue admotis gallae carbonibus aduraturad sudorem usque; postea candelis subigatur,oc deinde linteis puris sicut et marmora nite-scunt» (Plinio il Vecchio, *De Naturali Historia*, lib. XXX, cap. VII).

[35] Si tratta di un composto di cera d'api parzialmente saponificata per renderla più fluida e di più facile utilizzo, che anticamente veniva ottenuta facendo bollire varie volte la cera d'api in acqua di mare. Ne abbiamo notizia grazie agli scritti di Vitruvio e di Plinio il Vecchio.

[36] Andrea Celestino (Napoli, 1773 – ivi 1850 circa) fu un pittore napoletano, di cui abbiamo poche notizie, se non che aveva buone doti coloristiche. Per ulteriori informazioni si rimanda a: R. Ruotolo, *Celestino, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, pp. 418 – 419.

[37] Michelangelo Ridolfi (Lucca, 29 settembre 1793 – ivi, 1854), fu pittore e critico d'arte; si specializzò nella pittura all'encausto. (S. Bietoletti, *Ridolfi, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, pp. 467 – 471).

[38] «Nella primavera del 1854 dal molto reverendo Padre Camarlingo dei MM. Conventuali di S. Francesco de' Ferri di questa città, mi fu dato l'incarico di restaurare una croce di forma greca dei tempi del nostro Giunta, la quale comecchè malconcia, meritava che fosse restituita in buono stato. Allorchè, dunque, fu nel mio studio, con somma diligenza tolsi da quella pittura tutta la patina cagionata dal tempo, e dal fumo de gli incensi, facendo uso d'alcool diluito e d'olio volatile, il colorito della quale tornò nel suo primitivo tuono di chiarezza. […] La detta Croce può vedersi oggi da me restaurata similmente all' encausto nella sagrestia di detta Chiesa» (G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., pp. 12-13).

[39] «Nel palazzo dell'Opera della nostra Primaziale, il quale consiste in un frammento di antica pittura del Secolo XIV rappresentante N. D. col Divin Putto in braccio; la quale è dipinta a buon fresco sul muro. Della stessa non vi era di antico che le sole teste; per cui tutto ciò che vi è di più è opera mia. Questo restauro è già due anni che l'ho eseguito, e nulla ha fatto di cangiamento, nonostante che il sole vi batta sopra in certe ore del giorno» (*Ibidem*).

trovi encomiabile l'attenzione data ai colori, sottolinea la trascuratezza riservata al supporto sottostante. Scrive infatti a tal proposito:

> «Perocchè riparando al colore senza ristabilire sul muro l'intonaco, farebbesi cosa degna veramente di biasimo e getto inutile di spesa; dacchè colla caduta dell'intonaco perderebbesi anche la pittura»[40].

Come dimostrato da questa lettera, infine, il Presidente Savi si convinse a concedere il cantiere del Camposanto di Pisa al restauratore pisano, anche per gli ottimi risultati dell'applicazione del metodo di Botti in un altro sito in città dove, per non perdere l'opera, venne realizzato uno stacco dalla parete. Su questo intervento il restauratore scrisse:

> «Io li distaccai dal muro con tutta la grossezza dell'intonaco, senza recar danno nè al muro nè (controlla l'accento nel testo originale) alla pittura. Feci intonacare a cemento di calce e sabbia una gronda di terracotta, e con altro cemento a tal' uopo da me immaginato riapplicai parte di detti frammenti sulla preparata gronda, e asciutti che furono, divennero solidi come una pietra»[41].

In questo intervento Botti non solo era riuscito a mantenere e ravvivare i colori originali, ma grazie alla cera punica, anche ad assicurare all'opera un supporto saldo e duraturo.
Bisogna però non dimenticare che il restauratore pisano ottenne l'incarico anche grazie all'approvazione di Giovanni Battista Cavalcaselle, presente nella Commissione, che affiancato da un chimico deliberò che i materiali utilizzati dal Botti erano innocui per le pitture[42]. Questa occasione segnò l'inizio di un rapporto, fra il conoscitore e Botti, basato sulla stima reciproca; rapporto che si protrasse per tutta la carriera di quest'ultimo.
L'autorizzazione a procedere su una piccola porzione degli affreschi giunse dall'Accademia di Belle Arti di Firenze il 6 ottobre 1856[43]. Botti nella sua dettagliata relazione del 1857, seguita ad un suo sopralluogo nel Camposanto, aveva già illustrato come avrebbe operato:

> «Dato principio alla operazione mi posi a rifissare sul muro quei vacillanti colori che si perdono alla più piccola confricazione, usando la cera punica, ossia vernice encaustica. Fermati che sono in questo modo i colori, acquistano una tal bellezza da sembrare applicati allora, ritornando talmente aderenti che non v'è a temere il più

---

[40] G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., p. 14.
[41] *Ivi*, p. 15.
[42] *Ivi*, p. 28.
[43] *Ivi,* p. 16.

lieve guasto dalla confricazione, e neppure da quella d'una spugna immersa nell'acqua bollente. Dopo ciò trattandosi di ristabilire quei grandi pezzi d'intonaco, distaccati dalla parete più di otto centimetri, attaccai con un glutine, a tale uopo preparato, una triplice tela finissima capace di sostenere quei voluminosi pezzi. In appresso determinai il luogo del taglio, picchiettando colla punta di un dito sopra l'intonaco medesimo per conoscere così l'attaccato dallo staccato. Tracciata allora in questi punti di confine una linea, incrociando su questa altre piccole linee con segni convenzionali, onde potere a suo tempo ritrovare quelli stessi punti, percorsi detta linea con finissimo strumento d'acciaio tagliente, di maniera che il detto taglio venne simile ad una linea tracciata con lapis. In seguito, feci appressare all'intonaco da distaccarsi una graticola di filo di ferro opportunamente apparecchiata e fitta su telaio di legno in posizione verticale. E con l'aiuto di tutto quello che da me fu predisposto, restò il pezzo del tagliato intonaco sopra la detta graticola. Spogliato che ebbi il muro del suo intonaco, commisi ad abile muratore di togliere il vecchio arriccio, addrizzare la parete a regolo, e rimettervi nuovo arriccio. Intantochè tutto questo si faceva, io mi occupava dell'intonaco. Dalla graticola lo feci passere sopra un'asse ben piana; procurai di toglierne tutte le curve prodotte dal tempo col rendere molle detto intonaco; quindi, con cilindro di legno lo rendei piano come una tavola di marmo. E poichè in molte parti il detto intonaco aveva perduto la sua consistenza primitiva, per essere divenuto friabile e polverizzante, ho fatto uso per ripararvi di sostanze omogenee alla composizione del medesimo: bene inteso però che tutte queste operazioni furono da me eseguite nella parte posteriore del dipinto. Quando tutto era fatto, ed il nuovo arriccio del muro bene asciutto, allora con un cemento idraulico di una particolare composizione, riapplicai al primitivo suo luogo il detto intonaco come se stato fosse un pezzo di carta. Ricollocato che fu nel suo vuoto, e tutte le sue parti nei loro respettivi luoghi applicate sul muro con tutta solidità, ne apparve pianissima la superficie»[44].

Nonostante la fiducia di Botti nel suo metodo, di cui sottolinea più volte nei suoi scritti la novità, i risultati non furono del tutto soddisfacenti. Annibale Marianini[45], Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze riporta, in una sua relazione del 5 giugno 1859,

[44] G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., p. 33.

[45] Annibale Marianini (Buti, 1814 - Pisa, 1863), pittore che, nel 1856, divenne membro della Commissione per i restauri degli affreschi del Camposanto monumentale di Pisa. Lo stesso anno fu nominato Deputato accademico dell'Accademia di Belle Arti di Pisa. Per ulteriori informazioni si rimanda a: M. Burresi, *Annibale Marianini: un pittore a Pisa nell'Ottocento*, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici, Pisa 1996.

come già qualche mese dopo l'intervento del 1856 le condizioni degli affreschi stessero nuovamente peggiorando:

> «perché dietro più accurate e diligenti osservazioni parve loro di ravvisare sulle pitture sottoposte allo esperimento certa pellicola trasparente e giallastra, che minacciava di separarsi dal muro, e che bagnata con la saliva diveniva molle e vischiosa, non meno che rendeva certo odore come di colla cervina. Difatti il 24 giugno dell'anno stesso si manifestarono più decisamente, in special modo sugli alberi dipinti a tempera e nell'aria quelle macchie giallastre e le temute scrostature; e distinguevasi benissimo la presenza di una colla, che seccando (per il calore estivo) arricciavasi e traeva seco il colore, che poi cadeva al più leggero alitare dei venti che vanno a frangersi su quelle pareti»[46].

Marianini continuava dicendo che la Commissione, visti gli scarsi risultati, voleva bloccare i lavori e sollevare Guglielmo Botti dall'incarico[47]; Paolo Savi, però, decise di dare una seconda occasione al restauratore, offrendogli la possibilità di operare su un'altra piccola sezione degli affreschi[48]. Nell'estate dell'anno successivo le attese vennero ripagate con un successo:

> «le più minute parti di quel dipinto. In questo secondo esperimento l'operazione in genere riuscì più felicemente, ma anche in questo fu trovato da alcuni biasimevole l'uso dell'encausto quivi introdotto, conoscendosi molti resultati non buoni di restauri fatti all' encausto, fra i quali quelli eseguiti dal sig. Michele Ridolfi nella vicina Lucca, che in breve tempo son divenuti oscuri, per l'aumento di tono nei colori, e per la sovrapposizione della polvere ritenuta dall' encausto stesso»[49].

Nonostante i dubbi sollevati sul metodo di aBotti, esso rimaneva l'unica alternativa valida per il risanamento, o per lo meno per il mantenimento temporaneo, degli affreschi di Benozzo Gozzoli. Nonostante altri esperti e restauratori avessero proposto alla Commissione nuove soluzioni da tentare nel Camposanto, si decise comunque di lasciare il cantiere nelle mani del Botti. Il motivo principale era che si temeva che aspettando troppo a lungo un intervento migliore, ciò che rimaneva degli affreschi sarebbe andato perso. Inoltre, è necessario sottolineare che la Commissione decise si affidare al Botti

---

[46] G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., p. 27.
[47] *Ivi*, p. 28.
[48] *Ibidem.*
[49] *Ivi*, p. 28.

solo quelle porzioni di opera ormai irrecuperabili. Marianini, a conferma di questa scelta, concludeva il suo testo con tale riflessione:

> «È vero che la pittura a fresco viene così a cangiar fisionomia, perché quella specie di vernice che le dà la cera, la rende somigliante alla pittura a olio e secondo la diversa natura o densità dei colori, altera il valore di alcuni toni a carico dell'armonia generale; ma è altresì vero che se l'encausto adultera il buon fresco, non altera però il disegno, o la composizione. Ora chi non sà che il pregio principale della pittura di quel secolo, consiste più nella purezza del disegno, nella verità dell'espressione che nel magistero del chiaro scuro o nell'artificio del colorito? Ammesso ciò, e ritenuto che senza un pronto riparo si perde inevitabilmente tutto il dipinto, chi non renunzierebbe all'armonia dei colori in gran parte scemata per l'azione del tempo piuttosto che perder tutta l'opera? O in altri termini chi non vorrebbe conservata anche una parte delle sublimi pitture del Camposanto anzichè vederle distrutte per intiero?»[50].

Alla fine, la Commissione si dovette arrendere, e il 24 ottobre 1863 fu pubblicato un attestato che riconosceva la validità del restauro condotto dal Botti sulle *Nozze di Giacobbe* (*Fig. 7*) di Benozzo Gozzoli, e concedeva al restauratore il compenso pattuito:

> «Attestato della Commissione della Regia Accademia di Belle Arti rilasciato dopo ultimato il restauro del quadro delle Nozze di Giacobbe. I sottoscritti dichiarano che hanno esaminato il restauro eseguito dal Sig. Guglielmo Botti nel Camposanto di Pisa e precisamente al quadro di Benozzo Gozzoli rappresentante le Nozze di Giacobbe, che hanno trovato tutto in perfetta regola e conforme alle prescrizioni stabilite dall'Accademia di Belle Arti e che in conseguenza non hanno alcuna difficoltà a rilasciargli il presente attestato, onde il medesimo Sig. Botti possa come di ragione esigere l'onorario che gli spetta»[51].

Nonostante le perplessità, proprio grazie all'incarico di Pisa, Botti divenne famoso nella comunità accademica italiana. La vicenda fece inoltre emergere una serie di riflessioni, *in primis* la difficoltà di capire come intervenire su un'opera che necessita di soccorso immediato; in questo caso il restauratore pisano decise di prediligere il supporto alla pellicola pittorica, scelta che infine risultò vincente, ma affatto scontata, e comunque non priva di conseguenze. In ogni caso oggi sappiamo che la documentazione del Botti, e i

[50] G. Botti, *Sulla conservazione…*, cit., p. 31.
[51] *Ivi*, p. 48.

suoi studi sui materiali, si rivelarono fondamentali per la salvaguardia degli affreschi. grazie a quei documenti, infatti, a seguito del terribile bombardamento subito dal Camposanto di Pisa nel 1944 (*Fig. 8*) si poté procedere allo stacco di ciò che rimaneva delle pitture e scoprirne di inedite[52].

1.1.2.2. Il cantiere di restauro di Padova: gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni

Grazie alla fama acquisita con il restauro degli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, e alla assoluta novità del suo metodo di consolidamento degli intonaci pericolanti, Guglielmo Botti fu chiamato, nel 1867[53], a Padova, per occuparsi del ripristino delle pitture di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Occorre qui fare una breve digressione sulle condizioni e le vicende degli affreschi, prima dell'intervento del restauratore pisano. La Cappella degli Scrovegni, famosa per i capolavori di Giotto, che narrano le vicende della vita di Cristo e della Vergine, era in uno stato di conservazione precario da diverso tempo. I problemi principali derivavano dall'umidità che, penetrando attraverso le pareti, aveva compromesso l'intonaco e i pigmenti pittorici; le infiltrazioni avevano causato il distacco di porzioni significative di pittura e la formazione di salnitro sulla superficie, fenomeno che accelerava l'erosione dei materiali. Inoltre, i restauri precedenti, condotti con materiali non compatibili, avevano contribuito al deterioramento delle superfici pittoriche.

Già dal 1818, la Congregazione Provinciale di Padova era consapevole dello stato di abbandono di tali opere[54], ma l'intervento per salvarle non era semplice, visto che

---

[52] M. Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Cantieri e fasi decorative nella prima metà del Trecento*, Etudes lausannoises d'histoire de l'art, 32, Viella dicembre 2022 p. 291.

[53] Il 23 novembre il Sindaco di Padova chiedeva al Sindaco di Pisa dove si trovasse il quel momento il Botti, e lo pregò di invitare il restauratore a venire a Padova ad esaminare gli affreschi di Giotto. Sappiamo, poi, che Il Botti partecipò il 19 dicembre, ad una riunione con la Commissione della Cappella degli Scrovegni. Si veda: Si veda: A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento: acquisto e restauri agli affreschi*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1, 1960, pp. 3-225, qui pp. 37 – 38.

[54] Una lettera della Congregazione Provinciale di Padova del 1° settembre 1818 chiedeva al Podestà di Padova di partecipare ad una riunione per decidere i provvedimenti da prendere per assicurare la conservazione degli affreschi di Giotto: «Al Signor Podestà di Padova S. E, il Signor Conte Governatore mi incarica di prendere seco Lei e col Signor Professor Caldani de' concerti onde stabilire la maniera la più

l'immobile era di proprietà privata dei Gradenigo[55]. Dopo diversi anni di nulla di fatto, nel 1857 si era notato che un frammento di intonaco dipinto minacciava di cadere da sopra l'arcone dell'abside, e fu richiesta la convocazione di una commissione di tecnici, che potessero prendere provvedimenti. La notizia fece così scalpore da arrivare anche in Inghilterra:

> «Un inglese di passaggio (gli inglesi della metà dell'Ottocento!) aveva proposto di provvedere a sue spese, ma l'offerta era stata respinta: poco dopo l'intonaco era caduto. La cosa era stata riferita a Londra, in una riunione della Arundel Society, e tutto era stato riferito dal Times»[56].

Nella commissione era presente anche Cavalcaselle, che redasse un'esaustiva relazione sullo stato degli affreschi, distinguendo tra due tipologie di danni: quelli che si potevano riparare, come le cadute degli intonaci, e quelli che non si potevano e non si dovevano riparare, poiché avrebbe portato ad «alterare e far scomparire le preziose tracce dell'antico Maestro»[57].

Il Podestà inviò una lettera dai toni forti alla contessa Marta Foscari Gradenigo, per sottolineare l'urgenza di un intervento, «se non si voglia che il male si renda maggiore, con sicura accusa di barbari a chi doveva sorvegliare perché quei celebri dipinti non andassero perduti»[58]; la famiglia minacciò di staccare e portare all'estero gli affreschi. Finalmente però, nel 1867, il Comune riuscì ad acquistare la cappella[59], e così scrisse:

> «Una commissione composta dai cittadini marchese Pietro Selvatico[60], ingegnere Benvenisti e scultore Gradenigo dopo che ebbe con diligentissima analisi studiato

---

atta per conservare le pitture a fresco del Giotto esistenti nell' Oratorio del l'Arena». Si veda: Prosdocimi, *Il Comune di* Padova… cit., pp. 70- 71.

[55] I Gradenigo furono una famiglia veneziana la cui origine è tuttora discussa, secondo alcuni proverrebbe dalla Transilvania, secondo altri da Ravenna, per poi passare ad Aquileia e a Grado, da cui deriverebbe "Gratico", in seguito modificato in "Gradenigo". A Venezia fecero costruire chiese e palazzi, ed acquisirono molto potere dando alla Repubblica tre dogi. Per ulteriori informazioni si veda: M. Zorzi – S. Marcon, *Grado, Venezia, i Gradenigo,* catalogo della mostra: [Grado, Sala Mostre Municipale, 21 luglio - 16 settembre 2001], Venezia 2001, pp. 1 – 401.

[56] Prosdocimi, *Il Comune di* Padova… cit., p.16.

[57] Lettera di G.B. Cavalcaselle, M. Caffi e G.A. De Mattio al Podest*à*, *Sulle condizioni degli affreschi di Giotto e sulla necessità di restaurarli,* 1857, in *Ivi*, p. 77.

[58] Lettera del Podestà' alla Contessa Marta Foscari Gradenigo, *Perché' i Proprietari provvedano al restauro della Cappella e degli Affreschi,* 1857, in *Ivi*, p. 81.

[59] In realtà l'acquisto effettivo del bene fu effettuato soltanto nel 1880, poiché nel frattempo sorsero una serie di questioni legali piuttosto complesse. Si veda: A. Prosdocimi, *Il Comune di* Padova… cit., pp. 26 – 27.

[60] Il marchese Pietro Selvatico Estense (Padova, 1803 - Padova, 1880) fu un architetto, critico e storico dell'arte italiano. Fu il Presidente della Commissione Imperiale per la Conservazione dei Monumenti artistici e storici delle Provincie venete, e partecipò attivamente al progetto di conservazione degli

> quel monumento sotto l'aspetto dell'arte e della costruzione concluse: 1) che le preziose pitture presentano segni incontestabili di progrediente deperimento; 2) ove questo non sia per quanto possibile riparato ed arrestato prontamente, gli affreschi saranno di qui a non molti anni se non periti del tutto almeno tanto danneggiati da non lasciar riconoscere gran che dei loro pregi. In presenza di questo stato di cose una grave responsabilità pesa sopra di noi, o signori, e sulla città nostra. Non solo l'Italia, ma tutto il mondo civile potrebbe chiederci conto della conservazione di quel monumento perché l'arte al pari della scienza non ha patria, e nella grande opera della civiltà siamo stretti da un vincolo solidale»[61].

Con l'acquisto della cappella, il Comune poté finalmente prendere provvedimenti concreti per salvare gli affreschi di Giotto. A seguito della relazione del 1867, che aveva evidenziato anche un rigonfiamento dell'intonaco in una porzione del muro, Pietro Selvatico chiamò a Padova Guglielmo Botti. La scelta della commissione e di Selvatico fu motivata dal fatto che il restauratore pisano era convinto che affreschi che presentano tracce di tempera debbano essere staccati con particolare attenzione, perché vi è il rischio che tali parti vengano perdute. Questa convinzione era importante per gli affreschi di Giotto agli Scrovegni poiché, come dichiarato nella relazione della Commissione padovana del 1863, essi presentavano ritocchi a tempera[62].

Gli interventi di restauro nella cappella videro Botti operativamente impegnato negli anni compresi tra il 1869 e il 1871, sulle pareti di controfacciata e dell'arcone trionfale. A supervisionare l'intero stato dei lavori c'era il marchese Selvatico, il quale, per prudenza, chiese al fotografo Carlo Naya[63] di fare degli scatti[64], purtroppo quasi totalmente perduti,

---

affreschi giotteschi nella Cappella degli Scrovegni di Padova. Ebbe, inoltre, un ruolo di primo piano nel dibattito che fece da sfondo al Concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore, in cui sostenne con forza il progetto di De Fabris. Sul medesimo tema si veda: *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Pisa 2016, pp. 1- 640.

[61] Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*…, cit., p. 26.

[62] Lo stesso Selvatico affermava che gli affreschi di Giotto presentavano ritocchi a tempera; a tal proposito si rimanda a: P.E. Selvatico, *Scritti d'Arte*, Firenze 1859, p. 273; Moschetti, invece, riteneva che solo l'azzurro oltremare fosse tempera; si veda: A. Moschetti, *La Cappella degli Scrovegni. Gli affreschi di Giotto*, Firenze 1904, p. 120.

[63] Carlo Naya (Tronzano Vercellese, 1816 - Venezia, 1882), fu un fotografo noto per le sue riproduzioni della città di Venezia. I suoi temi spaziavano dalle opere d'arte alle vedute, dall'architettura alle scene folkloristiche. Nel 1864 pubblicò il suo primo catalogo generale, con vedute e riproduzioni fotografiche di dipinti, monumenti, chiese, palazzi (in interni ed esterni), nonché panorami veneziani. Il grande successo derivato da questo progetto lo portò ad essere chiamato a Padova dal marchese Selvatico, per documentare lo stato degli affreschi della Cappella degli Scrovegni prima, durante e dopo i lavori di restauro del 1867.

[64] Siamo in un importante momento storico, in cui vi è la progressiva affermazione della fotografia come strumento di conoscenza e diffusione del patrimonio storico-artistico del Paese. Lo stesso marchese Selvatico fece un discorso, dove tocca anche tale tema, intitolato *L'arte insegnata nelle Accademie secondo*

per documentare lo stato dei dipinti prima degli interventi di restauro (*Fig. 9*). Selvatico si dimostrò molto attento durante la fase preparativa, tanto che redasse una serie di norme che dovevano essere rispettate dal Botti durante il suo operato. La più importante di esse era che, se un elemento fosse stato ritenuto restaurabile, sarebbe stato necessario che non apparisse diverso da come era in origine; se invece una porzione fosse risultata irrecuperabile, era ammissibile ripristinarla apportandone modifiche.

A tal proposito Selvatico scrisse:

> «gli affreschi devono essere restaurati solo quando i guasti sono piccoli, perché i molti restauri ad un fresco, anche se fatti da uomo abilissimo, finiscono per adulterarlo interamente»[65].

A Botti vennero affidati due compiti: il riattacco dell'intonaco smosso e rigonfiato e la pulitura della superficie degli affreschi. Per quanto riguarda il primo incarico, i risultati furono eccezionali; il lavoro venne quindi eseguito:

> «con tanta e tale squisita esattezza da andare ben al di là di quanto fosse dato sperare; senza neppure un ritocco, senza che si perdesse un briciolo del dipinto, furono riappiccati al muro codesti pezzi di intonaco»[66].

Per quanto riguarda il secondo intervento, invece, sempre per volere del Selvatico, Botti fu affiancato da un chimico, affinché il metodo e i materiali utilizzati dal restauratore non fossero dannosi per gli affreschi. Il Prosdocimi ci riporta, infatti, che:

> «Innanzi per altro che il citato signore intraprendesse i relativi lavori, bramò la Commissione che egli con ferisse con l'illustre professore di chimica signor Francesco Filippuzzi, per aver guarentigie che le sostanze da adoperarsi, così per riattaccare l'intonaco, come per detergere il sudiciume, non fossero in avvenire per recar danno ai freschi famosi, e fu solo quando tale guarentigia avvenne piena, che il Botti ebbe dalla Commissione balìa di dar principio alla sua ingegnosa fatica»[67].

---

le norme scientifiche, pubblicato negli Atti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1852 (pp. 7-30). In esso vi è infatti un paragrafo dedicato alla fotografia, poi riproposto con il titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, nella sua raccolta antologica *Scritti d'arte*, pubblicata a Firenze dalla casa editrice Barbera, Bianchi & C., nel 1859 (pp. 333-342). Sul medesimo tema si veda anche: S. Filippin, *Padova, gli Scrovegni e Carlo Naya*, in *Padova e il suo territorio*, 141, 2009, pp. 28-31. S. Filippin, *Carlo Naya agli Scrovegni*, in *Lo scatto di Giotto*, 2023, pp. 64-75.

[65] A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*…, cit., p. 30.

[66] *Ivi*, p. 29.

[67] *Ivi*, p. 30.

Il lavoro di Botti fu caratterizzato da una stretta collaborazione con chimici, fotografi e storici dell'arte[68], segnando un passaggio verso un approccio più scientifico e collaborativo al restauro, contro la segretezza tipica dei restauratori suoi contemporanei.

Tornando all'inizio della vicenda, nel dicembre del 1867 Botti era a Padova ad osservare per la prima volta il sito del restauro[69], e presentava una prima breve relazione dello stato degli affreschi[70]. Qualche mese dopo, nel febbraio del 1868, Botti redigeva un rapporto sulla situazione padovana e illustrava gli interventi da effettuare[71]: distacco e riadesione di intonaci 'rigonfiati' a causa dell'umidità nella zona sopra l'arcone dell'abside, senza l'utilizzo della cera punica − cosa gradita al Selvatico, visto il suo ingiallimento nel Camposanto di Pisa – il consolidamento degli intonaci distaccati, ma non "rigonfiati", con grappe di rame a "T", la pulitura delle superfici delle due pareti laterali con spugne imbevute d'acqua e/o con mollica di pane, ed infine il fissaggio delle campiture ad azzurrite con la colla di pergamena descritta dal Cennini che, data a caldo e diluita con latte scremato, serviva anche a ravvivare il colore dell'affresco[72]. Egli riportava poi, a lode del suo lavoro, una lettera del Cavalcaselle del 1863[73], in cui il conoscitore si dilungava molto a dire il suo parere sui lavori di risanamento e di restauro murario della cappella. Da sottolineare che, nella sua relazione, Botti si sofferma sugli interventi, a suo avviso necessari, per il risanamento delle strutture murarie della cappella[74]. Purtroppo, i restauri previsti non poterono essere effettuati a causa del contenzioso tra il Comune di Padova e i Gradenigo, per l'acquisto della cappella, che rimase chiusa per più di un anno. Solo nel settembre del 1869, su parere del Consiglio di Stato, il Ministero di Grazia e Giustizia e Culti, decise che la cappella venisse consegnata alla Fabbriceria degli Eremitani, così da poter avviare i lavori. A questo punto, dopo un sopralluogo, Botti venne richiamato a

---

[68] *Ivi*, pp. 66-67.
[69] Il 19 maggio del 1867, il Botti fu invitato ad una riunione con la Commissione a seguito della quale si stabilì che prendesse visione degli affreschi. Ivi, p.38.
[70] La discussione durò fino al 21 dicembre 1867, data di un interessante verbale. In esso sono elencati le varie problematiche emerse durante l'ispezione del Botti oltre alle critiche del Selvatico al suo metodo. In paricolare Secco Suardo biasimava l'ingiallimento della cera usata dal restauratore. *Ibidem*.
[71] Il testo della relazione viene riportato per intero dal Prosdocimi. Si veda: Rapporto di Guglielmo Botti alla Commissione comunale sui restauri agli affreschi di Giotto (Documento XXII) in A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*…, cit., pp. 96- 104.
[72] *Ivi*, p. 39.
[73] Qui Botti cita l'opuscolo di Cavalcaselle del 1863 inviato al Ministro della Pubblica Istruzione Matteucci, in cui il conoscitore loda l'intervento nel Camposanto di Pisa. Si veda: A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*…, cit., pp. 99 - 100.
[74] Ivi, pp. 100 – 102.

Padova, per effettuare un intervento conservativo d'urgenza, quindi il distacco e la riadesione di frammenti rigonfiati, sugli affreschi rappresentanti il Giudizio Universale, che minacciavano di cadere. Al fotografo Naya venne affidato l'incarico di documentare le parti sulle quali si sarebbe dovuti intervenire, e Botti fu nuovamente affiancato dal chimico Francesco Filippuzzi[75], per scegliere le tecniche da impiegare per l'asciugatura della muratura e la composizione del "cemento" per la riadesione dei frammenti distaccati.

Nel novembre dello stesso anno Botti, elogiato per questo primo intervento, venne incaricato di ripulire il riquadro con il *Compianto sul Cristo morto* e la *Salita al Calvario*, operazione, anch'essa, dall'esito positivo. Si chiude così la prima fase dell'attività del restauratore pisano presso la Cappella degli Scrovegni.

L'anno successivo, il 1870, viste le pessime condizioni dell'arcone, la Commissione provinciale chiamò nuovamente Botti, per effettuare dei lavori di consolidamento. Nella sua relazione il restauratore spiegò in modo dettagliato come intendeva operare e ci viene riassunta così nel testo del Prosdocimi:

> «Egli prevede di dover togliere, nella parte anteriore all'arco, dai sette agli otto metri quadrati di affresco e, dall'altra parte, verso il coro, di dover staccare tutto l'intonaco, per dar modo di eseguire le riparazioni previste per la muratura sottostante. Egli accenna alla necessità di rimettere nella volta della cappella, a destra della parete in questione, l'azzurro dei fondi e di rifare nell'arcone qualche ornato per non lasciare troppo evidenti le mancanze che erano assai vaste. È questo l'unico caso, del resto giustificato a nostro avviso, in cui si propose e poi si fece un restauro coll'uso di colori. Certamente lasciare alcune vaste macchie di malta grezza proprio sopra l'arcone di fronte a chi entra sarebbe stato danneggiare gravemente il prezioso effetto d'insieme della Cappella»[76].

La Commissione Provinciale, a questo punto, richiese i seguenti interventi: la documentazione fotografica di tutti gli affreschi che sarebbero stati distaccati, sia quelli

---

[75] Francesco Filippuzzi (San Daniele del Friuli, 1824 - Padova, 1886) fu un chimico italo-austriaco. Si laureò in chimica presso l'università di Padova dove insegnò dal 1864 al 1882, quando interruppe le lezioni a causa delle proteste dei suoi studenti. Per ulteriori informazioni si veda: Francesco Filippuzzi in I chimici dell'Università di Padova (https://ilblogdellasci.wordpress.com/2014/05/28/i-chimici-delluniversita-di-padova) 09/2025.

[76] A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell' Ottocento*…, cit., p. 42.

da consolidare che quelli da rimuovere per consentire la demolizione dell'arcone, il distacco degli affreschi ed il loro deposito presso il Museo, la riadesione degli affreschi alla struttura muraria risanata e perfettamente asciutta[77]. Prima del consolidamento dei frammenti di intonaco pericolanti del Botti, la Commissione Provinciale, venuta a conoscenza della necessità di puntellare l'arcone per iniziare i lavori di risanamento della muratura, chiese al Comune un intervento preliminare, diede inoltre indicazioni metodologiche sullo svolgimento del lavoro[78]. A questo punto, nel maggio del 1871, Botti procedette al distacco di sette pezzi di intonaco dipinto, per una superficie di circa 11 m^2, e al consolidamento di parti di intonaco che non presentavano immediato pericolo di caduta, con bullette di rame[79]. L'operato del Botti è così elogiato dal Cavalcaselle:

> «In questi giorni si provvide ad assicurare gli intonachi e il colore per guisa da allontanare, almeno per molto tempo, ogni pericolo di perdita. Inoltre, si tolse ai dipinti la polvere ed il sudiciume, nonché parte della salsedine che qua e là li adombrava. Tutto ciò è stato fatto con quella perizia di cui è capace il Botti di Pisa»[80].

Nell'ottobre nel 1871 i periti di pittura Caratti[81] e Toniolo[82], redassero una relazione sulle condizioni della cappella, riproducendo tutti i suoi affreschi, le sculture e gli arredi, in un'ampia serie di grandi tavole, con disegni schematici molti precisi, corredati da chiare didascalie, annotando tutti i danni e la loro entità (*Figg. 10-11*). Queste tavole, e le relative didascalie, testimoniano con grande precisione lo stato dell'opera, e sono quindi ancora oggi di massima importanza.

Dopo altri piccoli interventi di mantenimento, l'esperienza padovana del Botti si concluse quello stesso anno, purtroppo non positivamente. Fu infatti sollevato dell'incarico di eseguire i lavori nell'Oratorio di San Giorgio, perché al posto di chiodi di rame o di ottone, per fermare gli intonaci dipinti, aveva usato chiodi di ferro, che si sarebbero arrugginiti

---

[77] *Ivi*, 43.
[78] *Ibidem.*
[79] *Ibidem.*
[80] G.B. Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, Firenze 1875, p. 32.
[81] Augusto Caratti (Padova, 1828 - ivi 1900), fu un pittore appassionato di pittura fiamminga, specializzatosi nella pittura di figura e nel ritratto. Per ulteriori informazioni si rimanda a: A.M. Comanducci, *Caratti Augusto*, in Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei, vol. 1, Milano 1962, pp. 449- 450.
[82] Leopoldo Toniolo (Schio, 1833 - Padova, 1908) fu un pittore di genere e di soggetti orientalisti, che ebbe come committenza principalmente la borghesia veneta. Per ulteriori informazioni si veda: A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, Firenze 1889, p. 510.

più facilmente. Si decise quindi di sostituirli con altri di rame, e di affidare il lavoro al padovano Bertolli[83], allievo dello stesso Botti. In seguito, il restauratore pisano chiese al Comune un rimborso spese per una perizia eseguita, che però non gli fu mai accordato.

Nonostante questo, l'intervento del Botti nella Cappella degli Scrovegni segnò un momento cruciale nella storia del restauro; il suo lavoro rappresentò un ponte tra le pratiche empiriche del passato e l'approccio scientifico moderno. Guglielmo Botti lasciò quindi un'impronta significativa nella storia del restauro, grazie alla sua metodologia innovativa; sebbene alcune tecniche siano state superate, il suo approccio scientifico e conservativo rappresentò un importante passo avanti nella conservazione dell'arte[84].

1.1.2.3. Il cantiere di restauro di Venezia: il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano nella Chiesa dei Gesuiti

Il *Martirio di San Lorenzo* (*Fig. 12*) di Tiziano ha avuto una vicenda conservativa alquanto travagliata, che possiamo ripercorrere grazie a numerosi documenti e testimonianze; in tale paragrafo ci si limiterà a tracciarne le tappe più importanti[85], per concentrarsi poi sull'intervento del Botti avvenuto tra il 1881 e il 1883. L'opera, realizzata da Tiziano intorno alla metà del Cinquecento, si trovava in condizioni conservative precarie già dopo un secolo, come ci testimonia Carlo Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte* (1648) con le parole: «alcune sepolture che dianzi si cavarono [...] gli resero molto nocumento per lo fetore»[86]. Il dipinto fu interessato precocemente da distaccamenti della pellicola pittorica, annerimento della tela[87] e ulteriori danni, spesso causati da cattivi

---

[83] Antonio Bertolli (Padova, 1834 - ivi 1902) fu un restauratore ed un pittore. Per ulteriori informazioni si rimanda a: N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 34.

[84] Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si veda lo studio di Giuseppe Basile: G. Basile, Il restauro dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova in: *Il secolo di Giotto nel Veneto,* Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, 2007, 559-564.

[85] Maria Giovanna Sarti tratta le vicende del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano in modo esaustivo nel suo saggio: M.G. Sarti, *Il Martirio di San Lorenzo di Tiziano: per una storia dei restauri*, in *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, a cura di L. Puppi e L. Lonzi, Venezia 2013, pp. 164-197. Sul medesimo argomento si veda anche la recensione del volume della Sarti: S. Parca, recensione a: M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, in "*Studi tizianeschi*", vol. III, 2005, pp. 108-110.

[86] C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte*, Padova 1648, a cura di D. Von Hadeln, Berlin 1914, pp. 204-205.

[87] Durante il suo soggiorno a Venezia, nel 1752, Reynolds scrive questo riguardo al *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano: «Tis so very dark picture, that, at first casting my eyes on it, I thought there was a black curtain before it» (C.R. Leslie - T. Taylor, *Life and Time of Sir Joshua Reynolds*, London 1865, p. 83).

restauri. Uno dei primi restauri documentati risale alla metà del XVIII secolo, e fu eseguito dal pittore Pietro Cardinali, di cui Pietro Edwards critica aspramente l'operato, in una sua relazione del 1782:

> «il malore più deplorabile sofferto da questo dipinto dipende dal lavoro istituitovi sopra son già cinquant'anni, da un certo Pittore, che a forza di fregare e rifregare credeva di restituirlo in buon essere: e finalmente dopo averlo ben scorticato da tutte le parti, si accinse a ripararlo di sua propria mano»[88].

Nel 1797, alla caduta della Repubblica, come molte altre opere, il dipinto fu requisito dai francesi, e da una ricevuta sappiamo che, probabilmente lo stesso Edwards, si premurò di restaurarlo, viste le pessime condizioni in cui versava. A Parigi la tela subì una serie di interventi, tra il 1808 e il 1812, che ne aggravarono ulteriormente lo stato di conservazione: una pessima ridipintura, patinatura e foderatura. Una volta tornato a Venezia, nel 1816, il dipinto fu sottoposto ad altri interventi di restauro, che però non portarono a nessun giovamento permanente[89]. Da ricordare in particolare è l'intervento di Sebastiano Santi, a cui vennero affidati, tra il 1834 e il 1836, la pulitura e il ritocco dell'opera, danneggiata dall'umidità della parete su cui era stata collocata. L'intervento, che sembrava avere delle ottime possibilità di successo, vista l'abilità del suo esecutore, non si svolse senza intoppi. Il restauratore, infatti, si rifiutò di adempiere ad uno dei punti del contratto[90] con la Commissione, che prevedeva il ripristino e la ridipintura delle parti mancanti di nudo del San Lorenzo[91]. Tuttavia, l'intervento di tre esperti di pittura e indicazioni ben precise da parte della Commissione, costrinsero il Santi ad effettuare l'operazione. Odorico Politi, in una lettera del 1836 alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ricordava gli impegni del Sarti:

---

[88] L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974, p. 187.

[89] Nel corso dell'Ottocento vennero realizzati almeno una decina di restauri sul *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano. Oltre a quelli già citati, possiamo ricordare quelli eseguiti da Antonio Florian (1816-1832), Gaetano Astolfoni (1834-1846) e Giuseppe Gallo Lorenzi (1856-1857) (M.G. Sarti, *Il Martirio di San Lorenzo di Tiziano…*, cit., p. 183).

