

# Stefano Bardini “estrattista”

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

*a cura di*

Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti



Edizioni ETS

# Stefano Bardini “estrattista”

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

*a cura di*

Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

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



© Copyright 2019

EDIZIONI ETS

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

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

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

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675627-5

# Indice

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

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

# Presentazioni

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

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

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

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

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

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

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

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

*Antonella Nesi*

Curatrice del Museo Stefano Bardini

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

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

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

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

*Tommaso Sacchi*  
Assessore alla Cultura del Comune di Firenze



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

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

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

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

*Marco Mozzo*

Direttore del Museo e Galleria Mozzi Bardini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Luca Ciancabilla, Cristiano Giometti*



*Alla memoria di  
Cristina Giannini*

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

Cristiano Giometti

“Viveva allora in Firenze Alessandro Pucci nobilissimo gentiluomo, e negoziante molto ricco, d’animo sì generoso, e tanto amico delle bell’arti [...]. Questi, volendo abbellire il suo palazzo da San Michel Visdomini, presso alla cantonata di via de Servi [...]; invaghitosi della bella maniera di dipingere a fresco di Giovanni [da San Giovanni]; e avutolo a sè, tanto seppe alletterarlo colle affabili maniere, ch’erano proprie di suo naturale, e con doni eziando, che stretta con esso una molto grande amicizia, facil cosa gli fu poi non solo conseguire suo intento, ma il guadagnarselo per modo [...] che egli nell’operare per lui, desse sempre fuori tutto se stesso”<sup>1</sup>. Filippo Baldinucci racconta con dovizia di particolari la vicenda degli affreschi eseguiti intorno al 1635 da Giovanni da San Giovanni per Alessandro Pucci e la sua testimonianza è stata – e continua ad essere – una fonte preziosa per lo studio di questo ciclo. Si tratta infatti dell’unica descrizione iconografica dettagliata di quelle pitture che vengono elencate seguendo la loro dislocazione stanza per stanza all’interno del palazzo, una indicazione per noi essenziale poiché alcuni di quegli affreschi vennero staccati sul finire del XIX secolo per un’operazione di mercato. Protagonisti della vicenda furono Stefano Bardini e il suo amico e finanziatore Vincenzo Ciampolini, figura interessante di immobilista, mercante ed “ex-garibaldino”, all’epoca proprietario dell’edificio nella porzione d’angolo tra via de’ Pucci e via dei Servi. E ancora Odoardo H. Giglioli che in qualità di ispettore delle Regie Gallerie dovette vegliare sul tentativo di vendita di quegli affreschi, proponendo, come vedremo, l’acquisto di uno di essi allo Stato. In questa circostanza, la funzione istituzionale di Giglioli si accostò felicemente ad una personale predilezione per Giovanni da San Giovanni, al quale, nel corso della sua carriera professionale, lo studioso dedicò numerosi articoli culminati in una corposa monografia data alle stampe nel 1949<sup>2</sup>. La testimonianza diretta di Giglioli che nel 1911 visitò

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

<sup>1</sup> Baldinucci (1681-1728) 1846, IV, pp. 273-278.

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

le sale di palazzo Pucci in compagnia di Ciampolini, elencando ad uno ad uno gli affreschi ancora in situ e quelli già staccati, è il punto di partenza di questo contributo in cui, grazie a nuovi apporti documentari, si cercherà di ridefinire la scansione cronologica degli eventi e la consistenza attuale dei pezzi finora individuati. A questi si può aggiungere un nuovo tassello, mai associato prima alla serie: il brano raffigurante la *Carità*, definita “bellissima” da Baldinucci, e oggi conservata a Villa La Pietra nella raccolta Acton, qui analizzata in una scheda a cura di Francesca Baldry.

