

images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

GIANLUCA SPOSATO
GLI UOMINI ILLUSTRI DI ANDREA DEL CASTAGNO
ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI
Vicende conservative, collezionistiche e museografiche
in "Images", n. 4, maggio 2020, pp. 180-201

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

4
maggio 2020



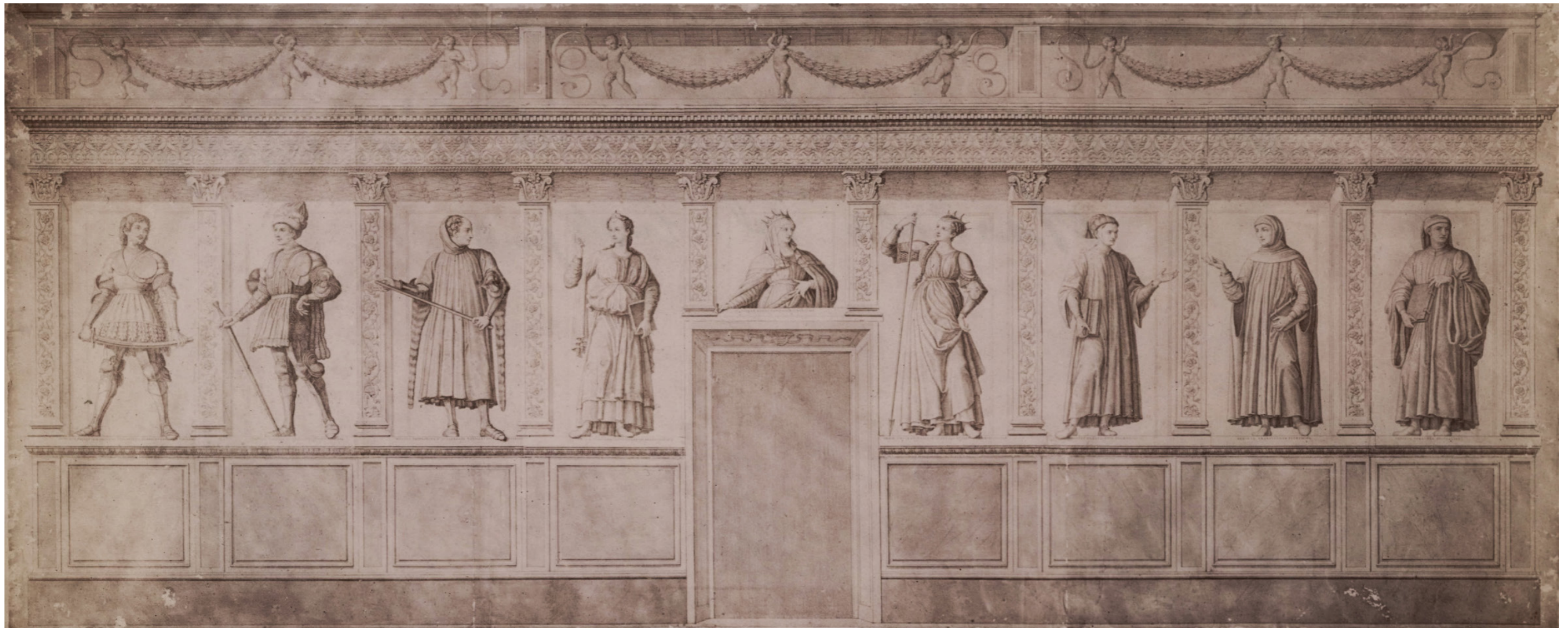
Gianluca Sposato

GLI UOMINI ILLUSTRI DI ANDREA DEL CASTAGNO ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Vicende conservative, collezionistiche e museografiche