[90] «Che il Sig. Santi redimesse questo Dipinto consultando ovunque avesse occorso la Natura, così nei nudi come nelle pieghe e nelle varie luci, ridipingendo anco con dotto coraggio e coll'approvazione della sorvegliante Commissione, le riconosciute reali mancanze» (*Contratto con Sebastiano Santi del 24 aprile 1835*, citato in M.G. Sarti, *Il Martirio d San Lorenzo di Tiziano…*, cit., p. 176).

[91] «Nessuno oserebbe condannare la religiosa protesta del Sig. Santi, che vuole conservati tutti i punti di Originalità che si riscontrano in questo Dipinto» (*Ivi*, p. 180).

> «dal vero uno studio accuratissimo delli ignudi prima di verificare il ristauro, ed applicando tali studi con le necessarie modificazioni agli andamenti, ed al carattere delli originali, a correggere la cotanto perduta unità di caratteri nelle singole parti delli varj Nudi, levando quel gonfio che soverchiamente campeggia in tutte le parti anche prima d'ora ristaurate, pronunziando per quanto è possibile quel dotto fare che spica ove l'originale trionfa con la fermezza del disegno, con le convenienti squadrature delle parti, e con l'imitazione delli tipi, rimettendo quelle rissoluzioni tutte di lumi ov'essi fossero tolti; persuaso essendo il sottoscritto, come lo fu ed è persuasa la Commiss.ne tutta, che ove il Santi voglia volere, possa rendere pienamente verificate le speranze che in esso lui ripose la Commiss.ne tutta, per il felice ricupero di tanto sublime dipinto»[92].

Oggi si ipotizza che questa vicenda sia la causa dell'abbondono da parte del Sarti della professione di restauratore, per dedicarsi invece a quella di pittore.

Arriviamo quindi al 1877, a quell'epoca lo stato di degrado del dipinto era ben noto nell'ambiente accademico veneziano, nonché allo stesso Cavalcaselle, che nella sua monografia dedicata a Tiziano scrisse:

> «allora in poi altri restauri ha subiti il dipinto, ed uno fra gli altri, il più moderno [l'intervento di Giuseppe Gallo Lorenzi (1856-1857)], fu il peggiore di tutti. La parte meno guasta è quella, ove trovansi i guerrieri, compreso lo stendardo con l'aquila imperiale, e qualche parte del nudo dell'uomo sul davanti colla forca nelle mani. Ma di più, molti pezzettini di colore sono già caduti ed altri minacciano di staccarsi»[93].

Anche Guglielmo Botti, allora Ispettore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, in una lettera al Segretario Giovanni Battista Cecchini[94], si rammaricava del cattivo stato di conservazione e dei deplorevoli interventi di restauro eseguiti sino a quel momento sul dipinto, commentando in tal modo:

> «[…] di originale non rimane oggi che la composizione, qualche testa di alcuni soldati ed altre piccole cose nella parte superiore del dipinto […]. Il soldato o

---

[92] *Ibidem.*
[93] G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, vol. II, Firenze 1878, p. 126.
[94] Giovanni Battista Cecchini (Venezia, 1804 - ivi 1879), fu un pittore ed architetto veneziano; insegnò all'Università di Padova e fu Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Si veda: G.Valenzano - F. Toniolo, *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti ,Venezia 2007, pp. 1- 600, qui. p. 561.

> manigoldo che con una forca spinge il Santo sulla graticola è in uno stato deplorevole, tanto ha sofferto il colore come in tutta quella parte sinistra del quadro [...]. Nella parte inferiore del lato posteriore si vedono tracce di umidità come lo dimostrano molte macchie o fiori di muffa […]»[95].

Come ci testimonia il Processo verbale[96] della Commissione accademica veneziana di pittura, di cui faceva parte anche Botti, nell'agosto del 1877, il dipinto venne fatto scendere dall'altare della Chiesa dei Gesuiti e portato in sacrestia, per farne una copia. In questo documento possiamo trovare un resoconto molto chiaro sulle condizioni del dipinto e la sua storia conservativa, qui appena riassunta. Il testo include, inoltre, una serie di riflessioni su possibili interventi da attuare per salvare la tela. Si proponeva quindi di trasportare le parti di colore cadenti, per poter togliere la più recente foderatura, ormai rovinata dalla muffa, e sostituirla con una nuova; dal momento che si temeva di aggravare ulteriormente le condizioni dell'opera, si decise di non intervenire sulle ridipinture, con la falsa speranza di trovare le pennellate originali di Tiziano. Si decise infine di intervenire anche sulla nicchia dove era alloggiato il quadro, e dove poi avrebbe fatto ritorno, creando una "fodera di legname" e cospargendo la muratura con una sostanza idrofoba, per limitare l'azione dell'umidità. Nel Processo verbale della Commissione si scrisse inoltre che era necessario:

> «fermare con veli il colore che minaccia di cadere, secondo le migliori regole dell'arte; trasportarlo, quel quadro, all'Accademia per distenderlo sopra un piano di legname ben preparato, e procedere al toglimento di quella tela colla quale lo hanno ultimamente foderato, e che è tutta macchiata di muffe e rattacconata in molti luoghi; per iscoprire quella originale preparata per quel quadro da Tiziano. […] quando a quel quadro, poi, saranno tolti i veli anteriori e si tratterà del come migliorare la condizione del dipinto perché quanto meglio si possa si conservi; la Commissione dirà, ma prevede fin d'ora che non si potrà pensare nemmeno al toglimento dei ridipinti non potendosi sperare di trovar sotto il color primo originale»[97].

---

[95] *Lettera di Botti a Cecchini del 31 agosto 1877*, citata in G. Nepi Scirè, *Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia*, Venezia 1901, pp. 123-124, 131, nota 76.
[96] La Commissione accademica di pittura era costituita da Pompeo Gherardo Molmenti, Jacopo D'Andrea, Paolo Fabris e Guglielmo Botti (A.C.S., *Processo verbale del dicembre 1878*, citato in M.G. Sarti, *Il Martirio di San Lorenzo di Tiziano…*, cit., p. 190).
[97] *Ibidem*.

I lavori vennero affidati a Guglielmo Botti, che nel dicembre del 1878 spiegò come intendeva intervenire. Un punto su cui è necessario soffermarsi è l'audace proposta del restauratore pisano di sostituire la tela originale di Tiziano, invece di occuparsi semplicemente di rifoderare il dipinto, come preventivato dalla Commissione; ovviamente quest'ultima, e lo stesso Cavalcaselle, non diedero il loro consenso ad un'operazione tanto rischiosa. Il restauro venne rimandato a causa di vari impedimenti, fino al 1881; nel medesimo anno si ebbe anche la prima ispezione effettiva della Commissione sull'opera del Botti. In questa prima fase dei lavori, il restauratore aveva soltanto tolto la vecchia fodera, e condotto alcuni saggi per verificare lo stato del colore e dell'imprimitura originali. La Commissione, visti i risultati, autorizzò il pagamento, e invitò il Botti a prevenire lo stacco del colore in tal modo:

> «rendere la vecchia tela più sottile, diminuendone più che la metà dello spessore affine di facilitare la filtrazione delle colle per assicurare solidamente il colore alla tela terminando l'operazione di conservazione col rifoderarla con una buona tela nuova, senza cuciture, come di metodo»[98].

Dopo questa prima approvazione, però, Botti scelse di contravvenire alla decisione della Commissione[99], e rimuovere la pellicola pittorica dalla tela originale, quindi trasferirla su una nuova, per ovviare ai problemi di stabilità. Il restauratore si era infatti convinto che i crolli di colore fossero dovuti alle ridipinture dei precedenti mal eseguiti restauri, e che agendo su di esse avrebbe rischiato di portare via anche il sottostante strato pittorico. Egli, quindi, vide nel trasferimento su una nuova tela la migliore ed unica soluzione per salvare il San Lorenzo tizianesco, e non provvide alla pulitura. Per certi aspetti tale intervento era in linea con la visione di Cavalcaselle, che era appunto disposto ad accettare dipinti piuttosto sporchi, piuttosto che danneggiati dalle puliture.

La Commissione accettò l'intervento di Botti, poiché nel complesso, a ridosso della sua esecuzione, risultò ben realizzato[100]; ne concesse quindi il collaudo[101], ma ricordò al restauratore che di lì in poi si sarebbe dovuto attenere strettamente a quanto da essa deciso; quindi, avrebbe dovuto provvedere ad una leggera pulitura della superficie

---

[98] M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, Venezia 2004, p. 159.
[99] *Ibidem.*
[100] *Ibidem.*
[101] *Ibidem.*

dell'opera. Il verbale della Commissione conclude infatti così: «appena avrà eseguito ciò la Commissione si riserva di deliberare, in un'altra adunanza, quanto sarà da farsi»[102]. I lavori si conclusero definitivamente nell'aprile del 1883. Con il restauro del *Martirio di San Lorenzo*, Botti si pose in una situazione difficile, oltretutto già molti suoi colleghi dell'ambiente veneziano non lo vedevano di buon occhio. Poco più di dieci anni dopo rispetto questa vicenda, infatti, il Botti sarà destituito dal suo incarico lagunare e allontanato da Venezia[103].

Per concludere questo *excursus* sul restauro dell'opera tizianesca, circa un decennio dopo, nel 1894, Federico Berchet, Direttore dell'Ufficio tecnico regionale del Veneto, chiese a Luigi Cavenaghi[104], considerato uno dei migliori restauratori d'Italia, di venire a Venezia per esaminare lo stato di conservazione del dipinto, che risultava «perduto sotto un denso strato di vernice malauguratamente applicatavi nei tempi passati». Anche in un rapporto di Cantalamessa troviamo una forte critica dell'operato del Botti:

> «fastidiosa verniciatura, che pare smalto vitreo sovrapposto al dipinto […] dapprima un lustro simile a quello delle carrozze, poi presentano qua e là chiazze azzurrognole di prosciugo, che tradiscono l'intonazione, vietano la percezione dei modellati, e a lungo andare irrancidiscono il dipinto»[105].

Sempre Cantalamessa, in una lettera di qualche mese più tardi a Venturi, documenta l'arrivo del Cavenaghi a Venezia, e la sua disponibilità ad intervenire sul dipinto, realizzando ciò che Botti si era rifiutato di fare, ovvero intervenire sulle ridipinture. Questo documento è molto interessante, poiché ci riporta la reazione dello stesso Botti, il quale, probabilmente, per allontanare i sospetti che stavano sorgendo tra i suoi colleghi sui danni che il suo intervento aveva causato sull'opera, cercava di riversare la colpa sui restauratori che lo avevano preceduto.

---

[102] *Ibidem.*

[103] Dopo una perizia condotta dal Cantalamessa sul restauro del *Martirio dei pellegrini e funerali di Sant'Orsola*, Botti fu allontanato da Venezia, poiché l'intervento fu aspramente criticato (M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*…, cit., pp. 105-145).

[104] Luigi Cavenaghi (Caravaggio, 1844 - Milano, 1918), fu un restauratore e pittore italiano. Fu allievo di Giuseppe Molteni, poi di Giuseppe Bertini; è stato considerato uno dei migliori restauratori del suo tempo. Il suo intervento più celebre è quello sul *Cenacolo* di Leonardo, a cui si dedicò per ben 7 anni, dal 1901 al 1908 (G. Rosso Del Brenna, *Cavenaghi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, 1979, pp. 81 – 82.

[105] M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*…, cit., p. 161.

«Carissimo Adolfo. Una buona notizia. È venuto a Venezia il Cavenaghi, chiamato dall'Ufficio regionale, ha ponderatamente esaminato il S. Lorenzo di Tiziano alla chiesa dei Gesuiti (tolto dall'altare e portato in sagrestia affinché meglio potess'essere studiato in tutti i suoi danni ed ha concluso che qualcosa si può tentare). C'è un denso strato di imbratto bituminoso, che si può togliere; c'è un accumulamento di crasse vernici irrancidite, che egualmente si possono togliere; ci sono rifacimenti di più tempi: si possono togliere anche questi, ma … Ecco il ma! Che cosa troveremo al disotto? Questa è la domanda che il Cavenaghi si fa. Il Botti che sta sospettosissimo, che ha a suo servigio una specie di spionaggio, è venuto stamattina a parlarmi di ciò. Mi ha detto che sotto i rifacimenti del Lorenzi (questo è il nome di chi ha assassinato quel capolavoro prima del Botti stesso) non si troverà assolutamente nulla. Perché il Lorenzi operò stendendo la pittura su di un pavimento, e poi saturò di colla caldissima la parte posteriore della tela, in modo che la colla, insinuatasi sino alla parte anteriore, appiccicò in vari punti la pittura al pavimento; e quando poi (fa ribrezzo a narrare questi misfatti) si venne al punto di staccarla, molte parti degli autentici impasti di Tiziano rimasero attaccate al suolo, e la tela fu rialzata piena di larghe piaghe, che il Lorenzi medicò in modo che meglio sarebbe stato lasciar quelle piaghe visibili e manifeste. Il Botti poi, secondo il Cavenaghi, avrebbe del suo aggiunto altri danni, tra i quali precipuo è aver distrutto l'imprimitura. Sai che il Botti tolse la tela che trovò, mise a nudo la pittura nella parte posteriore, e incollò la tela nuova. In quest'operazione l'imprimitura sarebbe sparita, ed è venuto così a mancare quell'opportuno cuscinetto che deve legare il dipinto alla tela. E siccome non è possibile determinar bene dove l'imprimitura cessi e le mestiche comincino, giacché colore e imprimitura nel primo loro contatto (specialmente nelle tele a gesso preferite dai buoni veneziani) si amalgamano, il Botti ha probabilmente logorato le mestiche stesse. Gliel'ho detto; egli lo nega, ma ciò non toglie ch'io non continui a pensarlo egualmente, giacché ho sperimentato che il Botti non dice mai la verità»[106].

Alla fine, Cavenaghi non intervenne mai sul dipinto, a causa dei suoi numerosi impegni, e nel 1910 il quadro si trovava ancora in condizioni così precarie da portare l'illustratore Charles Ricketts[107], a scrivere nella sua monografia su Tiziano:

---

[106] *Lettera di Giulio Cantalamessa ad Adolfo Venturi del 16 novembre 1894*. Citato in. M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*…, cit., p. 145.

[107] Charles Ricketts (Ginevra 1866 - Londra 1931) fu un pittore ed illustratore inglese. Fondò un periodico il «The *Dial», sul quale* pubblicò all'incirca ottanta volumi di autori classici e contemporanei Nel 1915 a

> «We have to mourn the practical destruction of what must have been one of Titian's most remarkable canvases, namely, the great Martyrdom of St. Lawrence, which now hangs, a space of unrelieved black, in the ugly church of the Gesuiti at Venice»[108].

Al giorno d'oggi questo intervento, per quanto drastico, rischioso e criticato è da considerarsi − come sostengono anche alcuni studiosi[109] − un buon tentativo di restauro; infatti, in buona parte della superficie pittorica è ancora visibile chiaramente l'impronta diagonale della tela originaria di Tiziano, segno che in queste aree tutto lo strato preparatorio è stato salvato.

1.2. La fortuna critica di Guglielmo Botti nell'Ottocento

È importante ricordare che, con la nascita della figura professionale del restauratore, ci fu un forte tumulto nell'ambiente accademico. In Italia, per tutta la prima metà dell'Ottocento, erano pochi, se non rari, i restauratori con una formazione strettamente tecnica, era invece più frequente che gli artisti iniziassero la propria carriera come pittori, specializzandosi solo in seguito nel restauro. Potremmo distinguere due categorie: i restauratori pratici, spesso provenienti da realtà artigianali, che possedevano conoscenze tecniche legate ai materiali e ai metodi artistici, ma non sempre avevano una formazione storica e teorica, e gli accademici, quindi teorici esperti di storia dell'arte, archeologia ed estetica, ma con poca esperienza pratica di restauro. Ciò creava un divario di competenze, e una certa reciproca diffidenza. L'Ottocento è anche l'epoca in cui personalità come Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin iniziano a teorizzare sul restauro. Ne 1866 Giovanni Secco Stuardo[110] pubblicò *L'Arte del restauro*[111], opera che contiene considerazioni

---

Ricketts fu offerta la direzione della National Gallery, ma avendo opinioni controverse su come i dipinti della galleria dovessero essere esposti, rifiutò l'incarico, cosa di cui in seguito si pentì. Per approfondimenti si veda: J. G. P, Delaney, *Charles Ricketts: a biography*, Oxford, Clarendon Pr., 1990.

[108] C. Ricketts, *Titian*, London 1910, p. 139. Sul medesimo tema si veda: D. Sutton, *Charles Ricketts and Titian*, in *Apollo*, 1978, pp. 428-433.

[109] Ci si riferisce a A. R. Nicola Pisano, *Un restauro difficile*, in *Tiziano*, pubblicazione a cura della Banca d'Alba per il restauro del "Martirio di San Lorenzo" di Tiziano Vecellio, Alba 2013.

[110] Giovanni Secco Suardo (Lurano, 1798 - ivi, 1873), fu un restauratore e collezionista italiano. È noto per essere stato uno dei primi ad interessarsi alla formazione della figura professionale del restauratore e alle nuove tecniche legate a questa disciplina. Uno dei suoi scritti più significativi è il *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, pubblicato nel 1866. (S. Cecchini, *Secco, Suardo Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018, pp. 717 – 719).

[111] Il volume, dedicato al restauro dei dipinti, contiene gli insegnamenti del restauratore Giovanni Secco Suardo nella prima parte, e l'aggiornamento sui progressi scientifici e meccanici del restauro negli ultimi

sull'idea di restauro, la sua necessità, e i suoi limiti di applicazione. Il restauratore bergamasco pensava agli interventi di restauro in prospettiva della loro conservazione nel tempo; egli non proibiva di eseguire integrazioni pittoriche, ma per lui era importante non oltrepassare il limite della necessità, e soprattutto non cadere nella reinvenzione dell'originale. Questo concetto, quasi rivoluzionario, o quantomeno controcorrente, in un secolo in cui restaurare significava spesso ritoccare pesantemente un'opera, portò, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, alla formulazione di un'idea di tutela del patrimonio artistico, creando i presupposti della tutela dei beni culturali dello stato.

Un altro fattore da non sottovalutare è l'introduzione di un metodo di studio più scientifico dell'opera d'arte. Con le nuove scoperte nel campo della chimica, e il diffondersi degli ideali illuministi, già dalla fine del diciottesimo secolo si assistette alla nascita delle prime collaborazioni tra restauratori, storici dell'arte, chimici e fisici.

Nella seconda parte di questo primo capitolo verranno analizzati i rapporti di Guglielmo Botti con i suoi contemporanei, mettendo in luce sia le difficoltà che il restauratore ebbe durante la sua carriera, quindi gli scontri con alcuni accademici, sia il sostegno ricevuto da altri.

1.2.1. Il rapporto con Giovanni Battista Cavalcaselle

Come è noto Giovanni Battista Cavalcaselle, nel corso della sua lunga carriera di conoscitore d'arte, ebbe grande attenzione anche per lo stato di conservazione e il restauro delle opere. Carlo Ludovico Ragghianti scrisse sul suo conto che:

> «aveva una penetrazione eccezionale delle forme, dei caratteri di originalità che distinguevano ogni artista, notava non solo questi ed ogni particolarità tecnica individuale, ma i guasti, i restauri, le aggiunte, ed aveva anche una memoria visiva formidabile, come fanno fede i numerosi riferimenti che si trovano nei suoi appunti»[112].

---

trent'anni, nella seconda. A tal proposito si vedano: *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancia*, a cura di G. Piva, Milano 1972. C. Giannini*, Giovanni Secco Suardo: alle origini del restauro moderno*, Firenze, 2006.

[112] C.L. Ragghianti, *Come lavorava un critico nell'Ottocento*, in «SeleArte», 2, settembre - ottobre 1952, pp. 3-9, qui 6-7.

Con Cavalcaselle si può parlare di una concezione filologica del restauro[113], che si basa su un insieme di indagini che mirano a riportare l'opera d'arte alla sua forma originaria, con particolare attenzione allo studio del contesto storico e culturale nel quale è stata creata. Questo suo interesse si tradusse in un impegno per la protezione del patrimonio nazionale e per la conservazione delle opere. Nella sua ricerca Cavalcaselle si è sempre impegnato a risalire all'autore, e a determinare l'autenticità delle opere che esaminava; i suoi appunti sulla conservazione dei beni sono tra i più puntuali mai stesi, poiché le opere vennero viste anzitutto come testimonianza storiche, e in quanto tali meritano di essere conservate. Cavalcaselle, nel suo testo *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (1863), afferma infatti che:

> «col provvedere alla conservazione delle opere antiche, col riordinare le gallerie, col dimostrare le scuole degli antichi nostri maestri per mezzo delle opere, non che colla ricerca dei documenti atti a correggere i molti errori che s'incontrano, anche nella storia dell'arte»[114].

Appena dopo l'unificazione, Cavalcaselle si rese conto della necessità di riformare l'ambito della conservazione del patrimonio artistico nazionale, alquanto trascurato fino a quel momento, e della necessità che quella del restauratore divenisse una figura professionale ben distinta da quella dell'artista. Lo storico dell'arte, inoltre, attraverso le sue conoscenze doveva essere in grado di fornire le giuste indicazioni al restauratore. Nel 1863 si rivolse direttamente al Ministro della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci[115], con un opuscolo che conteneva avvertimenti e suggerimenti tuttora attualissimi. In particolare, fece proposte per un inventario e catalogo generale delle opere, oltre che di norme per il restauro dei mosaici, degli affreschi e dei quadri, con l'obbiettivo di fermare l'esodo delle opere d'arte dall'Italia. Oltre ai problemi di conservazione, Cavalcaselle trattò il tema della riforma dell'insegnamento accademico, dell''organizzazione museale,

---

[113] Sull'argomento si vedano anche: M. Ciatti, *Cavalcaselle e il restauro: alcune riflessioni*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019, Una visione europea della storia dell'arte*, Treviso 2019, pp. 74-87; *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, a cura di O. Rossi Pinelli, Roma, 1997.

[114] G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863, p. 5.

[115] Carlo Matteucci (Forlì, 1811 - Livorno, 1868), fu un fisico, fisiologo e politico italiano. Nel 1862 divenne Ministro della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia; durante il suo mandato elaborò un progetto per riorganizzare la scuola pubblica. F. Farnetani e G. Monsagrati, *Matteucci Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008, pp. 264 – 270.

della costituzione di scuole per restauratori. È ben noto come l'insegnamento di questa disciplina fosse stato lacunoso fino a quel momento, come è stato sottolineato in uno scritto di Valter Curzi sulla Giunta di Belle Arti del 1862: un collegio consultivo di cui peraltro Cavalcaselle fece parte, senza in realtà partecipare ai lavori. La difficoltà proveniva dalla molteplicità di discipline e scuole pittoriche che un restauratore avrebbe dovuto padroneggiare per svolgere al meglio la propria professione. Nel suo studio Curzi scrive che il Cavalcaselle:

> «negava l'utilità di una scuola per la loro formazione [dei restauratori], facendo ricorso a un'argomentazione indicativa della difficoltà di prendere le distanze da una pratica del restauro inteso come rifacimento; veniva infatti rilevato che «osservando come varie antiche scuole pittoriche ebbero pratiche e teorie tanto fra loro difformi, e modificarono pure di secolo in secolo le loro maniere, […] sarebbe pressoché impossibile che un alunno si facesse padron di tutti i svariati metodi» […]»[116].

Partendo da questo presupposto, si può notare quanto l'idea di Cavalcaselle fosse rivoluzionaria. Egli, infatti, nel suo opuscolo affermava che l'aspirante restauratore doveva avere una formazione completa su tutte e tre le arti, unità di insegnamenti che si era venuta a perdere con l'impostazione delle accademie; la pittura rimaneva però l'ambito privilegiato. In linea con il suo metodo di conoscitore, Cavalcaselle proponeva la visione e l'esame di documenti d'archivio, stampe e fotografie, e qualunque fonte che potesse essere utile allo studio di un artista, o di una scuola pittorica. Lo studio doveva essere guidato da un restauratore esperto, e partire dalla copia delle opere degli antichi maestri, per carpirne i metodi, le tecniche e lo stile. Cavalcaselle, inoltre, affermava che:

> «Niente di quello che fu detto è nuovo, nè altro ho inteso che di richiamare alla memoria e proporre di modellare i nostri insegnamenti sull'esempio di quelli degli antichi maestri, che diedero ottimi frutti pel corso di tre secoli e mezzo»[117].

Un elemento, invece, di grande novità, è sicuramente l'intervento di un maestro di chimica, che doveva insegnare a preparare le tavole, le vernici e le tele, a macinare i colori e a riconoscerne le proprietà.

---

[116] V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte», 96-97, 1996, p. 189.
[117] G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione…*cit., pp. 53-54.

Alla fine dell'opuscolo Cavalcaselle descrive il suo concetto di restauro[118], sottolineando che esso deve applicarsi solo se strettamente necessario, in un'ottica incentrata più sulla conservazione che sul ripristino. Cavalcaselle promuove un restauro incentrato sull'idea di opera come testimonianza storica, per questo è per lui importante che l'intervento risulti riconoscibile rispetto all'opera originale, per evitare falsi storici:

> «Se una pittura avesse sofferto, o nella sua vigoria e freschezza per avere perduto il colore o nel disegno fino anche al punto che in alcuni luoghi non si vedano ormai che le sole incisioni o segni soliti a farsi dall'artista mentre l'intonaco è ancora fresco per imprimere le sagome e le forme dei corpi, non devesi tuttavia in veruna maniera toccarla; perché è molto più importante ed istruttivo vedervi le incisioni che determinano le forme dei corpi, le preparazioni del colore, le bozze ed il processo tecnico del maestro nel lavorare, che guardarla rinfrescata o ritoccata, e lontana dalla sua impronta originale. Meglio per l'intelligente e per lo studioso una pittura deteriorata o mancante di alcuna parte, che una pittura terminata o rinfrescata dal restauratore, che finisce per essere né opera antica, né opera moderna. Questo devesi inculcare al pubblico il quale d'ordinario preferisce un fresco tutto ripassato piuttosto che mancante di alcune parti»[119]. E aggiunge: «Poco importa che si conosca il restauro, che anzi lo si dovrebbe conoscere, ma quello che è necessario è che sia rispettato l'originale della pittura almeno nelle opere appartenenti allo stato. La bugia detta anco con bel garbo, deve essere tolta di mezzo. Lo studioso potrà riconoscere da un dipinto restaurato, a questa maniera, quello che è originale da quello che è nuovo, e cavarne da ciò utili ammaestramenti»[120].

Dalle parole del conoscitore emerge la necessità di sensibilizzare ed educare al rispetto dell'arte antica autentica, non solo agli artisti e i restauratori, ma anche il pubblico, che continuava a preferire opere del tutto reintegrate agli originali lacunosi.

---

[118] Donata Levi, nel suo scritto *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, ci riporta le due modalità di restauro esistenti secondo Cavalcaselle: «la prima […], che è per lui principale, è quella che […] definisce puramente meccanica: rintelaiatura, fermo del colore e della imprimitura sulla tela, lavori di carpenteria sul supporto, trasporto da tavola a tela. La seconda invece è "quella che si vorrà fare alla pittura stessa", più limitata e più pericolosa: pulitura da vernici ed eliminazione di ritocchi e ridipinture, inserimento nelle lacune di una tinta neutra. Una visione decisamente attuale» (D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p. 351).

[119] Cavalcaselle, *Sulla conservazione…*, cit., pp. 37-38.

[120] *Norme generali per i restauri delle pitture nelle gallerie del Regno*, circolare ministeriale del 26 gennaio 1877, cui seguirono le *Norme generali da seguirsi nei restauri degli affreschi*, del 3 gennaio 1879, e la circolare sul *Restauro dei mosaici*, del 9 gennaio 1880. Sull'attività di Cavalcaselle come funzionario ministeriale si veda: Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle*…, cit., pp. 189-198.

Confrontando questo testo con la metodologia adottata dal Botti nei suoi restauri, possiamo notare una certa vicinanza di intenti. I due, potremmo dire, condividevano una concezione filologica della conservazione dei beni culturali. Non c'è dubbio che Botti fosse uno dei restauratori che meglio rispondeva alle esigenze del conoscitore. A conferma, proprio nel testo del 1863, Giovanni Battista Cavalcaselle loda il lavoro del Botti nel Camposanto di Pisa: «Dove i pezzi d'intonaco minacciano di cadere dal muro, si può praticare il metodo che il Botti usa per assicurare le pitture del campo santo pisano»[121]. È interessante notare che possiamo trovare il nome del restauratore negli appunti del taccuino undici di Cavalcaselle, riguardante la sua visita a Pisa, per l'*Adorazione dei Magi*[122] (*Fig. 13*) e per un altro frammento degli affreschi di Benozzo Gozzoli[123] (*Fig. 14*).

Ci sono diversi episodi che testimoniano il contatto fra queste due personalità (*Fig. 15*), ma il cantiere di restauro di Assisi[124] è quello che maggiormente documenta questo rapporto di fiducia e rispetto reciproco.

Tra il 1871 e il 1875, Cavalcaselle fu nominato supervisore e promotore dei restauri della Basilica di San Francesco di Assisi, il cui cattivo stato di conservazione destava non poca preoccupazione. La scelta ricadde sul conoscitore, in quanto era probabilmente la persona che in quel momento aveva maggiore consapevolezza e conoscenza delle condizioni di degrado in cui versava il monumento. Egli, infatti, disponeva di molto materiale documentario, quindi appunti, brevi annotazioni e disegni, che aveva raccolto esaminando di persona gli affreschi, come scrive egli stesso nella relazione inviata a Cesare Correnti[125], allora Ministro dell'Istruzione Pubblica, il 4 agosto 1871:

---

[121] Cavalcaselle, *Sulla conservazione…*, cit., p. 36.

[122] Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It. IV 2037 (=12278), taccuino 11, c. 6r. citato in M. Mozzo, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni,* in Studi di Memofonte, 7, 2011 p. 62.

[123] «fu rifatto sull'antico? vedi Botti? certo non è a buon fresco, importante» (*Ibidem*).

[124] Questa vicenda è stata analizzata in modo approfondito da Marco Mozzo nella sua tesi di perfezionamento, dove ripercorre i principali avvenimenti di fine Ottocento con protagonista Giovanni Battista Cavalcaselle. Per ulteriori informazioni si rimanda a: M. Mozzo, *Cavalcaselle e la Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Documentazione, conservazione e restauro: 1860-1892*, Tesi di Perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2002/2003.

[125] Cesare Correnti (Milano, 1815 - Lesa, 1888), fu un politico e un patriota impegnato nella rivoluzione risorgimentale contro l'Austria. Dal 1867 al 1869 fu Ministro dell'Istruzione Pubblica e fautore della scuola elementare obbligatoria, si impegnò inoltre in una revisione dell'ordinamento scolastico: L. Ambrosoli, *Correnti Cesare*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 29, 1983, pp. 476 – 480.

> «La prima visita da me fatta in Assisi data da più di vent'anni addietro. Da quel tempo in avanti più d'una volta vi sono ritornato trattenendomi sempre alcuni mesi per istudiare i caratteri di quelle pitture disegnandole ed annotando, per cui ho potuto tener dietro al successivo loro deperimento in questo periodo di tempo, deperimento che minaccia a rovina totale per molti di quegli affreschi»[126].

Le annotazioni a cui si riferisce Cavalcaselle compongono tre taccuini, datati tra il 1858 e il 1860, oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (*Figg. 16-17*). Essi sono una testimonianza molto preziosa, non solo perché permettono di ripercorrere l'itinerario seguito dal conoscitore in Umbria, e le sue tappe tra monasteri e chiese, ma rappresentano anche il suo impegno per la conservazione e valorizzazione delle opere. I suoi disegni in particolare, oltre ad essere un utile strumento di analisi visiva e supporto mnemonico per i suoi studi, si sono rivelati un contributo prezioso per l'elaborazione di una metodologia efficacie, impiegata successivamente nell'intervento di restauro del 1871.

Tornando alla relazione, dopo aver sollecitato ad intervenire urgentemente ad Assisi, e aver delineato il suo piano d'azione, Cavalcaselle individuò Guglielmo Botti[127] come restauratore più adatto a svolgere l'incarico. Scriveva infatti: «L'operazione, dunque, è tutta meccanica ma che pur deve essere fatta da persona esperta in tal genere di lavoro. Ed io non saprei chi meglio del Botti potrebbe render questo servizio all'arte»[128]. Nonostante Botti avesse appena malamente concluso l'esperienza padovana, a causa della scelta dell'uso di chiodi di ferro, Cavalcaselle lo scelse per il cantiere delle basiliche assisiati, per il suo metodo di restauro, come già detto in linea con il pensiero del

---

[126] Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro dell'istruzione pubblica, A.C.S., M.P.I., Ministro dell'istruzione pubblica., I versamento (1860-1890), b. 528, fasc. 707. Citato in M. Mozzo, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, (Appendice documentaria) in *Studi di Memofonte*, 7, p. 74.

[127] Anche Guglielmo Botti scrisse una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, caldeggiando la proposta di intervento di Cavalcaselle. In essa il restauratore illustrava con precisione come avrebbe voluto intervenire, e i prezzi dei suoi servizi. Ecco uno stralcio dallo scritto: «Però non mi perdo d'animo, sapendo per prova quanto stia a cuore all'E.V. la conservazione dei molti Monumenti d'Arte, e perciò che io mi rivolgo all'E.V. onde provveda a quell'urgente bisogno, ed impedire la caduta di quegli affreschi, riparandoli col mio sistema, cioè a dire, di staccare e riattaccare alla parete quelli che cadono; fissare con chiodi di rame quell'intonachi che presentano un'incipiente distaccamento, e rinforzare la superficie dipinta onde arrestare lo sfarinamento del colore, togliendole al tempo stesso la densa polvere e muffa cagionata dal tempo» (*Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti Ministro delle Pubblica Istruzione,* 20 settembre 1871. A.C.S., Ministero della Pubblica Istruzione, I versamento (1860-1890), b. 525, fasc. 706, Citato in: M. Mozzo, *Il restauro di Cavalcaselle …* cit. p. 75.

[128] Levi, *Cavalcaselle*…, cit., p. 337.

conoscitore. Il cantiere di Assisi, a cui Botti lavorò tra il 1872 e il 1874, è considerato uno dei primi cantieri di restauro moderni. La presenza di una personalità di spicco come quella del restauratore pisano, diede l'occasione a Cavalcaselle di veder realizzata la sua idea di una scuola per restauratori, seppur non istituzionale. Il conoscitore diede la possibilità, ai giovani che volevano imparare il mestiere, di assistere ai lavori del cantiere di Assisi, così da poter ricevere dal Botti lezioni di geometria e prospettiva, ed imparare a preparare i colori. Uno di questi allievi sarà Luigi Muzio, che prenderà il posto di Botti dopo il suo allontanamento da Assisi, nel 1875.

In tale cantiere, oltre al restauro degli affreschi, si eseguì il ripristino architettonico della struttura. Dopo i primi sopralluoghi, si notò infatti che l'intera struttura della Basilica era in condizioni precarie, come scriveva lo stesso ingegnere Alfonso Brizi[129]:

> «occorre di continuo l'opera di un mastro muratore per stuccare nell'interno qualche fenditura dei muri che sono aderenti ai dipinti e siccome la cortina esterna è guasta, scollegata, e mal concia per opera del tempo, così occorre dare opera ai relativi risarcimenti allo scopo di togliere per sempre l'infiltramento delle acque e dell'umidità che è causa principale del deperimento dei dipinti»[130].

Il restauro pittorico, e quello architettonico, procedettero di pari passo; per quest'ultimo l'intento di Cavalcaselle, di stampo filologico, era quello di far tornare l'edifico al suo "stato primitivo"; egli scrive infatti:

> «Se noi non possiamo vedere la chiesa come l'aveva ideata Lapo, siamo per parte nostra ben contenti dei vantaggi ottenuti vedendola restituita come era nel secolo XIV prima cioè dei cambiamenti avvenuti alle due chiese al tempo di Frate Sanson nella fine del se-colo XV ed ai primi del seguente, e delle brutte aggiunte fattesi fino ai giorni nostri»[131].

Si procedette quindi al rifacimento dei tetti, delle finestre e dei muri, per evitare i danni prodotti dall'umidità, e all'eliminazione, o spostamento, di tutti quegli elementi apposti

---

[129] Alfonso Brizi (Assisi, 1835 - ivi 1920), fu un architetto, storico e ingegnere, che collaborò con Cavalcaselle e Botti nel cantiere di restauro della Basilica di Assisi. Si veda: A. Brizi, *Studi storico-artistici sul Duomo d'Assisi,* Assisi 1881, pp. 1- 28; A. Fortini, *In commemorazione di Alfonso Brizi*, Assisi 1921, pp. 1 – 20.

[130] Levi, *Cavalcaselle*…, cit., p. 339.

[131] Cavalcaselle, Cod. It. IV 2038 (=12279), fasc. 5, citato in D. Levi, *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, in «Studi di Memofonte», 7, 2011, pp. 1- 179 qui p. 6.

successivamente alla realizzazione del ciclo pittorico giottesco[132]. Un celebre esempio è la dislocazione, in un'altra area del convento, del coro di Domenico da San Severino[133], risalente alla fine del Quattrocento, che riportò la Basilica al suo antico assetto architettonico, il che destò non poche lamentele[134].

Altro elemento di novità di questo cantiere, fu l'utilizzo della fotografia[135]. Sia Botti che Cavalcaselle avevano affinità e dimestichezza con questo mezzo; il restauratore pisano, come già detto, aveva collaborato con il fotografo Naya nel cantiere di Padova, dove la fotografia[136] servì essenzialmente come strumento di verifica della correttezza e dell'efficacia del lavoro di Botti. Secondo Cavalcaselle, invece, la fotografia doveva essere *in primis* valido alleato per lo studio delle opere d'arte. Fu probabilmente durante l'esperienza a Londra, che Cavalcaselle maturò precocemente un'attrazione per le potenzialità e le qualità del mezzo fotografico. Numerose riproduzioni risalenti al soggiorno londinese testimoniano come lui, e il suo collaboratore Joseph Archer Crowe, fotografassero dipinti per i loro studi e le loro ricerche sulle opere d'arte. Possiamo quindi affermare che Botti e Cavalcaselle avevano utilizzato la fotografia come supporto scientifico alla propria attività.

Grazie alla loro visione nel cantiere assisiate, e per la prima volta in un restauro, la fotografia non fu solo strumento di verifica e documentazione delle fasi di restauro, ma

---

[132] «conservare quanto è rimasto d'antico restituendo [...] al suo carattere primitivo anche quella parte deturpata dalle aggiunte o mutamenti posteriori» (Levi, *Cavalcaselle*…, cit., pp. 340-44).

[133] Sulla vicenda si veda anche: G. B. Rossi Scotti, *Sull'avvenuta rimozione del coro di M. Domenico da S. Severino dalla Chiesa superiore di S. Francesco in Assisi*, Perugia 1873, pp. 1 – 15; *Dibattimento del giornalismo italiano intorno alla rimozione del coro di Domenico da S. Severino dalla basilica di S. Francesco in Assisi*, Perugia 1874.