Il lungo resoconto baldinucciano sugli interventi del Mannozi a palazzo Pucci ben contestualizza la genesi delle opere nel quadro della carriera tarda del pittore in un momento in cui, tornato a Firenze da qualche anno dopo una lunga parentesi romana, era contestualmente alle prese con i lavori del salone degli Argenti, negli appartamenti del piano terreno di palazzo Pitti. Per festeggiare il matrimonio con Vittoria della Rovere, celebrato in forma privata il 2 agosto 1634, Ferdinando II decise di far affrescare la grande sala della residenza di Pitti e scelse Giovanni da San Giovanni per il suo stile “bizzarro” e “capriccioso”, dopo averlo messo alla prova nella decorazione di una volta nella villa di Pratolino con una storia di Diana, oggi perduta<sup>3</sup>. I lavori, iniziati nel maggio del 1635, non procedettero troppo speditamente poiché l’artista era al contempo impegnato anche per Alessandro Pucci (1603-1652), secondogenito del senatore Niccolò (1556-1618), al quale era stata assegnata la pozione del palazzo di famiglia sul Canto di via dei Servi<sup>4</sup>. L’intesa tra il mecenate e il suo pittore fu immediata e profonda anche per la munificenza dimostrata dal Pucci, particolarmente incline a compiacere i suoi artisti con ricompense e delizie di varie sorti; motivo per cui “il nostro Giovanni occupato bene spesso in trattenimenti di giuoco e di tavola, nella casa di Firenze, e nelle ville, in una sì fatta conversazione, si trovò con essa sì forte legato, ch’e’ pareva ch’e’ non se ne potesse allontanare

quanto riportato da Carlo Gamba nel 1957, nel ricordo dello studioso: “Ma l’opera alla quale il Giglioli dedicò con passione la sua attività fu la vasta monografia di Giovanni da San Giovanni. Per la sua vita e la sua derivazione pittorica, egli si attenne a quanto ne scrisse con coscenzioso amore il contemporaneo Baldinucci. Egli quindi vide e fece fotografare quanto di questo maestro, così ricco d’immaginazione, di grazia e di spirito, si conserva in chiese, in palazzi, in ville in Toscana e a Roma; e raccolse quanti documenti egli poté rinvenire in proposito. [...] Ciò malgrado tale pubblicazione passò quasi inosservata ed io stesso mi rimprovero di non averne fatto una recensione; [...]. Ma della scarsa accoglienza avuta dal suo libro, Giglioli si amareggiò, si chiuse sempre più in sé stesso; la sua salute andò declinando e purtroppo divenne quasi cieco”.

<sup>3</sup> Baldinucci (1681-1728) 1846, IV, p. 272. Sulla decorazione del salone degli Argenti a palazzo Pitti da parte del Mannozi si rimanda ad Acanfora 2006, pp. 40-49.

<sup>4</sup> La parte più antica dell’edificio era stata assegnata a Giulio (1590-1672), fratello maggiore di Alessandro. Per la storia di palazzo Pucci si vedano Ginori Lisci 1972, pp. 405-414; Fredianelli 2007, pp. 291-298.



punto”, tanto da ritardare anche la prestigiosa commessa per il granduca<sup>5</sup>. La perlustrazione della dimora di Pucci da parte di Baldinucci alla ricerca degli affreschi del Mannozi inizia dal piano terreno dove, in un camerino, osserva “una figura d’un moro sedente, col motto Candida Praecordia”, cui fa seguito, in una camera contigua, una “Venere, che sopra nuvole graziosamente riposa, ed in mano tiene un nastro, con cui son legate due colombe”, mentre in un salotto descrive una Carità, firmata e “bellissima, quanto mai”. Salito lo scalone che porta al piano nobile, nella volta del ricetto si imbatte in un riquadro raffigurante la *Fama* (fig. 1), e poco oltre, nella “gran sala vedesi [...] di sotto in su, Apollo sopra nuvole, nel coro delle Muse co’ lor simboli, opera bella” (tav. 2). Proprio in relazione a questo affresco, Baldinucci racconta un retroscena gustoso