Alla luce di nuove indagini documentali¹ è possibile delineare con maggiore chiarezza le alterne vicissitudini di cui fu protagonista il ciclo degli *Uomini Illustri*, affrescato da Andrea del Castagno fra il 1448 ed il 1451 per la Villa Carducci-Pandolfini in località Legnaia². Effigie di un forte credo politico, morale e religioso, tutt'oggi di controversa interpretazione, l'affresco era pensato come una muta ma intensa conversazione di personaggi sacri e profani, inquadrati in un illusionistico portico con nicchie e accompagnati da una processione di putti e festoni all'antica. Realizzato su almeno due delle tre pareti³ di un loggiato aperto (poi tamponato) sulla campagna che separava Scandicci da Firenze, il ciclo era comunque destinato all'ammirazione di pochi intimi privilegiati e a distanza di un solo secolo dalla sua realizzazione, così come testimoniato dall'ambiguità delle fonti⁴, finì per essere ingiustamente dimenticato dalla storia. Forse già alla fine del XVI secolo, in data imprecisata, le pareti della stanza vennero scialbate per un sovvertimento degli ordini di gusto o più probabilmente a causa di una nuova destinazione d'uso della villa, non più di carattere residenziale. Certo è che gli affreschi, sepolti sotto l'intonaco, scomparvero alla memoria dei più per oltre due secoli.

Soltanto fra il 1847 ed il 1848⁵ la parete lunga del ciclo, con i nove personaggi laici, venne riscoperta dietro lo scialbo da alcuni anonimi operatori⁶. Subito gravitò attorno all'opera un certo grado di interesse da parte di artisti, amatori e collezionisti. Nello stesso anno 1848 fu commissionata una litografia della parete all'artista Alessandro Chiari (notizie dal 1828 al 1865), affinché se ne diffondesse ancor più notizia (fig. 1). Villa Carducci-Pandolfini, reimpiegata come proprietà agricola, era allora di proprietà della marchesa Marianna Rinuccini (1812-1880), in base all'eredità acquisita dall'estinta casata Buondelmonte⁷. Ad occuparsi degli affreschi fu il marito di lei, Giorgio Teodoro Trivulzio (1803-1865), patrizio milanese ed appassionato collezionista, sia perché effettivo gestore delle sue finanze, sia perché diretto esperto in materia d'arte. Egli era perfettamente conscio del valore di questa scoperta: avendo reputato i detti affreschi "pregevolissimi, tanto per il pennello che li ha dipinti, quanto per i soggetti ritratti"⁸, ritenne opportuno bloccare la vendita della villa programmata dai Rinuccini. Motivò



1

Alessandro Chiari, *Uomini celebri dipinti a fresco da Andrea del Castagno*
in villa Carducci-Pandolfini, incisione ad acquaforte, 1848, ubicazione ignota
(fotografia di anonimo, probabilmente post-1903,
Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

infatti così: “Vendendo il podere di Legnaja [gli affreschi] non sarebbero punto valutati dal Compratore, e potrebbe essere forse soggetto di speculazione per altri”⁹. Trivulzio si consultò dunque presso vari intendenti d’arte a proposito di una possibile estrazione dal muro degli affreschi. Suo obiettivo era quello di rendere le opere mobili, in modo da poterle rivolgere ad un pubblico di acquirenti toscani. Il rumore sollevato dalla scoperta del ciclo, nonché la provvida vigilanza del Granducato, gli impedivano infatti di portare con sé gli affreschi a Milano (come aveva già fatto con diverse altre opere di proprietà Rinuccini) o di poterli illegalmente smerciare. Prima ancora che Trivulzio potesse agire, a proporsi personalmente per l’operazione

di distacco fu il restauratore emiliano Giovanni Rizzoli (1799-1878)¹⁰, nativo di Pieve di Cento, considerato uno dei migliori ‘estrattisti’ del periodo e attivo assiduamente anche in Toscana¹¹. Il 19 settembre 1850, l’avvocato alle dipendenze della famiglia Rinuccini, Leopoldo Pini, scrisse con urgenza al Trivulzio:

“Ill.mo Sign. Marchese,
Mentre si stava per chiudere lo Scrittojo si presentò qui un tal Sign. Michele Ristori [sic] annunziandosi Artista, inviato in cerca di Lei dagli impiegati della Galleria di sotto gli Uffizi per esaminare alcu-

ni dipinti di Andrea del Castagno esistenti in uno dei Poderi situati a Legnaia. Dopo varie interrogazioni dirattegli dal Sig. Marchese di Lajatico, che per l'affare Arrighi si era recato a Firenze, e che disse ricordarsi aver con Lei tenuto proposito di queste Pitture, fu rilasciato l'ordine perché il Sig. Ristori potesse esaminarle. Ritornato, rese conto della sua visita, disse le pitture essere bellissime, potersi trasportare sulla Tela senza alcun guasto o alterazione, ed essere Esso in grado di garantire, che la operazione sarebbe riuscita di sicuro esito”¹².