[134] Donata Levi, nel suo scritto *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, dice che fu soprattutto l'intervento del ministero, ente di natura laica, a sostenere la decisione di Cavalcaselle, decisione che fece scatenare l'ira del clero. Frate Francesco Maria Ruggeri scrisse sul tema: «Gli odierni cultori o meglio stupidi adoratori del passato artistico si son fitti in capo di distruggere quanto il genio dei secoli depose qual tributo presso la tomba di sí gran Santo. Una commissione cosí detta artistica, di cui è capo un certo Giovan Battista Cavalcaselle col specioso pretesto di ritornare al suo primitivo stato la maravigliosa duplice Assisiana, pretende rimuovere il grandioso coro […]». Le polemiche continuarono anche dopo l'effettivo spostamento del coro, anzi, ben vent'anni dopo, personalità come Boito e D'Andrade chiesero con ancora più forza l'annullamento di tale decisione. (Levi, *Cavalcaselle*…, cit., pp. 342-343).

[135] M. Mozzo, *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della Basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, in «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, pp. 69-79, qui p. 75.

[136] Sul rapporto fra restauro e fotografia si vedano in particolare: T. Serena, *Su alcune relazioni fra il restauro e la fotografia : introduzione,* in *Il restauro per immagini, Fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi,* a cura di M. Visentin - M. Cartolari, Udine 2022, pp. 1-274, Ivi pp. 7-15**.** M. Cartolari, *La fotografia per la storia del restauro : funzioni, forme, significati* in *Il restauro per immagini*… cit., pp. 19-36.

anche strumento di analisi e di studio delle opere, oltre che testimonianza del degrado dei cicli pittorici (*Figg. 18-19*). Fu proprio Cavalcaselle a spiegare i criteri e i principi[137] della documentazione fotografica del cantiere di Assisi, in una sua lettera al Commendatore Rezasco[138], datata 24 aprile 1872. Oggi, i negativi su lastra di vetro e le stampe (*Fig. 20*), attribuite al fotografo Gabriele Carloforti[139], realizzate intorno al 1884, sono le testimonianze più antiche dello stato della Basilica assisiate, a seguito dell'intervento di restauro supervisionato dal Cavalcaselle.

Ma ciò che davvero fece scalpore fra i contemporanei, fu il *modus operandi* adottato nel cantiere di restauro da Botti. Egli riapplicò il metodo utilizzato per gli affreschi del Camposanto di Pisa, ma decise di integrare le parti mancanti con una tinta neutra e di non stuccare le lacune, lasciando quindi i mattoni a vista. La tinta neutra metteva in risalto le lacune, quindi le cadute d'intonaco, ed evidenziava le cattive condizioni del ciclo pittorico, ad esempio sollevamenti e stacchi della pellicola pittorica, dovuti per lo più all'infiltrazione di umidità e di acqua dal tetto e dalle pareti. L'obbiettivo era quello di preservare l'autenticità dell'opera e valorizzare i dipinti. Diverse sue decisioni furono contestate, come quella di eliminare gli stalli di Domenico da San Severino, che toglievano molto spazio alle decorazioni. Cesare Cantù, sebbene lodi l'abilità del Botti nel restauro da lui eseguito in tale occasione, contesta la decisione di questo spostamento, definendolo un atto barbaro:

> «Sarebbe un interpretare troppo materialmente il decreto ministeriale e l'intenzione della Consulta, il voler metter mano a quell'insigne lavoro, e sconnetterlo dalla basilica per la quale fu fatto, e alla quale venne accomodato. È quindi ragionevole

---

[137] «Per le fotografie di Assisi si sarebbero da imporre le seguenti condizioni: I. che le fotografie non siano di grandezza minore degli esemplari già spediti. II. che le si facciano volta per volta che il lavoro procede e per ogni pezzo sia con pittura o senza. III. Prima di spedirle a Roma siano approvate dal Botti. IV. Saranno pagate volta per volta subito che saranno accettate dal Ministero» (A.C.S., M.P.I., AA.BB.AA., I versamento (1860-1890), b. 526, fasc. 706, subf. 25, citato in M. Mozzo, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in «Studi di Memofonte», 7, 2011, pp. 1 - 179 qui p. 61.

[138] Giulio Rezasco (La Spezia, 1813 - Bogliasco, 1894), fu uno storico e politico, autore del *Dizionario del linguaggio italiano e amministrativo* (1881). Per ulteriori informazioni si rimanda a: G. Melis*, Su Giulio Rezasco, funzionario delle Belle arti*, in *Giulio Rezasco politico, burocrate e lessicografo : Atti del Convegno, Bolano,* a cura di F. Nepori, 13 maggio 2017**,** La Spezia 2018, pp. 1 – 195, ivi. pp. 47 – 55.

[139] Gabriele Carloforti (1846 - 1926) lavorò come fotografo nel cantiere di restauro della Basilica di Assisi, sotto la supervisione di Cavalcaselle. Sull' argomento si veda: G. Carloforti - Società artistica umbra, Catalogo di fotografie dello stabilimento fotografico-artistico diretto da Gabriele Carloforti, Assisi (Umbria), Perugia 1884, pp. 1 – 11.

> dispiacere che non solo i devoti, ma gli intelligenti di colà mostrarono pel minacciato spostamento, e ne fanno appello al senso pubblico e alla saviezza della superiorità. Noi certo chiameremmo barbaro chi, per rimettere le cose in pristino, dalla ammirata Certosa di Pavia volesse rimuovere il magnifico coro, cogli squisiti stalli di Bartolomeo da Fola, di Pantaleone de Mar¬ chi, di Piero da Velate »[140].

In difesa dello spostamento intervenne Cavalcaselle, sostenendo che la decisione era stata presa perché gli stalli, seppur molto belli, cozzavano con il resto dell'architettura, in quanto di epoca successiva, e l'obbiettivo principale del conoscitore, come già detto, era quello di riportare l'edificio al suo aspetto originario. In una lettera del 1872 alla rivista *L'Arte in Italia* scrive a tal proposito:

> «Questi sono i lavori che io ritengo necessari per restituire a quel monumento la sua antica fisionomia, ed è così che io intendo il restauro: e come in pittura lo vorrei limitato ad assicurare gli intonachi alle pareti, a ripulire il colore e fermarlo all'intonaco come adopera il Botti; così in architettura io lo propugno per conservare quanto è rimasto antico, restituendo nella maniera indicata al suo carattere primitivo anche quella parte deturpata dalle aggiunte o mutamenti posteriori»[141].

In seguito alla revisione di Sacconi[142], gli stalli furono ricollocati al loro posto, e venne deciso di limitare l'uso della tinta neutra, di cui Botti aveva abusato in diversi punti. Nonostante le polemiche, questo cantiere può essere considerato l'ennesima attestazione di fiducia, da parte di Cavalcaselle, sul metodo e le capacità operative di Botti. D'altro canto, anche da parte di Botti c'era stima verso il conoscitore; lo dimostra ad esempio, come nota Donata Levi[143], il paragrafo XXV di *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti…* di Cavalcaselle, ristampato nel 1874 a premessa di *Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia* di Botti, dove erano raccolti i materiali relativi ai suoi restauri nel Camposanto di Pisa.

---

[140] C. Cantù, *Lettera di Cesare Cantù*, in «*L'Arte in Italia*», IV, 1872, p. 166.
[141] G.B. Cavalcaselle, *Lettera di G.B. Cavalcaselle*, in «L'Arte in Italia», IV, 1872, pp. 166-167, qui p.167.
[142] Giuseppe Sacconi (Montalto delle Marche, 1854 - Pistoia, 1905), fu un architetto italiano, noto principalmente per essere stato il progettista del Vittoriano (o Altare della Patria) a Roma. A seguito di tale progetto si impegnò nell'identificazione di uno stile architettonico nazionale. in M. Savorra, *Sacconi Giuseppe*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, 2017, pp. 530 - 533.
[143] D. Levi, *Cavalcaselle in Camposanto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie IV, vol. 1, 1996, pp. 337-352, p. 345.

Il sodalizio fra i due rimase quindi molto saldo nel tempo, tanto che fu proprio Cavalcaselle ad essere il fautore dell'arrivo a Venezia del Botti. Sempre in quegli anni, siamo intorno al 1872, la Giunta delle Belle Arti di Venezia era alla ricerca di un restauratore che potesse salvare dal decadimento le pitture del Veronese nella Chiesa di San Sebastiano. Grazie al sostegno del conoscitore, che faceva parte della Giunta dal 1869, e alla fama ricevuta da Botti a seguito del cantiere pisano, quest'ultimo entrò nella scena lagunare. A tal proposito Cavalcaselle scrisse: «quale metodo devesi seguire per arrestarne il deperimento, e quindi sesia necessario il distacco degli intonachi, e l'applicazione dei dipinti sopra tela, ovvero se basti l'adoperare il sistema con buon esito praticato nel Camposanto di Pisa dal Signor Botti»[144].

Lo scambio epistolare tra i due continuò per tutta la permanenza di Botti a Venezia, ed il sostegno del conoscitore non vacillò nemmeno negli ultimi anni, quando il restauratore si trovò osteggiato da molti accademici veneziani.

1.2.2. Il rapporto con i restauratori, gli artisti e gli intellettuali

Come mostrato, gli interventi e i metodi di Guglielmo Botti suscitarono delle reazioni nell'ambiente accademico italiano sin dall'episodio del Camposanto di Pisa. La figura di questo restauratore ha avuto un peso non indifferente nel panorama culturale a lui contemporaneo, ne è un'evidenza ad esempio la lettera di Matteo Sernagiotto ad Annibale Callegari del 1879 (*Fig. 21*). Questo testo ci fornisce un ritratto molto dettagliato di Guglielmo Botti, grazie ad una panoramica sua vita e l'attività del restauratore. La carriera di Botti viene ricostruita in modo preciso e puntuale, come indica lo stesso Sernagiotto, grazie a relazioni ufficiali, pubblicazioni dello stesso Botti, lettere, verbali comunali e resoconti degli interventi[145]. Egli ripercorre tutti i cantieri di restauro affrontati dal

---

[144] Sarti, *Il restauro…*, cit., p. 24.

[145] «Passando alla sua arte, dopo aver prese altrove le più accurate informazioni, dopo la lettura di molteplici encomii fattigli da personaggi dotti e competentissimi d'Italia e dell'Estero, quali sarebbero il Marchese P. Selvatico di Padova, il Professor Dall'Ongaro e l'Ispettore dell'Accademia di Firenze Cav. S. Cavallucci, i Professori Cav. A. Cristofani d'Assisi, Cav. Biscarra e Cav. Francesco Scaramuzza di Parma, il Prof. Rondani, nonché gl'illustri architetti, scrittori d'arte in Parigi Sig. Rohault de Fleury, e il di lui padre, ed altri ancora, pubblicati in varii periodici d'Italia, di Germania, di Francia e perfino dell'America, e dopo l'ispezione di alcune sue operazioni veramente meravigliose, posso parlarne con cognizione di causa, e tributargli quella profonda ammirazione, che a nessun artista finora trovai di poter accordare» (M. Sernagiotto, *Il cavaliere Guglielmo Botti di Pisa professore di pittura*, Treviso 1879, p. 4).

restauratore sino a quel momento, evidenziando l'importanza del metodo di stacco degli affreschi messo a punto dal restauratore pisano. Tra le altre informazioni, ci riporta anche un tentativo di assassinio ai danni di Botti[146]. La figura che ci viene restituita è quella di un professionista competente, capace di portare innovazione nel suo campo, anche se a volte inviso per alcuni errori tecnici, come quello verificatosi a Padova. È necessario sottolineare che la lettera in questione è stata scritta da un fedele sostenitore, e che quindi risulta essere in tutto e per tutto un segno di ammirazione e di stima nei confronti di Guglielmo Botti. L'autore, infatti, scriveva:

> «Eccoti, amico mio, a seconda delle mie povere forze, appagato nel vivo tuo desiderio, ed ora tocca a te, maestro di color che sanno, a coglier nuove occasioni, per far valere le eminenti doti artistiche e morali dell'ormai celebre Cav. Guglielmo Prof. Botti di Pisa, R°. Ispettore della Accademia di Belle Arti in Venezia»[147].

Di poco precedente a questo testo vi fu quello di Rohault de Fleury[148] (*Fig. 22*), scritto in occasione dell'intervento di restauro del Camposanto di Pisa, e per questo inserito nelle memorie del 1874. Il contributo di de Fleury, intitolato *Del restauro degli affreschi del Camposanto di Pisa e del modo tenuto dal sig. Botti*[149], conferma quanta risonanza l'opera del Botti abbia avuto, non solo in Italia ma anche in Europa. Anche in questo caso si tratta di un encomio all'abilità tecnica del restauratore. In particolare, l'architetto francese appoggia la decisione di Botti di «non adoperar mai il pennello, neppur per un restauro»[150], ovvero di non eccedere nelle ridipinture e negli interventi che avrebbero potuto creare falsi storici. Passa poi ad illustrare in modo dettagliato la tecnica

---

[146] «Nel 1873 si formò un partito nella città di A. contro di lui, e talmente audace, che tre sconosciuti una sera ad una svolta della piazza minacciarono di assassinarlo, mentr'egli passava colla consorte al suo fianco. Un puro accidente salvò lui e la moglie, ma ciò non tolse che poco dopo non si attentasse alla sua vita col veleno, nel vaso d'acqua, che giornalmente gli portava il suo fattorino nello studio. Ne andò immune per la fedeltà ed affetto di esso» (*Ivi*, p. 21, nota 1).

[147] *Ivi*, p. 23.

[148] Charles Rohault de Fleury (Parigi, 1801 - ivi 1875), fu un architetto che lavorò alla costruzione degli edifici di Place de l'Étoile e di Place de l'Opéra a Parigi. Negli ultimi anni della sua vita si dedicò allo studio della storia e dell'archeologia. Sull'argomento si veda: N. Laneyrie-Dagen, *Un cas d'historiographie peu connu : Pise et la Toscane vues par les Rohault de Fleury*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2001, pp. 181-202.

[149] C. Rohault De Fleury, *Del restauro degli affreschi del camposanto di Pisa e del modo tenuto dal sig. Botti in questo restauro, principalmente per le pitture di Benozzo Gozzoli*, in Botti, *Memorie…*, cit., pp. 64-68.

[150] *Ivi*, p. 65.

dell'encausto, il ripristino del supporto murario e lo stacco praticato sugli affreschi di Benozzo Gozzoli lodandone gli esiti:

> «Desiderando perciò che si porgano al coscienzioso artista incoraggiamenti invece di critiche, gli si procaccino tutte le possibili agevolezze e rimunerazione adeguata a tanto compito; desideriamo a pro di que' dipinti il continuar rigoroso del bello e savio ristauro; auguriamo che la edilità toscana in luogo, per esempio, di consacrar le rendite, per deplorabile imitazione di Parigi, ad aprire delle strade nelle sue antiche città, le applichi a conservare le ricordanze più ammirabili del medio evo. Quanto a noi, ringraziamo cordialmente il sig. Botti di salvarci così preziose reliquie, avanzi di una scuola di cui invochiamo con tutte le forze il ridestarsi. In mezzo a cotesto diluvio della pittura materialistica che sale e minaccia di tutto invadere colle onde impure, il Camposanto di Pisa è invero l'arca che tiene in serbo per l'avvenire i germi e i principj d' un rinascimento spiritualistico. Lo ringraziamo del vegliar su quest'arca, siccome d'immenso beneficio, e del guarentirne i tesori, siccome d'uno dei più utili compiti che uomo possa accettare»[151].

Come visto in precedenza, i primi lavori di Botti gli avevano permesso di ottenere la fama e di spostarsi dalla Toscana. Al di fuori della sua regione, oltre al prestigio degli incarichi, erano aumentati anche i suoi avversari, che si palesarono soprattutto durante il soggiorno veneziano. Arrivato in laguna nel 1872, in occasione dei restauri su alcuni affreschi del Veronese in San Sebastiano, ottenne poco tempo dopo l'incarico di Ispettore delle Gallerie dell'Accademia, grazie soprattutto all'appoggio di Cavalcaselle. Una delle prime questioni che dovette affrontare fu quella dell'applicazione del metodo Pettenkofer. Inventata nel 1863 dal chimico Max Joseph von Pettenkofer[152], questa tecnica serviva per rigenerare le vernici opacizzate dei dipinti ad olio, esponendo l'opera ai vapori dell'alcool, per una durata variabile; la vernice opacizzata tornava così nuovamente trasparente, con il conseguente recupero della leggibilità del dipinto. La problematica più grande di questo procedimento era, però, la sua empiricità, e l'impossibilità di controllare l'azione sul colore e sulle velature, si temeva inoltre che applicandolo su dipinti con una vernice di spessore troppo sottile si sarebbero verificati dei danni anche sullo strato

---

[151] *Ivi*, p. 68.

[152] Max Joseph von Pettenkofer (Lichtnenheim, 1818 - Monaco di Baviera, 1901) fu un chimico ed un igienista bavarese. Per ulteriori informazioni si rimanda a: H. Althöfer, *Max von Pettenkofer*, in "*Jahrhundert und die Restaurierung"*, vol. 19, 1987, pp. 305-307.

pittorico sottostante. In Italia, ed in particolare a Venezia, questo metodo fu sostenuto dal conte Giuseppe Umberto Valentinis[153], che tradusse dal tedesco il trattato di Max Pettenkofer *Il restauro e la rigenerazione dei dipinti ad olio*, e lo trattò in diverse conferenze presso l'Accademia veneziana. Il restauratore incontrò, tra gli altri, anche il favore di Cavalcaselle, poiché anch'egli propugnava un restauro di tipo conservativo. Il ministero dell'Istruzione Pubblica doveva, quindi, decidere se consentire o meno l'utilizzo di questo metodo, che a Venezia continuò ad essere in uso, sebbene con dei limiti, fino agli inizi del XX secolo. Nel frattempo, il Botti vide nel restauratore friulano un avversario da eliminare, tantoché inizialmente affermò di essere contrario all'utilizzo del nuovo metodo, e poco più tardi sostenne che «questo sistema di rigenerazione dei dipinti ad olio non è di proprietà del Sig. Valentinis, ma pubblico»[154]. A sostegno della posizione del Botti la *Gazzetta di Venezia* pubblicò una serie di articoli che esaltavano l'approfondita conoscenza del restauratore pisano di questo metodo[155], sostenendo che lo utilizzò anche in diversi dei suoi restauri:

> «Abbiamo già parlato una volta degli egregi risultamenti ottenutisi nell'Accademia delle belle arti, dell'abile ed accurato modo con cui quell'ispettore, cav. Guglielmo Botti, vi applica la restaurazione degli antichi dipinti col sistema Pettenkofer. Ed ora siamo lieti di poter pubblicare, a conferma della giustezza delle nostre affermazioni, la seguente dichiarazione, oltremodo lusinghiera, di un giudice competentissimo, qual è l'illustre direttore della R. Accademia di belle arti di Monaco. Ecco, infatti, la bella attestazione ch'egli ha creduto di dover fare, dopo aver esaminato i ristauri fattisi nella nostra Accademia»[156].

---

[153] Giuseppe Umberto Valentinis (Udine, 1819 - Tricesimo, 1901) fu un pittore e un restauratore friulano. Tra i suoi restauri più importanti possiamo annoverare quello del *Tempietto longobardo* di Cividale del Friuli, eseguito tra il 1859 e il 1860, e quello della *Venere di Urbino* di Tiziano, realizzato nel 1891. Per ulteriori informazioni si veda: C. Terribile, *Il "nobile rigeneratore": i restauri di Giuseppe Uberto Valentinis*, Udine 2003, pp. 1- 231; G. Comelli, *Giuseppe Umberto Valentinis restauratore a Venezia e a Firenze, dal suo epistolario*, in "Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine", serie VI, 1990, pp. 83-120.

[154] *Lettera di Guglielmo Botti al Ministero del 30 maggio 1876*, citata in M.G. Sarti, *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 1- 423, qui p. 316.

[155] Botti sosteneva di aver utilizzato il metodo Pettenkofer su un'opera di Holbein a Parma, e su alcuni dipinti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, tra cui si sospettava ci fosse anche un'opera di Bellini.

[156] *Notizie cittadine* (sezione *Belle Arti*), in «Gazzetta di Venezia» (24 aprile 1876), citato in Sarti, *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*…, cit., p. 329.

È molto probabile che questi scritti fossero un'autocelebrazione del restauratore pisano, quindi basati su notizie da lui stesso fornite. Il risultato fu che lo scontento da parte dei membri dell'Accademia nei suoi confronti crebbe ulteriormente. Un esempio su tutti è la reazione del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Giovan Battista Cecchini, che in una lettera al Ministero del 1876, denunciava come Botti si autoproclamasse esperto del metodo tramite i suoi scritti, e che lo utilizzasse sui dipinti delle Gallerie dell'Accademia, nonostante si fosse incerti sulla sua applicazione:

> «Mentre quella commissione [...] stava occupandosi degli esperimenti e degli studi sul sistema della Rigenerazione del Pettenkofer; l'ispettore di queste Gallerie, inconsultamente assoggettava parecchi quadri di Esse ai vapori alcoolici, vantandosi dei risultati e pubblicando scritti come fosse conoscitore ed applicatore perfetto del sistema Pettenkofer. […]. Ora però che vedo continuare, colle stesse vanitose pubblicazioni (vedi la Gazzetta di Venezia n. 120 del 4 maggio corr.) le stesse pratiche di questo sig. Ispettore, malgrado gli avvisi a lui dati; stimo mio stretto dovere segnalare questi fatti al R. Ministero, acciocché provegga a che la preziosa suppellettile di questa Pinacoteca non vada esposta ad alcun possibile danno, ed inviti il Sig. Botti a sospendere ogni apprezzamento ed applicazione, di quel poco che sa dai libri, e da quanto ha veduto nell'anno passato sulle prime prove qui fatte dal Co. Valentinis sul sistema Pettenkofer»[157].

La vicenda tra Botti e Valentinis si concluse con l'allontanamento di quest'ultimo, nel 1892, in occasione di una dimostrazione sulla rigenerazione condotta su alcune tele del Palazzo Ducale a Venezia. Durante un'ispezione, infatti, fu scoperta una ridipintura effettuata su un dipinto di Filippo Zaniberti, che provocò numerose critiche e polemiche. Il restauratore friulano, così screditato, perse l'incarico e si ritirò dalla scena accademica, per dedicarsi all'agricoltura.

Questo episodio screditò ancor di più la persona del Botti, poiché risultava alquanto evidente che le sue dichiarazioni fossero state costruite *ad hoc* per eliminare il suo concorrente. Da quando aveva ricevuto l'incarico di ispettore, il restauratore aveva avuto a che fare con due tipologie di avversari: quelli occasionali, ovvero i copisti, che, a detta

---

[157] Lettera di Giovan Battista Cecchini, Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, al Ministero della Pubblica Istruzione, del 5 maggio 1876, citata in *Ivi*, p. 328 (nota 84).

di Nicolò Barozzi[158], «ritengono averlo contrario nella concessione di una sala per le copie»[159], ed i più agguerriti, i suoi colleghi restauratori, tra cui è importante annoverare Policarpo Bedini[160] e Paolo Fabris[161].

Guglielmo Botti ebbe modo di scontrarsi col Bedini più volte, e sappiamo da diversi documenti che tra i due non corse buon sangue[162]. L'intervento sulla *Madonna con Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano* (*Fig. 23*) nella Chiesa di Valdobbiadene, eseguito tra il 1873 e il 1877, ne è la prova più eclatante. In un primo momento l'Accademia aveva deciso che l'intervento venisse affidato al Bedini, ma il Ministero successivamente impose che se ne occupasse Botti, per i suoi precedenti successi. In concomitanza con la conclusione dei lavori, Bedini scrisse un articolo su *Il Tempo* in cui ricordava il madornale errore dei chiodi di ferro a Padova del restauratore pisano, e la sua insistenza nell'allontanare le accuse, nonostante le prove inconfutabili:

> «[…] nell'oratorio di S. Giorgio in Padova. La Commissione dovea dare il collaudo. Ma si affermava che il sig. Botti avesse usate nell'operazione, invece delle bulette di rame o di ottone, delle bulette e dei chiodi di ferro, i quali indubbiamente coll'ossidarsi avrebbero prodotto i più deplorevoli guasti in quegli affreschi preziosi. Il sig. Botti protestò vivamente che non si ponesse mano al suo lavoro, e dinanzi alla commissione negò il fatto. Allora, presenti tutti gli altri, uno dei componenti la Commissione estrasse la calamita, l'avvicinò ad uno dei buchi stuccati che doveva coprire il chiodo, e la attrazione della calamita mostrò l'esistenza del ferro»[163].

Per quanto riguarda invece Paolo Fabris, non si trattava soltanto di una forte competizione, ma anche di una divergenza di idee sul restauro. Egli, infatti, aveva un

---

[158] Niccolò Barozzi (Venezia, 1826 - ivi, 1906) fu uno storico e un fervente patriota. Fu direttore delle Gallerie e del Museo Correr. Pubblicò, in collaborazione. con Berchet, le *Relazioni degli Stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneziani nel sec*. 17*°* nel 1856 -77. (F. Gaeta, *Barozzi, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, pp. 509 – 510.

[159] Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia…*, cit., p. 6.

[160] Policarpo Bedini (Padova, 1817 - ivi 1883), fu pittore, acquerellista, restauratore e mosaicista. Si veda: A. S. De Kiriaki, *Ricordi e memorie*, in "*L'ateneo veneto. Rivista mensile di scienze, lettere ed arti*", a cura di G. De Lucchi - A. S. De Kiriaki, serie VII, vol. II, Venezia 1883, p. 126.

[161] Paolo Fabris (Pieve d'Alpago, 1810 - Venezia, 1888) fu un pittore ed un restauratore. i formò all'Accademia di Venezia, ottenendo vari premi fra il 1832 e il 1836, soprattutto per copie. Dipinse alcuni quadri sacri e ritratti, ma fu sopratutto restauratore di dipinti antichi e conservatore di Palazzo Ducale a Venezia. Nel 1853, restaurò il San Pietro Martire di Tiziano, distrutto in un incendio tredici anni dopo. (Conti, *Storia del restauro* …, cit. p. 295)

[162] «Il grande, l'immortale (fra gli asini) Bedini è morto il 29 luglio u.d., come avrà saputo; io e Lei siamo liberati da un nemico veneziano» (Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia…*, cit., p. 9).

[163] P. Bedini, *Il regio ispettore in gran burrasca*, in «Il Tempo» (31 luglio 1877), citato in *Ivi*, p. 10.

metodo più tradizionale, basato sulla reintegrazione delle lacune ed eliminazione delle ridipinture. Fabris, ad esempio, lamentava un trattamento di favore da parte del Ministero nei confronti del restauratore toscano, in particolare per i pagamenti giornalieri per i lavori sull'*Ultima Cena* di Paris Bordon, dicendo (*Fig. 24*):

> «Il compenso che riguardo a me viene in proposito stabilito non mi sembra, lo confesso, di reciproco tornaconto. […] Io non so come possa avvantaggiarsene l'Onor. Sig. Botti, ma so bene che la di lui ufficiosa posizione non è certamente pari alla mia. Egli non è Preposto unico e solo presso la R. Accademia di Belle Arti, anzi vari sono quelli che ivi presiedono al buon andamento dell'ufficio. Inoltre, il sullodato Sig. Botti viene talvolta coadiuvato da un assistente restauratore stipendiato dal Governo»[164].

Per contro Botti dichiarava, nelle lettere a Cavalcaselle, l'incapacità del suo avversario, e i pessimi risultati da lui ottenuti sulla *Pala Pesaro* di Tiziano:

> «Io ho veduto il quadro e mi sembra che non doveva fare tutto quel lavorio che vi ha fatto a danno di quella magna opera del Vecellio. Infatti è divenuto duro e stonato, ne dico altro perché non voglio che si pensi ch'io parli per invidia; ma una cosa sola mi duole di questa opera, che per riguardo all'amor proprio del Fabris siasi deteriorata un'opera d'arte di quel genere. […] In Venezia vi è molto mal umore, fra gli artisti e intelligenti, pei guasti recati dal Fabris al gran quadro del Tiziano dei Frari, ma oramai cosa fatta capo ha. È però una vergogna di vedere quell'asino di Fabris arrabattarsi a cogliere ogni più ridicola occasione per farsi scrivere dal Galli, direttore del Tempo, articoli rumorosi da vero ciarlatano! E non vede che si tira addosso il ridicolo!»[165].

Da questi due episodi appare evidente come l'insofferenza nei confronti di Guglielmo Botti stesse aumentando. La problematica principale era che il restauratore veniva percepito come un protetto di figure autorevoli quali Cavalcaselle e Sernagiotto, e un'imposizione da parte del Ministero, di conseguenza una figura intoccabile. Questo si accentuò ulteriormente con la sua assunzione della carica di Ispettore delle Gallerie, che gli permetteva di fare il buono e il cattivo tempo. In un articolo comparso nel periodico *Il Tempo* del 18 ottobre 1886, un anonimo scriveva:

---

[164] *Ivi*, p. 8.
[165] *Ibidem* (nota 25).

«Il Ministero regalò a Venezia fin dal 1873 nel R. Ispettore delle Gallerie alla R. Accademia di Belle Arti. Appena arrivato fra noi, si proclamò versatissimo in fisica, in meccanica, ricco di secreti, inventore di nuovi sistemi in arte, professore di pittura, unico restauratore delle opere dei sommi maestri, esperto, intelligente, in una parola il vero redentore e conservatore dell'arte antica. E per avvalorare meglio quanto asseriva sulla propria singolare capacità, diffuse egli stesso, una quantità di elogi a stampa sui propri meriti, coll'intendimento di piantar una solida radice della sua celebrità, parlando a scapito di tutti i restauratori, segnatamente dei nostri veneti passati, presenti e futuri! E della pittura veneta nemmeno conosceva le scuole! Tale procedere gli procurò la disistima di molti; la quale andò gradatamente crescendo, quando dalle prove fu riconosciuto, non esser egli né pittore, né restauratore, né intelligente, meno poi inventore di nuovi sistemi, ma soltanto, un debole meccanico ch'ebbe la sorte di convivere coll'aiuto di capaci falegnami e muratori, distinguendosi sempre per gran parlatore prodomo sua, e facile sprezzatore di ciò che non comprende. Nella raccolta del Tempo si conservano in proposito edificantissimi episodi. Senonché bisogna ritenere per fermo che debbano esistere alcune straordinarie ragioni, fuori affatto del capo dell'arte, per le quali questo signore s'acquistò la simpatia del Governo, fu onorato con duplicate decorazioni e investito del Regio Impiego, nel quale si seguita a mantenerlo in onta che si conoscono le sue non poche pecche, lasciandolo dominare in tutto e per tutto a talento, concedendogli anche la prerogativa di poter venire a conoscere alcune disposizioni Ministeriali qualche giorno prima che arrivi la ufficiale partecipazione alla Presidenza.[…] Egli riesce a disgustar tutti, ma a far lasciare l'affare in sospeso. Si noti che da qualche anno il R. Ministero stabilì che i Regi Ispettori delle Gallerie non abbiano ad occuparsi in lavori di pubblici restauri. All'Ispettore della R. Accademia scotta questa regia disposizione; da ciò è da credersi originato un tenace proposito d'ottenere, col suddetto contegno, quando che sia, una eccezione per sé […] massime nel caso che si presenti un lavoro in cui la meccanica prevalga dal quale potrebbe ripetere i miracoli del suo ingegno. Per altro miracoli non nuovi, perché furono di continuo opera da artisti qui in Venezia ... da quasi un secolo. L'impiego d'Ispettore permette ad esso d'assumere affari per cui è impegnato quasi tutta la giornata, ed occupa perciò vari luoghi della Accademia stessa. Ha qualche occupazione anche fuori della Accademia e fa qualche scappatina nei vicini paesi assumendo commissioni di restauri; e si fa anche impresario e direttori di lavori nuovi di pittura, senza riguardo

a chi dapprima fosse stato impegnato. I lamenti sono continui; ma chi ha il coraggio di lottare col protetto di laggiù?»[166].

L'irrequietezza aumentava sempre di più, come le polemiche e le accuse contro Cavalcaselle, che lo aveva insidiato al potere, come possiamo leggere in un articolo su *Il Piccolo* del 18 ottobre del 1886:

> «un uomo privilegiato dal protezionismo, posto in carica, esperto prestigiatore che con modi e forme tutte sue, riuscì a illudere a tal segno da farsi credere una celebrità scientifica artistica, e che giovato dalla fortuna trovò nei suoi colleghi e nei preposti uomini di una fenomenale condiscendenza a lasciarsi dominare, tutto per quell'inesplicabile riguardo pauroso a quel benedetto protezionismo ufficiale»[167].

Tra il 1882 e il 1893, il Botti stava seguendo vari interventi di restauro; vale la pena citarne due: quello sui *Funerali di Sant'Orsola* di Carpaccio (*Fig. 25*) e quello sul *Sant'Agostino* di Bartolomeo Vivarini (*Fig. 26*), presso la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia. Per quanto riguarda il dipinto di Carpaccio, il Botti era stato chiamato ad occuparsi del supporto ligneo, della rifoderatura e del fissare lo strato pittorico colmando le lacune[168]. L'intervento ebbe delle valutazioni, in generale, piuttosto positive, ma è interessante riportare l'opinione di Giuseppe Bertini, appartenente alla Commissione Permanente di Belle Arti, in una lettera inviata dal Ministero, per indagare sui restauri sopracitati:

> «Il restauratore ha rifatto completamente il Cielo dello stupendo quadro del Carpaccio, senza lasciare scoperto nemmeno un pezzetto dell'antico cielo, almeno a titolo di ricordo e di confronto. Il resto della tela è grossolanamente restaurato, senza

---

[166] Anonimo, *Una storia dolorosa e la Regia Accademia*, in «Il Tempo» (18 ottobre 1886), citato in *Ivi*, p. 11.
[167] *Ivi*, p. 14.
[168] «Gravi ed urgenti bisogni di radicali riparazioni; per essere stata molti anni abbandonata in alto del salone ove stava esposta, senza mai aver provveduto alla necessaria conservazione, occorrono oggi i lavori seguenti: A - Riforma e restauro del telajo di legno, B - Foderatura della tela originale con una nuova tela tutta di un solo pezzo, C - Per eseguire la detta foderatura occorre prima foderare, provvisoriamente, con veli o mussola di cotone, tutta la superficie dipinta per non perdere il colore durante questa necessaria operazione, D - Spogliare con diligenza il dipinto dalla molta coppale ed olio carbonizzati, quali attualmente rendono il colore oscuro e di effetto stonato, E - Armonizzare con tintarelle neutre il colore ove manca e rigenerare il dipinto con apposite vernici per ridonarle il suo primitivo splendore. Questa tela misura metri 17 quadri; le spese vive pei molti materiali necessari e lavori del falegname le calcolo in lire trecento (300) circa. Il tempo impiegabile non posso precisarlo attesoché il lavoro è della più grande importanza e diligenza, dimodoché i giorni che saranno da me impiegati ne terrò apposito registro» (*Lettera di Guglielmo Botti alla Direzione dell'Istituto di Belle Arti di Venezia? del 7 novembre 1878*, citata in *Ivi*, p. 126).

gusto artistico e senza tener calcolo delle finezze che il celebre autore usava sì nel dipingere che nel disegnare»[169].

Come si può dedurre il pittore preferiva di gran lunga un "non intervento" alla pratica adottata dal Botti. A questa relazione rispose Cavalcaselle, sostenendo il restauratore toscano, e fu necessario un terzo intervento, quello di Giuseppe Giovannelli[170] che, seppur in modo cauto, si schierò dalla parte del Botti[171]. Interessante come Giulio Cantalamessa, nonostante non approvasse i modi del restauratore toscano e li considerasse troppo liberi, diede un commento non del tutto negativo sull'intervento:

> «Tuttavia, dee dirsi per giustizia che qualche buon servigio egli rese in altri tempi, soprattutto per la ripulitura del grande dipinto del Carpaccio, rappresentante il martirio di S. Orsola e delle sue compagne, il cui stato, da quel che mi è detto, era tale da far considerare il dipinto come perduto. Ma anche in quello egli non seppe astenersi dal rifare e ritoccare troppo liberamente»[172].

Il secondo intervento, del 1893, riguarda invece il *Sant'Agostino* di Bartolomeo Vivarini, di cui fu testimone Adolfo Venturi. Come già accennato Venturi aveva un approccio diverso da Cavalcaselle, e non apprezzava Guglielmo Botti, tanto da definirlo «verniciatore di carrozze». Nelle sue *Memorie autobiografiche* il conoscitore esprime tutta la sua indignazione per il restauro in questione:

> «Un giorno lo vidi restaurare con colori ad olio una tempera di Bartolomeo Vivarini; un altro, macchiare, ungere, proprio nel mezzo, il gran fregio del Tiepolo che è nella Galleria veneziana. […] santa Caterina. E chi, dopo aver veduto a Parenzo un quadro di Antonio Vivarini, tutto brillante come di smalti translucidi, splendido come pezza

---

[169] Commissione Permanente di Belle Arti (Bertini), novembre 1882: Appendice, doc. 85. Cfr. anche la comunicazione data di ciò dal Ministero (Fiorelli) alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, 13 dicembre 1882: b. 355, fasc. 246.1, citato in: Sarti, *Il restauro dei dipinti…*, cit., pp. 140-141).

[170] Giuseppe Giovanelli (Venezia, 1824 - Lonigo, 1886), fu un politico italiano e Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Sul medesimo argomento si veda: G. Ellero, *Ancora sulla famiglia Guardi, i conti Giovanelli e i luoghi pii veneziani*, in Arte documento, n. 15., 2001, pp. 173-177.

[171] «Forse il Botti avrà spinto troppo il lavoro, che il Comm.e Bertini avrebbe desiderato più limitato; ma al R. Ministero esisteva una fotografia del quadro in discorso, prima del restauro, e da essa si deve riconoscere, come non esser vero che tutto il cielo sia stato rifatto» (*Lettera di Giovannelli a Fiorelli*, Appendice, doc. 85; e comunicazione fattane dal Ministero (Fiorelli) alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti, 13 dicembre 1882: b. 355, fasc. 246.1. Citata in Sarti, *Il restauro dei dipinti…*, cit., pp. 142-143).

[172] A.C.S., AA.BB.AA., III versamento, II parte, b. 318, fasc. 606.12., *Lettera di Giulio Cantalamessa al Ministero della Pubblica Istruzione del 17 ottobre 1894* (citata in Sarti, *Il restauro dei dipinti…*, cit., p. 145).

> di ricamo orientale, lo avrebbe riconosciuto di ritorno dal bucato, purgato nella cenere, per conto del provvido Governo reale e imperiale?»[173].

Come dimostrano questi avvenimenti, l'insoddisfazione verso Botti aveva raggiunto dei livelli non più tollerabili. Fu quindi necessario l'intervento di Giulio Cantalamessa che, basandosi su questi ed altri rapporti, scrisse una lettera al Ministero e fece destituire ed allontanare da Venezia il Botti:

> «Mi parve divenuta impossibile la permanenza di quest'impiegato a Venezia, e vidi che l'atto di giustizia, che si sarebbe compiuto allontanandolo, sarebbe stato anche provvido per impiantare il servizio in modo irreprensibile»[174].

Venturi, ovviamente, accolse con grande favore la notizia[175]. Per concludere possiamo dire che da tutte queste testimonianze emerge che Guglielmo Botti non fu mai ben accettato all'interno dell'ambiente veneziano; si era creato molti avversari, come egli stesso riferisce al suo più grande sostenitore, il Cavalcaselle:

> «Creda, mio caro Amico, che io sono contornato da un gran numero di nemici e per conseguenza mi occorre gran prudenza a badare molto a me. […] Guai quando si vuole abbattere una persona! Ma, grazie al cielo, i ragli degli asini non ascendono mai a grande altezza e ciò mi basta. Ora infatti vediamo gli effetti; del mio lavoro già mi vien fatto conoscere che in Germania nei giornali [...] si fanno grandi elogi del mio lavoro al tempo stesso, e che si sta fra poco pubblicando contro il ristauro del celebre Tiziano»[176].