Fig. 1. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *La Fama*, Firenze, Palazzo Pucci.

che contribuisce a rafforzare la tessitura narrativa del rapporto professionale e amichevole tra Alessandro Pucci e Giovanni da San Giovanni: difatti la prima redazione dell’opera non incontrò il gradimento del committente il quale chiese diversi pareri ad addetti ai lavori trovando riscontro della sua opinione. Deciso ad ottenere una seconda versione dell’affresco, Pucci imbrattò la pittura con dell’intonaco fresco e attese la reazione del maestro che fu a dir poco rabbiosa ma, “con un dolce sorriso e con cento scudi in mano”, il padrone di casa riuscì a convincere Giovanni a rimettere mano alla sua opera e a dare vita ad una composizione nuova “che al certo merita luogo fra l’altre cose sue più belle”. Ed il giudizio dello storiografo è altresì condivisibile per la grande ariosità dell’insieme e la cadenzata disposizione delle figure, certamente non immune da una riflessione sul testo della *Divina Sapienza* che Andrea Sacchi aveva da poco

<sup>5</sup> Baldinucci (1681-1728) 1846, IV, p. 278.



Fig. 4. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *La Notte*, Firenze, Museo Stefano Bardini.

tempo terminato (1629-1631) a palazzo Barberini<sup>6</sup>. Nello stesso salone che ospitava *Apollo e le Muse*, Mannozi dipinse anche “in un basamento di una testata [...] una biga a due cavalli di finto bassorilievo, della sua solita meravigliosa invenzione, che non resta di parer veramente rilevata, fintantochè la non si tocca”. E ancora “in una cantonata della medesima, entro un tondo, [...] di chiaroscuro giallo un satiro in atto di sedere, sonando una zampogna, che pure apparisce di vero rilievo”. Nel salotto successivo, si incontra il *Giudizio di Paride* (tav. 3) e, poco avanti, nella “camera che chiamano Cappella”, Giovanni affrescò e firmò “la figura di Notte, con varie altre figure” (fig. 4). Nella stanza successiva, Baldinucci descrive “l’Aurora, in atto di spargere fiori: e v’è Titone che dorme” (fig. 5) e in quella dopo ancora “Latona per aria, che tiene appresso i suoi figliuolini; e v’è Apollo e Diana”. Infine, “nella quarta camera fanno bella mostra di sè Venere con le tre Grazie, che spargon fiori: ed in mezzo è un Amorino, che appoggiato riposa. Abbellisce finalmente l’ultima stanza un’altra pittura [...]; ed è Orfeo, che libera Euridice dall’Inferno; e presso vedesi il Cerbero; tutte figure,

<sup>6</sup> L’interesse di Giovanni da San Giovanni per l’affresco di Andrea Sacchi a Roma è stato messo in relazione alla volta del salone degli Argenti a Pitti da Gregori 1989, p. 312; Gregori 1998, p. 133.

che con non ordinaria espressiva, e di terrore e di forza, fanno apparire il bel concetto di Giovanni”<sup>7</sup> (fig. 6; tav. 7).

Nel 1636, poco tempo dopo aver portato a compimento questa impresa ma non gli affreschi nel solone degli Argenti per il granduca, il Mannozi morì e nel 1652 scomparve anche il Alessandro Pucci. Fu dunque il suo erede, Giovanni Lorenzo (1645-1728) ad avviare nuovi interventi all’edificio a cominciare dalla facciata su progetto di Paolo Falconieri, estesa anche su via dei Servi, e da una fastosa decorazione a prospettive illusionistiche della sala principale affidata nel 1681 a Jacopo Chiavistelli e ai suoi collaboratori<sup>8</sup> (fig. 8). Fu probabilmente in questa occasione che alcuni brani degli affreschi di Giovanni da San Giovanni iniziarono a subire le prime modifiche e, almeno in un caso, la dislocazione: è sempre Balducci a rammentare che il tondo a chiaroscuro giallo con il satiro che suona la zampogna, eseguito in una cantonata del salone, “coll’occasione dell’essersi ultimamente mutata una porta, fu con tanta diligenza segato dalla parete del muro per collocarlo altrove”<sup>9</sup>.