Nonostante la scarsa familiarità dello scrivente con la questione (il nome del Rizzoli, qui frainteso, venne corretto solamente in una seguente missiva)¹³, la notizia venne accolta di buon grado dal Trivulzio, che era già stato informato dell'abilità del restauratore emiliano da diversi esperti¹⁴. Nel corso di pochi giorni si presero accordi per la commissione. Il trasporto, secondo il parere del Rizzoli, doveva farsi necessariamente su tela e tramite strappo. Altre tecniche, che comunque era ben in grado di esercitare¹⁵, avrebbero probabilmente compromesso l'integrità delle opere. Garantendo un sicuro esito, forte dei successi già ottenuti in Toscana, l'estrattista richiese per le spese dell'intera operazione la somma di 320 Francesconi¹⁶. I lavori cominciarono nei primi giorni di ottobre del 1850¹⁷: Rizzoli strappò i personaggi uno ad uno, sezionando esattamente la metà delle lesene di ciascuna nicchia, eliminando i capitelli di queste e le decorazioni superiori a *trompe-l'oeil*. Probabilmente, per una questione di costi e di preferenze, i committenti richiesero all'operatore di occuparsi esclusivamente dei nove riquadri delle grandi figure. Ad aver fatto particolare scalpore in quei pochi anni, infatti, era stata la riscoperta dei nove personaggi illustri di mano di artista raro e non tanto quella di una decorazione domestica quattrocentesca nel suo complesso. Gli illusionistici soffitti, il fregio superiore ad intreccio vegetale, il soppalco coi graziosi putti, il basamento inferiore a finti marmi, tutti vennero lasciati *in situ*, come cornice di scarso valore. Ugualmente non si fece nulla per portare in piena luce la parete breve, che, contrariamente a quanto finora noto, venne parzialmente individuata già nel 1850. Ce lo testimonia un'ennesima missiva dell'avvocato Pini:

“[...] e sarà scoperta la parete, ove esiste una Annunziata bellissima, per quanto è dato ora argomentare dalle due teste della Madonna e dell'arcangelo con qualche altra parte delle due persone già messe allo scoperto”¹⁸.

Fu una scoperta parziale, causa di un'errata interpretazione iconografica. La parete breve, infatti, che ancora oggi può ammirarsi *in situ*, pur nella sua parziale integrità, vede nella soprapporta non un'Annunziata, ma una Madonna con Bambino entro un

padiglione scoperto da angeli, mentre alle due estremità troneggiano le figure di Adamo ed Eva. Il descialbo di questa porzione venne probabilmente interrotto per lo scarso interessamento rivolto a soggetti minori di natura devozionale: se non immediatamente, poco tempo dopo la parete in questione venne nuovamente ricoperta d'intonaco¹⁹. Le operazioni d'estrazione terminarono entro il 29 ottobre 1850²⁰. Non molti si erano aspettati una svolta così imprevista, tanto che ai “maggiori [esperti] quelle pitture [...] [erano sembrate] talmente infisse alla proprietà stabile, da non poterne mai essere distratte”²¹. Queste opinioni suggeriscono in effetti la possibilità che la pellicola pittorica fosse particolarmente vincolata alla parete, e forse, in molti punti, anche al degrado della stessa²². Rizzoli decise dunque di utilizzare colle animali particolarmente forti per garantire una salda presa dello strappo. Ce lo conferma una diretta testimonianza dal cantiere della Villa, trasmessaci sempre dall'avvocato Pini:

“È finito il trasporto dei nove quadri. Tutti belli. Meravigliosa la mezza figura rappresentante Ester. All'Acciajoli è venuto un braccio con qualche piccolo difetto a causa della tenacità, con la quale la tela si era adesa al muro. Ma il nostro bravo Campanajo, a suon di moccoli alla Romagnola e coll'ajuto dei Contadini, giunse a staccarle e a finire la operazione”²³.