Nonostante il suo carattere borioso, e talvolta l'inefficacia di alcuni suoi interventi, ci viene restituita la figura di un restauratore capace, che ha contribuito a far giungere fino a noi opere che altrimenti sarebbero andate perse.

---

[173] A. Venturi, *Memorie autobiografiche*…, cit., pp. 80-82.
[174] A.C.S., AA.BB.AA., III versamento, II parte, b. 318, fasc. 606.12, *Lettera di Giulio Cantalamessa al Ministero della Pubblica Istruzione del 17 ottobre 1894* (citata in Sarti, *Il restauro dei dipinti…*, cit., p. 17).
[175] «fui servito io e fu servito lui, il grand'uomo ricordato anche in epigrafi per le sue opere di salvazione artistica, reso da me innocuo, impotente, tra i basalti e le casse di sicomoro» (*Ibidem*).
[176] Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Cod. it. IV, 2030 (=12271), cc. 119-120 (12 febbraio 1883), 122-123 (23 marzo 1883) (*Ivi*, p. 143).

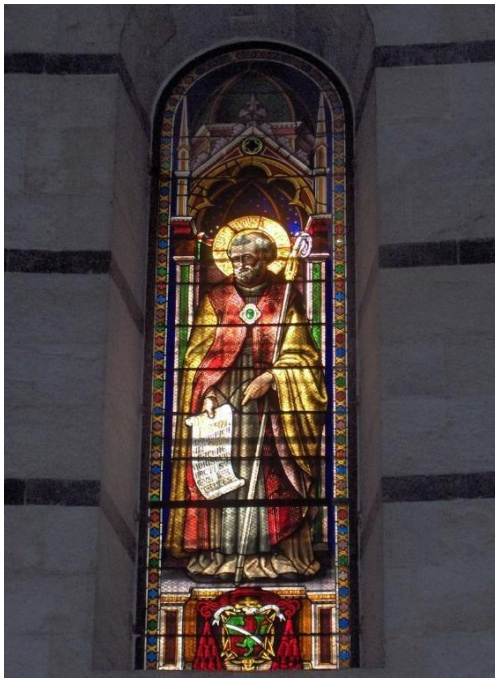


Fig. 1

Guglielmo Botti, **San Bernardo (1855)**, vetrata, Battistero di Pisa, (*Da:* Guglielmo Botti, wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Guglielmo_Botti, 03/2025).



Fig.2

Benozzo Gozzoli, Costruzione della torre di Babele 1468, affreschi, Corridoio del Camposanto monumentale di Pisa (da: Museo Benozzo Gozzoli, https://www.museobenozzogozzoli.it/it/scene-dell-antico-e-nuovo-testamento.html, 03/2025)

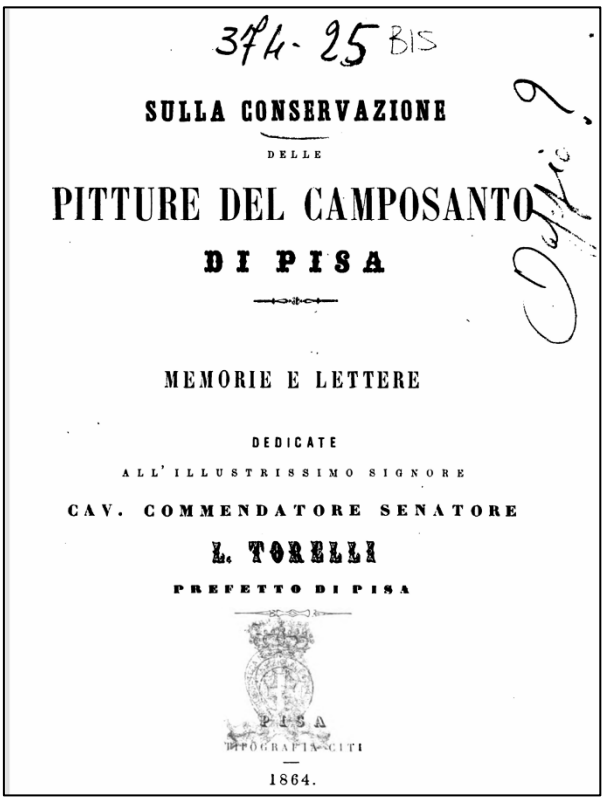
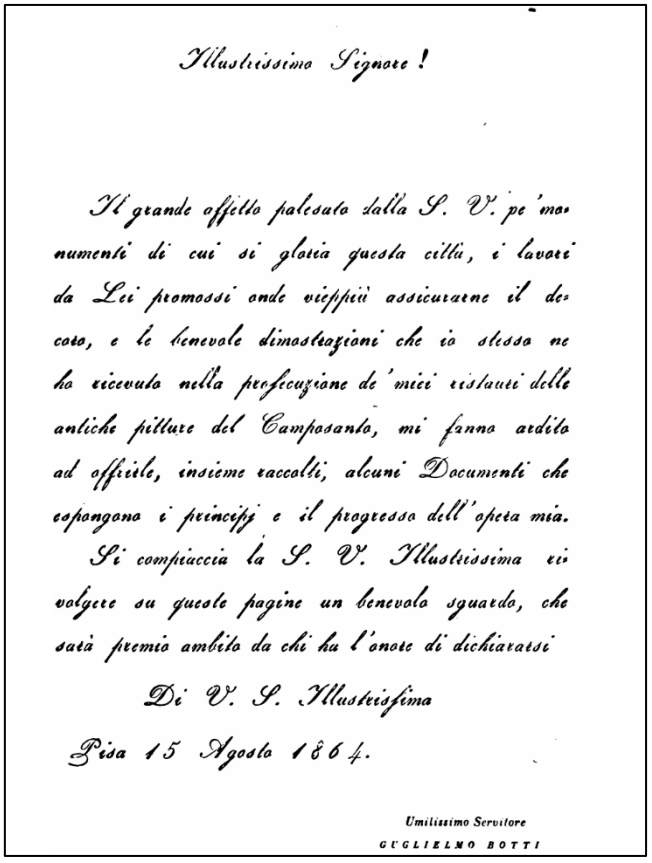


Fig. 3

Guglielmo Botti, frontespizio (1864), (Da: G. Botti, *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa,* Pisa 1864, p. 1).



Illustrissimo Signore!

Il grande affetto palesato dalla S. V. pe' monumenti di cui si gloria questa città, i lavori da Lei promossi onde vieppiù assicurarne il decoro, e le benevole dimostrazioni che io stesso ne ho ricevuto nella prosecuzione de' miei restauri delle antiche pitture del Camposanto, mi fanno ardito ad offrirle, insieme raccolti, alcuni Documenti che espongano i principj e il progresso dell'opera mia.

Si compiaccia la S. V. Illustrissima rivolgere su queste pagine un benevolo sguardo, che sarà premio ambito da chi ha l'onore di dichiararsi

Di V. S. Illustrissima

Pisa 15 Agosto 1864.

Umilissimo Servitore
GUGLIELMO BOTTI

Fig. 4

Guglielmo Botti, lettera al prefetto di Pisa L. Torelli (1864), *(*Da: G. Botti, *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa*, Pisa 1864, p.8)



Fig. 5

Fratelli Alinari, Costruzione della torre di Babele di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa (1890 ca.), foto, Firenze, (Da: Museo Benozzo Gozzoli: https://www.museobenozzogozzoli.it/, 03/2025)

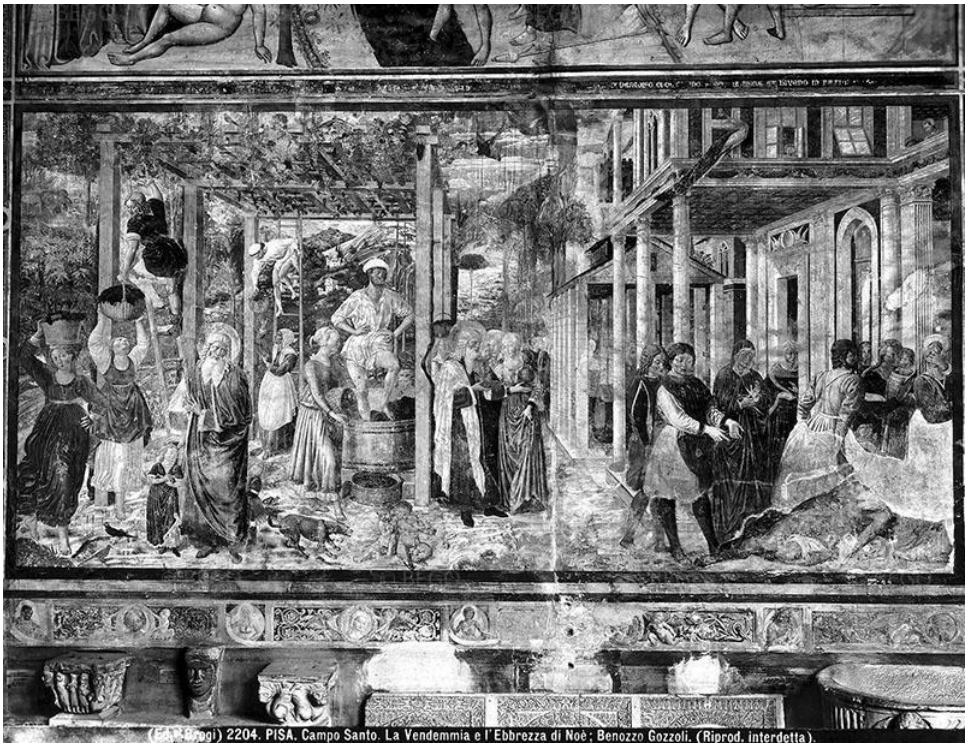


Fig. 6

Fratelli Alinari, Vendemmia ed ebrezza di Noè di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa (1890 ca.), foto, Firenze, (Da: Museo Benozzo Gozzoli: https://www.museobenozzogozzoli.it/, 03|2025)



Fig. 7

Benozzo Gozzoli, Le nozze di Giacobbe e Rachele (1468 – 1484), affresco, Campo Santo di Pisa, (Da: Fondazione Federico Zeri: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/, 03/2025)



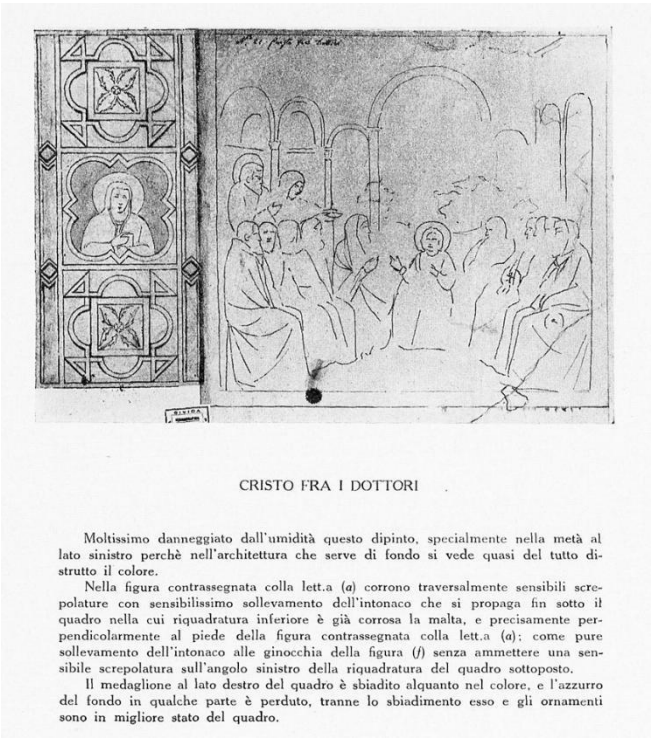
Fig. 8

Veduta della galleria nord dopo l'incendio del 1944, Foto, Pisa, Camposanto (Da: M., Orsero L*'âge d'or del Camposanto di Pisa. Cantieri e fasi decorative nella prima metà del Trecento*, Etudes lausannoises d'histoire de l'art, 32, Viella, dicembre 2022, p.17.)



Fig. 9

Carlo Naya, Gli affreschi sopra l'arcone della Cappella degli Scrovegni (1871), prima del restauro del Botti, Fotografia, Padova (Da: Prosdocimi A., *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento, acquisto e restauri agli affreschi*, in Bollettino del Museo Civico di Padova, 1, 1960, p. 44.)



CRISTO FRA I DOTTORI

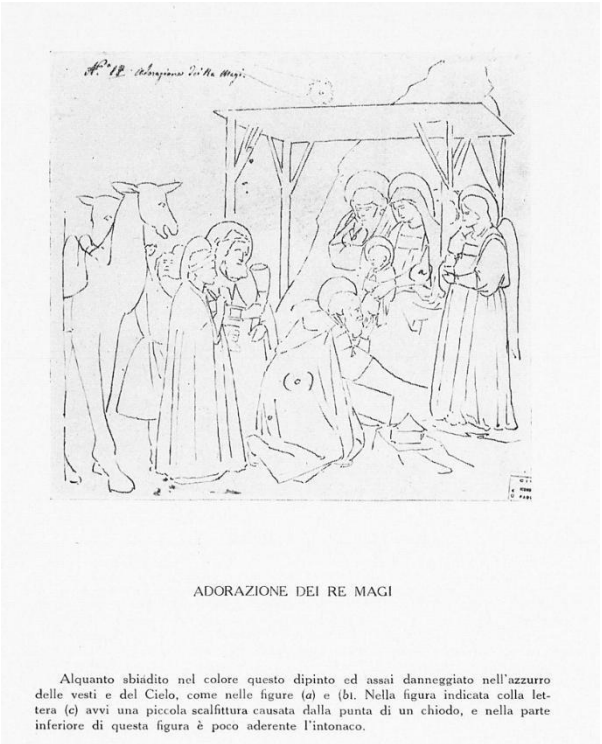
Moltissimo danneggiato dall'umidità questo dipinto, specialmente nella metà al lato sinistro perchè nell'architettura che serve di fondo si vede quasi del tutto distrutto il colore.

Nella figura contrassegnata colla lett.a (*a*) corrono traversalmente sensibili screpolature con sensibilissimo sollevamento dell'intonaco che si propaga fin sotto il quadro nella cui riquadratura inferiore è già corrosa la malta, e precisamente perpendicolarmente al piede della figura contrassegnata colla lett.a (*a*); come pure sollevamento dell'intonaco alle ginocchia della figura (*f*) senza ammettere una sensibile screpolatura sull'angolo sinistro della riquadratura del quadro sottoposto.

Il medaglione al lato destro del quadro è sbiadito alquanto nel colore, e l'azzurro del fondo in qualche parte è perduto, tranne lo sbiadimento esso e gli ornamenti sono in migliore stato del quadro.

Fig. 10

Augusto Caratti e Leopoldo Toniolo, **Cristo fra i dottori di Giotto (1871)**, relazione su stato di conservazione dei dipinti, disegno, Padova (Da: Prosdocimi A., *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento, acquisto e restauri agli affreschi*, in Bollettino del Museo Civico di Padova, 1, 1960, p. 152.)



ADORAZIONE DEI RE MAGI

Alquanto sbiadito nel colore questo dipinto ed assai danneggiato nell'azzurro delle vesti e del Cielo, come nelle figure (*a*) e (*b*). Nella figura indicata colla lettera (*c*) avvi una piccola scalfittura causata dalla punta di un chiodo, e nella parte inferiore di questa figura è poco aderente l'intonaco.

Fig. 11

Augusto Caratti e Leopoldo Toniolo, **Adorazione dei Magi di Giotto (1871*)*,** relazione su stato di conservazione dei dipinti, disegno, Padova (Da: Prosdocimi A., *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento, acquisto e restauri agli affreschi*, in Bollettino del Museo Civico di Padova, 1, 1960, p. 136.)



Fig.12

Tiziano Vecellio, Il Martirio di San Lorenzo (1548), olio su tela, cm 493×227 , Chiesa di Santa Maria Assunta detta I Gesuiti, Venezia. (Da: Nicola Pisano A. R., *Un restauro difficile, in Tiziano,* pubblicazione a cura della Banca d'Alba per il restauro del "Martirio di San Lorenzo" di Tiziano Vecellio, Alba 2013, p. 10).

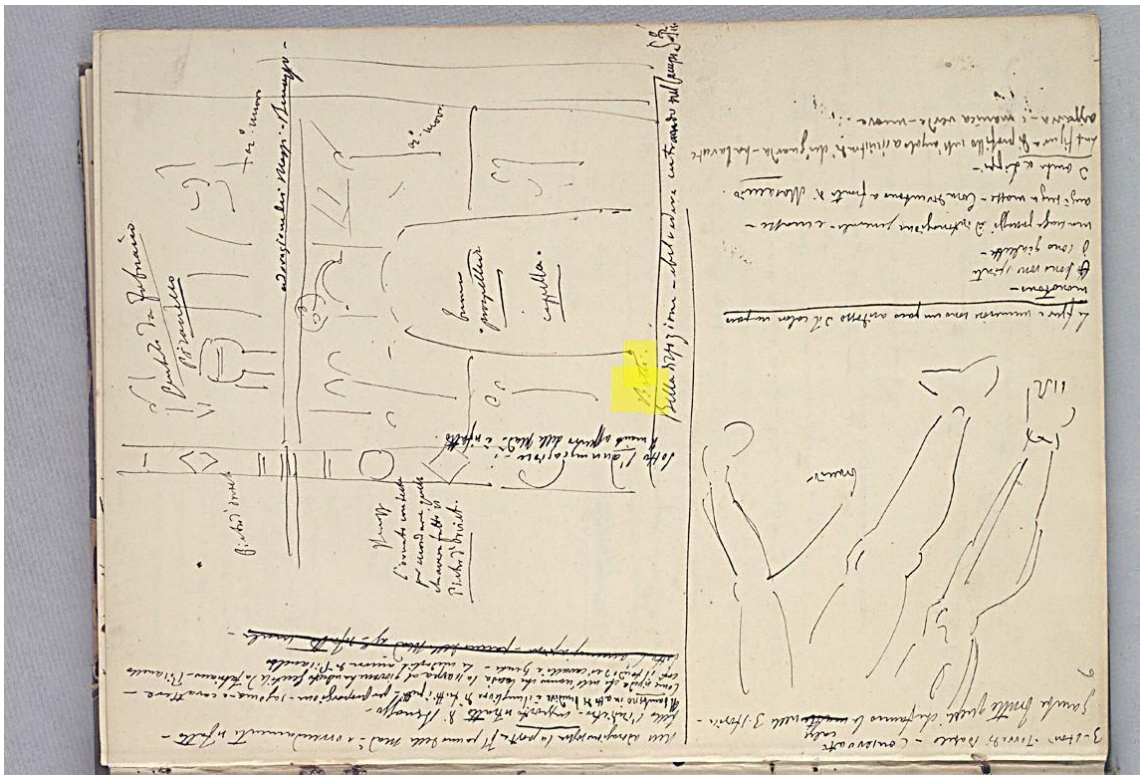


Fig. 13

Giovanni Battista Cavalcaselle, Adorazione dei Magi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa (1858- 1860), appunti del taccuino undici, Biblioteca Marciana di Venezia (Da: Fondo Cavalcaselle della Biblioteca Marciana: https://fondocavalcaselle.bibliotecanazionalemarciana.it/ , 03/2025)

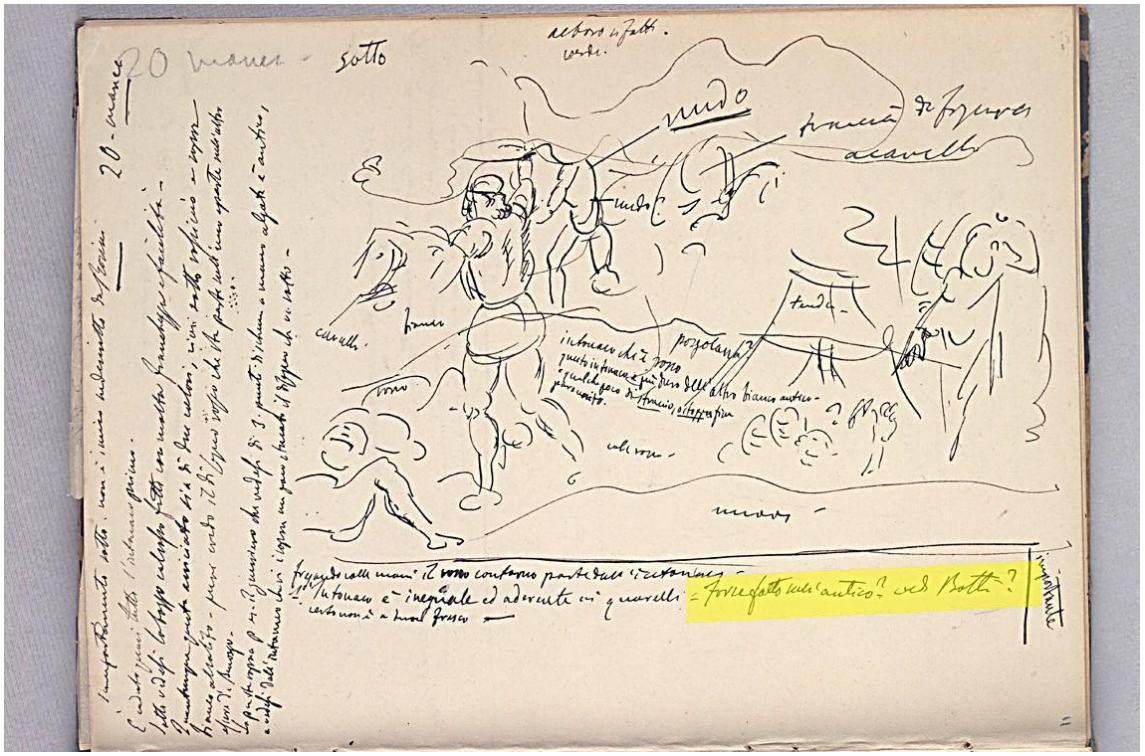


Fig. 14

**Giovanni Battista Cavalcaselle, frammento di affesco nel Camposanto di Pisa (1858- 1860*),* appunti del taccuino undici, Biblioteca Marciana di Venezia (Da:* Fondo Cavalcaselle della Biblioteca Marciana: https://fondocavalcaselle.bibliotecanazionalemarciana.it/, 03/2025*)*

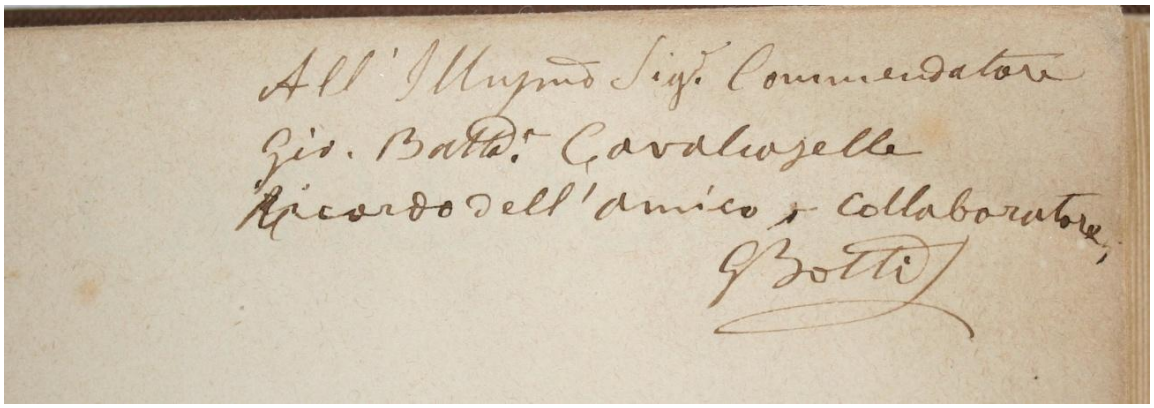


Fig. 15

Guglielmo Botti, All'Illustrissimo Sig. Commendatore | Gio. Batt. Cavalcaselle | Ricordo dell'Amico e collaboratore | G.Botti. (1864),, nota manoscritta di dedica, (Da: Guglielmo Botti, Archivio dei Possessori: https://archiviopossessori.it/, 03/2025).



Fig. 16

Giovanni Battista Cavalcaselle, San Francesco che riceve le stimmate di Giotto (1858- 1860), disegno, Assisi, Storie di San Francesco, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore, (Da: Mozzo M., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, p.75).

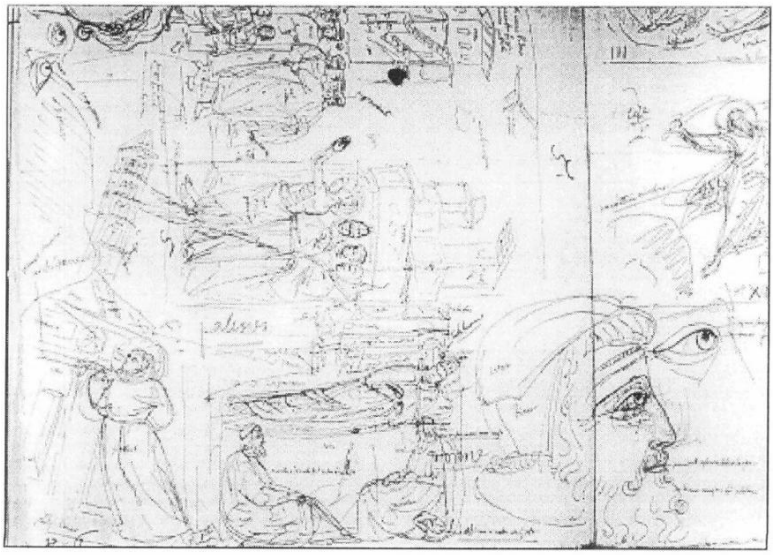


Fig. 17

Giovanni Battista Cavalcaselle, Il Sogno di Innocenzo II di Giotto (1858- 1860), disegno, Assisi, Storie di San Francesco, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore. (Da: Mozzo M., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, p.75).



Fig. 18

Società fotografica di Assisi, Ascensione di Cristo, Storie del Nuovo Testamento (1872), fotografia Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore, prima dell'intervento di Guglielmo Botti nel 1872; (Da: Mozzo M., I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle, «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, p.76.)



Fig. 20

Gabriele Carloforti, Basilica inferiore di S. Francesco, zona absidale (1884), negativo su lastra di vetro, (Da: La documentazione fotografica delle Allegorie francescane: https://fotosacroconvento.omeka.net/exhibits/show/allegorie-francescane/la-documentazione-fotografica, 03/2025)

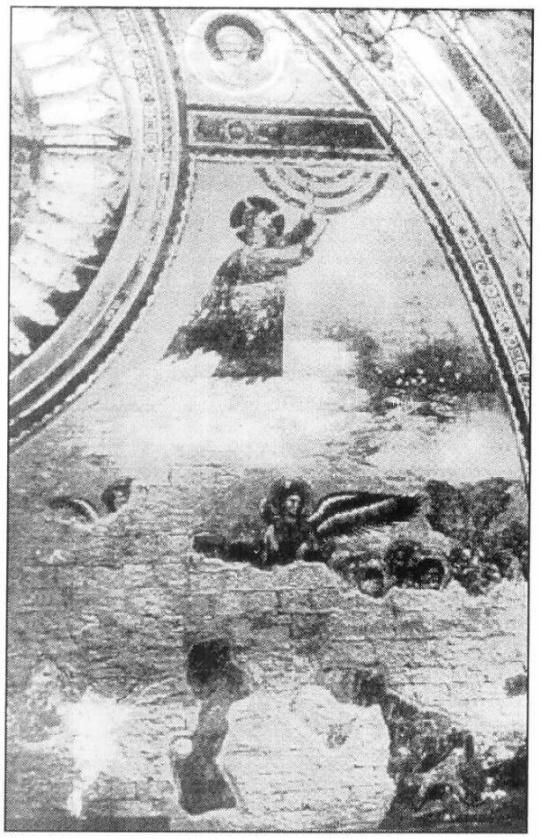


Fig. 19

Fratelli Alinari, Ascensione di Cristo, Storie del Nuovo Testamento (1872), fotografia, Assisi, chiesa di San Francesco, Basilica Superiore, dopo l'intervento di Guglielmo Botti, 1876-1880 (Da: Mozzo M., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, p.77.)

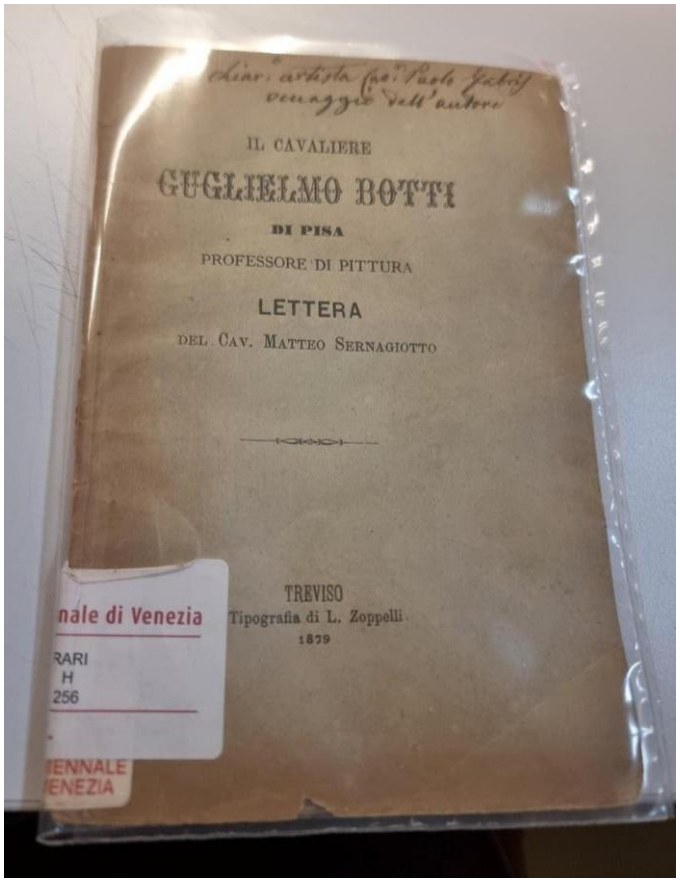
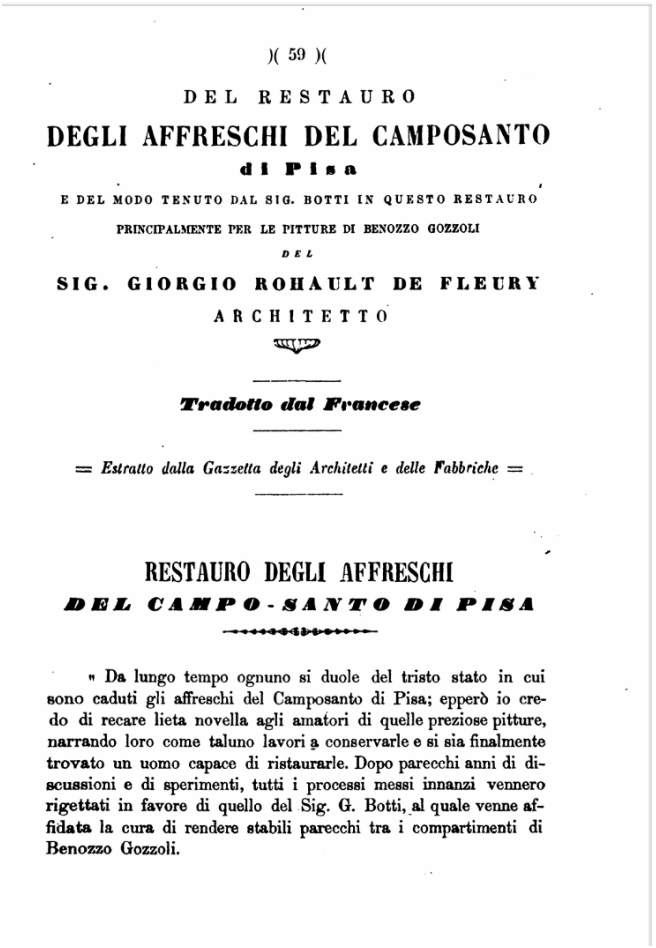


Fig. 21

Matteo Sernagiotto, *Il cavaliere Guglielmo Botti di Pisa professore di pittura*., frontespizio, L. Zoppelli, Treviso, 1879.



)(59)(

DEL RESTAURO

DEGLI AFFRESCHI DEL CAMPOSANTO

di Pisa

E DEL MODO TENUTO DAL SIG. BOTTI IN QUESTO RESTAURO

PRINCIPALMENTE PER LE PITTURE DI BENOZZO GOZZOLI

DEL

SIG. GIORGIO ROHAULT DE FLEURY

ARCHITETTO

Tradotto dal Francese

= *Estratto dalla Gazzetta degli Architetti e delle Fabbriche* =

RESTAURO DEGLI AFFRESCHI

DEL CAMPO-SANTO DI PISA

« Da lungo tempo ognuno si duole del tristo stato in cui sono caduti gli affreschi del Camposanto di Pisa; epperò io credo di recare lieta novella agli amatori di quelle preziose pitture, narrando loro come taluno lavori a conservarle e si sia finalmente trovato un uomo capace di ristaurarle. Dopo parecchi anni di discussioni e di sperimenti, tutti i processi messi innanzi vennero rigettati in favore di quello del Sig. G. Botti, al quale venne affidata la cura di rendere stabili parecchi tra i compartimenti di Benozzo Gozzoli.

Fig. 22

C. Rohault De Fleury, Del restauro degli affreschi del camposanto di Pisa e del modo tenuto dal sig. Botti in questo restauro, principalmente per le pitture di Benozzo Gozzoli, Frontespizio, 1874.



Fig. 23

Paris Bordon, Madonna con Bambino e i santi Rocco e Sebastiano (1535 – 1543), olio su tela, chiesa di Valdobbiadene, (Da: Wikipedia: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Paris-Bordon_Madonna-con-bambino-in-trono-e-i-santi-Sebastiano-e-Rocco_Valdobbiadene.jpg , 03|2025)



Fig. 24

Paris Bordon, Ultima Cena (1566 – 1570), olio su tela, cm 380, Chiesa di San Giovanni in Bràgora, Venezia**,** (da: Museo Virtuale: https://www.ultimacena.afom.it/venezia-chiesa-di-san-giovanni-in-bragora-con-ultima-cena-di-p-bordon/, 03|2025)



Fig.25

Vittore Carpaccio, I funerali di Sant'Orsola (1493), tempera su tela, cm 271x561, Gallerie dell'Accademia, Venezia, (Da: Gallerie dell'Accademia: https://www.gallerieaccademia.it/martirio-dei-pellegrini-e-funerali-di-orsola, 03|2025*)*



Fig. 26
Bartolomeo Vivarini, Agostino vescovo in trono con san Lorenzo e san Bartolomeo (1473), olio su tavola, San Domenico 1(cm 59 x 56), Sant'Agostino (cm 191 x 69) e San Lorenzo (cm 158 x 55,5), Venezia, Chiesa Santi Giovanni e Paolo, (da: cassiciaco https://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/quattrocento/vivarini_bartolomeo/vivarini_bartolomeo1.html, 03|2025)

CAPITOLO 2

I cantieri di restauro di Guglielmo Botti in Toscana

In questo secondo capitolo si esamineranno due interventi di restauro di Guglielmo Botti: il trasporto su tela del dipinto *La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate* di Domenico Ghirlandaio, realizzato nel 1870, e l'intervento sul *Giudizio Universale* di Fra Bartolomeo, eseguito nel 1871. Lo stesso restauratore, nelle sue lettere, accenna a malapena a questi due cantieri tornando, invece, a focalizzarsi più frequentemente sui successi pisani[1]. Anche gli studi successivi sono piuttosto scarsi di informazioni su questi due lavori, se non per qualche richiamo da parte di Alessandro Conti[2] e Maria Giovanna Sarti[3]. Sull'intervento sul quadro del Ghirlandaio è possibile ricavare qualche informazione da uno studio curato da Caterina Caneva[4], compiuto in occasione di un più recente restauro della pala[5]. Partendo da questi spunti e dai documenti originali, reperiti tramite ricerche d'archivio, si cercherà di ricostruire questi due cantieri.

2.1. Il cantiere di restauro di Vallombrosa

Tra il 1870 e il 1871, Guglielmo Botti fu chiamato ad intervenire su di una pala d'altare dell'Abbazia di Vallombrosa[6]. Anche in questo caso fu Cavalcaselle, che aveva svolto

---

[1] Si veda: M.G. Sarti, *Guglielmo Botti*, in *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, vol. I, a cura G. Basile, Lurano 2004, pp. 13-25, qui 14.
[2] Si rimanda a: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Roma 2002, pp. 283-286.
[3] Si veda: Sarti, *Guglielmo Botti…*, cit., p. 14.
[4] C. Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato e altre storie*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, a cura di C. Caneva, Firenze 2006.
[5] La pala è stata inoltre esposta durante la mostra "*Rinascimento in Valdarno. Una mostra per cinque maestri. Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Andrea Della Robbia, Domenico Ghirlandaio"* curata da Caterina Caneva. Ciò ci permette di avere ulteriori informazioni sulla sua storia. Per approfondire si veda: "*Rinascimento in Valdarno. Una mostra per cinque maestri. Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Andrea Della Robbia, Domenico Ghirlandaio"* catalogo della mostra (Valdarno, 10 maggio - 25 novembre 2007), a cura di C. Caneva, Firenze 2007.
[6] M. Ciatti, *La tavola di Vallombrosa: considerazioni di storia e teoria del restauro*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa…*, cit., pp. 1-95, qui 27; C. Caneva, *Rinascimento in Valdarno – Grandi maestri a confronto*, in *Una mostra per cinque maestri…*cit., pp. 31 – 47.

delle ispezioni preliminari sul dipinto, a sollecitare l'intervento[7]. Il conoscitore, infatti, appurate le pessime condizioni strutturali della pala e la necessità di un urgente intervento, pensò che l'unico restauratore in grado di salvarla sarebbe stato proprio il Botti. Rispetto ai suoi precedenti lavori, svolti su affreschi, il restauro in questione, che doveva essere eseguito su una tavola dipinta, necessitò di un diverso approccio. Egli, infatti, si limitò a trasportare il colore, eliminando il supporto, e a conservare lo strato pittorico, le cui lacune furono colmate dalla sua tipica tinta neutra. Nei prossimi paragrafi si scenderà nei particolari della vicenda, dopo aver fatto una veloce panoramica sulla storia e sull' iconografia della pala.

2.1.1. La Pala *La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate* di Domenico Ghirlandaio

La Pala *La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate* (*Fig. 27*) di Domenico Ghirlandaio ha avuto una vicenda piuttosto travagliata. Realizzata intorno al 1485, è stata ritrovata, dopo un periodo in cui se ne erano perse le tracce, solo nel 1870 da Giovanni Battista Cavalcaselle[8], a seguito di un suo sopralluogo a Vallombrosa. L'opera fu probabilmente commissionata dai monaci vallombrosani, e più nello specifico dal loro abate don Biagio Milanesi[9], in onore e ricordo del loro fondatore, San Giovanni Gualberto[10]. Ad ulteriore riprova è necessario sottolineare come anche il fratello dell'abate, Filippo Milanesi, fosse devoto al santo, tanto da fornire il denaro per pagare la pala[11]. Egli finanziò anche la costruzione di un altare dedicato a San Giovanni Gualberto a cui molto probabilmente era destinata l'opera

---

[7] *Ibidem.*

[8] Archivio Centrale dello Stato, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti (d'ora in avanti ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA.), I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870;* D. Levi, *Cavalcaselle*. *Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p. 366.