La storia di quest’ala dell’edificio prosegue in epoca a noi più recente e si lega alle vivaci attività del Circolo degli Artisti; divenuto in breve tempo un importante centro di riferimento per la cultura artistica fiorentina, il Circolo



Fig. 5. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Aurora e Titone*, Firenze, Museo Stefano Bardini.

<sup>7</sup> Tutte le citazioni sono di Balducci (1681-1728) 1846, IV, pp. 273-278.

<sup>8</sup> Sull’opera di Chiavistelli (1618-1698) a palazzo Pucci e sui relativi pagamenti al pittore si rimanda a Berto 2006, pp. 197-205.

<sup>9</sup> Balducci (1681-1728) 1846, IV, pp. 273.



Fig. 6. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Venere e le tre Grazie*, collocazione ignota (da Giglioli 1949, tav. XCII).

promosse l'organizzazione di mostre, ricevimenti, rappresentazioni teatrali e di danza, eventi spesso attesi dai membri della famiglia reale. Nata nel 1876 come Scuola del Costume, la storica istituzione fiorentina dopo aver cambiato diversi domicili, nel novembre del 1887, approdò nel settore principale di palazzo Pucci dove rimase stabilmente fino al 30 aprile del 1898; dal giorno successivo, a seguito di un trasloco di poche decine di metri, trovò sede “nel palazzo Pucci-Ciampolini, in via de' Pucci al N. 4. Anche questo locale, benché più piccolo, è dotato di uno splendido salone sfarzosamente decorato e di altre sale per la Scuola del costume, la biblioteca, i biliardi, caffè, ecc.”<sup>10</sup>. Nel testo di Vannuccio Vannucci del 1902, in cui si racconta la storia del Circolo, si fa dunque esplicito riferimento alle sale affrescate da Giovanni da San Giovanni e si ricorda che, al tempo, proprietario dell'immobile era Vincenzo Ciampolini, figura chiave della nostra vicenda e, più in generale, personaggio di spicco dei traffici antiquariali a cavallo tra Otto e Novecento. Sorprenden-

<sup>10</sup> Per la storia del Circolo degli Artisti si veda Vannucci 1902, pp. 305-317, da cui è tratta la citazione (p. 315).





Fig. 8. Jacopo Chiavistelli, *Prospettive illusionistiche*, Firenze, Palazzo Pucci.

temente, la sua storia non è stata ancora investigata in maniera esaustiva; se ne trovano citazioni sporadiche nei resoconti di grandi collezionisti e l'unica nota biografica che lo riguarda resta quella nel volume di Simone Bargellini del 1981 dedicato agli antiquari fiorentini.

“Ragazzo avventuroso, [...] spregiudicato e intraprendente”, Ciampolini, del fu Giuseppe, era nato a Firenze nel 1838 e aveva iniziato la sua attività commerciale “vendendo uccelli imbalsamati e raccolte d’insetti in Piazza Ottaviani, all’angolo tra via del Sole e via dei Fossi [...]”. Nel 1866 aveva combattuto nella campagna Garibaldina e negli anni cruciali dell’Unità d’Italia e della capitale provvisoria era emigrato in “Oriente facendo fortuna con la compravendita di tappeti orientali ed armi”<sup>11</sup>. In breve tempo, dunque, si affermò come agente del mercato antiquario, aprì un negozio a Firenze in piazza Santa Maria Novella e uno a Roma al Foro Romano, poi spostato a Trinità dei Monti, e si guadagnò la fiducia di alcuni facoltosi collezionisti<sup>12</sup>. A lui

<sup>11</sup> Bargellini 1981, pp. 59-60. Il commercio di tappeti fu una costante di tutta la carriera di Ciampolini: infatti ancora nell’ottobre 1903 l’antiquario spediva a Wilhelm von Bode, direttore della Gemäldegalerie di Berlino, un “tappeto orientale vecchio”, e un “tappetino orientale, m. 1.65 × 1.18” valutato 200 lire (Ceccuti 2013, p. 136).