Questa nota colorita tuttavia dimostra quanto potessero essere resistenti e potenzialmente dannose le misture di colla usate in quel tipo di trasferimenti. Il pigmento pittorico (forse non solo in questo riquadro) non resistette in toto alla forza traente della nuova tela e finì per corrompersi. I restauri novecenteschi accertarono quindi che l'estrattista, durante la pulizia finale delle tele, non fu in grado di rimuovere del tutto le tracce di questa colla, che continuò ad affiorare in sottili ma resistenti strati e causò non pochi problemi di conservazione²⁴. Non casualmente, Rizzoli consegnava sempre i suoi strappi alle cure di urgenti restauri pittorici²⁵. In tal senso, suo collaboratore per le operazioni fiorentine fu il pittore purista Antonio Marini (1788-1861). Il loro sodalizio, iniziato nel 1842 con le operazioni nel Duomo²⁶, venne riconfermato intorno al 1850, in occasione di diverse altre commissioni del Rizzoli²⁷. Grazie alla scoperta di nuovi documenti, è possibile sostenere che il Marini intervenne anche sugli affreschi del Castagno: a una breve menzione fatta da Eleonora Rinuccini in una sua lettera²⁸, si aggiunge una significativa testimonianza del Direttore degli Uffizi, Luca Bourbon del Monte, riferita sempre dal Pini. Questi scrisse infatti al Trivulzio:

“Stamani è venuto a vedere i quadri di Andrea del Castagno trasportati su tela, e la Galleria Rinuccini il March. Del Monte [...] Quanto alle pitture di Andrea del Castagno, che ha trovato bellissime, è



2

Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 1449-1450, affresco riportato su tela, esposto presso il Museo Nazionale del Bargello (fotografia Alinari, part., 1863-1890).

di avviso che vengano restaurate, ma con molto giudizio per avere la pittura di Andrea e non quella del restauratore. Ha detto il Marini abilissimo, ma esser necessario sorvegliarlo perché restauri quello che deve restaurarsi e quanto basta e non di troppo”²⁹.

I timori del Direttore erano ben fondati: bastava pensare all’arbitrarietà con cui il Marini, pochi anni prima, aveva emulato la maniera di Giotto nella cappella Peruzzi³⁰. Nonostante ricevute di pagamento in favore del pittore non siano state rinvenute, la paternità di un suo intervento per gli eredi Rinuccini è avallata da un confronto stilistico: la stessa ricostruzione ‘gotica’ avvenuta in Santa Croce ricadde



3

Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 1449-1450, affresco riportato su tela, esposto presso il Cenacolo di Sant’Apollonia (fotografia Brogi, part., 1903-1905, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell’Ufficio Catalogo).

proprio sulle figure del Castagno. Ce lo testimoniano le prime fotografie Alinari scattate ai personaggi, in un arco cronologico compreso fra il 1863 ed il 1890 (figg. 2, 4)³¹: la mano pesante del Marini era ancora ben visibile nella ricostruzione di alcune fisionomie. Anonimi operatori di inizio Novecento decisero in seguito di rimuovere questi ritocchi, come possiamo vedere in altre fotografie Brogi del 1903-1905 (figg. 3, 5)³². La comparazione dei due risultati può però aiutarci a comprendere su quali tele ed in che misura il Marini dovette presumibilmente intervenire.

Si pensi al *Pippo Spano*: il restauro ottocentesco gli aveva conferito mani bronzee, dure e temprate dall’usura e un volto dall’espressione aggressiva e determinata. Capelli e peli facciali furono accorciati ed increspatisi (fig. 2). La rimozione di questi rifacimenti



4

Andrea del Castagno, *Niccolò Acciaiuoli*, 1449-1450, affresco riportato su tela, esposto presso il Museo Nazionale del Bargello (fotografia Alinari, part., 1863-1890, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

rivelò un condottiero divinamente illuminato, con uno sguardo pacato e fiducioso, rivolto verso i compagni. I capelli, come testimoniato dalla sopracitata litografia del Chiari, tornarono lunghi e fluenti, barba e baffi furono nuovamente sciolti e lussureggianti (fig. 3). Per quanto riguarda il *Niccolò Acciaiuoli*, i ritocchi furono ancora più consistenti (fig. 4). Oltre alla scarsa adesione dei pigmenti grigi dell'armatura e di quelli azzurri della veste, ad aver subito rilevanti perdite fu, pure in questo caso, il volto, estesamente ricostruito in stile purista dal Marini. La durezza fisiognomica ed il turgore tipici del Castagno vennero sostituiti da un volto 'medievaleggiante' e poco espressivo, soluzione spesso adoperata dal pittore pratese nelle sue ricostruzioni. Nel 1910, durante alcune operazioni di riscoperta del ciclo, il profilo del personaggio