[9] Biagio Milanesi (Firenze, 1445 - Roma, 1523) fu abate di Vallombrosa e generale dell'Ordine dal 1480 al 1514. Fu un uomo di grande cultura: promosse studi sui santi e l'istituzione di una biblioteca, dove riunì numerosi codici, commissionò inoltre molte opere d'arte. Per ulteriori informazioni si veda: Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato…*, cit., pp. 19-20.

[10] San Giovanni Gualberto (Villa di Poggio Petroio, 985 - Abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano, 1073) fu un monaco, fondatore dell'ordine dei Vallombrosani. È noto per la sua intransigenza e la lotta contro la simonia. Per ulteriori informazioni si rimanda a: Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato…*, cit., pp. 19-20.

[11] *Ibidem.*

del Ghirlandaio[12]. La commissione privata e laica del fratello dell'abate Biagio Milanesi e l'assenza di inventari spiegherebbero anche perché abbiamo pochissimi documenti relativi all'opera di Ghirlandaio[13]. Altro motivo della scarsa fortuna della pala è, secondo la teoria di Cecchi[14], che era stata sostituita piuttosto precocemente, nel 1508, da un'altra pala, raffigurante *San Giovanni Gualberto e Santi*, opera di Raffaellino del Garbo (*Fig. 28*), e spostata in un'altra zona della chiesa.

Passando ora all'iconografia della pala di Ghirlandaio[15], essa è strettamente legata all'ambiente vallombrosano e all'ordine benedettino. Questa lettura può essere confermata dai santi presenti nel dipinto assieme alla Vergine Maria: all'estrema sinistra è raffigurato San Biagio, vescovo di Sebaste, vestito sontuosamente con tiara e pastorale, simbolo della sua carica, e il pettine da cardatore, strumento del suo martirio; la sua presenza è un omaggio del pittore al suo committente, omonimo del santo, e lo si denota anche dalla ricchezza degli abiti ed degli accessori liturgici con i quali lo ha vestito[16]. Lo sfarzo e i dettagli degli ornamenti sono dovuti anche allo squisito gusto artistico del committente, noto per aver commissionato molte opere d'arte per la sua abbazia[17]. Al suo fianco, nel posto d'onore, vicino alla Madonna, troviamo Giovanni Gualberto, vestito del semplice saio bigio dell'ordine benedettino, di cui incarnava fermamente il credo di «povertà delle vesti, umiltà d'animo e onestà di vita»[18]. È molto probabile che il Ghirlandaio abbia utilizzato proprio Biagio Milanesi come modello per il santo, vista la notevole somiglianza con un suo ritratto del Perugino[19]; il dettaglio è stato inserito per sottolineare l'omaggio dell'abate verso il suo predecessore. In mano, seppur nascosti dalle braccia conserte, egli tiene il libro della Regola ed un crocifisso. Dall'altra parte della tela sono invece raffigurati Sant'Antonio abate, all'estrema destra, importante asceta del Cristianesimo, e San Benedetto, fondatore dell'Ordine. Tutta la scena è racchiusa in un cortile, richiamo al *topos* dell'*hortus conclusus*, sul quale sono visibili i nomi dei santi

[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*
[14] Per ulteriori informazioni si veda: A. Cecchi, *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, Pisa 1989, pp. 111-112.
[15] Si veda: Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato…*, cit., pp. 18-20.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] A.P. Rizzo, *Il Ghirlandaio di Vallombrosa: fatti e ipotesi*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa…*, cit., pp. 35-38, qui 35.

raffigurati. Sullo sfondo ci sono, infine, un albero di melograno ed uno di arancio, simboli di castità e purezza, ed una farfalla, riscoperta grazie alla pulitura di restauri più recenti[20], che rappresenta la speranza della resurrezione. La scena si estende orizzontalmente, e manca degli elaborati elementi decorativi tipici del Ghirlandaio del periodo fiorentino, come tappeti e vasi; gli unici decori evidenti sono gli attributi dei santi e gli intarsi marmorei del pavimento. La semplicità della composizione e degli ambienti sono il riflesso del luogo a cui era destinato il quadro. Quello che l'autore ha voluto restituire è una scena all'insegna della religiosità e della meditazione, come afferma anche Ciardi:

> «quella dell'apprezzamento per un'arte di notevole livello, educata e aggiornata, ma che nel dispiegamento narrativo, accostante e piano, si cala in una dimensione popolare, non per qualità, che può essere alta, ma per l'immediatezza della comprensione»[21].

L'attribuzione dell'opera ha comportato non pochi problemi[22]: sebbene fin dalla sua riscoperta tutti gli studiosi fossero convinti che la pala avesse a che fare con l'ambiente di Domenico Ghirlandaio, non si è mai stati sicuri dell'effettiva paternità dell'opera. A rendere ancora più difficile l'attribuzione vi è la grande abilità mimetica degli allievi della sua bottega e la grande quantità di cartoni utilizzati dal Ghirlandaio stesso[23]. Il primo ad azzardare un'ipotesi fu Cavalcaselle, che individuò la bottega del Ghirlandaio nella maniera del pittore, ma mancando di alcune minuzie di quest'ultimo, vi riconobbe la mano di un suo giovane allievo, Sebastiano Mainardi[24]. Egli scriveva:

> «La Vergine col Putto e Santi nella Galleria degli Uffizi. Nell'ex convento di Vallombrosa abbiamo veduto una pittura su tavola, ridotta in pessimo stato di conservazione, che ha tutta l'impronta della maniera del Ghirlandaio. […] L'esecuzione tecnica è accurata e diligente, i tipi sono piacenti, e bello è il drappeggiare. Difetta però il dipinto di quella vita e di quelle forme proprie del

---

[20] Si veda: Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato…*, cit., p. 23.
[21] R.P. Ciardi*, Vallombrosa: Santo e meraviglioso luogo,* in *Vallombrosa: Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1999, pp. 1- 110, qui p. 52.
[22] Si veda: Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato…*, cit., pp. 15-18.
[23] Ciardi, *Vallombrosa…*, cit., p. 54.
[24] Sebastiano Mainardi (San Gimignano, 1460 - Firenze, 1513) fu un pittore del Rinascimento italiano. Tra il 1475 e il 1477 iniziò a lavorare presso la bottega del Ghirlandaio, a cui si ispirò il proprio stile; lavorò soprattutto a Firenze e San Gimignano. Per ulteriori informazioni si vedano: V. Pisani, *Bastiano Mainardi: breve racconto di un pittore toscano di fine Quattrocento*, in *La fucina di Vulcano*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 79-93; V. Sapienza, *Mainardi, Bastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, 2006, pp. 556-558.

> maestro. Ci sembra che questa possa essere un'opera giovanile di Sebastiano Mainardi, eseguita nella bottega di Domenico. Siamo indotti in questa opinione dall'aver riscontrato una maniera ed una esecuzione tecnica che rassomigliano alle opere di quel pittore assai più che a quelle degli altri seguaci od aiuti del maestro»[25].

Questa attribuzione è stata accettata e mantenuta per molto tempo, nello stesso fascicolo dedicato al restauro del Botti è riportato «Stacco del quadro di Bastiano Mainardi, scolaro del Ghirlandaio, affidato al Cav. Guglielmo Botti»[26] (*Fig. 29*). Un altro parere, più cauto, è quello di Alessandro Conti, che nella sua *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* assegna l'opera più genericamente alla bottega del Ghirlandaio, affermando che:

> «si rilevano molto bene nella polemica relativa a un restauro di Guglielmo Botti, il trasporto di una tavola della bottega del Ghirlandaio proveniente da Vallombrosa, eseguito a Firenze nel 1871»[27].

Arrivando a tempi più recenti Pietro Cecchi afferma che la pala proviene da un cartone originale del Ghirlandaio, ma che la sua esecuzione sia poi stata affidata ad un suo collaboratore sangimignanese, ovvero il Mainardi[28]. Lo studio di Anna Padoa Rizzo del 2002 riprende, invece, la convinzione di Lisa Venturini[29], che la teoria formulata dal Cavalcaselle sia inaccettabile; a suo dire, infatti, il Mainardi era ancora troppo giovane per aver realizzato interamente da solo un'opera così matura. La Rizzo scrive a tal proposito:

> «La tavola infatti è, a mio modo di vedere, un prodotto della bottega di Domenico Ghirlandaio, col suo personale contributo nella ideazione e impaginazione e in parte anche nella realizzazione, in un tempo che può superare di poco la metà del nono decennio del secolo: un tempo ancora troppo precoce per un completo e personalizzato intervento del Mainardi (nato nel 1466), peraltro non percepibile

---

[25] G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. VII, Firenze 1896, pp. 460-461.
[26] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268.
[27] Conti, *Storia del restauro…*, cit., pp. 283-286.
[28] Ecco quanto dice il Cecchi: «è quasi certamente da far risalire a disegni se non addirittura ad un cartone del Ghirlandaio, probabile beneficiario della commissione di entrambe le tavole del tramezzo, che ne potrebbe ben aver affidato l'esecuzione al suo fido collaboratore sangimignanese» A. Cecchi, *La pittura a Vallombrosa… cit.,* pp. 111-112.
[29] Si veda: L. Venturini, *Dall'idea del Maestro all'opera compiuta*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori e A. Paolucci, Cinisello Balsamo 1992, pp. 128-134.

stilisticamente ora che il percorso del pittore è stato chiarito in ogni sua fase dalla stessa Venturini»[30].

A conferma della paternità del Ghirlandaio, come notato dalle due studiose, la pala ha delle somiglianze con dettagli di dipinti precedenti del pittore, ad esempio il Sant'Antonio della pala vallombrosana è un richiamo molto puntuale dell'analogo soggetto dell'affresco in Sant'Andrea a Cercina[31].

In merito alle vicende conservative dell'opera, sulle quali ci soffermeremo brevemente ora, al momento dell'indagine di Cavalcaselle la pala era molto degradata e pressoché illeggibile[32]. Fu proprio la sollecitazione del conoscitore al Ministero che portò al restauro di Guglielmo Botti, nel 1871. Poco più tardi l'opera risulta inserita nell'inventario del 1890 delle raccolte statali fiorentine, con il numero 505[33]. In seguito, nel 1896, sempre Cavalcaselle affermò che la pala si trovava nel corridoio degli Uffizi, con assegnato il numero d'inventario 80, sotto la denominazione di opera di "ignoto toscano", e che era stata per alcuni anni in deposito presso Le Gallerie dell'Accademia di Belle Arti di Firenze[34]. Al 1906 risale una foto che mostra come appariva la pala circa trent'anni dopo il lavoro del restauratore pisano (*Fig. 30*): il Botti aveva «riempito con mestica stendendovi sopra una tinta neutra, tanto per togliere il bianco che offendeva l'occhio del riguardante»[35]. Dopo ulteriori spostamenti, nel 1972 l'opera venne sottoposta ad un ulteriore restauro, presso i laboratori della Fortezza da basso, ma poiché versava ancora in una situazione precaria venne lasciata nei depositi. È solo in tempi recentissimi che la pala è stata recuperata e sottoposta ad un nuovo restauro, presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze; dal 2006 è rientrata stabilmente nel Museo di Arte Sacra dell'Abbazia di Vallombrosa.

---

[30] Rizzo, *Il Ghirlandaio di Vallombrosa…*, cit., p. 37.
[31] *Ibidem*.
[32] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I versamento, busta 450, fascicolo 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giovanni Battista Cavalcaselle, del 26 luglio 1870*.
[33] Si veda: *Inventario delle raccolte statali fiorentine del 1890*, https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere, 06/2025.
[34]«Il quadro passò in una delle stanze di deposito della Galleria di Belle Arti, ove stette per alcuni anni. Ora vedesi esposto nel corridoio della Galleria degli Uffizi, ed è ivi indicato col n. 80, e attribuito ad un "Ignoto toscano"» (Cavalcaselle, Crowe, *Storia della Pittura in Italia…*, cit., p. 461, nota 1).
[35] *Ibidem*.

2.1.2. L'ispezione di Giovanni Battista Cavalcaselle

In una lettera datata 13 luglio 1870[36] il Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, Aurelio Gotti[37], chiese a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, l'invio di un uomo fidato a Vallombrosa per stilare un inventario degli oggetti d'arte lì conservati. L'obbiettivo era quello di accrescere le collezioni delle Gallerie, perché potessero competere con lo splendore degli altri musei europei, ed in particolare di poter creare una raccolta di arte fiorentina omogenea. Già in anni precedenti c'era stata la volontà, oltre che una serie di decreti, che stabilivano di dar vita ad un museo che raccontasse la storia e l'arte della Toscana. Ecco la trascrizione di una delle delibere:

> «Il Governo della Toscana decretò, il 29 novembre 1859, un Museo di antichi oggetti valevoli, in qualunque modo, ad illustrare la storia della Toscana in tutto quello che si riferisce alle istituzioni, ai costumi ed alle arti; e gli assegnò per sede l'antico palagio del Podestà di Firenze, uno dei principali monumenti della passata grandezza del popolo fiorentino»[38].

Dalle parole del Gotti si può comunque presumere che fosse già stato fatto un sopralluogo presso Vallombrosa, dato che nella lettera egli elencò già alcune opere d'arte interessanti per il suo museo. Il ministro Correnti scelse Giovanni Battista Cavalcaselle per l'incarico, che all'epoca ricopriva la carica di Ispettore delle Gallerie di Firenze[39]. Nella inedita lettera del 21 luglio, egli gli chiese di redigere un rapporto dettagliato delle opere d'arte presenti a Vallombrosa, con la raccomandazione di non limitarsi ai quadri, ma di considerare anche gli oggetti d'arte[40]. Nella sua relazione Cavalcaselle (*Figg. 31-35*) affermò di aver trovato vari oggetti di interesse, ma sottopone all'attenzione del Ministro un dipinto in particolare; si trattava di una Madonna in trono circondata da vari santi: San

---

[36] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 13 luglio 1870.*

[37] Aurelio Gotti (Firenze, 1833 - Roma, 1904) fu uno scrittore. Lavorò presso l'Accademia della Crusca e fu Ispettore speciale per le scuole minori e secondarie della Toscana. Per ulteriori informazioni si veda: C. Cinelli, *Gotti, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002, pp. 149-153.

[38] A. Gotti, *Le Gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, Firenze 1872, p. 428.

[39] D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p. 365.

[40] «Le viene conferito l'incarico con la presente di recarsi in Vallombrosa per eseguire un'ispezione particolareggiata facendomene poi un rapporto della visita da lei fatta e delle cose notevoli che vi abbia rinvenuto. […] Né soltanto ai dipinti si limiterà la sua visita ma altresì ella si compiacerà di osservare tutti gli altri oggetti d'arte degni di nota, come reliquiari, stampe, conici e ogni altra cosa che possa sembrarle importante per l'arte e la storia» (ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giovanni Battista Cavalcaselle, del 21 luglio 1870.*

Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate. Osservandolo, il conoscitore appurò che la pala fosse da attribuire alla scuola fiorentina del XV secolo, e più specificatamente alla bottega del Ghirlandaio, e scrisse a tal proposito:

> «I caratteri di questo dipinto sono quelli della scuola Fiorentina del XV secolo, e la maniera è quella di Domenico Ghirlandaio perché se non fosse lavoro di questo maestro fiorentino, certo è di qualche suo Valente scolaro»[41].

Il conoscitore ne diede una precisa ed inedita descrizione, soffermandosi soprattutto sulle sue pessime condizioni:

> «La pittura ha molto sofferto e la figura del S. Biagio ha la mitra ripassata e parte della sua testa, quella in ombra, restaurata. Del San Gualberto parte del colore della veste è caduto, e così pare qualche della testa. Il bambino manca d'un pezzo di colore nella sua coscia diritta. La Madonna manca d' un pezzo di colore, della guancia, del collo e della nuca; più un taglio vedesi sulle dita della sua mano sinistra. Del San Benedetto di profilo, parte della guancia colla vicina barba manca di colore; Le pieghe in qualche parte sono ripassate ad olio; Sant'Antonio manca per metà della testa, e parte anche della sua veste. Il muretto, come parte della cornice dell'arco superiore del trono ov'è la Madonna sono ripassati ad olio. Qualche pezzo di colore manca pure nel fondo ove sono gli alberi e il cielo»[42].

Cavalcaselle, visto lo stato di degrado della tela, chiese al Ministro di prendere in considerazione la possibilità di restaurarlo, nonostante fosse conscio delle difficoltà economiche in cui versava lo Stato. L'intervento, indispensabile da compiere secondo l'ispettore, ovvero il trasporto della pellicola pittorica dalla tavola alla tela, se affidato alla persona giusta non sarebbe costato troppo. Come suo solito Cavalcaselle spingeva per un lavoro non invasivo, ma volto esclusivamente alla conservazione dell'opera originale; egli, infatti, non fa minimamente accenno a ridipinture o pulizie. Ecco le sue parole:

> «Ora poi ne viene la domanda se questo quadro ridotto a questo stato meriti una riparazione per conservarlo, perché anche lasciando la pittura qual è ora va certamente a perdersi del tutto. Io credo che lo si debba riparare e conservare, sempre

[41] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870.*
[42] *Ibidem.*

che si ritrovi persona a cui affidare il lavoro. E colla quale persona si dovrebbe precedentemente stabilire le norme da seguire per la miglior riuscita. Un'altra questione si presenta ancora ed è quella dell'economia, considerando lo stato delle nostre finanze, ed i molti bisogni che hanno i nostri monumenti, per essere posti al coperto dai danni che soffrono. Ciò dipende dunque dalla domanda del prezzo che ne richiederebbe la persona scelta al lavoro»[43].

Come azione preventiva, in attesa di una decisione del ministro, Cavalcaselle aveva deciso di spostare la pala in una delle cappelle laterali, ed allegò alla sua lettera uno schizzo inedito del dipinto[44] (*Fig. 36*).

Il ministro accettò la richiesta di Cavalcaselle e, come documentato in una lettera del 28 luglio[45] , Guglielmo Botti venne scelto per occuparsi dell'incarico. Per ulteriore premura Correnti scrisse a Stefano Castagnola, l'allora Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, per metterlo al corrente del suddetto intervento, poiché il quadro, come gli altri oggetti, erano in consegna allo Istituto forestale di Vallombrosa, dipendente proprio da quest'ultimo. Nella lettera in questione il Correnti informava il Castagnola riguardo al rapporto fattogli dal Cavalcaselle e della sua decisione di incaricare il Botti, in quanto aveva già eseguito con successo diversi stacchi, tra cui, ricorda, quelli del Camposanto di Pisa, e quelli della Cappella degli Scrovegni a Padova[46]. La stessa data è riportata su un'altra lettera, questa volta indirizzata al restauratore pisano, con la quale viene messo al corrente delle condizioni della pala, e incaricato di salvarla. Il Ministro Correnti scriveva dunque:

«Lo stato del dipinto è assai rovinoso essendo caduta qua e là molta parte dell'intonaco, e altre parti minacciando di cadere. Ciò che rimane però sarebbe utile che fosse salvato anche per giovare alla storia dell'arte: ed essendo stata proposta la SV persona capace gli stacchi dei dipinti come ne fanno prova gli sperimenti da lei fatti nel camposanto di Pisa e nella cappella giottesca di Padova, le viene conferito in carico con la presente di recarsi alla suddetta chiesa di Vallombrosa e di operare

---

[43] *Ibidem.*
[44] *Ibidem.*
[45] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 28 luglio 1870*.
[46] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Stefano Castagnola, Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, del 10 agosto 1870.*

lo stacco del quadro sopradescritto riportandolo su tela nel miglior modo che la sappia a seconda del sistema da lei usato finora»[47].

L'ultima lettera prima dei lavori effettivi risale a qualche giorno dopo, il 17 agosto[48], in essa Castagnola acconsentiva ufficialmente all'intervento, mettendosi a disposizione per qualunque esigenza del Botti.

Per concludere questa prima parte della vicenda, è bene menzionare anche uno scambio epistolare tra il Ministro Correnti e Giulio Rezasco, Direttore dell'Istituto forestale di Vallombrosa, riguardo l'invio dei quadri citati all'inizio del paragrafo[49]. Queste lettere ci confermano che a seguito dell'ispezione di Cavalcaselle, gli altri quadri degni di interesse furono inviati a Firenze, per entrare a far parte della collezione del Museo Nazionale, inoltre, in cambio di queste opere "antiche", ne furono inviate di "moderne" a Vallombrosa[50].

2.1.3. L'intervento di Guglielmo Botti

Le deplorevoli condizioni in cui si trovava la pala, come riportato da Cavalcaselle nel suo resoconto, costrinsero il Botti ad eseguire un intervento molto complesso. Poiché lo strato pittorico si stava staccando dalla tavola sottostante, l'unica soluzione fu quella di trasportarlo su di una tela. È inoltre da sottolineare che il dipinto era stato eseguito direttamente sulla ingessatura della tavola, senza quindi un supporto che lo separasse dal legno[51]. La cattiva scelta del supporto e, probabilmente, anche le condizioni climatiche non favorevoli, aggravarono ancora di più le condizioni già precarie dell'opera. Per risolvere il problema il Botti conservò la mestica originale, trasportando lo strato pittorico del dipinto su una tela assai ingessata sul retro, in modo che rimanesse rigida e potesse

---

[47] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti*, *del 10 agosto 1870.*
[48] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Stefano Castagnola, Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, a Cesare Correnti*, *Ministro della Pubblica Istruzione*, *del 17 agosto 1870.*
[49] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Giulio Rezasco, Direttore dell'Istituto forestale di Vallombrosa, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 12 settembre 1870.*
[50] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268*, Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giulio Rezasco, Direttore dell'Istituto forestale di Vallombrosa*, *del 24 settembre 1870.*
[51] Ciatti, *La tavola di Vallombrosa…*, cit., p. 30.

durare più a lungo[52]. Il deterioramento, continuato poi fino ai giorni nostri, fu probabilmente dovuto al peso della tela, incrementato dall'ingessatura pesante che gravava sullo strato pittorico e lo sottoponeva a rischio di crepe[53]. Per quanto riguarda invece la superficie pittorica, il restauratore, in linea con l'idea di conservazione di Cavalcaselle, lasciò integre la patina originale, andando a colmare le lacune con la sua tipica tinta neutra. È stato messo in luce da più recenti studi che in realtà Botti tentò un reintegro dello strato pittorico, in particolare nella zona delle foglie. Egli aveva, inoltre, eseguito una notevole pulitura della superficie, poi mascherata dalla tinta neutra[54]. Un altro errore del restauratore venne fatto durante la separazione delle tavole che componevano l'opera; il Botti, infatti, aveva dovuto lavorare su pezzi separati, a causa delle grandi dimensioni della tela, ma al momento del riassemblaggio allineò in modo errato le linee nella parte sinistra, imprecisione poi sistemata in un più recente restauro[55]. Un'altra critica che è stata avanzata da alcuni retauratori[56] all'intervento del restauratore pisano riguarda la grande lacuna lasciata in corrispondenza del volto di Sant'Antonio; come già detto la decisione di colmare quel vuoto con la tinta neutra era dovuto al desiderio di rispetto dell'originalità dell'opera. Questa decisione, però, ha reso il lavoro di ricostruzione, compiuto in occasione di restauri moderni, molto difficile, come notato da Conti nel seguente passaggio:

> «Questo episodio illustra bene i metodi dei restauratori ai quali andava la fiducia del Cavalcaselle: scelta di un'alterazione minore (i nuovi cretti) per garantire la durata sicura, e programmata su tempi assai lunghi, del dipinto, conservazione della mestica nonostante le irregolarità che rimanevano in superficie e, come possiamo verificare facilmente, integrazione a tinta neutra anche nelle parti che molto facilmente si sarebbero ricostruite dal confronto con altre opere della bottega del Ghirlandaio. Si tratta di un restauro che vuole conservare e recuperare il documento senza nessun lenocinio formale, e quasi si compiace di eseguirlo con le sue lacune fino a farlo cadere in una certa durezza della presentazione che non facilita la lettura e che, in situazioni di gestione disordinata può portare ad una selezione troppo semplificata

[52] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 30 gennaio 1871*.
[53] Ciatti, *La tavola di Vallombrosa*…, cit., p. 31.
[54] *Ibidem.*
[55] *Ibidem.*
[56] *Ibidem.*

> fra ciò che si conserva è ciò che il restauro si sente autorizzato a sacrificare per assicurare all'opera d'arte una durata più lunga e sicura»[57].

Basandoci sulle date dei pagamenti, dobbiamo presumere che i lavori del Botti si siano svolti tra il 27 agosto, data in cui Castagnola acconsentì all'anticipo[58] ed il 22 settembre, giorno in cui Correnti inviò una lettera al restauratore lodandone l'intervento e confermandone la retribuzione[59] (*Fig. 48*). Dai documenti veniamo inoltre a sapere che il preventivo iniziale era di cento lire, e che alla fine dei lavori il Botti aveva richiesto, come compenso, più di tre volte la cifra iniziale, quindi circa trecentocinquanta lire. Il ministro si rifiutò di pagare una tale somma e ribassò a duecento lire, come rimborso delle «spese materialmente eseguite»[60] . Egli a tal proposito scriveva:

> «E col pagamento complessivo della nota da lei presentata in L. 350 non intende il Governo di compensarla dell'accurata opera sua ma solo di rimborsarla delle spese materialmente eseguite. Delibera che questo saggio le sia caparra di altri più importanti lavori co' quali ella possa confermare la sua valentia in questo modo utilissima la conservazione delle artistiche preziosità, e le attesto in particolare la mia piena soddisfazione»[61].

Un' altra informazione interessante proviene dalla lettera di risposta del 30 settembre[62], inviata non dal restauratore, ma da suo padre, Vincenzo Botti, che informava il ministro che il figlio non aveva potuto rispondere alle sue lettere perché non si trovava a Pisa, ma era in viaggio per Padova, per continuarvi i restauri già avviati.

Tornando a parlare dell'opera del Ghirlandaio, il Ministro Correnti aveva fatto in modo che fosse portata alle Gallerie dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Questo ci viene confermato da due lettere: la prima[63] del Presidente dell'Accademia delle Arti

---

[57] Conti, *Storia del restauro…*, cit., p. 286.
[58] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Stefano Castagnola*, *Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, del 27 agosto 1870.*
[59] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti*, *del 22 settembre 1870.*
[60] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti*, *del 28 settembre 1870.*
[61] *Ibidem.*
[62] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Vincenzo Botti a Cesare Correnti*, *Ministro della Pubblica Istruzione, del 30 settembre 1870.*
[63] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Niccolò Antinori, Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno di* Firenze *di Firenze, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 21 ottobre 1870*.

del Disegno di Firenze, Niccolò Antinori[64], nella quale ringrazia Correnti dell'invio del suddetto quadro e sostiene che si sarebbe adoperato affinché venisse esposto al pubblico, una volta valutata l'operazione svolta dal Botti su di esso; la seconda[65], invece, è la conferma della ricezione della pala da parte di Cavallucci, delegato dell'Accademia. Fino a quel momento, quindi, sebbene ci fossero state rimostranze riguardo il pagamento, il lavoro del Botti era stato generalmente apprezzato da tutti, ma le critiche non tardarono a venire. In una lettera datata 15 gennaio 1871[66] al Ministro della Pubblica Istruzione, il Presidente Antinori lamentò la cattiva riuscita del restauro eseguito dal restauratore, affermando che, nonostante il poco tempo trascorso, parti dello strato pittorico si stavano già staccando. Di queste problematiche ne abbiamo prova grazie ad una fotografia che fu esposta nella Galleria delle fotografie[67] aperta quello stesso anno (*Fig. 37*). Oltre a ciò, il Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze attribuì l'imperfezione dell'intervento all'inesperienza dell'artefice o l'inefficacia degli strumenti utilizzati, citando poi il bergamasco Antonio Zanchi[68], figura a cui lui avrebbe preferito affidare il lavoro. Quest'ultimo era stato collaboratore di Cavenaghi e autore del difficile strappo dell'intero salone affrescato da Giovan Battista Castello nella *Quadra* (Villa Lanzi) di Gorlago. Queste furono le sue parole:

> «Questo è stato stimato come lavoro di trasporto dalla tavola in tela, un'opera incompletamente riuscita perché mancante affatto di coesione del dipinto alla tela; mentre essendo da poco eseguito, mostra già alcune parti sollevate da far presagire

---

[64] Niccolò Antinori (Firenze, 1818 - ivi, 1882) fu un politico italiano. Si veda: G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia* («Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte della Scuola Normale Superiore di Pisa», II, 1985), pp. 3-83.

[65] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Jacopo Cavallucci del 22 ottobre 1870.*

[66] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268*, Lettera di Niccolò Antinori, Presidente Accademia delle Arti del Disegno, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del* 15 *gennaio 1871.*

[67] La Galleria delle Fotografie, presso l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze fu inaugurata nel 1871, per volontà del suo direttore Niccolò Antinori. Egli in occasione dell'inaugurazione pronunciò un discorso davanti "ai professori e ai giovani dell'arte" nel quale spiegava che questo spazio era stato creato ad uso e scopo didattico "per arricchire la Scuola del disegno di buoni e sicuri esemplari", analoga a una "Biblioteca", ma di sole immagini. Si veda: C. Frulli*, Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865 – 1870*, a cura di C. Frulli e F. Petrucci, "Atti del convegno di studi Firenze", Accademia di Belle Arti, 26 e 27 novembre 2015, pp. 80- 143, qui p. 116.

[68] Antonio Zanchi (Bergamo, 1826 - ivi, 1883) fu un restauratore italiano, stretto collaboratore di Giovanni Secco Suardo (M. Panzeri, *Da Zanchi a Pellicioli: teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo*, Bergamo 1996, pp. 135-146).

che debbano in breve tempo staccarsi e cadere. Ora difficile sarebbe il giudicare se tali difetti, che sono imperdonabili per un lavoro di tal genere, debbano essere attribuiti o all' inesperienza dell'artefice, o all'inefficacia degli strumenti che ha avuto ad usare per condurre a termine l'opera sua. Quello che è invece necessario, peraltro, che l'E.V. non dimentichi che tali lavori di trasporto dalla tavola a tela sì sono usati già a lungo tempo con felicissimo successo e bellissime prove le si sono fatte dal Kiewert[69] in Francia, il cui metodo venne anche poi perfezionato dal nostro Conte Secco-Suardo il quale lo insegnava nel 1864 in Firenze»[70].

È bene fare una breve digressione proprio sul corso del Secco Suardo del 1864. Fino a questo momento, come già visto in precedenza, la figura del restauratore era strettamente legata a quella della bottega, in cui i segreti erano ben custoditi, e passati solo ai suoi artigiani[71]. L'obbiettivo delle lezioni tenutesi tra il giorno 11 maggio ed il giorno 20 giugno 1864, era quello di discutere le teorie e le metodologie del restauro elaborate in Italia, mettendole a confronto con quelle praticate in Francia. Era la prima volta che argomenti del genere uscivano dalla ristrettezza dell'ambiente delle botteghe, per essere trattati pubblicamente[72]. È necessario sottolineare che il secondo fine del Secco Suardo era, probabilmente, promuovere l'uscita del suo *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*[73], in quel momento in corso d'opera[74]. Durante le lezioni, a scopo dimostrativo, effettuò dei trasporti di colore da tela e da tavola, e lo strappo dei dipinti murali raffiguranti *Le tentazioni di San Benedetto*, del Bronzino. Queste operazioni non furono condivise dai restauratori fiorentini, ed anzi furono oggetto di forti polemiche, soprattutto perché gli strappi non riuscirono perfettamente, e le pitture ne risultarono danneggiate. Nel suo rapporto al Ministero della Pubblica Istruzione, Paolo Feroni scrisse:

«Certamente Egli [Secco Suardo] merita elogi ed encomi, però io credo che per ora in massima si debba adottare il metodo Suardo nei soli casi eccezionali, cioè quando

[69] Paul Kiewert (Parigi, 1818 - ivi, 1903) fu un restauratore francese che entrò in contatto con Giovanni Secco Suardo. Si veda: G. Caupin, *The Maison Kiewert Restoration Studio in Paris and the Practice of Active Conservation*, in «Getty Research Journal», 15, 2022, pp. 113-132.
[70] *Ibidem.*
[71] S. Rinaldi, *Documenti sulla genesi e l'epilogo del corso di restauro dei dipinti tenuto a Firenze da Giovanni Secco Suardo nel 1864*, in «OPD Restauro», 17, 2005, pp. 343-374 qui 361.
[72] *Ibidem.*
[73] G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, Milano 1886.
[74] Rinaldi, *Documenti sulla genesi…*, cit., p. 361.

> un dipinto vada infallibilmente a deperire e questo fino a tanto che la pratica non abbia insegnato con precisione le dosi e le proporzioni delle materie occorrenti ad ogni speciale operazione, il che non ha indicato il Sig. Conte, cosa dannosissima poiché senza quella precisa indicazione la riuscita resta sempre casuale ed incerta»[75].

Una tale avversità a questa prassi era presumibilmente dovuta ad un'idea diversa di restauro dei fiorentini, considerato più come intervento di manutenzione, piuttosto che come straordinario recupero, prediligendo pertanto materiali già adottati e conosciuti, nonché ripristinabili[76]. Come per Cavalcaselle, quindi, era necessario mantenere l'integrità originale dell'opera.

Tornando alla vicenda della pala di Vallombrosa, la risposta del Botti non si fece attendere. Il 30 gennaio il restauratore pisano inviò una lettera al Correnti, da Padova, nella quale spiegava che era venuto a conoscenza delle parole dell'Antinori tramite Cavalcaselle, e che tutto ciò che era stato detto era una falsità, nonché una dimostrazione di gelosia nei confronti del suo lavoro. Con un linguaggio piuttosto colorito, quindi, il Botti si difendeva dalle accuse:

> «Il mio lavoro è completissimo, ne ho trascurato niente affatto né diligenza né spesa né tempo per il buon esito del lavoro, e che niente affatto è mancante di coesione, perché il dipinto è tanto aderente alla tela che si può battere con verghe nella parte posteriore del quadro senza che la mestica ed il dipinto soffrano minimamente. E se in qualche punto del dipinto si vede qualche piccolo cretto, questi non si solleveranno giammai dalla tela né si perderà neanche un atomo del medesimo. Se il nostro saccente Fiorentino avesse meglio osservato il dipinto avrebbe veduto che quelle parti sollevate come egli dice, sono a rendere aderentissimi alla tela, come può vedersi nella parte posteriore, poiché la tela stessa segna l'andamento di quei cretti appunto Ciò fa molto torto all'estensore del detto rapporto l'emettere un giudizio senza prima osservare e studiare i motivi di quelle piccole cose, che non recano danno alcuno alla solidità del dipinto; il che è chiaro dimostra che quella inesperienza ed inefficienza che l'autore del rapporto tenta di addebitarmi tutte ricadano su di esso e altro non vi ravviso in quello scritto se non che una grossa gelosia di mestiere che in generale abbondano gli artisti fiorentini, e per i quali niente è buono o bello se non

[75] P. Feroni, *Rapporto conclusivo sul corso fiorentino stilato da Paolo Feroni, Direttore delle Gallerie fiorentine al Ministro della Pubblica Istruzione*, Firenze, 28 giugno 1864, citato da *Ibidem*.
[76] Rinaldi, *Documenti sulla genesi…*, cit., p. 362.

> quello che esce dalle loro mani. […] Il distacco da me eseguito è ignorato da cotali artefici, perché è nuovo e differente a quanti sono stati fino a qui operati, poiché in generale questi distacchi hanno il difetto di essere poi cambiati di tono, di non riconoscersi più il suo originale carattere; il dipinto del Ghirlandaio invece sempre conserva e conserverà il primitivo suo tono, trasparenza e freschezza di colorito. Ciò debbo al sistema da me praticato nel distacco poiché nell'eseguire il medesimo ho conservato tutta la mestica antica, la quale insieme col dipinto è stata riattaccata sulla tela. Per la tenacità del glutine impiegato e per lo spessore della vecchia mestica che ha prodotti quell'insensibili cretti i quali, come ho già detto, non producono né produrranno alterazione alcuna inquantoché tutto è tenacemente aderente alla tela, e vi starà per secoli»[77] .

Nella lettera appena citata, il Botti rivolse critiche a molti dei suoi colleghi, ad esempio alla scuola francese di Francois Toussaints Hacquin, critiche che non erano prive di fondamento, visto che molte opere restaurate in Francia avevano subito alterazioni causate spesso dal cambio di miscela dei materiali, che spesso portavano a cambiamenti di colore[78]. Meno giustificabili, invece, sembrano le accuse contro Secco Suardo che, nonostante gli stacchi non totalmente riusciti durante il corso del 1864, condivideva con il restauratore pisano e con Cavalcaselle l'idea di un restauro di tipo filologico e conservativo, rispetto a quello pittorico[79].

In una lettera comparsa sul numero di dicembre del 1870 della rivista *L'Arte in Italia*, Francesco dall'Ongaro approvò l'intervento del Botti, definendolo non un restauro, ma una conservazione della pala come documento del tempo e soggetto di studio. Esattamente come Cavalcaselle, dall'Ongaro preferiva che l'opera mostrasse lacune, consolidate, perché potessero resistere al tempo, senza minacciare l'originalità dell'opera. Egli, infatti, affermava che:

> «In tale condizione di cose, il felice scopritore di questa tavola preferì che fosse conservata tale qual era, e data all'Accademia come documento del tempo e soggetto di studio, anziché sottoposta a un ristauro, che, fosse pur diligente, ne avrebbe dissimulato i pregi e i difetti, mandarla ad arricchire i nostri musei già forniti

---

[77] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268, *Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 30 gennaio 1871.*
[78] Ciatti, *La tavola di Vallombrosa*…, cit., p. 30.
[79] Rinaldi, *Documenti sulla genesi…*, cit., p. 364.

> abbastanza di opere di quel tempo. Si trattava solo di consolidare le parti intatte del dipinto e trasportarlo dalla tavola, guasta dall'umido, sopra la tela. A questo provvide col suo metodo speciale il Botti, già noto pei suoi lavori diligentissimi a Padova e a Pisa. Il dipinto non potendo staccarsi senza pericolo, l'ottimo Botti si mise all'opera lenta di levare di sotto strato a strato la tavola, cosicché la pittura col suo mastico poté essere raccomandata alla tela, senza perdere un solo frammento e conservando il proprio carattere vuoi nelle parti ch'erano restate illese da ogni ristauro, vuoi nell'altre che l'aveano purtroppo subito. Compiuta felicemente questa operazione, il quadro fu spedito senz'altro alla Galleria dell'Accademia dove ognuno può ammirare ciò che resta di buono e intatto, pur deplorando le parti irreparabilmente perdute. Gli uomini rispettosi dell'antico approveranno senza restrizione questa misura: gli amici del ristauro e quelli che sono soliti a speculare sulla ignoranza e sulla credulità dei gonzi, torceranno il naso»[80].