<sup>12</sup> Nell’intestazione di una delle tante ricevute di spedizione di oggetti effettuati da Ciamp-

si rivolgevano con regolarità i coniugi Edouard André e Nélie Jacquemart; per loro Ciampolini operava non solo come procacciatore di opere d'arte ma svolgeva funzioni di intermediario, provvedeva a saldare le fatture presso altri antiquari, sbrigava le pratiche doganali e inviava a Parigi gli oggetti acquistati dalla coppia in Italia<sup>13</sup>. Fu altresì l'agente del principe Paolo Demidoff il quale, nel 1880, aveva messo all'incanto tutti gli arredi della villa di San Donato costruita e sontuosamente allestita dai suoi avi: fu un evento memorabile di cui Ciampolini fu uno dei protagonisti acquistando su commissione alcuni dei pezzi più importanti come il grande tavolo rotondo in malachite eseguito da Charles Auguste, orefice dell'imperatore Napoleone I, fermato alla cifra di £ 5.000 e quindi rivenduto a Frederick Stibbert per £ 7.000<sup>14</sup>. Parallelamente, Ciampolini portava avanti la ben più proficua attività di finanziere e speculatore edilizio mettendo a segno alcuni colpi di grande rilievo a cominciare dalla creazione di un polo turistico a Vallombrosa con la trasformazione del castello di Acquabella in un albergo di grande attrattiva e l'edificazione, intorno al masso del Saltino, di eleganti *châteaux* per la villeggiatura<sup>15</sup>. Nel 1889, alla scomparsa della baronessa Fiorella Favard de Langlade, divenne proprietario del bell'edificio che la nobildonna aveva fatto erigere sul lungarno Amerigo Vespucci su progetto dell'architetto Giuseppe Poggi<sup>16</sup>. E ancora nel 1892, acquistava palazzo Franchetti in via San Martino a Pisa, con il suo bel giardino prospiciente il lungarno, per poi affittarne i numerosi vani a diversi locatari. L'affare non si rivelò troppo vantaggioso per Ciampolini il quale si mise presto alla ricerca di un potenziale acquirente, individuato nel 1910 nel Consorzio dei Fiumi e Fossi; singolarmente dal contratto di cessione furono esclusi gli affreschi che Agostino Ghirlanda aveva realizzato nelle volte dei saloni al piano terreno e al piano nobile, raffiguranti rispettivamente il *Bagno delle Ninfe* e l'*Olimpo con gli Dei*. Per il primo dei due soffitti, l'immobiliarista fiorentino era già in trattativa con il direttore del museo di Lipsia, Bulard Grant ed aveva anche interessato per lo stacco la ditta Steffanoni di Bergamo che, naturalmente,

polini a Bode datata 30 dicembre 1891 si legge: "Negoziante e Commissionario di oggetti d'arte antichi. Fabbrica di mobili artistici, Pia Casa di Lavoro, Via Malcontenti 4" (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, IV/NL Bode 1250).

<sup>13</sup> Per i rapporti di Ciampolini con i Jacquemart-André si rimanda Martelli 2002, p. 17; Sainte Fare Garnot 2002, p. 24.

<sup>14</sup> Fuchs 1996, p. 245. Lo stesso autore, tra gli altri acquisti, ricorda due stipi con dipinti di Luca Giordano (£ 11.000), una tavola da tè con 22 sedie di legno dorato (£ 10.000), una serie di arazzi su cartoni di Boucher (£ 109.200), due vasi in labrador a imitazione dei vasi nella Sala dell'Olimpo di Palazzo Pitti (£ 9.100), un pianoforte Playel (per £ 2.950). Sull'asta Demidoff e il suo catalogo si veda inoltre Borroni Salvadori 1981, pp. 994-995.