5

Andrea del Castagno, *Niccolò Acciaiuoli*, 1449-1450, affresco riportato su tela, esposto presso il Cenacolo di Sant'Apollonia (fotografia Brogi, part., 1903-1905, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

era ancora piuttosto visibile sul muro, tanto che si decise di staccare quella porzione (benché solo 'ombra' dello strappo ottocentesco) assieme ad una parte del fregio³³. Il confronto con questo ulteriore dato ci conferma che, al momento del trasferimento su tela, il viso originale dovette parzialmente corrompersi. La fisionomia del Marini venne rimossa solo col restauro di inizio Novecento (fig. 5). A proposito del *Farinata*, un articolo fiorentino del 1911 ci assicura il suo viso come totale "opera del restauratore"³⁴. Come per l'*Acciaiuoli*, la colla forse non riuscì a far piena presa sulla zona del volto, che si rovinò, costringendo il Marini a ricreare dal nulla la porzione. Il risultato, non modificato dai successivi interventi, è quello ancora oggi visibile. Anche in questo caso una significativa ombra del viso era ancora *in situ* al tempo dei sondaggi del 1910,

e venne staccata in un frammento di circa 70x40 cm³⁵. Di questa ‘seconda testa’ oggi non se ne sa più nulla, ma una fotografia del 1965, conservata presso il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza (cartella “Firenze. Cenacolo di Sant’Apollonia”) ce ne ricorda la sostanza³⁶. Negli altri casi, i rimedi furono assai più lievi, mentre per alcuni personaggi non è stato possibile reperire la fotografia ottocentesca. A margine di queste considerazioni, comunque, pare giusto chiedersi se la versione tutt’oggi visibile, in sostanza frutto di quegli interventi di inizio Novecento, sia semplice rimozione delle fantasie del Marini o un più fedele ricalco delle forme castagnesche. Ma tornando ai propositi del Trivulzio, chiariamo in che modo gli affreschi vennero infine acquistati dalle Gallerie fiorentine. I saggi che fino al giorno d’oggi hanno tentato di ricostruire questi eventi hanno sempre enfatizzato il gran numero d’offerte d’acquisto che “mercanti inglesi e di Germania”³⁷ rivolsero ai proprietari, ritenendo l’interesse per le opere covato dalle Istituzioni, per quanto legittimo, come intrusione in un affare privato³⁸. Questo punto di vista, in realtà, non è sufficientemente veritiero, poiché l’intenzione degli eredi Rinuccini era comunque quella di rivolgersi in ultima istanza agli Uffizi³⁹. I proprietari, tuttavia, fecero lievitare i prezzi sfruttando la pressione di offerte esterne e facendo esasperare le Istituzioni con ritardi e richieste di alienazione⁴⁰. Il passaggio di proprietà alle Gallerie, dopo lunghe trattative, venne accordato il 20 febbraio 1852 per la cifra di 2.000 Francesconi⁴¹. Gli eredi ne furono discretamente soddisfatti e richiesero, tramite l’avvocato Pini, il sollecito incasso della somma pattuita⁴². I nove dipinti, depositati presso Palazzo Rinuccini dopo il restauro, vennero quindi sottoposti ad una particolare operazione. Forse a certificazione dello strappo e dell’imminente passaggio di proprietà, vennero apposti dei sigilli in ceralacca sulla fronte superiore di ciascuna tela, in corrispondenza dell’architrave delle nicchie dipinte. Questo particolare iter, taciuto da documenti e bibliografia a disposizione, è stato da me ipotizzato dopo un’accurata osservazione degli stessi bolli, ancora visibili oggi sopra le teste degli *Illustri*. Tramite il confronto con altri sigilli apposti su documenti notarili Rinuccini-Trivulzio è stato possibile decifrare, sull’imprimitura della ceralacca, la scritta “LORENZO GARGIOLLI NOTAIO”: si tratta di uno degli uomini di legge al servizio della famiglia.