Come già ricordato più volte, visto il coinvolgimento di Cavalcaselle, quello sulla pala del Ghirlandaio non fu un intervento invasivo per la superficie pittorica, ma si puntò a conservare ciò che c'era di originale nella tela. È importante ricordare che quando il conoscitore andò in pensione, e fu sostituito da Adolfo Venturi alla direzione del Ministero, i modi di eseguire i restauri cambiarono radicalmente. Innanzitutto i restauratori ai quali Cavalcaselle aveva dato la sua fiducia furono messi da parte[81], basti vedere l'invio di Botti al Museo Egizio di Torino, in secondo luogo Venturi propose un restauro di tipo pittorico, volto a colmare le lacune, al fine di ottenere una maggiore fruibilità della figurazione[82].

Nel complesso oggi, sebbene il restauro sulla pellicola pittorica non sia durato quanto promesso dal Botti, il suo intervento sul supporto è apprezzato, visto che ha permesso a quest'opera del Ghirlandaio di giungere fino a noi.

2.2. Il cantiere di restauro dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze

[80] F. Dall'Ongaro, *Un nuovo quadro del Ghirlandaio scoperto nel Convento di Vallombrosa*, in «L'Arte in Italia», vol. II, 1870, pp. 182-183.
[81] Conti, *Storia del restauro…*, cit., p. 287.
[82] *Ivi*, p. 288.

La vicenda conservativa dell'affresco di Fra Bartolomeo, all'epoca custodito presso all'Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze, è piuttosto interessante per diversi aspetti. Già dal 1870 Guglielmo Botti, ancora impegnato nel cantiere di restauro di Vallombrosa, e che di lì a poco si sarebbe spostato a Padova per lavorare ai restauri voluti da Secco Suardo, fu sollecitato dal ministro dell'istruzione pubblica ad intervenire anche presso lo spedale. L'intervento consisteva in uno stacco dell'affresco dall'Arcispedale ad una nuova parete del Museo di San Marco di Firenze. L'operazione fu eseguita, secondo i documenti, nel 1871, ma la vicenda riguardante l'affresco si protrasse fino al 1875. Vista infatti l'importanza dell'opera fu richiesto, dal Commissario dell'Arcispedale, anche la creazione di un cartone, realizzato dal pittore Raffaello Bonaiuti.

2.2.1. L'affresco *Il Giudizio Universale* di Fra Bartolomeo

L'affresco *Il Giudizio Universale* (*Fig. 38*), oggi conservato presso il Museo di San Marco di Firenze, è una delle poche opere giovanili di Fra Bartolomeo giunte sino a noi[83]. Prima di prendere i voti, egli era conosciuto con il nome di Baccio della Porta, ed era uno dei pittori più apprezzati della Firenze di fine XV secolo. Lo stesso Vasari gli dedicò una sezione delle sue *Vite*, affermando che:

> «In poco tempo fece tal frutto e tal progresso nel colorito che s'acquistò reputazione e credito d'uno de' miglior' giovani dell'arte, sì nel colorito come nel disegno. Ebbe in compagnia Mariotto Albertinelli, che in poco tempo prese assai bene la sua maniera […] Era Baccio amato in Firenze per la virtù sua, ché era assiduo al lavoro, quieto e buono di natura et assai timorato di Dio, e gli piaceva assai la vita quieta e fuggiva le pratiche viziose, e molto gli dilettava le predicazioni, e cercava sempre le pratiche delle persone dotte e posate»[84].

Da Vasari veniamo a sapere anche dello stretto rapporto di amicizia del pittore con Raffaello Sanzio[85]:

---

[83] A. Venturino, *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta (1472-1517*), in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 56, 1986, pp. 57- 77 qui 61.
[84] G. Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, pp. 89-103, qui 90.
[85] Anche Francesco Algarotti testimonia le influenze reciproche tra i due definendo Fra Bartolomeo «discepolo e maestro insieme di Raffaello». Si veda: F. Algarotti. *I più insigni pittori*, in, *Manuale della letteratura italiana, a cura di A. D'Ancona- O. Bacci, Volume IV*, Firenze 1910, pp. 272 – 278, qui p. 273.

> «[Raffaello] insegnò i termini buoni della prospettiva a fra' Bartolomeo; perché, essendo Raffaello volonteroso di colorire nella maniera del frate e piacendogli il maneggiare i colori e lo unir suo, con lui di continuo si stava»[86]

Nel 1487 avviò una sua propria bottega ed un sodalizio artistico[87] con Mariotto Albertinelli[88], che però si interruppe a causa della crescente ammirazione di Baccio per il Savonarola. La feroce predicazione del frate domenicano affascinò il pittore a tal punto che egli gettò nel rogo delle vanità del 1496 e del 1497 diversi dei suoi disegni pagani[89]. Questo è il motivo principale per cui abbiamo pochissime notizie riguardo le sue opere giovanili. L'evento che lo portò all'abbandono della vita laica avvenne, però, l'anno successivo, nel 1498. Durante una rivolta contro Savonarola, nella quale era intervenuto a sua difesa, Bartolomeo, in un momento di grande difficoltà, fece voto di farsi religioso domenicano se fosse sopravvissuto. Lo stesso Vasari dice a tal proposito: «per il che fece voto, se campava da quella furia, di vestirsi subito l'abito di quella religione: ed interamente poi lo osservò»[90].

Il 26 luglio del 1500, Fra Bartolomeo prese i voti ed entrò a far parte dell'ordine dei frati osservanti di San Domenico di Prato, che avevano aderito alla congregazione riformata di San Marco, voluta dal Savonarola[91]. Non smise mai di dipingere, ed anzi creò una bottega all'interno del convento, chiamata «pittoria»[92] e continuò ad aggiornarsi sulle nuove tecniche pittoriche, ad esempio attraverso gli studi sul chiaroscuro di Leonardo da Vinci o le opere di Giorgione e del giovane Tiziano[93]. Alla sua morte, avvenuta nel 1517, a causa di febbri malariche, il suo patrimonio artistico, che comprendeva anche strumenti

---

[86] Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo*… cit. p. 94.
[87] Per approfondire il rapporto tra Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli si vedano: G. Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Parigi 1886; F. Mari, *Un caso di diffusione dei modelli di paesaggio di Fra Bartolomeo e un'ipotesi per Giovanni di Lorenzo Larciani nella bottega di Mariotto Albertinelli*, in «Horti Hesperidum», vol. I, 2023, pp. 93-134.
[88] Mariotto Albertinelli (Firenze, 1474 - ivi, 1515) fu un pittore fiorentino; avviò la sua carriera nella bottega di Cosimo Rosselli, insieme a Baccio della Porta, noto poi col nome di Fra Bartolomeo, con il quale creò un sodalizio artistico. Quando quest'ultimo prese i voti, Albertinelli continuò a lavorare nella bottega, ed ebbe molti incarichi nel capoluogo toscano, tra cui gli affreschi della Certosa di Firenze. Per ulteriori informazioni si vedano: V.F. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, vol. II, libro III, cap. III, Firenze 1854, pp. 30-45; L. Borgo, *The works of Mariotto Albertinelli*, in *Outstanding dissertations in the fine arts*, New York 1976, pp. 478-567.
[89] Venturino, *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta…*, cit., p. 61.
[90] Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo*…, cit., p. 92.
[91] Venturino, *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta*…, cit., p. 62.
[92] V.F. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani***,** vol**.** II, libro III, cap. IV Bologna 1846, p. 69.
[93] Venturino, *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta*…, cit., p. 63.

e disegni, fu lasciato al Convento di San Marco a Firenze, per il quale aveva svolto numerose commissioni. Consapevoli del valore del lascito, i superiori intervennero tempestivamente facendo un preciso inventario di tutto quanto si trovava nella bottega o fuori, dato in prestito[94].

Come accennato pocanzi, una delle opere più famose del frate giunte fino a noi è l'affresco *Il Giudizio Universale*. La fama del pittore si era diffusa in tutta Firenze, tanto che Gerozzo Dini, commesso dello Spedale di Santa Maria Nuova, gli chiese di creare un affresco per la tomba della madre, Monna Venna degli Agli[95]. La cappella si trovava nel cimitero delle ossa dello spedale; è molto probabile che la scelta del Dini fosse ricaduta su Fra Bartolomeo per la comune devozione verso il Savonarola[96]. Secondo la documentazione del quaderno di cassa la commissione dell'opera risale al 1499:

> «1499. Bartolommeo di Pagnolo di contro de' avere fior. X larghi d'oro in oro, messi... per Gierozzo di Nicholò Dini, che sono per suo chonto per la dipintura fa fare nel chiostro de l'osa. Fior. 10»[97].

Nel contratto, che fu stipulato il 22 aprile 1499, venivano inoltre indicati sia il tema iconografico sia il termine ultimo per l'esecuzione, stabilito al 4 luglio del medesimo anno; il documento recitava così:

> «Sia noto e manifesto a chi vedrà la presente ischritta chome Gierozzo di Nicholo di Sandro Dini aluogha a dipingnjere questo 22 d'aprile 1499 a Bartolomeo di Pagholo dipintore chiamato Baccino uno giudicio cioe Christo cho 12 apostoli e cholla gierarchia degli angeli e nostra donna ed Elia ed Enoh profeti e sancto Michele Archangelo e chon tutte le chose apartenente a esso giudicio sechondo la forma che dice el sancto vangelo della prima domenicha dell avento di Christo [Luk. 21, 23-33], le quali fighure detto Baccino debbe dipingnjere diligente mente nel chiostro di sancta Maria nuova di Firenze sopra alla sepoltura dove e sepulta oggi monna Venna di Gierozzo degli Agli e piu debbe dipingniere ne' pilastri dal lato detta monna Venna

---

[94] *Ivi*, p. 66.
[95] *Ivi*, p. 61.
[96] *Ibidem.*
[97] Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF), S. Maria Nuova, filza 3080, Quaderno di cassa 1497-1300, fol. 81, citato da J. Cavallucci*, Il Giudizio universale dipinto a fresco da Baccio Della Porta e da Mariotto Albertinelli nell'antico cimitero dell'ossa nello spedale di Santa Maria Nuova (in Firenze) staccato dal muro dal Cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 240 (3 settembre 1871), pp. 1- 3 qui 2.

da uno de' detti pilastri e dall' altro pillastro debbe dipingniere Gierozzo Dini: del quale giudizio e fighure il detto Gierozo di Nicholo Dini s'obrigha a dare e paghare al detto Baccino fior. trenta larghi d'oro in oro chon patto che detto Gierozzo Dini debbe dare al presente a detto Baccino fior. cinque larghi d'oro in oro, e' resto quando avrà finito detta dipintura, la quale dipintura il detto Baccino s'obrigha avere finita di dipingnjere per tutto el mese di luglio prossimo 1499 a venire, il quale giudizio e fighure detto Baccino debbe e obrighasi a mettere buoni e perfetti cholori e azurri oltramarini e verdi e gialli e rossi e lachche finissime e oro fine di fior. larghi dove s'apartiene a mettere ne' santi e ne' luoghi chonsueti chon buona e perfetta dischrezione e però oservare il detto Gierozo Dini obrigha se e sue eredi e beni presenti e futuri a paghare al detto Baccino nel modo e forma detto di sopra i detti fior. 30 larghi d'oro in oro»[98].

Fra Bartolomeo lavorò solo alla parte superiore della lunetta, prima di prendere i voti come frate domenicano ed abbandonare temporaneamente la pittura, nel 1500[99]. L'affresco fu poi completato dal collega di bottega Mariotto Albertinelli, che ricevette il saldo del pagamento l'11 marzo 1501[100]. È molto probabile che l'Albertinelli avesse usato il cartone già ideato da Fra Bartolomeo e i suoi disegni preparatori per terminare l'affresco. Vasari descrisse con grande entusiasmo questa grande opera nelle sue *Vite*:

«condusse con tanta diligenza e bella maniera in quella parte che finì che, acquistandone grandissima fama, oltra quella che aveva, molto fu celebrato per aver egli con bonissima considerazione espresso la gloria del Paradiso e Cristo con i dodici Apostoli giudicare le dodici tribù, le quali con bellissimi panni sono morbidamente colorite. [...] Questa opera [rimase] imperfetta, avendo egli più voglia d'attendere alla religione che alla pittura»[101].

---

[98] ASF, S. Maria Nuova, filza 1263 (filza 61 di Cancelleria), fol. 301r, citato da C. von Holst, *Fra Bartolomeo und Albertinelli Beobachtungen zu ihrer Zusammenarbeit am Jüngsten Gericht aus Santa Maria Nuova und in der Werkstatt von San Marco*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», a. XVIII, 3, 1974, pp. 273- 318 qui 315.

[99] Venturino, *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta*…, cit., p. 62.

[100] «Io Mariotto di Riagio ho ricevuto questo dì 11 di marzo 1500 fior. undici larghi d'oro in oro per resto della dipintura ho fatta nel chiostro di Sancta Maria nuova dove dipinse Bartolomeo di Pagholo dall'ossa sopra la sepoltura dove e sepolta mona Venna degli Agli e per mia faticha mi da e' detti fior. undici lar. doro in oro per resto di quello che io v'ho dipinto e di quello che ha avuto detto Bartolome (o) di Pagholo che n'ebi fior. tre lar. d'oro in oro e barjlj tredicj di vino per chonto del detto Bartolomeo, chome diceva detta scrita e però ho fatto questa di mia propia mano detto di e di licenza del detto Bartolomeo presi e' detti danari cioe fior. tre lar. e barili tredici di vino per resto del chonto di detto Bartolomeo». Si veda: ASF, S. Maria Nuova, filza 1263, fol. 501 citato da C. von Holst, *Fra Bartolomeo und Albertinelli…*cit., p. 316.

[101] Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo…*, cit., p. 90.

Passando a parlare dell'iconografia, questo enorme affresco (360×375 cm), come ci dice anche il titolo, rappresenta il giorno del giudizio universale. In alto, nella lunetta, si staglia Cristo Giudice, fulcro dell'intera composizione. Con il gesto imperioso del braccio alzato, egli avvisa gli spettatori dell'arrivo del giorno del giudizio, circondato da una mandorla luminosa. Intorno a lui vi è un coro di angeli cherubini e serafini, ed ai suoi lati siedono su nuvole gli Apostoli e la Vergine Maria. Subito al di sotto vi sono tre angeli: i due laterali suonano la tromba, in segno di annunciazione del giudizio finale, mentre quello al centro mostra ai risorti i simboli della passione di Cristo, quindi una spugna, una canna e la croce. Nella parte inferiore, quella più danneggiata dal passare del tempo, sono rappresentate le anime dei salvati e dei dannati, giudicati e divisi dall'Arcangelo Michele, posto al centro del semicerchio. In alcuni di questi personaggi è possibile riconoscere, anche se con difficoltà, a causa delle cattive condizioni in cui versa l'affresco, i ritratti di Giuliano Bugiardini e di Beato Angelico. Possiamo contare settantacinque figure in tutto, oggi riconoscibili soprattutto grazie all'esistenza del cartone di Raffaello Bonaiuti, eseguito nel 1871, all'epoca dello stacco da parte di Guglielmo Botti, che si approfondirà successivamente. In generale lo stile si rifà a quello morbido e posato del Perugino e del Ghirlandaio, ma con una nuova monumentalità e solennità.

Gli studiosi sono concordi nell'attribuire la parte superiore a Fra Bartolomeo, mentre dai tre angeli in giù è stata vista la mano dell'Albertinelli. Giorgio Vasari, nella biografia dell'Albertinelli, afferma che Gerozzo Dini pregò il pittore di terminare l'affresco poiché:

> «avendo [egli] quella medesima maniera [del Frate] [...] Et inoltre, perché v'era il cartone finito di mano di Baccio et altri disegni, e pregato ancora da fra' Bartolomeo, che aveva avuto a quel conto danari e si faceva coscienza di non avere osservato la promessa, Mariotto all'opra diede fine; dove con diligenza e con amore condusse il resto dell'opera, talmente che molti non lo sapendo, pensano che d'una sola mano ella sia lavorata: per il che tal cosa gli diede grandissimo credito nell'arte»[102].

Come già accennato è probabile che l'Albertinelli si sia sostanzialmente basato sul materiale grafico lasciato dal Frate, che aveva precedentemente ideato l'intero disegno[103]. Facendo un confronto con i disegni autografi del frate e del suo collaboratore, è stato

[102] G. Vasari, *Vita di Mariotto Albertinelli*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, pp. 105- 113, qui p. 107.
[103] *Ibidem.*

notato che quest'ultimo decise di modificare il progetto originario attenuando la drammaticità della parte inferiore della scena affrescata. Ad oggi siamo sicuri della mano di Fra Bartolomeo, specialmente sul Cristo, di cui abbiamo molti disegni preparatori. Uno studio (*Fig. 39*) su tutti è particolarmente interessante: esso raffigura il Cristo in posizione frontale, quasi come fosse un'icona, dove sono visibili vari pentimenti dell'artista. Il bozzetto evidenzia l'iniziale volontà di Fra Bartolomeo di far volgere la figura a sinistra, e di fargli compiere un gesto benedicente verso i beati in basso a sinistra, con il braccio destro teso verso il basso. Inoltre possiamo notare che in basso, al centro del foglio, è presente una testa tagliata dal margine inferiore, ed alcuni rialzi a biacca sulle pieghe del vestito e in corrispondenza del piede sinistro del Cristo, plausibilmente dovuti a una stesura successiva. Il disegno è poi accompagnato da alcune note manoscritte di due studiosi, che confermano l'autografia dell'opera[104] (*Figg. 40-41*).

Molte informazioni sull'opera, come visto, ci vengono dal Vasari, ai cui tempi l'opera doveva risultare maestosa e ancora ben conservata. Già nel XVII secolo si dovette intervenire con un restauro, eseguito nel 1628, da Matteo Rosselli[105], a causa di problemi derivanti dall'umidità e dalle esalazioni delle tombe. Di questo intervento abbiamo qualche informazione grazie al priore dell'Ospedale, Marco Settimanni, che scrisse:

> «Riccordo come havendo l'hummidità et tempo consumata la bell'opera della pittura del Giudizio univ. che è nel claustro dell'ossa fatta, già per la metà, cioè da mezz' in su da Fra' Bartolomeo di S. Marco, e dal mezzo in giù da Mariotto Albertinelli, e portando pericolo che si finisse affatto Io Spedalingo Marco Settimani l'ho fatta

[104] I tre studiosi sono: Antonio Ramirez Di Montalvo e Pasquale Nerino Ferri. Antonio Ramirez Di Montalvo (1849, GDSU, ms. 143, coll. n. 43) scrisse nella scheda dell'opera degli Uffizi: «*Per l'affresco del Giudizio Universale nell'Ossa di Santa Maria Nuova*». Pasquale Nerino Ferri nel 1881, invece, diede ulteriori informazioni sia nella scheda dell'opera degli Uffizi, con le parole: «È lo studio per la figura del Cristo nel Giudizio Finale per il fresco eseguito nell'Ossa di Santa Maria Nuova di Firenze. In seguito, fu collocato nel cortile dell'Ospedale ove rimase per molto tempo, ma essendo assai danneggiato dalle intemperie fu poi staccato dal muro e trasportato nella Galleria dell'ospedale dove oggi si vede, accanto al bellissimo disegno eseguito sulle tracce rimaste di quell'affresco, dal valente Prof. Raffaello Bonaiuti. Questo disegno trovasi arrotolato fino dal 1913 nel Gabinetto dei Disegni», che come sintetica postilla manoscritta: «Studio per il Giudizio finale già nell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze ed ora nella Galleria dello stesso Spedale» (C. Garofalo, *Scheda di catalogo 455 E 2012*, https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=455+E, 06/2025).

[105] Matteo Rosselli (Firenze, 1578 - ivi, 1650) fu un pittore italiano, nonché principale diffusore a Firenze dello stile della Controriforma; gran parte delle informazioni che abbiamo su di lui provengono da Filippo Baldinucci. Per ulteriori informazioni si vedano: F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, (Firenze 1846), a cura di F. Ranalli, vol. IV, Firenze 1846, pp. 154-176; F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009, pp. 648-663; E. Visconti, *Matteo Rosselli, umile e magnifico pittore di Poggio Imperiale*, in «Il Poggio», vol. 11, 2, 1960, pp. 1-11.

> restaurare e però ho vuoto sotto e per un arco fatto serrare il muro spiccato dalla terra acciò l'humidità non salisca e poi l' ho fatto restaurare da m. Matteo Roselli pittore illustre de' nostri tempi e l'ha riddotta in quel bel termine che si vede e nota che quella figura nuda che esce dalla sepoltura è tutta sua e così a tutte le figure ha rifatto le gambe et i piedi e panni e così hora sta bene e la raccomando a miei successori per i tempi. Io Marco Settimani suddetto»[106].

A seguito della demolizione del cosiddetto "Chiostro delle Ossa", nel 1657, per la costruzione della nuova infermeria delle donne[107], il muro che ospitava la pittura venne suddiviso in nove parti, e trasferito in un'altra zona dell'Ospedale. Il Richa, nelle sue *Notizie istoriche delle chiese fiorentine* (1754), affermava a tal proposito:

> «Eranvi ancora Pitture di eccellenti Autori andate male, rimasa la sola tavola del Giudizio fatta dal Frate, e finita da Mariotto Albertinelli, la quale benchè fosse dipinta sul muro, non si comportò, che ella andasse per terra, e però fu mossa col muro dal luogo suo a forza di argani, ed armatura di ferro, per collocarla nel Cortile acanto allo Spedale nuovo delle Donne, insieme con la Carità a fresco di Giovanni da S. Giovanni; che stava già nella Via delle Pappe. Per un computo fatto fu' libri dello Spedale con diligenza, de' morti, e qui sepolti dalla fondazione, fino a tempi nostri, arriva il numero di essi a 400. mila»[108].

Arriviamo quindi al 1871, e all'intervento di stacco di Guglielmo Botti, che portò allo spostamento dell'affresco dall'Arcispedale al Museo di San Marco di Firenze, dove è possibile ammirarlo ancora oggi.

2.2.2. L'intervento di Guglielmo Botti

Il 1866 rappresentò un momento cruciale per l'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze; in quell'anno, infatti, ne divenne Direttore Augusto Michelacci[109], uomo dalla

---

[106] Non abbiamo una data precisa, ma si tratta di un ricordo tra il 13 novembre ed il 17 novembre 1628. Si veda: M. Settimanni, *Libro dei Ricordi*, Firenze 1628. Cfr. P. Bagnesi-Bellincini, *Due documenti sul Giudizio Universale di fra Bartolommeo*, in «Rivista d'Arte», vol. VI, fasc. I, (1° gennaio 1909), pp. 62-65 qui 63 (nota 5).

[107] F. Bocchi, G. Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Firenze 1677, pp. 399-400.

[108] G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. VIII, Firenze 1754, p. 195.

[109] Augusto Michelacci (Firenze, 1825 - ivi, 1888) fu un medico italiano; ricoprì numerosi incarichi pubblici conferiti dal Governo, dalla Provincia e dal Comune di Firenze. I suoi studi più importanti riguardano le cause della pellagra, e si sono basati sull'esperienza presso l'Ospedale di Bonifazio, dedicato a questa patologia. Nel 1866 divenne Direttore dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze, e se ne occupò fino alla sua morte. Si veda: E. Diana, *Santa Maria Nuova, ospedale dei fiorentini: architettura ed assistenza nella Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze 2012.

personalità carismatica, che ricoprì numerosi incarichi pubblici all'interno del capoluogo toscano[110]. Oltre ad essere noto per i suoi importanti studi sulla pellagra, si interessò anche al settore storico-artistico, in particolare adottò una politica di rinnovamento dell'ospedale, seppur con la volontà di preservarne l'aspetto, cercando di mantenere i quadri e le sculture lì conservati nei loro siti originari. Tra le varie opere con cui venne in contatto, una in particolare attirò la sua attenzione: l'affresco rappresentante il giorno del Giudizio Universale realizzato da Fra Bartolomeo alla fine del XV secolo, opera che all'epoca versava in pessime condizioni, a causa dell'umidità del luogo.

Il primo documento inedito che ci testimonia l'interesse di salvare quest'opera è una lettera di Guglielmo Botti datata 20 agosto 1870[111], indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti. In essa il restauratore pisano avvisava il Correnti che l'affresco era in uno stato di degrado avanzato, e che era necessario un intervento per salvarlo. Egli affermava, infatti, che il supporto del dipinto stava cedendo, e parti dell'intonaco si stavano staccando, insieme allo strato pittorico[112]. Nel resto del documento, egli spiegava come sarebbe intervenuto: avrebbe staccato lo strato pittorico e lo avrebbe collocato su una tela, assicurandosi però di salvaguardare le parti a tempera che, specificava, erano tipiche degli affreschi quattrocenteschi, e servivano per rinvigorire il colore. Ovviamente con i suoi interventi non sarebbe andato ad operare sul dipinto vero e proprio, per mantenere l'originalità del tocco di Fra Bartolomeo. Ad ulteriore supporto delle sue parole, il restauratore sottolineava di essere piuttosto sicuro dell'esito dell'operazione, visto che aveva già praticato questo metodo in diverse altre occasioni[113], e qui cita, come esempio, l'intervento nel Camposanto di Pisa. Inoltre, egli chiedeva di ricevere una risposta nel più breve tempo possibile, poiché nel frattempo Secco Suardo aveva già richiesto la sua presenza a Padova, per iniziare i lavori sui dipinti del Mantegna. In ogni caso, se fosse stato ritenuto necessario il suo intervento anche a Firenze, avrebbe assolto volentieri l'incarico[114]. La lettera si conclude con la richiesta di pagamento, che sarebbe ammontato a 1600 lire, escluse le spese per i materiali utilizzati. Il Botti faceva un'ulteriore precisazione: se l'Arcispedale gli avesse garantito vitto e alloggio, il

[110] *Ivi*, pp. 97-112.
[111] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 20 agosto 1870.*
[112] *Ibidem.*
[113] *Ibidem.*
[114] *Ibidem.*

pagamento avrebbe potuto essere diminuito a 1000 lire[115]. Un ultimo elemento interessante è che nella lettera il restauratore richiedeva anche delle fotografie preliminari, per avere sempre sott'occhio le condizioni iniziali del dipinto; tale documento è la dimostrazione di quanto il Botti abbia abbracciato completamente l'idea di conservazione filologica nel suo protettore ed amico Cavalcaselle, testimonia inoltre un *modus operandi* che sarebbe poi stato adottato anche nei restauri di Assisi. A tal proposito ecco il contenuto della lettera:

> «Avendo esaminato il celebre affresco di fra Bartolomeo da San Marco, terminato da Mariotto Albertinelli, che ammirasi nell'antico cimitero dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze, rappresentante il giudizio finale, affresco che trovai in uno stato deplorabilissimo sia per la poca stabilità del colore che dell'intonaco di calce. Infatti, quest'ultimo è quasi completamente distaccato dalla parete, dimanierachè pochi punti restano ancora adesi, mentre in molte parti è imminente la caduta. Per questo ed altri inconvenienti è assolutamente necessario distaccare da quella vecchia parete quel classico dipinto con tutta la grossezza del suo intonaco di calce per ricollocarlo sulla tela. […] Il riattacco dell'intonaco distaccato vien fatto con tenacissimo glutine sopra duplice tela, affissa a forte intelaiatura di legno nel modo stesso dei quadri a olio. Questa operazione di attaccare l'intonaco sulla tela è uno dei miei ultimi perfezionamenti, avendo osservato che oltre alla maggiore stabilità del lavoro si ottiene ancora leggerezza per il trasporto, ciò che non si ottiene riattaccando sull'incannucciato. Niente dirò al E.V. intorno il buon esito di tale mia operazioni fatte nel modo soprannominato sopraindicato, ed è dal 1856 che ritrovai la maniera di distaccare dalle pareti dipinti a buonfresco e a tempera assicurandone prima il colore, come più sopra dissi, e togliendo dalla parete la massa dell'intonaco di calce senza infrangersi come può vedersi nelle gravi riparazioni intraprese fin dall'epoca suddetta sugli stupendi affreschi di Benozzo Gozzoli nel camposanto di Pisa; sugli immortali affreschi di Giotto nell'Arena in Padova riparazioni che debbo ancora continuare perché non ancora ultimate; sugli affreschi giotteschi distaccati di recente in Mantova e riportati sulla tela; nonché sopra molti affreschi di non minor conto, dei quali non merita far menzione, ma che pure ne ottenni sempre un felicissimo successo. Il prezzo di questi distacchi mi è stato sempre pagato in lire 100 per ogni metro di superficie quadra in questa somma non è compresa l'intelaiatura di legno,

[115] *Ibidem.*

> tela per cui l'affresco in parola costerebbe lire 1600 ma se di Santa Maria Nuova di codesto altro fossi mantenuto, durante il lavoro di vitto e alloggio, ridurrei la somma a 1000 lire avvertendo ancora che è suddetta somma io avrò una spesa di lire 200 circa per le spese di materie necessarie al mio lavoro. Sarebbe il mio desiderio che prima di por mano alla mia operazione E.V. ne ordinasse una fotografia per avere sempre sott'occhio lo stato attuale del dipinto, e al tempo stesso servire possa di confronto dopo compito il distacco e riattacco del dipinto come ho sempre fatto nei lavori accennati. Nella lusinga di poter salvare dall'imminente perdita un dipinto di tanta importanza, ho l'amore di dichiararmi con rispetto ed alta stima dell'eccellenza vostra»[116].

Il Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti, venuto a sapere dello stato del suddetto affresco, scrisse una lettera, datata 28 dicembre 1870, per sollecitare un intervento di restauro, dove suggerisce di affidare l'incarico a Guglielmo Botti:

> «Nell'urgenza di conservare ad ogni costo quella preziosa pittura, la cui perdita sarebbe disonorevole all'arte e al paese, il ministero è venuto nella determinazione di commettere lo stacco della medesima al Sig. Botti di Pisa, noto per molti lavori consimili egregiamente condotti, stanziando a tal scopo. La somma richiesta che l'amministrazione dell'arcispedale vorrà rimborsare al governo ove intenda conservare nella propria Pinacoteca ciò che rimane dell'insigne dipinto»[117].

Per quanto fosse anche il desiderio di Michelacci, Direttore dell'Arcispedale salvare l'opera, i fondi a sua disposizione non bastavano[118]. Dobbiamo infatti ricordare che il luogo dove si trovava l'affresco era prima di tutto un ospedale, e i proventi dovevano essere destinati *in primis* alle cure dei pazienti, era quindi necessario trovare un altro modo per finanziare il restauro. Come ci riporta Jacopo Cavallucci in un suo articolo[119] del 1872 nel periodico «L'Arte in Italia», si trovò un *escamotage* per salvare l'affresco. Il luogo, infatti, dove era conservata l'opera, doveva essere demolito per far posto a nuovi edifici, perciò, dal momento che si trattava di salvare da distruzione certa un dipinto riconosciuto come monumento nazionale, le spese per il suo trasporto non sarebbero più

---

[116] *Ibidem.*
[117] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 28 dicembre 1870.*
[118] J. Cavallucci, *Distacco dell'affresco rappresentante Il Giudizio Universale dipinto da Baccio Della Porta e Mariotto Albertinelli nel Cimitero dell'Ossa dello Spedale di Santa Maria Nuova in Firenze operato dal cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «L'Arte in Italia», a. IV, 1872, pp. 11-12, qui p. 12.
[119] *Ibidem.*

gravate sulle spese destinate alla cura dei malati, ma sul bilancio straordinario per le opere murarie[120].

Visto l'interesse del ministro e la mancanza di fondi, Michelacci, in due lettere datate rispettivamente 5 gennaio e 17 marzo 1871[121], in risposta a diverse sollecitazioni da parte del ministero ad intervenire, chiese il contributo di quest'ultimo per salvare l'affresco. Nella lettera del 5 gennaio scrisse:

> «Non sarebbe certamente passato l'anno senza che fosse adottato qualche provvedimento per conservare da tale rovina anzi ruina il prezioso affresco di fra Bartolomeo, se non fossi trovato un poco scoraggiato a proporre alla deputazione provinciale una spesa di L. 2000 a siffatto scopo. Incoraggiato dalla bontà della E.V. che mi propone di prendere d'accordo una maniera a salvare, e tosto, la veneranda reliquia, oserei proporre una che forse potrebbe meglio che tutt'altra, condurci a conseguire il desiderato scopo egli è certo che la direzione dell'arcispedale intende conservare nella sua Pinacoteca il pregevole dipinto, che forma parte della sua sostanza patrimoniale e perciò è disposta ad erogare compatibilmente ai propri mezzi una qualche somma ma dubito che la anticipazione proposta dalla E.V. subordinata alla clausola del totale rimborso, non valga quanto potrebbe valere un sussidio, largito da codesto R. Ministero che ha l'alta tutela della conservazione delle opere d'arte […]. In questo concetto farei a pregare la E.V. per quello amore che pone nell'arte e nella beneficenza a voler venire in aiuto dell'arcispedale con un sussidio proporzionato allo scopo di procedere al distacco dell'affresco di fra Bartolomeo per opera del cavalier Botti»[122].

Di qualche giorno più tardi, il 19 aprile[123], è la risposta del ministero, con allegata la ricevuta del pagamento di 500 lire, come contributo per lo stacco da effettuarsi. Il 22 aprile, Michelacci scrisse una lettera a Correnti, per ringraziarlo dei soldi, e per avvisarlo che si sarebbe messo presto in contatto con il Botti per effettuare l'operazione di restauro. Ecco le sue parole:

---

[120] *Ibidem.*
[121] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 17 marzo 1871.*
[122] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 5 gennaio 1871.*
[123] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Giulio Rezasco, Capo della 1° Divisione del Ministero della Pubblica Istruzione ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 19 aprile 1871.*

«La Direzione Superiore dei R.R. Spedali di quella città rappresentata dallo scrivente sente il debito di gratitudine verso la E.V. di porgerle i più vivi ringraziamenti, per il generoso sussidio di L. 500, che si è degnata disporre a favore della medesima onde concorrere alla spesa del celebre affresco dello Albertinelli esistente in Santa Maria Nuova. Oggi stesso viene scritto al signor cavalier Botti a Padova onde stabilire definitivamente il da farsi per invocare quindi la necessaria autorizzazione dalla competente Autorità»[124].

Di questo ne abbiamo la riprova anche da un altro articolo di Jacopo Cavallucci, questa volta pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», del 3 settembre 1871, in cui l'autore afferma:

«Per i concerti presi fra il commissario dello Spedale e l'onorevole Ministro Correnti fu stabilito di farne il distacco dalla parete affidando l'opera ad artista valente e di sperimentata capacità. E siccome trattavasi di conservare e di porre in miglior vista un monumento storico dell'arte nazionale, l'egregio Ministro, per rendere meno grave all'Amministrazione del pio Istituto l'onere che sarebbe venuto a pesare sopra di essa, assunse una parte della spesa occorrente all'impresa, cercando le maggiori garanzie possibili per la perfetta riuscita della spendiosa e delicata operazione»[125].

Dobbiamo presupporre che l'intervento sia stato effettuato tra questa data ed il 29 agosto, giorno in cui Michelacci scrisse una lettera al Correnti per informarlo dell'avvenuto stacco dell'affresco, e del suo felice esito; ecco le sue parole:

«Il celebre affresco effigiante il giudizio universale opera di frate Bartolomeo condotto a termine da Mariotto Albertinelli, esistente in un cortile di quello Pio Istituto, grandemente danneggiato e vicino a totale distruzione, è ormai conservato all'arte e alla storia, mercè il distacco operatone dall'egregio artista Sig. Cav. Guglielmo Botti. Quello distacco da me desiderato da lunga penna fatto li auspici e con l'aiuto della E.V. è stato già condotto a termine con generale soddisfazione delli intelligenti»[126].

---

[124] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 22 aprile 1871.*

[125] J. Cavallucci, *Il giudizio universale dipinto a fresco da Baccio Della Porta e da Mariotto Albertinelli nell'antico cimitero dell'ossa nello spedale di Santa Maria Nuova (in Firenze) staccato dal muro dal Cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 240, (3 settembre 1871), pp. 1- 3 qui p. 1.

[126] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 29 agosto 1871*.

Tutta questa vicenda è riassunta in due documenti[127]; il primo è il già precedentemente citato articolo di Cavallucci del 1872, in cui spiega in modo molto dettagliato come il Botti intervenne effettivamente sul dipinto, con le parole:

> «Prima di procedere al distacco dell'affresco, il cav. Botti si preoccupò molto della qualità del piano sul quale era mestieri assicurare permanentemente l'intonaco, distaccato che fosse dal muro, non stimando, in vista delle dimensioni del dipinto (metri 4 di altezza e quasi altrettanti di larghezza) sufficienti all'uopo né la tela né l'incannicciata adoperate generalmente in simili casi. Cercando egli di unire alla maggior leggerezza, compatibile con la mole, la solidità, la elasticità e la inalterabilità pensò di sostituire alle materie ricordate un tessuto metallico. Fece quindi costruire una rete di filo di rame, di giusta grossezza ammagliata attorno ad una solida cerniera di ferro e fissata sopra un grosso telaio di legno costruito in modo da impedire ogni sbiecamento. Per sostegno della rete ed affine di impedire i cedimenti che avrebbe potuto determinare il peso dell'intonaco ad esso raccomandato, furono posti orizzontalmente dei contrafforti di ferro di forma cilindrica: come per togliere le oscillazioni in senso verticale si adoperarono, a un terzo di distanza, due grosse spranghe di ferro, inginocchiate alle estremità e munite di larghe alette avvitate nel telaio. La pulitura, il distacco dell'intonaco col suo arriccio, ed il riattacco sul nuovo piano sono riusciti felicemente. Le immagini fotografiche cavate dal dipinto prima della operazione del distacco fanno testimonianza della perfezione del medesimo; non una sgretolatura, non un pollice di perduto, anzi riscontrasi quanto si è guadagnato dal Botti riducendo colla pulitura alla più semplice espressione certe larghissime stuccature fatte primitivamente nei luoghi ove era andato a terra l'intonaco. Liberato dalla sudicia patina di polvere che lo copriva, il dipinto, riacquistando molta della originale freschezza si mostra limpido, smaltato e di una finitura mirabile. In quanto alla solidità è riuscito tale il distacco da conservarsi per secoli; il dipinto è adeso perfettamente alla rete sulla quale è mantenuto col mezzo di stoppa intrisa in un mastice tenace e duro da sfidare

[127] I due documenti sono: articolo di Cavallucci del 1872 sul periodico «L'Arte in Italia»: J. Cavallucci, *Distacco dell'affresco rappresentante Il Giudizio Universale dipinto da Baccio Della Porta e Mariotto Albertinelli nel Cimitero dell'Ossa dello Spedale di Santa Maria Nuova in Firenze operato dal cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «L'Arte in Italia», a. IV, 1872, pp. 11-12; una lettera di Augusto Michelacci ad Antonio Pavoli del luglio del 1873: ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, ad Antonio Pavoli, del 29 luglio 1873*.

> la punta di un ferro; la superficie dipinta è piana al pari di una tavola e suona come una campana percuotendola con le nocche delle dita»[128].

Il secondo documento è invece una lettera del 29 luglio del 1873 di Michelacci ad Antonio Pavoli[129], in cui il commissario elogia il lavoro di Guglielmo Botti, ed elenca tutte le persone che avevano consigliato di affidare il lavoro presso l'Arcispedale al restauratore pisano. Oltre al Ministro Correnti, vengono nominati altri suoi sostenitori, quindi Giovanni Battista Cavalcaselle, il professor Pollastrini, Raffaello Bonaiuti e addirittura il Direttore della Galleria di Bruxelles[130]. La lettera concludeva così:

> «Ho la coscienza egregio Sig. Direttore di poterla assicurare dell'eccellenza e del merito del Sig. Botti nella subietta materia e ciò non solo a mio giudizio, che nulla varrebbe, ma a sentimento degli Artisti i più competenti e sul fondamento dell'esperienza e dei fatti. La buona conservazione poi del lavoro è garantita dal fatto stesso perché tanto il primo che il secondo trovansi oggi nelle felici condizioni medesime del giorno in cui vennero eseguiti»[131].