<sup>15</sup> Bargellini 1902, pp. 60-62.

<sup>16</sup> Aubert, Borsi 1983.

aveva espresso parere positivo sulla fattibilità dell'operazione<sup>17</sup>. La notizia di questa offesa al patrimonio artistico cittadino allarmò l'Associazione per l'Arte di Pisa, presieduta da Augusto Bellini Pietri il quale si rivolse al Soprintendente Agenore Socini per avere ragguagli sulla vicenda e ricevette immediate rassicurazioni poiché il Ministero aveva vietato "il distacco e la rimozione del soffitto per evitare la modificazione che da ciò verrebbe ad un edificio monumentale" di tale importanza<sup>18</sup>.

Sembra dunque che, tra le sue molteplici attività, Ciampolini si sia specializzato nell'acquistare importanti palazzi storici per poi rivenderli dopo averne staccato gli affreschi più significativi, e così accadde anche per l'ala di palazzo Pucci di nostro interesse. Come ricordato poco sopra, l'arrivo dell'imprenditore nel prestigioso immobile si deve collocare in un periodo precedente al 1 maggio del 1898, giorno in cui il Circolo degli Artisti di Firenze trasferì la sua sede proprio in quella porzione di fabbricato<sup>19</sup>. Mi pare significativo sottolineare che Stefano Bardini fu iscritto al Circolo dal 1890 al 1899, come dimostrano le ricevute di pagamento conservate nel suo archivio, e possiamo plausibilmente ritenere che, in accordo con l'amico, possa aver svolto un ruolo chiave nell'intera vicenda. Sta di fatto che al momento dell'arrivo della storica istituzione fiorentina nelle sale della nuova sede, gli affreschi di Giovanni da San Giovanni dovevano essere in buona parte già stati staccati e due di questi prontamente acquistati da Bardini. *L'Inventario Galleria e Magazzini* datato 18 maggio 1899 rivela che l'antiquario era già entrato in possesso di due brani di pittura: nella Sala dei Quadri sono registrati i pannelli raffiguranti la *Notte e Aurora e Titone* (figg. 4-5), comprensivi delle rispettive cornici<sup>20</sup>. Soltanto dopo questo evento, e più precisamente nel 1911, entrò in campo Odoardo Giglioli, al tempo ispettore delle regie Gallerie, il quale deve aver fatto un sopralluogo nel palazzo per cercare in qualche modo di arginare la diaspora di quel patrimonio che il proprietario stava cercando di alienare. Con il testo di Balducci alla mano, Giglioli percorre stanza per stanza e annota ciò che è rimasto ancora in situ e ciò che l'antiquario ha fatto staccare e debitamente incassare.

<sup>17</sup> Per la storia di palazzo Franchetti a Pisa si rimanda a Giraldo 2007, che analizza gli anni in cui Ciampolini fu proprietario dell'immobile alle pagine 262-263.

<sup>18</sup> La lettera di Bellini Pietri (29 aprile 1910) e quella del Soprintendente Socini (2 maggio 1910) qui citata sono pubblicate in *Notizie d'arte* 1910, p. 29.

<sup>19</sup> Vannucci 1902, p. 315.

<sup>20</sup> "Erano già nella sala dei quadri [...] Affresco rettangolare pittura di Giovanni da San Giovanni rappresente La Notte in cornice Bianca e oro proveniente da Palazzo Pucci. Affresco sagomato rapp.te l'Aurora come il suddetto". (ASEB, *Inventario Galleria e Magazzini*, 31, 1899, cc. 13, 21). Precedentemente si riteneva che l'acquisto dei due affreschi da parte di Bardini risalisse all'incirca al 1911. Si veda S. Benassai, *Schede 5-5b*, in San Giovanni Valdarno 2011, pp. 56-59, segnatamente p. 56.