Al termine delle lunghe transazioni, le tele rimasero a giacere nei depositi degli Uffizi per circa dieci anni (1852-1863)⁴³. In questo periodo vennero probabilmente sottoposte ad un ulteriore restauro da parte dei dipendenti delle Gallerie, come auspicato dal direttore Del Monte⁴⁴. A salvarle dall’oblio del magazzino fu, nel 1862, la proposta del marchese Paolo Feroni (1807-1864) di dar loro consona esposizione presso il nascente Museo Nazionale del Bargello. Coi suoi “schiarimenti” rivolti al Ministero della Pubblica Istruzione, Feroni aveva infatti proposto una ragionata ed economica selezione di manufatti da destinarsi alle nuove sale, basandosi sul modello francese del Museo di Cluny⁴⁵. L’idea, messa in pratica a partire dallo stesso anno, era stata particolarmente

apprezzata dalle Istituzioni, dal momento che le opere, divise in chiare categorie, sarebbero state prelevate dai depositi delle Gallerie e di altri enti museali a costo zero, senza che venissero scomposte e smembrate preesistenti collezioni. Gli *Illustri* parvero al Feroni una scelta azzeccata, tanto da venir presentati nella “II Categoria” d’oggetti dedicata a “Quadri e mosaici”. Così commentò: “l’interesse storico di questi dipinti, il loro stile ed epoca richieggono che formin parte del nuovo museo, molto più che giacciono inutili nei magazzini di questa Galleria. Il restauro di questi affreschi che non può essere che cosa leggera, potrebbe, volendo, farsi fare da uno dei restauratori addetti alla Galleria medesima”⁴⁶.

Ritenuti consoni ad illustrare “la storia Toscana, in quella parte singolare che si riferisce alle istituzioni, ai costumi ed alle arti”⁴⁷, gli *Illustri* furono trasferiti al Bargello sin dal 1863, ben prima dell’effettiva apertura del 1865⁴⁸. Furono quindi esposti, almeno dal 1873, nella prima sala del secondo piano del palazzo (ambiente oggi dedicato alle opere di Giovanni della Robbia), assieme ad una vasta selezione di conii, antiche monete ed altri affreschi staccati dalle pareti dell’ex carcere⁴⁹. Grazie alla comparazione fra certe annotazioni manuali di Paolo Nerino Ferri (1851-1917)⁵⁰ e alcune delle fotografie Alinari già menzionate⁵¹, è possibile ricostruire con certezza l’allestimento dato agli *Illustri* almeno dopo il 1884. Dal momento che le tele non disponevano dei quasi 14 metri occorrenti per la loro esposizione in serie, gli addetti optarono per una loro suddivisione in triadi (di lunghezza complessiva di 4,5 m) su tre delle porzioni di muro disponibili (ciascuna di lunghezza di circa 5 m). Mi riferisco all’estremità nord-occidentale, alla parete settentrionale e all’estremità nord-orientale della stanza (fig. 6). Pare che le opere fossero state collocate, coi loro spessi telai, all’interno di incassi ricavati nella parete, in modo da non sporgere e rimanere al livello con la stessa. Le fotografie dimostrano, lungo il perimetro dei tagli effettuati, l’andamento non regolare dei calcinacci a contatto con le tele, le quali erano invece accostate l’una all’altra, nelle loro triadi, in stretta contiguità, senza alcun tipo di netta separazione⁵²; un tipo di soluzione che non si premurava di salvaguardare da eventuali danni ed infiltrazioni il materiale igroscopico dei retrostanti telai. Su ciascuna delle tele, poi, al di sotto dei *tituli* latini, risultava allora rimossa (ma ancora parzialmente visibile) un’iscrizione apposta coi precedenti restauri, recante, a caratteri maiuscoli, “DI ANDREA DEL CASTAGNO”; un’indicazione didascalica forse dovuta al loro ingresso museale, ma in seguito reputata non adeguata e cancellata dagli addetti con un passaggio di vernice.