2.2.3. La riproduzione dell'affresco *Il Giudizio Universale* di Raffaello Bonaiuti

Come riportatoci da una lettera del 4 settembre 1873, Michelacci affermò che il Ministro Correnti, oltre ad aver insistito per salvare l'affresco di Fra Bartolomeo da rovina certa, aveva voluto che se ne facesse una riproduzione. Vista l'importanza dell'opera, già nel settembre del 1871, quindi poco dopo l'intervento del Botti, fu chiesto a Raffaello Bonaiuti[132] di fare un cartone di *Il Giudizio Universale*[133]. Il pittore era attivo a Firenze

---

[128] Ivi., p. 12.
[129] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, ad Antonio Pavoli, del 29 luglio 1873.*
[130] «Il Ministro Correnti ne fu altamente soddisfatto e tutti gli Artisti Italiani e Stranieri che lo videro ne rimasero grandemente ammirati. Citerò fra i nostri il Cav. Gio-Batta Cavalcaselle che incoraggiò il Ministro e lo scrivente ad affidare al Botti il lavoro come il solo che avrebbe potuto condurlo, il Prof. Pollastrini, il Prof. Emilio Burci, il Mazzanti, il Bonajuti ecc: fra gli stranieri il Direttore della Galleria di Bruxelles, e il già Direttore dei Musei Imperiali di Parigi, e quanti altri ebbero agio di ammirare lo stupendo lavoro del Botti» (*Ibidem*).
[131] *Ibidem.*
[132] Raffaello Bonaiuti fu un disegnatore attivo a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento. I dati cronologici sono incerti ma le diverse testimonianze firmate indicano una preferenza per la riproduzione di opere di Raffaello oppure di stretta tradizione fiorentina, come la raffigurazione della Santissima Annunziata a Firenze. Si veda: E. Burci, *Guida artistica della città di Firenze*, Firenze 1875, pp. 165- 166.
[133] Per approfondire il tema si rimanda a: E. Ridolfi, *La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze*, in «Le gallerie nazionali italiane: notizie e documenti», vol III, 1899, pp. 162-186, qui 177; O. Andreucci, *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori considerazioni storico-critiche del cavaliere avv. Ottavio Andreucci*, Firenze 1871, p. 49.

nella seconda metà dell'Ottocento, e che alcuni dei suoi disegni apparvero nel periodico «L'Ape Italiana delle Belle Arti» (*Fig. 42*), tra il 1836 e il 1838[134]. Nella lettera sopracitata, Michelacci chiedeva a M.G. Barberis, Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, un documento che certificasse che il cartone in questione fosse di proprietà dell'Arcispedale, e come tale dovesse rimanere a fianco all'opera originale. Questo era necessario per far sì che le spese per il pagamento del Bonaiuti, che non erano ancora state totalmente saldate, non gravassero sui fondi per i malati, ma su quelli dell'istituto stesso, di cui l'affresco era un bene patrimoniale. A tal proposito Michelacci scrisse:

> «Il Ministro Correnti fatto sì chiaro concetto dell'importanza del quadro alto circa 4 metri, e largo quasi altrettanto commise nel mese di settembre 1871 con ufficiale del Gabinetto Particolare al distinto artista di questa città Sig. Raffaello Bonaiuti di riprodurlo in disegno sopra un cartone, onde ritrovarne le parti quasi perdute e riprodurlo egli per intero. Il Bonaiuti fatto sì al lavoro con quella fina abilità e sapere che lo distinguono condusse assai innanzi l'opera stupenda, che l'egregio Correnti destinò dover rimanere a fianco dell'originale onde potesse servire alli studenti ed intelligenti dell'arte. Se non che di quella sua volontà di tale suo savissimo divisamento, non rimangono a quella divisione direzione altro che il suo comando verbale e le attestazioni che possono offrire della volontà del ministro il cavalier Giovanni Battista Cavalcaselle e il cavalier Pagnisi allora segretario di Gabinetto del Ministero. L'esigua somma assegnata all'artista per siffatto lavoro, essendo assolutamente insufficiente per condurlo a termine avrei divisato di proporre al Consiglio di amministrazione di quello istituto Ospitaliero venisse aumentato a carico delle rendite dell'istituto medesimo, del quale il dipinto è parte patrimoniale. Senonché per presentare siffatta proposta, mi occorre corredarla di una disposizione ufficiale di codesto illustre Ministero dalla quale risultino le volontà del ministro che cioè il cartone del Bonaiuti e proprietà dell'arcispedale e deve rimanere a fianco dell'originale per le ragioni sopra accennate»[135].

---

[134] E. Burci, *Guida artistica de…* cit., p. 165.

[135] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a M.G. Barberis, Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, del 4 settembre 1873.*

La lettera di risposta del Segretario del Ministro della Pubblica Istruzione Barberis è datata 20 settembre 1873[136]; in essa si acconsente l'invio della certificazione richiesta e ci si congratula per la riuscita dello stacco e la creazione del cartone.

Nonostante gli sforzi di Michelacci per cercare di saldare il pagamento al Bonaiuti, ancora nel novembre dell'anno successivo mancava il pagamento dell'ultima rata. È proprio il pittore, in una lettera del 30 novembre 1874, al Segretario del Gabinetto Particolare di Firenze, a lamentare la sua condizione. Dal documento possiamo ricavare anche un'altra importante informazione, ovvero che Guglielmo Botti era diventato Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, e che Beltrami, Segretario del Gabinetto Particolare di Firenze, si sarebbe dovuto rivolgere a lui per sbloccare la situazione. Ecco le parole del Bonaiuti:

> «Pregiatissimo signor Beltrami approfitto della cordiale di lei premura di riferire al signor Botti segretario del ministero dell'istruzione pubblica, rapporto al mio cartone rappresentante il giudizio finale. Le presento perciò alcuni chiarimenti, riceverei nell'ottobre 1871 la prima rata di 400 lire, e la seconda verso luglio 1872 consistente in 300 lire, resta la terza da pagarsi alla consegna del disegno per compiere il prezzo stabilito di 100 lire. Questo indugio di tempo a terminare il mio lavoro l'ha campato (forse non volendo) la direzione dello ospedale, facendomi sospendere il mio lavoro prima per due mesi, quindi la seconda volta nove mesi a causa di due trasporti del quadro originale nel secondo locale destinato alla galleria dell'ospedale di S. M. Nuova»[137].

A questa segue un fitto scambio epistolare tra la Prima Divisione del Ministero della Pubblica Istruzione, il Botti, in veste di Segretario dello stesso, e Michelacci, affinché tutta la documentazione per saldare il debito nei confronti del Bonaiuti fosse in regola. Qui di seguito si andranno a riassumere i documenti. Il 12 dicembre[138] la Seconda Divisione del Ministero inviò alla Prima Divisione le carte riguardanti il cartone; di lì a

---

[136] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di M.G. Barberis, Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 20 settembre 1873.*

[137] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Raffaello Bonaiuti al Segretario del Gabinetto Particolare di Firenze, del 30 novembre 1874.*

[138] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera della Seconda Divisione del Ministero della Pubblica Istruzione, del 12 dicembre 1874.*

poco, il 17 dicembre[139], il Botti richiese al Direttore delle Gallerie di Firenze, Aurelio Gotti, un certificato che testimoniasse che il Bonaiuti aveva terminato il cartone, e potesse quindi essere pagato. Del 31 dicembre abbiamo due lettere: la prima di Michelacci al Botti[140], nella quale il primo insiste a voler pagare l'ultima rata dovuta al pittore, la seconda di Aurelio Gotti[141], Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, con la quale invia finalmente il certificato. È invece del giorno 8 gennaio 1875, la lettera in cui Giulio Rezasco, Direttore dell'Accademia di Firenze, afferma di avere finalmente tutta la documentazione necessaria per approvare il pagamento:

> «Giusta la richiesta fattami dalla S.V. con la lettera qui a fianco citata, tutte le carte che ella mi ha comunicate intorno alla commissione data al pittore Raffaello Bonaiuti per la riproduzione dell'affresco di fra Bartolomeo esistente nell'arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Allego alla presente il collaudo del suddetto lavoro e la prego a voler rilasciare la richiesta del pagamento dell'ultima rata di l. 300 a saldo del prezzo fissato per la commissione suddetta»[142].

Tuttavia, da alcune lettere del marzo successivo, sappiamo che la somma dovuta a Bonaiuti non era stata ancora versata. Questo ulteriore problema venne lamentato prima da Michelacci, in una lettera del 13 marzo[143], poi confermato da una lettera del Botti al Commissario dell'Arcispedale, in cui sosteneva che la ricevuta del suddetto pagamento si trovasse giacente nella Tesoreria di Firenze, dal 22 gennaio; ecco le parole del restauratore pisano:

> «Il mandato di pagamento della terza e ultima rata dovuta al signor Raffaele Bonaiuti pel disegno eseguito dell'affresco di fra Bartolomeo il giudizio universale deve trovarsi giacente presso la tesoreria di Firenze sin dal 22 del mese di gennaio»[144].

---

[139] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Guglielmo Botti ad Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, del 17 dicembre 1874.*
[140] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 31 dicembre 1874.*
[141] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, del 31 dicembre 1874.*
[142] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Giulio Rezasco*, *Direttore dell'Accademia di Firenze, del giorno 8 gennaio 1875.*
[143] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 13 marzo 1875.*
[144] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 23 marzo 1875.*

I carteggi successivi datano al novembre di quello stesso anno, e da essi possiamo ricavare diverse informazioni interessanti. L'affresco e il cartone furono donati alla Pinacoteca dell'Arcispedale, come già accennato in alcune lettere precedenti. In una lettera del Michelacci al Botti, del 15 novembre , viene affermato che la direzione dell'Arcispedale aveva chiamato i fratelli Alinari per effettuare delle fotografie – giunte sino a noi − sia dell'affresco originale (*Fig.43*) sia del cartone del Bonaiuti (*Fig. 44*). Alla fine del documento il Commissario chiese, inoltre, che il pittore Bonaiuti potesse ottenere una gratificazione dal Ministero, affermando che:

> «A divulgare il pregevolissimo lavoro del distinto artista signor Raffaello Bonaiuti da codesto ministero ordinato e quindi donato alla Pinacoteca di questo arcispedale fu fatta facoltà agli egregi fotografi signori Alinari di ritrarre il celebre affresco effigiante il giudizio universale ho opera storica di frate Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli e il cartone in disegno del Bonaiuti che riproduce meravigliosamente interpreta le parti perdute del celebre affresco. […] Che se nel mese di marzo mi presi la libertà di raccomandare l'abile quanto infelicissimo artista alla E.V. per una qualsiasi piccola gratificazione per la eccellenza del lavoro di fronte alla mite somma corrisposta, fu in vista di non potere, come capo di un istituto di beneficenza, per quanto già abbia in animo di fare qualche cosa a di lui favore»[145].

Il Botti rispose in una lettera il 22 novembre[146], ringraziando per le copie delle foto degli Alinari ricevute, ed affermando che oltre al saldo del pagamento a favore del pittore, il Ministero non aveva il potere di dargli ulteriori gratificazioni.

Michelacci continuò a perorare la causa del Bonaiuti anche in un'altra lettera, datata 29 novembre, ma affermando che la gratificazione in questione era stata promessa al pittore dal predecessore di Botti, Cesare Correnti, per ovviare alla «pochezza»[147] della somma per il lavoro. Inoltre, veniva affermato dal Commissario del Ministero della Pubblica Istruzione, che l'incarico di riprodurre l'affresco non fu ordinato dall'amministrazione dell'Arcispedale, ma dal ministero stesso. Dato che l'ordine era partito dallo Stato, secondo Michelacci doveva essere quest'ultimo a corrispondere ad una gratificazione.

---

[145] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 15 novembre 1875.*
[146] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 22 novembre 1875.*
[147] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272*, Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 29 novembre 1875.*

Questo è confermato anche da una lettera del settembre del 1871[148], che il Commissario invitò a rivedere. Egli suggeriva, poi, come ulteriore gratificazione per il pittore, un'onorificenza di cavalierato da parte del sovrano d'Italia, per i suoi servigi prestati all'Arcispedale, affermando che:

> «Quello che a me preme chiarire alla EV è che questa amministrazione non riceve dal ministero della pubblica istruzione come viene supposto un sussidio di L. 1000 per far eseguire il disegno del noto affresco quasi come se l'incarico del Bonaiuti fosse stato dato da questa amministrazione, alla quale solo in tali cose spetterebbe come si afferma dalla EV di concedergli la gratificazione di che può reputarsi meritevole. L'incarico fu dato direttamente all'illustre artista dal predecessore della EV signor commendator Cesare Correnti, il quale stabilì senza che io ne sapessi cosa alcuna i patti relativi col sig. Bonaiuti. Ora però ardirei volgere un'ultima preghiera in proposito di un tale affare alla EV e sarebbe quella di voler proporre alla generosità dell'augusto Monarca il nome dell'artista Sig. Raffaello Bonaiuti per fregiarsi di un ordine cavalleresco in ricompensa della sua nobilissima valenza nell'arte alla modestia della sua vita»[149].

Il 9 dicembre 1875[150], in un'ulteriore lettera a Michelacci, il restauratore pisano affermava di aver verificato le informazioni riportate dal Commissario. Secondo il Botti era vero che il cartone era stato commissionato dal Ministero, ma non faceva parte degli accordi dare una gratificazione oltre le 1000 lire pattuite[151], perciò, sebbene egli comprendesse la grande stima che il Commissario provava per il pittore, il Ministero non poteva far nulla per accontentarlo, se non consigliargli di rivolgere la proposta al Consiglio di amministrazione dello stesso Arcispedale[152]. A detta del Botti la gratificazione tanto richiesta dal Michelacci era, inoltre, stata promessa in forma orale, e non scritta.

A conclusione della vicenda è bene menzionare due ultime lettere tra il Botti e il Direttore della dell'Istituto di Belle Arti di Roma, Filippo Prosperi, riguardo ad alcune fotografie

---

[148] La lettera in questione, nonostante sia citata diverse volte in questi ultimi scambi, non è presente tra i documenti del fascicolo. C'è però un carteggio mancante di data, mittente e destinatario che, per il suo contenuto, potrebbe corrispondere al profilo della lettera mancante. Questa ipotesi è nata dall'analisi della grafia con cui è scritto il documento, che sembra corrispondere a quella del Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti. Cfr. ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272.
[149] *Ibidem.*
[150] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272*, Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 9 dicembre 1875.*
[151] *Ibidem.*
[152] *Ibidem.*

dell’affresco di fra Bartolomeo. Il 13 dicembre Botti allegò, insieme alle suddette fotografie, un testo in cui descriveva in modo dettagliato il suo intervento di stacco dell'affresco:

> «A vantaggio di codesto R. Istituto trasmetto alla S.V. le qui unite sei fotografie tratte dall'affresco rappresentante il giudizio finale, che si trovava in una parete del cortile dell'arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Questo dipinto fu staccato dal muro con l'intonaco e trasportato sopra una graticciata di filo di rame unita da una cornice di ferro e quindi collocato nella galleria istituita nell’edificio dell’anzidetto spedale. L'affresco fu eseguito per la parte superiore da Fra Bartolomeo da San Marco tra l'anno 1497 e il 1499 e per la parte inferiore dall'amico di lui Mariotto Albertinelli. Eseguito il rapporto dell'affresco le cui figure poco minori della grandezza naturale, il valente disegnatore Raffaele Bonagiunti o [Bonaiuti] ne cavò un lucido facendo una copia della grandezza naturale, la quale è stata collocata nella suddetta galleria vicina all’affresco affinché serva di guida a carattere le parti mancanti»[153].

Al 21 dicembre[154] è datata la risposta del Direttore, con i suoi ringraziamenti per la precedente lettera.

La vicenda di questo restauro, sebbene non presenti un quadro conservativo complesso come i precedenti, è comunque molto interessante, in quanto ci permette di conoscere il Botti anche in una veste istituzionale, diversa da quella di solo restauratore. Come già detto nei paragrafi precedenti è grazie all'aiuto di personalità influenti e di spicco quali Cesare Correnti e Giovanni Battista Cavalcaselle che Botti riuscì ad ottenere un ruolo di così grande importanza all'interno del Ministero della Pubblica Istruzione; un ruolo di prestigio che destò non poche critiche fra molti sui contemporanei del settore.

---

[153] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Guglielmo Botti a Filippo Prosperi, Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma, del 13 dicembre 1875.*
[154] ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272, *Lettera di Filippo Prosperi, Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma, a Guglielmo Botti, del 21 dicembre 1875.*



Fig. 27

Domenico Ghirlandaio, La Madonna col Bambino e i Santi Biagio e Giovanni Gualberto e Benedetto e Antonio abate (1485 c.a.), colore e mestica originali trasportati su supporto ligneo, (cm 160 x 251), Museo d'Arte Sacra di Vallombrosa, (da: Sant'Antonio Abate afom.it: https://www.santantonioabate.afom.it/reggello-fi-abbazia-di-vallombrosa-museo-darte-sacra-pala-con-s-antonio-abate-del-ghirlandaio-1485/, 05/2025)



Fig. 28

Raffaellino del Garbo, San Giovanni Gualberto e Santi (1508), olio su tavola, (cm 170 X 172), Abazia di Vallombrosa, (da: Oranti di strada https://orantidistrada.blogspot.com/2014/03/abbazia-di-vallombrosa.html, 05/2025)

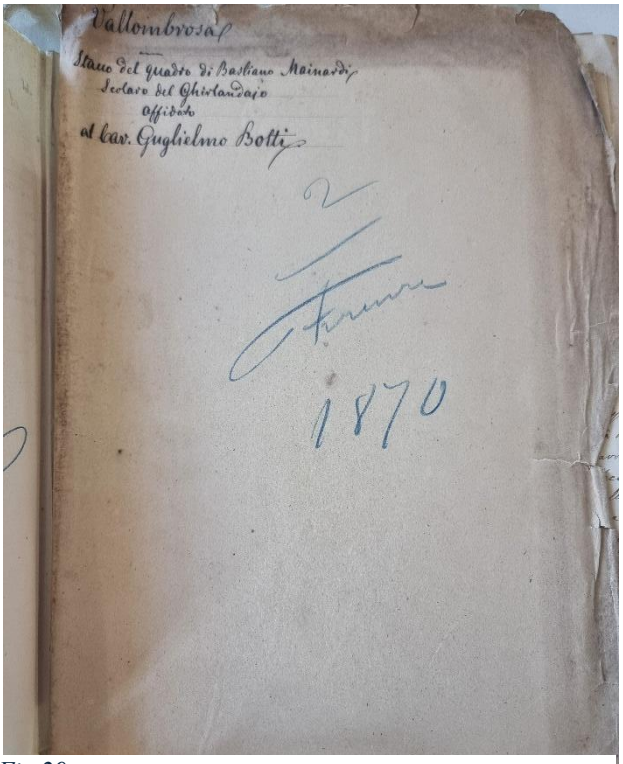


Fig.29

Frontespizio, ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268.

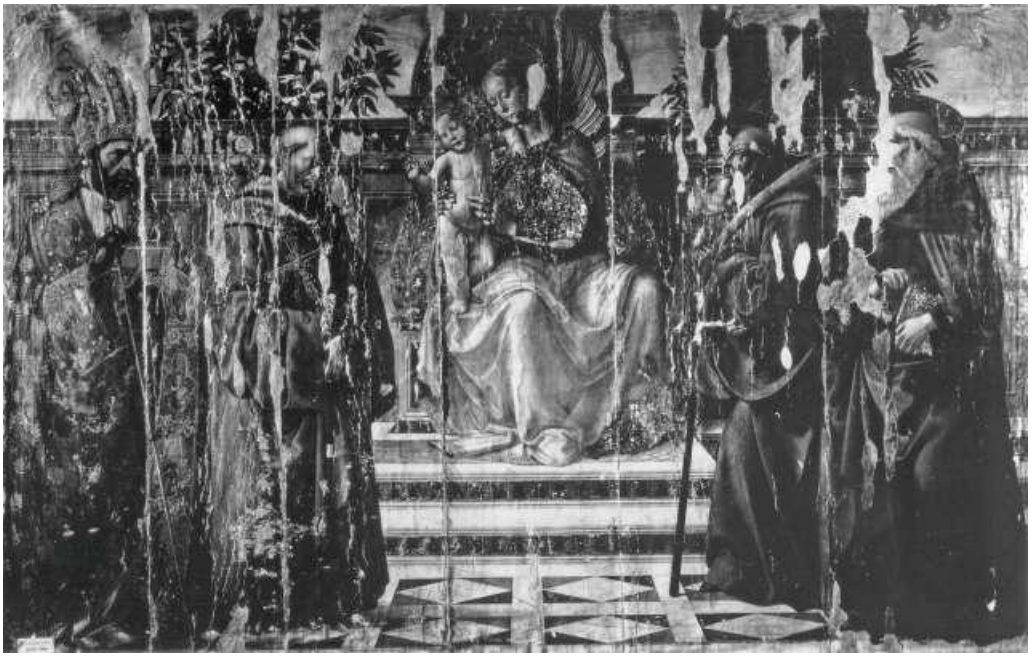


Fig. 10

Fratelli Alinari, La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate" di Domenico Ghirlandaio (1906), foto, (da Fototeca della Fondazione Federico Zeri: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/14830/ 05/2025)

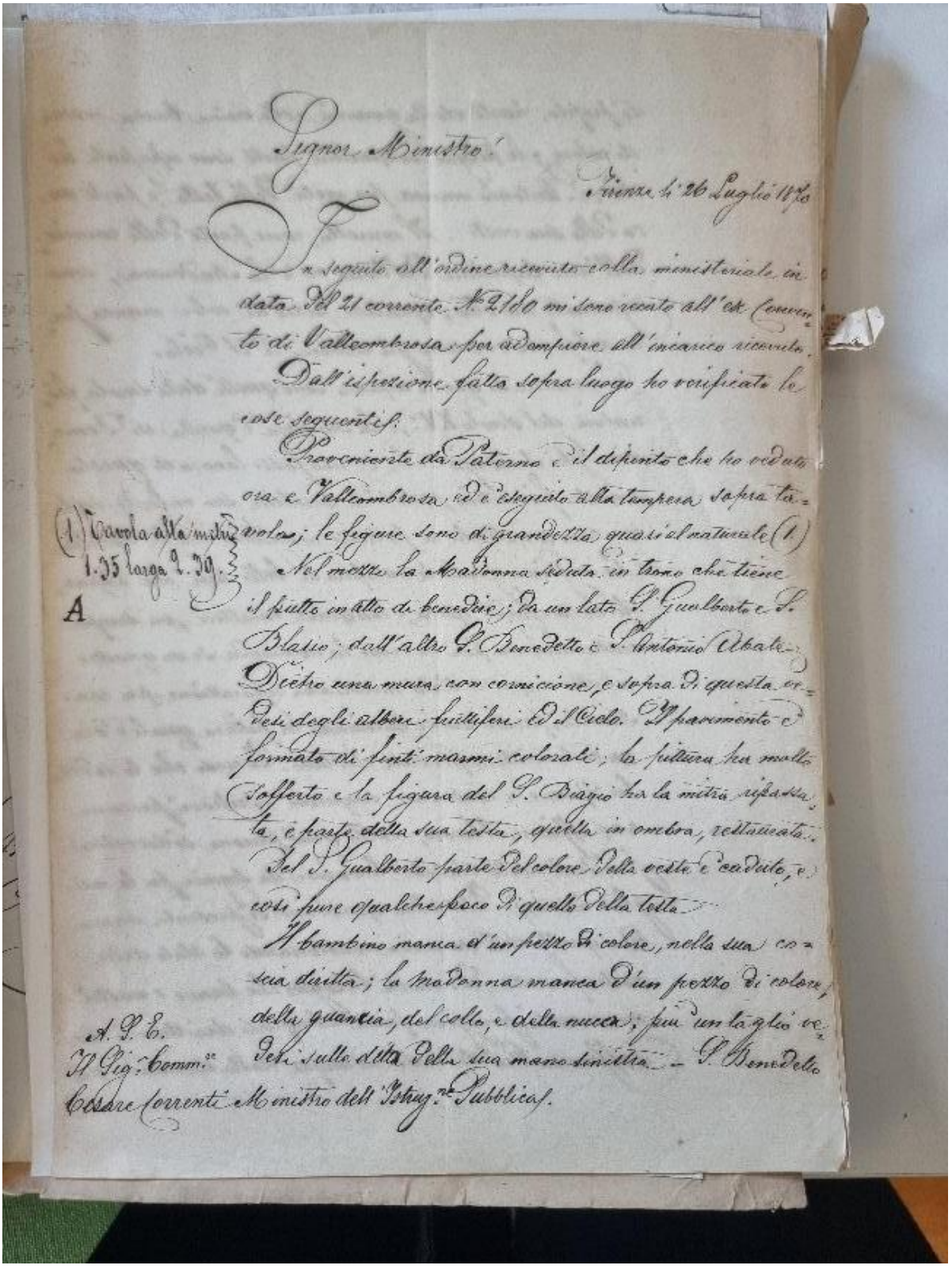


Fig. 31

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870. (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).

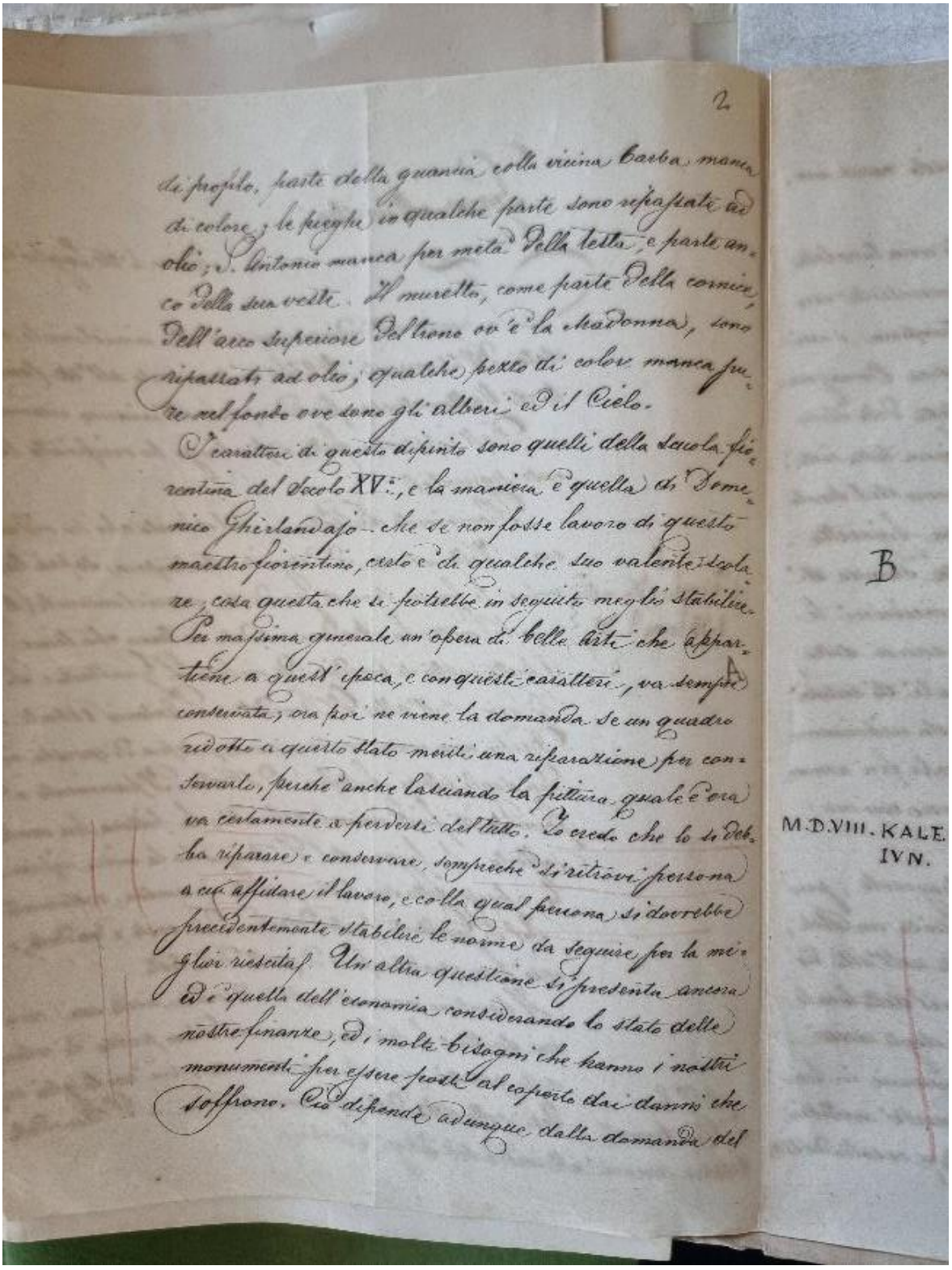
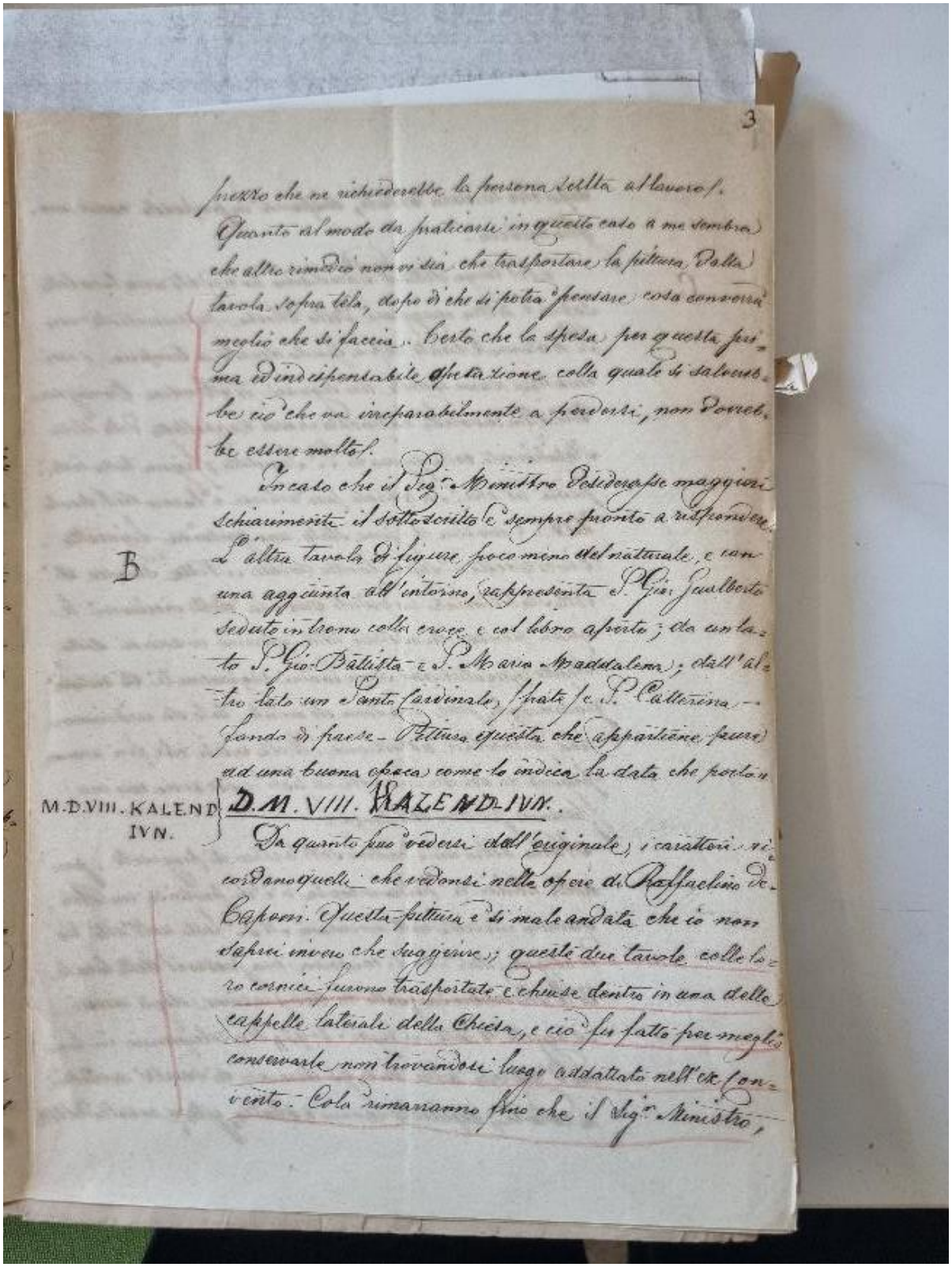


Fig. 32

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870. (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).



3

fuezzo che ne richiederebbe la persona tolta al lavoro.

Quanto al modo da praticarsi in questo caso a me sembra che altro rimedio non vi sia che trasportare la pittura dalla tavola sopra tela, dopo di che si potrà pensare cosa convenga meglio che si faccia. Certo che la spesa per questa prima indispensabile operazione colla quale si salverebbe ciò che va inesorabilmente a perdersi, non potrebbe essere molta.

In caso che il Sig.r Ministro desiderasse maggiori schiarimenti il sottoscritto è sempre pronto a rispondere.

B

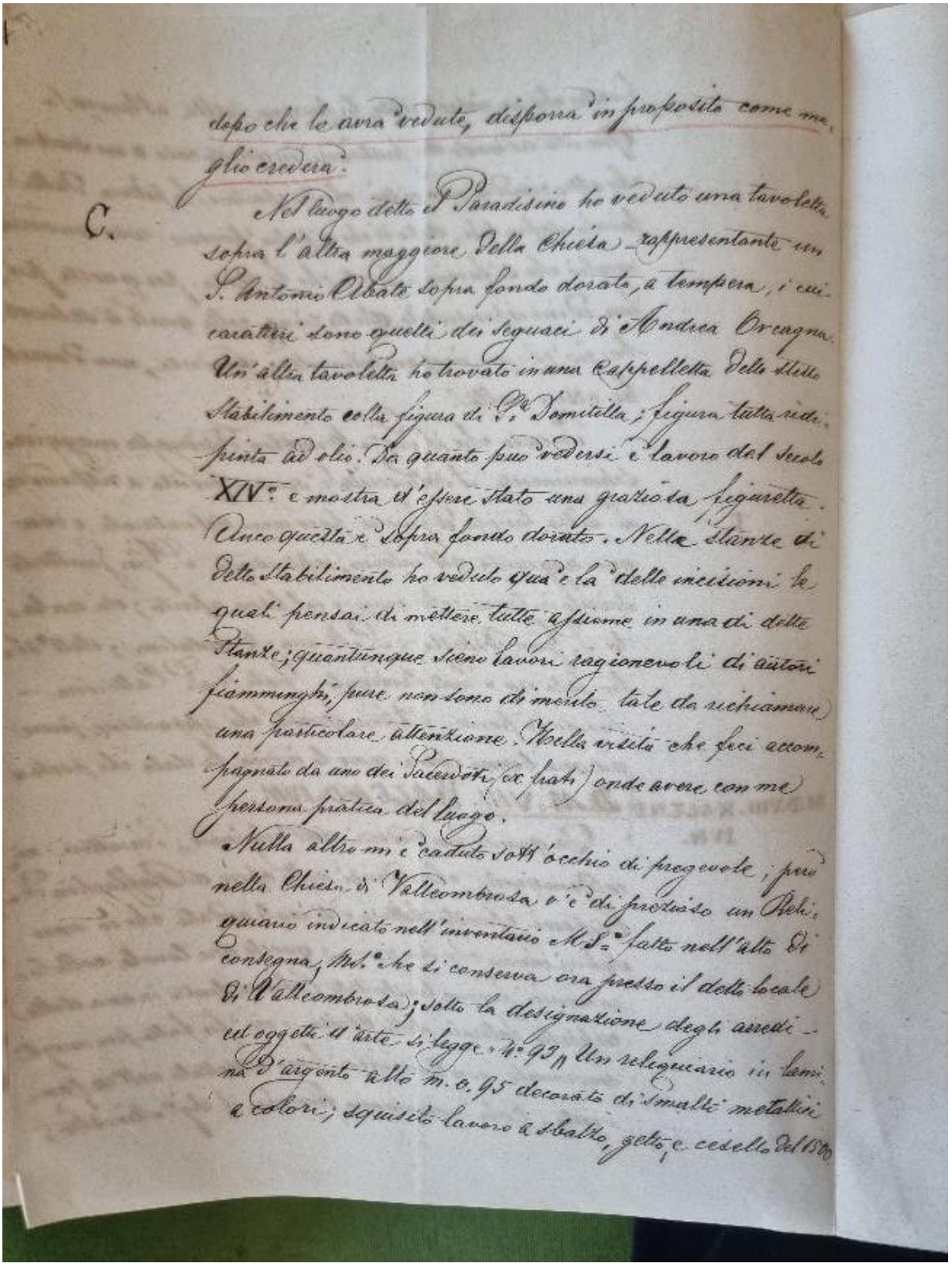
L'altra tavola di figure poco meno del naturale, e con una aggiunta all'intorno, rappresenta S. Gio. Gualberto seduto in trono colla croce, e col libro aperto; da un lato S. Gio. Battista e S. Maria Maddalena; dall'altro lato un Santo Cardinale, Spata? e S. Caterina — Fondo di paese — Pittura questa che appartiene pure ad una buona epoca come lo indica la data che porta

M.D.VIII. KALEND IVN. D.M. VIII. KALEND. IVN.

Da quanto può vedersi dall'originale, i caratteri ricordano quelli che vedonsi nelle opere di Raffaellino del Colle. Questa pittura è sì male andata che io non saprei invero che suggerire; queste due tavole colle loro cornici furono trasportate e chiuse dentro in una delle cappelle laterali della Chiesa, e ciò fu fatto per meglio conservarle non trovandosi luogo addattato nell'ex convento. Colà rimarranno fino che il Sig.r Ministro,

Fig. 33

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870. (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).



dopo che le avrà vedute, disporrà in proposito come me-
glio crederà.

C. Nel luogo detto S. Paradisino ho veduto una tavoletta
sopra l'altra maggiore della Chiesa – rappresentante un
S. Antonio Abate sopra fondo dorato, a tempera, i cui
caratteri sono quelli dei seguaci di Andrea Orcagna.
Un'altra tavoletta ho trovato in una Cappelletta dello stesso
Stabilimento colla figura di S.ta Domitilla; figura tutta ridi-
pinta ad olio. Da quanto può vedersi è lavoro del secolo
XIV.° e mostra di essere stato una graziosa figuretta.
Anco questa è sopra fondo dorato. Nella stanza di
detto Stabilimento ho veduto qua e là delle incisioni le
quali pensai di mettere tutte assieme in una di dette
Stanze; quantunque siano lavori ragionevoli di autori
fiammenghi, pure non sono di merito tale da richiamare
una particolare attenzione. Nella visita che feci accom-
pagnato da uno dei Sacerdoti (ex frati) onde avere con me
persona pratica del luogo.