Durante la sua perlustrazione l'ispettore riscontra la presenza della *Fama* (fig. 1) sulla volta del ricetto del primo piano, il vano che si incontra al termine della scalinata monumentale; il *Giudizio di Paride* (tav. 3), nel salotto attiguo al grande salone con l'affresco di Chiavistelli; e l'*Orfeo che libera Euridice* (tav. 7) nell'ultima stanza sempre del piano nobile<sup>21</sup>. Lo studioso racconta inoltre di aver veduto in una camera al piano terreno, la "Venere, che sopra nuvole graziosamente riposa, ed in mano tiene un nastro"<sup>22</sup>. Durante la ricognizione effettuata da chi scrive in preparazione di questo studio, in effetti, in una delle stanze del piano terreno si è individuato un lacerto di affresco, in buona parte coperto da uno spesso intonaco, in cui è raffigurata una figura femminile con un nastro e uno strumento musicale che sporge appena dalla coltre moderna; si tratta tuttavia di un'opera molto ridipinta e di epoca posteriore per poterla associare con il tratto corposo e fluente di Giovanni da San Giovanni. Tutti gli altri brani segnalati da Baldinucci sono descritti da Giglioli come già incassati e dunque non ispezionabili: "Altri affreschi staccati dai soffitti di palazzo Pucci si trovavano presso il signor Ciampolini, ma non mi è stato possibile vederli perché chiusi in armature di legno". Di tali pitture occultate Giglioli ne illustra una nel suo volume monografico del 1949 e cioè *Venere con le tre grazie*, ad oggi purtroppo non rintracciata<sup>23</sup> (fig. 6).

Tuttavia, proprio in quella circostanza, Giglioli non si lasciò sfuggire la possibilità di proporre l'acquisto di uno degli affreschi da parte dello stato – quello con il motto di casa Pucci "Candida praecordia" –, come rivelano i documenti conservati presso l'Archivio storico delle Gallerie Fiorentine. Nella relazione inviata alla direzione Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione, e datata 9 giugno 1911, si legge:

"L'affresco staccato con il disfacimento del blocco murario è in buono stato di conservazione ed eseguito con grande finalità di tocco. L'antiquario Ciampolini domanda per l'acquisto 500 lire e mi pare che, data la mitezza del prezzo, e l'interesse di avere un lavoro certo di Giovanni da San Giovanni, sarebbe assai conveniente acquistarlo per le Gallerie di Firenze. Spero che vorrà dare una risposta favorevole alla mia proposta, giacché per la somma richiesta essendo inferiore alle mille lire non è necessaria l'approvazione Ministeriale".

<sup>21</sup> Giglioli 1949, pp. 118-120. Nella sua monografia sul pittore, Banti (1977, pp. 38-42, 73) si rifà sostanzialmente a Giglioli e non apporta alcuna nuova informazione.

<sup>22</sup> "Nel centro del soffitto di una stanza terrena, a sinistra di chi entra nel palazzo, accanto alla portineria è dipinta a fresco in uno spazio quadrangolare a cui è stata tolta la cornice, probabilmente in legno dorato e intagliato, la figura di Venere. Essa seminuda e giacente addormentata su nuvole è trascinata più in alto nel cielo dalle due tradizionali colombe candide [...]" (Giglioli 1949, pp. 118).

<sup>23</sup> Giglioli 1949, tav. XCII.



Il 30 giugno seguente il Ministro Luigi Credaro approvava l'acquisto mentre il 12 luglio Ciampolini, con una scrittura privata, cedeva formalmente l'opera, dichiarandosi dimorante ancora in via del Sole 13<sup>24</sup>.