Nel 1890, dopo quasi trent’anni, l’esposizione degli *Illustri* nella sala del Museo Nazionale non fu più reputata particolarmente adeguata. Il riordinamento delle collezioni ospitate al Bargello, organizzato in quell’anno dal Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, aveva infatti portato all’individuazione di opere ritenute incompatibili con temi e nuclei espositivi del museo; opere a cui si doveva garantire



6

Ipotesi di allestimento degli Uomini e donne Illustri di Andrea del Castagno nella "Sala degli affreschi" del Museo nazionale del Bargello nell'anno 1884 circa. Il punto di osservazione è rivolto verso il lato Nord della stanza.

un'opportuna ricollocazione. Le tele del Castagno furono tra quelle opportunamente segnalate: in base alla relazione del commissario Ginori-Lisci, esse "né per le condizioni dell'ambiente, né per la natura del Museo, avevano una giustificata ragione di rimanere [là]"⁵³. Soluzione più ovvia fu quella di destinare le opere ad una nuova, nascente, realtà museale: il Cenacolo di Sant'Apollonia. Guido Carocci, nominato Direttore del complesso nel 1890, comunicò sulla sua rivista "Arte e Storia":

"Saranno riuniti nel nuovo locale [...] i ritratti di illustri fiorentini [...] collocati provvisoriamente in una sala del Museo Nazionale, dove francamente non avrebbero nessuna ragione di rimanere, perché il Palagio del Podestà è destinato a tutt'altro che all'esposizione di dipinti. A Sant'Apollonia costituiranno invece un degno complemento del celebre affresco e daranno una importanza anche maggiore a questo nuovo locale che viene ad arricchire il numero dei musei fiorentini"⁵⁴.



7

Parziale ipotesi di allestimento degli Uomini e donne Illustri di Andrea del Castagno nella sala G del Cenacolo di Sant'Apollonia (1890-1910). Il punto di osservazione è rivolto verso il lato sud-est della stanza (opposto all'affresco del Cenacolo).

Le tele richiedevano di figurare, per maggior profitto degli studiosi dell'arte, nella stessa sala del Cenacolo affrescato dal Castagno. Infatti, nonostante il velo d'incertezza che ancora avvolgeva la paternità dell'*Ultima Cena*, il confronto diretto fra opere certe ed opera attribuita avrebbe certamente favorito spunti, ricerche e attribuzioni a proposito. Le tele furono portate nella sala del Cenacolo (sala G) fra il novembre e il dicembre 1890⁵⁵ e quindi riproposte al pubblico con l'apertura ufficiale del 1° aprile 1891⁵⁶. Grazie agli indizi suggeriti dalle fotografie Brogi (1903-1905) e alle indicazioni offerte da alcune guide dell'epoca⁵⁷, è adesso possibile ricostruire con certezza la soluzione museografica delle nove tele (fig. 7). Le dimensioni della stanza, allora di soli 10x10 m, resero impossibile, anche in questo caso, una sequenziale esposizione del ciclo, che dovette scomporsi sulle tre pareti contrapposte al Cenacolo affrescato. La lettura della serie partiva dall'immediata sinistra dell'ingresso, sul lato est, dove figuravano i tre uomini d'arme e la *Sibilla*. La presenza di due grandi finestre comunicanti con l'adiacente magazzino militare⁵⁸ ne regolò un'anomala scansione sulla parete. La sequenza proseguiva quindi verso destra sul lato meridionale della

stanza, privo invece di impedimenti di alcuna sorta, con la *regina Tomiri*, seguita canonicamente dai tre letterati fiorentini. La figura a mezzobusto dell'*Ester*, omessa dalla sequenza, venne probabilmente esposta da sola sulla parete settentrionale, alla destra dell'ingresso. Fu una scelta di consapevole compromesso: dal momento che le dimensioni della parete meridionale impedivano una corretta disposizione delle cinque tele rimanenti, la scelta dell'opera da escludersi ricadde sulla tela di minori dimensioni⁵⁹. Tutti i personaggi erano dotati, infine, di semplici ma eleganti cornici monocrome e fu evitata l'opzione dell'incasso a parete.

È ormai ben risaputo che l'acquisizione del magazzino militare adiacente, nel 1910, permise al Cenacolo di Sant'Apollonia di riacquistare la sua forma originaria e gli *Illustri* ebbero la possibilità di una migliore esposizione⁶⁰. Come dimostrato da suoi appunti e missive, Carocci aveva intenzione di ricostruire filologicamente e nella sua interezza la parete lunga di Villa Carducci-Pandolfini⁶¹. Accertatosi delle misure originali, fece ricostruire, parte su tela a preparazione a gesso e parte su base lignea, i basamenti di finto marmo, i capitelli e la trabeazione del portico, come l'illusionistico soppalco con putti e festoni. Per evitare un falso storico, il Direttore ordinò di lasciare lacunose quelle porzioni coi putti ormai irrimediabilmente perdute. In questa nuova grande cornice fece reinserire in sequenza i personaggi, nonché i frammenti che fra il 1907 ed il 1910 si vennero nel frattempo staccati dal sito originale (fig. 8)⁶².