Nulla altro mi è caduto sott'occhio di pregevole; può
nella Chiesa di Vallombrosa v'è di prezioso un Reli-
quiario indicato nell'inventario M.S.° fatto nell'atto di
consegna, Mob.° che si conserva ora presso il detto locale
di Vallombrosa; sotto la designazione degli arredi –
ed oggetti d'arte si legge «N.° 93 Un relequario in lami-
na d'argento alto m. 0,95 decorato di smalti metallici
e colori; squisito lavoro a sbalzo, getto, e cesello del 1300

Fig. 34

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870. (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).

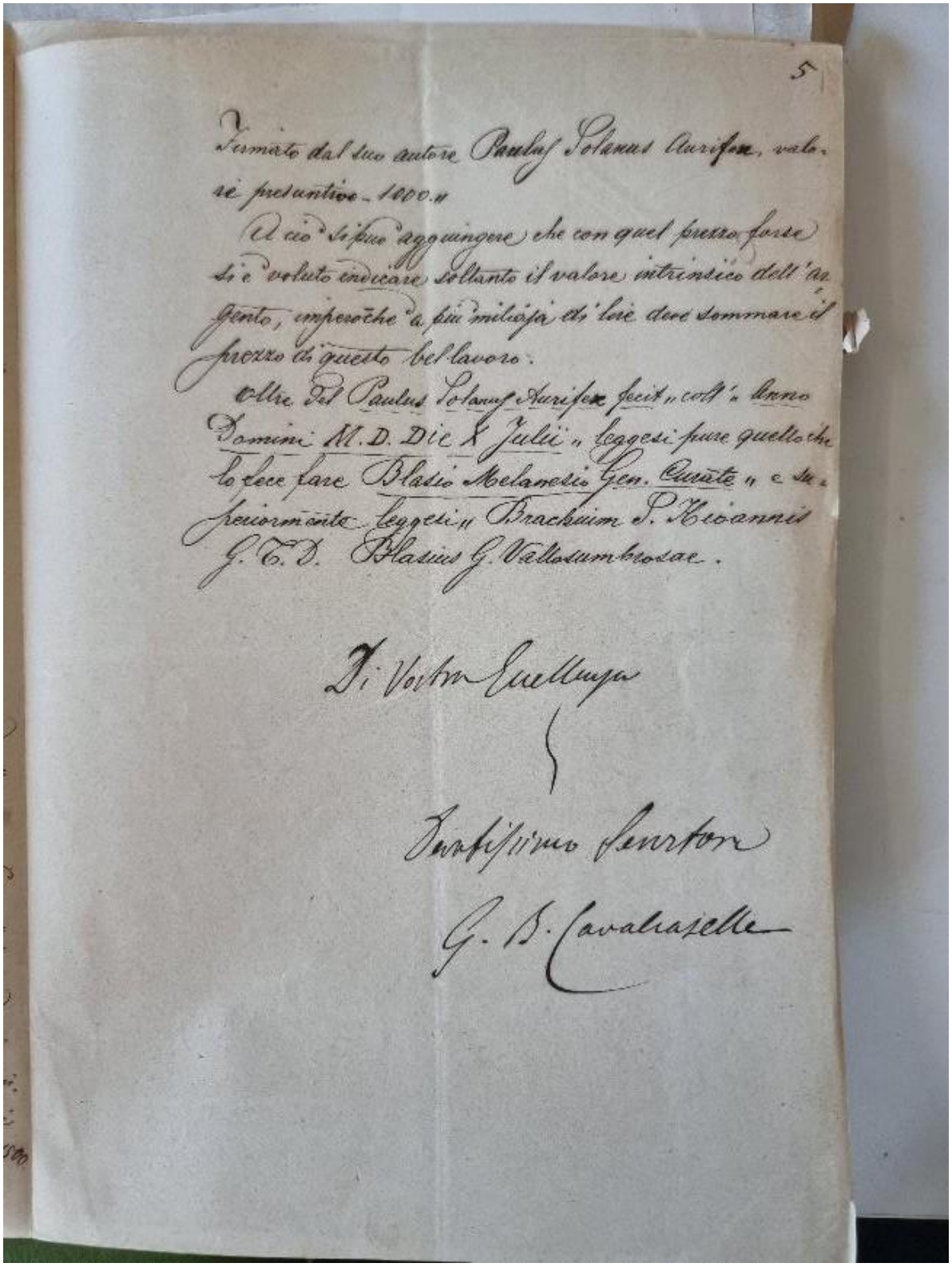


Fig. 35

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870. (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).

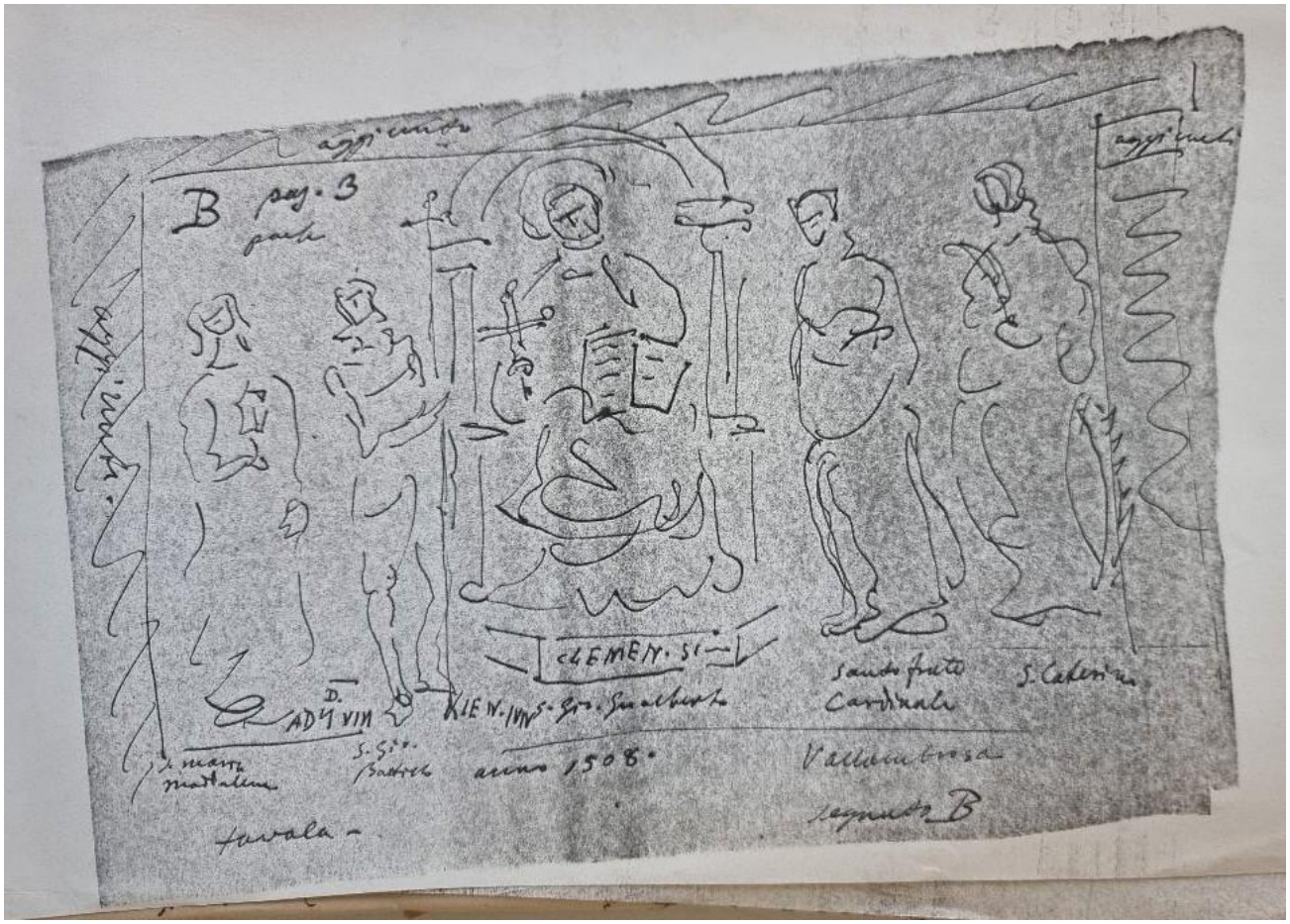


Fig. 36

Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 26 luglio 1870, disegno (Da: ACSR, M.P.I., dir. gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268).



Fig.37

Fratelli Alinari, **La Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Gualberto, Benedetto e Antonio abate" di Domenico Ghirlandaio (1871),** foto, Museo S. Marco Firenze, (da C. Caneva, *Un Ghirlandaio ritrovato e altre storie*, in, *il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, a cura di Caterina Caneva, Firenze, 2006).

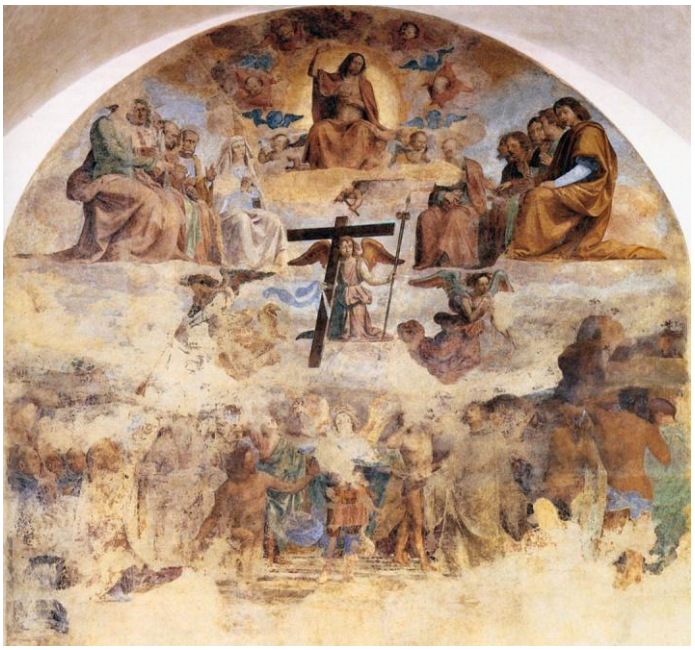


Fig.38

Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, Il Giudizio Universale (1499-1501), affresco, cm 360x375, Museo Nazionale di San Marco, Firenze, (Da: Catalogo generale dei Beni Culturali: https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900287204, 06/2025).



Fig.39

Fra Bartolomeo, Cristo Giudice per Il Giudizio Universale (1499), disegno preparatorio, Galleria degli Uffizi, Firenze, (Da: Progetto Euploos Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi: https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=455+E 06/2025).

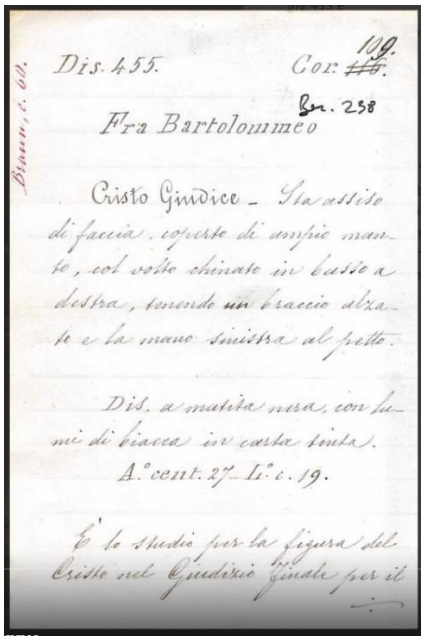


Fig.40

Pasquale Nerino Ferri, scheda del Cristo giudice per il Giudizio Universale di Fra Bartolomeo (1881), Gallerie degli Uffizi, Firenze, (Da: Progetto Euploos Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi: https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=455+E, 06/2025).

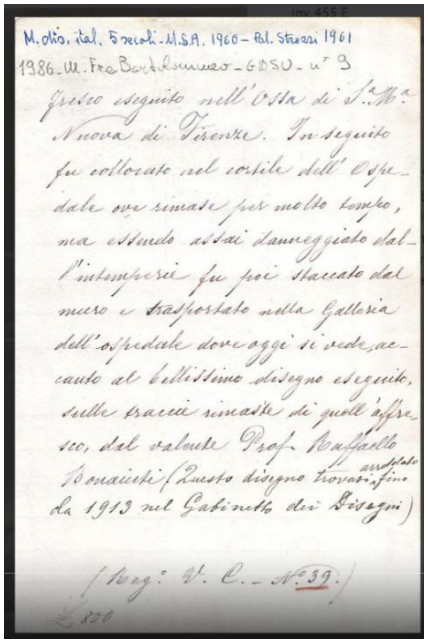


Fig.41

Pasquale Nerino Ferri, scheda del Cristo giudice per il Giudizio Universale di Fra Bartolomeo (1881), Gallerie degli Uffizi, Firenze, (Da: Progetto Euploos Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi: https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=455+E, 06/2025).

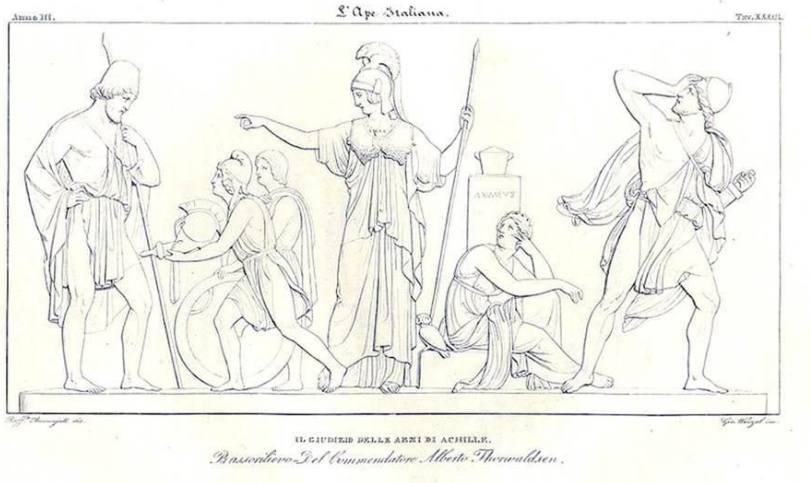


Fig.42

Raffaello Bonaiuti, Il Giudizio delle armi di Achille (1838), Disegno del Bassorilievo Del Commendatore Alberto Thorwaldsen, pubblicato su *L'Ape Italiana delle Belle arti*. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori, Anno IV, 1838, (Da: Dizionario d'arte Sartori: https://dizionariodartesartori.it/artisti/buonajuti-raffaello, 06/2025).



Fig.43

Fratelli Alinari, Il Giudizio Universale di Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, 1871 **(**Da: Fototeca Fondazione Zeri https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/35217/, 06/2025)

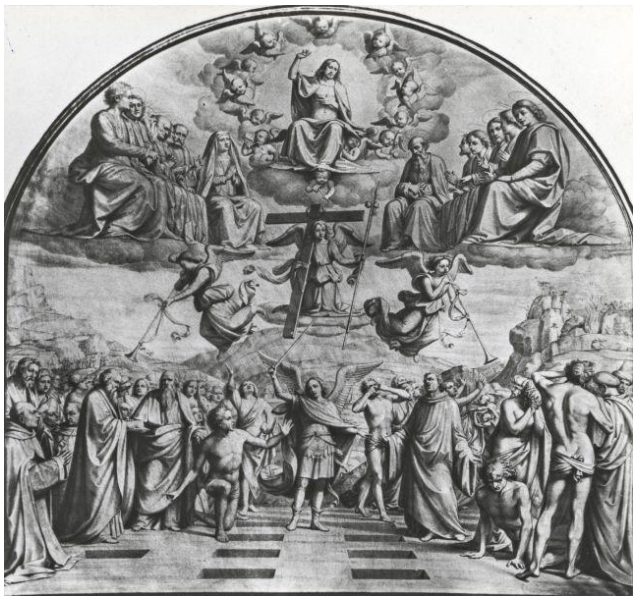


Fig.44

Fratelli Alinari, cartone del Il Giudizio Universale di Fra Bartolomeo di Raffaello Bonaiuti, 1871 **(**Da: Fototeca Fondazione Zeri: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/35218/ , 06/2025).

Conclusioni

Come dimostrato da questo studio la figura di Guglielmo Botti ha suscitato reazioni contrastanti. C'era chi, come Giovanni Battista Cavalcaselle e Matteo Sernagiotto, supportavano e ammiravano il suo lavoro ed altri, invece, come Giulio Cantalamessa e Adolfo Venturi, che disprezzavano il suo metodo, arrivando a definire il restauratore pisano «un verniciatore di carrozze»[1]. I suoi interventi di restauro, quindi, suscitarono non poco scalpore, sia in senso positivo che in senso negativo. Complicarono ulteriormente il quadro il pessimo carattere e la presunzione del Botti che, soprattutto nella fase finale della sua carriera, compiutasi nell'ambiente veneziano, lo avevano reso inviso a molti.

Ad oggi sono emerse numerose problematiche riguardo il metodo di Botti, ed è stato dimostrato che, anche dopo poco i suoi interventi, gli affreschi e i dipinti da lui trattati tendevano a tornare in cattive condizioni, alcune volte anche peggiori di prima.

Nonostante i limiti del suo metodo è innegabile che Guglielmo Botti abbia fortemente contribuito alla formazione della figura professionale del restauratore come la conosciamo oggi. Innanzitutto è necessario ricordare che la sua idea di restauro, che abbiamo definito di tipo filologico, prevedeva che il restauratore intervenisse sull'opera soltanto quando strettamente necessario, approccio che dimostra una sensibilità moderna, lontana da quella di molti suoi colleghi che, invece, si ponevano il fine di ripristinare la fruibilità della figurazione dell'opera, anche a costo di ritoccarla pesantemente. In secondo luogo, grazie al suo intervento molte opere sono giunte fino a noi, anche se non in condizioni ottimali, e possiamo tutt'oggi ammirarle, si pensi ad esempio agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa o al *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano. I suoi interventi, quindi, seppur imperfetti, rappresentano un ponte tra le pratiche empiriche del passato e l'approccio scientifico moderno. Il Botti ha quindi lasciato un'impronta significativa nella storia del restauro, grazie alle sue metodologie innovative; sebbene alcune siano state superate il suo approccio scientifico e conservativo ha rappresentato un importante passo avanti nella conservazione delle opere d'arte, si pensi ad esempio alla

[1] A. Venturi, *Memorie autobiografiche…*, cit., p. 81.

stretta collaborazione con fotografi e chimici. Possiamo quindi concludere che, nonostante le critiche mosse su di lui nel passato e nel presente, egli è stato a tutti gli effetti un precursore della disciplina del restauro, ha contribuito a porre le basi per la formazione di un'idea di tutela del patrimonio storico-artistico ed ha creato i presupposti della tutela dei beni culturali dello Stato come la conosciamo oggi.

Appendice

Fonti archivistiche

ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ROMA), MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 268:

-*Lettera di Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 13 luglio 1870.*

-*Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giovanni Battista Cavalcaselle, del 21 luglio 1870.*

- *Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giovanni Battista Cavalcaselle, del 26 luglio 1870*.

-*Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 28 luglio 1870*.

-*Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Stefano Castagnola, Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, del 10 agosto 1870.*

-*Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti*, *del 10 agosto 1870.*

-*Lettera di Stefano Castagnola, Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, a Cesare Correnti*, *Ministro della Pubblica Istruzione*, *del 17 agosto 1870.*

-*Lettera di Stefano Castagnola*, *Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, del 27 agosto 1870.*

-*Lettera di Giulio Rezasco, Direttore dell'Istituto forestale di Vallombrosa, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 12 settembre 1870.*

-*Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti*, *del 22 settembre 1870.*

-Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Giulio Rezasco, Direttore dell'Istituto forestale di Vallombrosa, *del 24 settembre 1870.*

-Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, a Guglielmo Botti, *del 28 settembre 1870.*

-Lettera di Vincenzo Botti a Cesare Correnti, *Ministro della Pubblica Istruzione, del 30 settembre 1870.*

-Lettera di Niccolò Antinori, Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze *di Firenze, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 21 ottobre 1870.*

-Lettera di Jacopo Cavallucci del 22 ottobre 1870.

-Lettera di Niccolò Antinori, Presidente Accademia delle Arti del Disegno, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 15 *gennaio 1871.*

-Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 30 gennaio 1871.

ACSR, M.P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., I vers., b. 450, fasc. 272:

- Lettera di Guglielmo Botti a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 20 agosto 1870.

-Lettera di Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 28 dicembre 1870.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 5 gennaio 1871.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 17 marzo 1871.

-Lettera di Giulio Rezasco, Capo della 1° Divisione del Ministero della Pubblica Istruzione ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 19 aprile 1871.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 22 aprile 1871.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, del 29 agosto 1871.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, ad Antonio Pavoli, del 29 luglio 1873.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a M.G. Barberis, Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, del 4 settembre 1873.

-Lettera di M.G. Barberis, Segretario del Ministero della Pubblica Istruzione, ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 20 settembre 1873.

-Lettera di Raffaello Bonaiuti al Segretario del Gabinetto Particolare di Firenze, del 30 novembre 1874.

-Lettera della Seconda Divisione del Ministero della Pubblica Istruzione, del 12 dicembre 1874.

-Lettera di Guglielmo Botti ad Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, del 17 dicembre 1874.

-Lettera di Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 31 dicembre 1874.

-Lettera di Aurelio Gotti, Direttore delle Reali Gallerie di Firenze, del 31 dicembre 1874.

-Lettera di Giulio Rezasco, Direttore dell'Accademia di Firenze, del giorno 8 gennaio 1875.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 13 marzo 1875.

-Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 23 marzo 1875.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 15 novembre 1875.

-Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 22 novembre 1875.

-Lettera di Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, a Guglielmo Botti, del 29 novembre 1875.

-Lettera di Guglielmo Botti ad Augusto Michelacci, Direttore dell'Arcispedale, del 9 dicembre 1875.

-Lettera di Guglielmo Botti a Filippo Prosperi, Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma, del 13 dicembre 1875.

-Lettera di Filippo Prosperi, Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma, a Guglielmo Botti, del 21 dicembre 1875.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

ASF, S. Maria Nuova, filza 1263 (filza 61 di Cancelleria), fol. 301r.

ASF, S. Maria Nuova, filza 1263, fol. 501.

ASF, S. Maria Nuova, filza 3080, Quaderno di cassa 1497-1300, fol. 81.

Opere a stampa

1839: la prima riunione degli scienziati italiani. Atti della Giornata di Studi tenuta a 180 anni di distanza, a cura di C. Bodei e P. Finelli, Pisa 2020.

Agosti G., *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia* («Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte della Scuola Normale Superiore di Pisa», II, 1985.

Algarotti F., *I più insigni pittori*, in *Manuale della letteratura italiana*, a cura di A. D'Ancona, O. Bacci, vol. IV, Firenze 1910, pp. 272-278.

Althöfer H., *Max von Pettenkofer*, in Das 19. J*ahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, 1987, pp. 305-307.

Ambrosoli L., *Correnti Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, 1983, pp. 476-480.

Andreucci O., *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori considerazioni storico-critiche del cavaliere avv. Ottavio Andreucci*, Firenze 1871.

Atti della Reale Accademia del R. Istituto di Belle Arti di Venezia (1872-78), Venezia 1850.

Baggio L., *Un documento su Antonio Bertolli restauratore al Santo*, in «Il Santo», n.ser. 43, 2003, pp. 763-774.

Bagnesi-Bellincini P., *Due documenti sul Giudizio Universale di fra Bartolommeo*, in «Rivista d'Arte», vol. VI, fasc. I (1° gennaio 1909).

Baldassari F., *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009.

Baldinucci F., *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1846), a cura di F. Ranalli, vol. IV, Firenze 1846.

Bensi P., *Profilo dei rapporti tra chimica e beni culturali in Italia nel XIX secolo*, Roma 2012.

Bietoletti S., *Ridolfi, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, pp. 467-471.

Bocchi F., G. Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Firenze 1677.

Borgo L., *The works of Mariotto Albertinelli*, in *Outstanding dissertations in the fine arts*, New York 1976, pp. 478-567.

Botti G., *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa*, Pisa 1864.

Breda A., *Sul nuovo sistema del cav. Guglielmo Botti pittore per distaccare gli affreschi dalle pareti*, Mantova 1870.

Brizi A., *Studi storico-artistici sul Duomo d'Assisi*, Assisi 1881.

Burci E., *Guida artistica della città di Firenze*, Firenze 1875.

Burresi M., *Annibale Marianini: un pittore a Pisa nell'Ottocento*, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici, Pisa 1996.

Caneva C., *Un Ghirlandaio ritrovato e altre storie*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, a cura di C. Caneva, Firenze 2006.

C. Caneva, *Rinascimento in Valdarno – Grandi maestri a confronto*, in *Una mostra per cinque maestri. Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Andrea Della Robbia, Domenico Ghirlandaio"* catalogo della mostra (Valdarno, 10 maggio - 25 novembre 2007), a cura di C. Caneva, Firenze 2007, pp. 31 – 47.

Cantù C., *Lettera di Cesare Cantù*, in «*L'Arte in Italia*», IV, 1872, pp. 166-167.

Carloforti G., *Società artistica umbra, Catalogo di fotografie dello stabilimento fotografico-artistico diretto da Gabriele Carloforti, Assisi (Umbria)*, Perugia 1884.

Carlucci R., *Matite, pennelli, scalpelli* in *Artista moderno. Rivista illustrata d'arte applicata*, n. 23, a. XVII, Torino, 10 dicembre 1918, pp. 303- 304.

Cartolari M., *La fotografia per la storia del restauro: funzioni, forme, significati*, in *Il restauro per immagini: fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi*, a cura di M. Cartolari, M. Visentin, Udine 2022, pp. 19-36.

Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800, a cura di O. Rossi Pinelli, Roma, 1997.

Cavalcaselle G.B., Crowe J.A., *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. VII, Firenze 1896.

Cavalcaselle G.B., Crowe J.A., *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, vol. II, Firenze 1878.

Cavalcaselle G.B., *Lettera di G.B. Cavalcaselle*, in «L'Arte in Italia», IV, 1872.

Cavalcaselle G.B., *Storia della Pittura in Italia*, Firenze 1875.

Cavalcaselle G.B., *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863.

Cavallucci J., *Distacco dell'affresco rappresentante Il Giudizio Universale dipinto da Baccio Della Porta e Mariotto Albertinelli nel Cimitero dell'Ossa dello Spedale di Santa Maria Nuova in Firenze operato dal cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «L'Arte in Italia», a. IV, 1872, pp. 11-12.

Cavallucci J.*, Il Giudizio universale dipinto a fresco da Baccio Della Porta e da Mariotto Albertinelli nell'antico cimitero dell'ossa nello spedale di Santa Maria Nuova (in Firenze) staccato dal muro dal Cav. Guglielmo Botti di Pisa*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 240 (3 settembre 1871), pp. 1-3.

Caupin G., *The Maison Kiewert Restoration Studio in Paris and the Practice of Active Conservation*, in «Getty Research Journal», 15, 2022, pp. 113-132.

Cecchi A., *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, Pisa 1989.

Cecchini S., *Secco, Suardo Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018, pp. 717-719.

Cerasi L., *Gloria, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 2001, pp. 411-415.

Ciardi R.P.*, Vallombrosa: Santo e meraviglioso luogo*, in *Vallombrosa: Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1999, pp. 1-110.

Ciatti M., *Cavalcaselle e il restauro: alcune riflessioni*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, Treviso 2019, pp. 74-87.

Ciatti M., *La tavola di Vallombrosa: considerazioni di storia e teoria del restauro*, *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, pp. 1-95.

Cinelli C., *Gotti, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002, pp. 149-153.

Comanducci A.M., *Caratti Augusto*, in *Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei*, vol. 1, Milano 1962, pp. 449- 450.

Comelli G., *Giuseppe Umberto Valentinis restauratore a Venezia e a Firenze, dal suo epistolario*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine», serie VI, 1990, pp. 83-120.

Conti A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Roma 2002.

Corsi P., *Savi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017 pp. 800-802.

Curzi V., *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte», 1996, pp. 96-97.

Dall'Ongaro F., *Un nuovo quadro del Ghirlandaio scoperto nel Convento di Vallombrosa*, in «L'Arte in Italia», vol. II, 1870.

De Gubernatis A., *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1906.

De Kiriaki A. S., *Ricordi e memorie*, in «L'Ateneo Veneto. Rivista mensile di scienze, lettere ed arti», a cura di G. De Lucchi, A.S. De Kiriaki, serie VII, vol. II, Venezia 1883, pp. 126- 127.

Delaney J.G.P., *Charles Ricketts: a biography*, Oxford 1990.

Diana E., *Santa Maria Nuova, ospedale dei fiorentini: architettura ed assistenza nella Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze 2012.

Dibattimento del giornalismo italiano intorno alla rimozione del coro di Domenico da S. Severino dalla basilica di S. Francesco in Assisi, Perugia 1874.

Ellero G., *Ancora sulla famiglia Guardi, i conti Giovanelli e i luoghi pii veneziani*, in «Arte documento», n. 15, 2001.

Farnetani F., Monsagrati G., *Matteucci, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008, pp. 264-270.

Filippin S., *Carlo Naya agli Scrovegni*, in *Lo scatto di Giotto*, Udine 2023, pp. 64-75.

Filippin S., *Padova, gli Scrovegni e Carlo Naya*, in *Padova e il suo territorio*, 141, 2009, pp. 28-31.

Fortini A., *In commemorazione di Alfonso Brizi*, Assisi 1921.

Frosini D., *Bezzuoli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, 1967, pp. 818-820.

Frulli C., *Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26 e 27 novembre 2015), a cura di C. Frulli e F. Petrucci, pp. 80-143.

Gaeta F., *Barozzi, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, pp. 509-510.

Giannini C., *Giovanni Secco Suardo: alle origini del restauro moderno*, Firenze, 2006.

Giovannini A.L. , *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*, Milano 2019.

Gotti A., *Le Gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, Firenze 1872.

Grado, Venezia, i Gradenigo, catalogo della mostra (Grado, Sala Mostre Municipale, 21 luglio - 16 settembre 2001), a cura di M. Zorzi, S. Marcon, Venezia 2001.

Grassini R., *La chimica nell'Università di Pisa dal 1757 al 1842*, Pisa 1933.

Gruyer G., *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Parigi 1886.

Il secolo di Giotto nel Veneto, (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, 2007.

Laneyrie-Dagen N., *Un cas d'historiographie peu connu: Pise et la Toscane vues par les Rohault de Fleury*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 2001, pp. 181-202.

L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancia, a cura di G. Piva, Milano 1972.

L'incanto dell'affresco. *Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, vol. II, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio - 15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Cinisello Balsamo (Milano), 2014.

Leslie C.R., Taylor T., *Life and Time of Sir Joshua Reynolds*, London 1865.

Levi D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

Levi D., *Cavalcaselle in Camposanto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie IV, vol. 1, 1996, pp. 337-352.

Levi D., *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, in «Studi di Memofonte», 7, 2011, pp. 3-33.

Marchese V.F., *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, vol. II, libro III, cap. III, Firenze 1846.

Marchese V.F., *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, vol**.** II, libro III, cap. IV, Bologna 1846.

Mari F., *Un caso di diffusione dei modelli di paesaggio di Fra Bartolomeo e un'ipotesi per Giovanni di Lorenzo Larciani nella bottega di Mariotto Albertinelli*, in «Horti Hesperidum», vol. I, 2023, pp. 93-134.

Melis G.*, Su Giulio Rezasco, funzionario delle Belle arti*, in *Giulio Rezasco politico, burocrate e lessicografo* (Atti del Convegno, Bolano*,* 13 maggio 2017), a cura di F. Nepori, **,** La Spezia 2018, pp. 47-55.

Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia, Assisi 1874.

Morello L., *Antonio Bertolli. "Riparatore" di affreschi*, in «Padova e il suo territorio. Rivista di storia d'arte e cultura», a. XVI, giugno 2001, pp. 29 – 33.

Moroni G., *Vetro*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, XCVI, Venezia 1840.

Moschetti A., *La Cappella degli Scrovegni. Gli affreschi di Giotto*, Firenze 1904.

Mozzo M., *Cavalcaselle e la Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Documentazione, conservazione e restauro: 1860-1892*, Tesi di Perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2002/2003.

Mozzo M., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della Basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, in «Nova Revista de História da Arte e Arqueologia», 3, 2000, pp. 69-79.

Mozzo M., *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in «Studi di Memofonte», 7, 2011, pp. 59-89.

Nepi Scirè G., *Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia*, Venezia 1901.

Olivato L., *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974.

Orsero M., *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Cantieri e fasi decorative nella prima metà del Trecento*, in «Etudes lausannoises d'histoire de l'art», 32, dicembre 2022, pp. 155- 181.

Panzeri M., *Da Zanchi a Pellicioli: teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo*, Bergamo 1996, pp. 135-146.

Parca S., *Recensione a "M.G. Sarti, Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento"*, in «Studi tizianeschi», vol. III, 2005, pp. 108-110.

Pavan Taddei M.C., *Cantalamessa, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, 1975, pp. 230-232.

Perusini G., *Il restauro a Venezia nell'Ottocento: un'affaire accademico*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello 2016, pp. 167-186.

Perusini G., *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento: Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi *Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) e il metodo Pettenkofer* (Udine-Tricesimo, 16-17 novembre 2001), a cura di Perusini G., Udine 2001, pp. 207- 273.

Pierini M., *Gazzarini, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999, pp. 761-762**.**

Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin e F. Castellani, Pisa 2016.

Pietrucci N., *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858.

Pisani V., *Bastiano Mainardi: breve racconto di un pittore toscano di fine Quattrocento*, in *La fucina di Vulcano*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 79-93.

Pisano A.R. N., *Un restauro difficile*, in *Tiziano* (pubblicazione a cura della Banca d'Alba per il restauro del "Martirio di San Lorenzo" di Tiziano Vecellio), Alba 2013.

Plinio il Vecchio, *De Naturali Historia*, lib. XXX, cap. VII.

Prosdocimi A., *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento: acquisto e restauri agli affreschi*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1, 1960, pp. 1-225.

Ragghianti C.L., *Come lavorava un critico nell'Ottocento*, in «SeleArte», 2, settembre - ottobre 1952, pp. 3-9.

Richa G., *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. VIII, Firenze 1754.

Ricketts C., *Titian*, London 1910.

Ridolfi C., *Le Meraviglie dell'arte* (Padova 1648), a cura di D. Von Hadeln, Berlin 1914.

Ridolfi E., *La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze*, in «Le gallerie nazionali italiane: notizie e documenti», vol III, 1899, pp. 162-186.

Rinaldi S., *Documenti sulla genesi e l'epilogo del corso di restauro dei dipinti tenuto a Firenze da Giovanni Secco Suardo nel 1864*, in «OPD Restauro», 17, 2005, pp. 343-374.

Rizzo A.P., *Il Ghirlandaio di Vallombrosa: fatti e ipotesi*, in *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, Firenze 2006, pp. 35-38.

Rohault De Fleury C., *Del restauro degli affreschi del camposanto di Pisa e del modo tenuto dal sig. Botti in questo restauro, principalmente per le pitture di Benozzo Gozzoli*, in Botti G., *Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia*, Assisi 1874. pp. 64-68.

Rossi Scotti G. B., *Sull'avvenuta rimozione del coro di M. Domenico da S. Severino dalla Chiesa superiore di S. Francesco, in Assisi*, Perugia 1873.

Rosso Del Brenna G., *Cavenaghi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, 1979, pp. 81-82.

Ruotolo R., *Celestino, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, pp. 418-419.

Sapienza V., *Mainardi, Bastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, 2006, pp. 556-558.

Sarti M.G., *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 311-328.

Sarti M.G., *Guglielmo Botti*, in *Restauratori e restauri in archivio,* vol. 1 *(Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo),* a cura di G. Basile, , Firenze 2004, pp. 13-25.

Sarti M.G., *Il Martirio di San Lorenzo di Tiziano: per una storia dei restauri*, in *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, a cura di L. Puppi e L. Lonzi, Venezia 2013, pp. 164-197.

Sarti M.G., *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, Venezia 2004.

Savorra M., *Sacconi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, 2017, pp. 530-533.

Schiavi E., *Origine dell'encausto*, in «L'Arte», ottobre - dicembre 1960, pp. 355- 356.

Secco Suardo G., *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*, Milano 1886.

Selvatico P.E., *Scritti d'Arte*, Firenze 1859.

Serena T., *Su alcune relazioni fra il restauro e la fotografia: introduzione*, in *Il restauro per immagini. Fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi*, a cura di M. Visentin e M. Cartolari, Udine 2022**,** pp. 7-15.

Sernagiotto M., *Il cavaliere Guglielmo Botti di Pisa professore di pittura*, Treviso 1879.

Sutton D., *Charles Ricketts and Titian*, in «Apollo», 1978, pp. 428-433.

Terribile C., *Il "nobile rigeneratore": i restauri di Giuseppe Uberto Valentinis*, Udine 2003.

Thieme-F. Becker, *Künstlerlexikon*, IV, Leipzig 1907.

Una mostra per cinque maestri. Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Andrea Della Robbia, Domenico Ghirlandaio" catalogo della mostra (Valdarno, 10 maggio - 25 novembre 2007), a cura di C. Caneva, Firenze 2007.

Valenzano G., Toniolo F., *Il secolo di Giotto nel Veneto* (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), Venezia 2007.

Vasari G., *Vita di Fra Bartolomeo*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, pp. 89- 103.

Vasari G., *Vita di Mariotto Albertinelli*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, pp. 105- 113.

Venturi A., *Memorie autobiografiche*, Roma 1911.

Venturini L., *Dall'idea del Maestro all'opera compiuta*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori e A. Paolucci, Cinisello Balsamo 1992, pp. 128-134.

Venturino A., *Tre documenti su Fra Bartolomeo della Porta (1472-1517*), in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 56, 1986, pp. 57- 77.

Visconti E., *Matteo Rosselli, umile e magnifico pittore di Poggio Imperiale*, in «Il Poggio», vol. 11, 2, 1960, pp. 1 – 11.

Vitruvio, *De Architectura*, lib. VII, cap. IX.

Von Holst C., *Fra Bartolomeo und Albertinelli Beobachtungen zu ihrer Zusammenarbeit am Jüngsten Gericht aus Santa Maria Nuova und in der Werkstatt von San Marco*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», a. XVIII, 3, 1974, pp. 273-318.

Sitografia

Garofalo C., *Scheda di catalogo 455 E 2012*, https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=455+E, 06/2015.

I chimici dell'Università di Padova https://ilblogdellasci.wordpress.com/2014/05/28/i-chimici-delluniversita-di-padova, 03/2015.

Inventario delle raccolte statali fiorentine del 1890, https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere, 06/2015.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare il mio relatore di tesi, il professore Giulio Zavatta, per avermi guidata, consigliata e supportata nella stesura di questo elaborato.

Un grazie alla dottoressa Alice Martignon, correlatrice di tesi, per il supporto costante, le dritte indispensabili e la sua complicità nella realizzazione di ogni capitolo della mia tesi.

Un grazie a tutti i miei amici che, durante questi ultimi due anni, mi hanno aiutato, sostenuto e hanno creduto in me anche quando io stessa non riuscivo a farlo.

Ed infine il grazie più grande va ai miei genitori. Per la loro pazienza, per il loro costante sostegno e per i loro insegnamenti senza i quali oggi non sarei ciò che sono. Nonostante tutti gli alti e bassi alla fine sono arrivata alla fine di questo percorso. Senza di voi, tutto questo non sarebbe stato possibile.