Non si sono, al momento, ancora individuate testimonianze per poter datare l'acquisto da parte di Bardini di un terzo affresco, forse il più leggiadro della serie, raffigurante il gruppo con *Apollo e le Muse*<sup>25</sup> (fig. 2). Come ricordato, l'opera è descritta da Baldinucci nella "sala grande" e dunque nel vasto ambiente al piano nobile la cui volta fu poi decorata con gli affreschi di Chiavistelli: considerate le dimensioni del dipinto (197x290), non sarà lontano dal vero ipotizzare che l'opera fosse collocata proprio al centro del soffitto in cui è rimasta quella cornice rettangolare fastosamente decorata che ora accoglie lo stemma dei Pucci. L'affresco, che è stato restaurato nel 1994, è ora in deposito presso le Gallerie degli Uffizi. Il silenzio documentario – al di là dell'imperizia di chi scrive – può forse essere imputato anche al legame professionale e amicale tra i due antiquari, talmente stretto da non richiedere l'invio di lettere per scambiarsi delle comunicazioni d'affari. Mi pare in tal senso significativo ricordare quanto riportato da Bargellini sulla natura del rapporto tra Bardini e Ciampolini, il quale definisce il nostro Stefano come "il suo maggiore e più difficile cliente nel campo delle antichità, [...] sempre assetato di denaro perché affamato di cose belle. Fu uno dei pochi che conservò sempre l'amicizia di "Stefanaccio" il quale, "autoritario e prepotente" com'era, finì per farsi "nemico di tutti gli altri antiquari", ma non ruppe mai con il Ciampolini, che non considerava un concorrente e di cui aveva troppo bisogno come puntello finanziario". Bargellini prosegue riportando una testimonianza in prima persona di Ciampolini: "Io non capisco come un uomo capace di combinare dei grossi affari e che riesce a vendere per mille il comprato per cento, sia sempre senza un soldo e costretto a pietire dalle banche e dai privati. È un pozzo senza fondo: più guadagna più ha bisogno"<sup>26</sup>.

In conclusione non rimane che fare l'elenco delle opere ancora mancanti all'appello e che, per l'ultima volta, furono viste o ricordate come incassate da Odoardo Gigliogli nel sopralluogo del 1911, di cui dette conto nella sua monografia su Mannozi del 1949. Si tratta di quattro pezzi: due frammenti facevano parte della decorazione parietale del salone del piano nobile, e cioè il brano con "una biga e due cavalli" a finto bassorilievo e il medaglione con

<sup>24</sup> I documenti citati sono tutti contenuti in ASGF, *Affari Generali*, 1911, Affresco di Giovanni da San Giovanni acquistato dall'antiquario Ciampolini, n. 28. Come si evince dal catalogo della *Mostra di affreschi staccati* del 1957, l'affresco subì un restauro e una nuova applicazione su telaio a cura di Amedeo Benini, che provvide alla sua pulitura.

<sup>25</sup> Sull'opera si veda, da ultimo, S. Benassai, *Schede 5-5b*, in San Giovanni Valdarno 2011, pp. 56-59.

<sup>26</sup> Bargellini 1981, p. 62.

un satiro assiso “di chiaroscuro giallo”; e ancora, sempre dalle stanze del piano nobile, l’affresco con Latona, Apollo e Diana e quello con Venere e le tre Grazie che, fortunatamente, Giglioli illustra nel suo volume (fig. 6). Resta da chiarire il problema di quella Venere graziosa accompagnata da due colombe che il funzionario ammirò in una stanza al piano terreno, a fianco della portineria, e che dunque, se fu staccata da Ciampolini, deve essere stata rimossa solo dopo il 1911.

Cristiano Giometti

*Stefano Bardini, Vincenzo Ciampolini e...*

Tav. 2 (p. 167); Tav. 3 (p. 168); Tav. 7 (p. 169)



Tav. 2. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Apollo e le Muse*, Firenze, Depositi delle Gallerie.



Tav. 3. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Giudizio di Paride*, Firenze, Palazzo Pucci.



Tav. 7. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Orfeo e Euridice*, Firenze, Palazzo Pucci.