La situazione rimase invariata per più di cinquant'anni, fino al 1966, quando i nove personaggi, pur non essendo stati danneggiati dall'alluvione, vennero prelevati dalla sala e trasportati a San Pier Scheraggio, dove furono restaurati da Leonetto Tintori⁶³. Ma quel che doveva essere deposito temporaneo per gli *Illustri* si rivelò ben presto essere la loro prigione: i nove non fecero mai ritorno a Sant'Apollonia e dal 1969, per almeno trent'anni⁶⁴, rimasero esposti in modo provvisorio e poco fruibile nella cosiddetta "Aula di San Pier Scheraggio"⁶⁵. In assenza dei suoi protagonisti, la parete ricostruita nel Cenacolo venne smantellata; gli altri frammenti viaggiarono da deposito a deposito⁶⁶. Finalmente, nei primi anni 2000, si ebbe cura di riallestire i personaggi nella sala adiacente (oggi adibita a sala conferenze delle Gallerie), optando per una loro suddivisione in triadi su tre diverse pareti e riunendoli (pur senza un chiaro principio di allestimento) con i frammenti decorativi. Una situazione rimasta immutata fino a poco tempo fa⁶⁷.

I tempi infatti sono maturi per un ulteriore salto di qualità. Essendo comunque impossibile, per ragioni istituzionali, turistiche e tecniche, ripristinare gli affreschi nella loro sede d'origine, l'iniziativa del direttore Schmidt di collocare il ciclo all'interno del percorso museale degli Uffizi merita sincera ammirazione. Sarebbe questo un passo decisivo per ripristinare gli *Illustri* nella loro unitarietà e dare nuova visibilità all'incredibile sforzo di mestiere e pensiero immortalato dal maestro quattrocentesco.



8

Ricostruzione del loggiato dipinto di villa Carducci-Pandolfini sulle pareti del refettorio di Sant'Apollonia, allora Museo del Castagno (fotografia di anonimo, post-1911, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

ABBREVIAZIONI

ACF: Archivio Corsini di Firenze, San Casciano in Val di Pesa.

AFT: Archivio Fondazione Trivulzio, Milano.

AOSMF: Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

ASTUC: Archivio Storico del Territorio-Ufficio Catalogo delle Gallerie degli Uffizi.

NOTE

1 Il presente contributo trae origine dalla mia tesi di laurea triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici (Sposato a.a. 2017-2018).

2 Per il problema della datazione si vedano Dunn 1989, pp. 251-275 e Spencer 1991, pp. 32-34.

3 Sulla terza parete della stanza (rivolta ad ovest), oggi completamente spoglia, affiorano piccole tracce d'affrescatura presso l'estremità superiore sinistra. Due modesti affreschi riportati su tela e raffiguranti motivi ornamentali, conservati *in situ* e di provenienza ignota, potrebbero essere stati estratti dalla parete in questione, ma relativamente ad essi non sussiste alcuna documentazione. L'ipotesi, sollevata in passato, della presenza di una *Crocifissione* affrescata sul terzo lato, deriva da un passo del *Codex Petrei* del *Libro di Antonio Billi* (Frey 1892a, p. 23) oggi riconosciuto come errore di trascrizione, che condizionò anche la stesura del Codice Magliabechiano (Frey 1892b, pp. 97-99).

4 Gli ultimi autori che ci assicurano una diretta visione del ciclo castagnesco scrissero nella prima metà del XVI secolo: Albertini (1510) 1863, p. 17; *Libro di Antonio Billi* in Frey 1892, pp. 22-23 (nonostante l'errore di trascrizione del *Codex Petrei*). Già Vasari (1550; 1568), per l'ambiguità delle informazioni offerte, probabilmente non ne ebbe conoscenza diretta.

5 La data del 1847 storicamente riferita (si veda ad es. Meloni Trkulja 1979 e Roversi 2014, p. 182) non è sostenuta da alcun particolare documento. Soltanto la notizia riportata da Gaetano Milanese a margine delle *Vite* vasariane nel 1848 stabilisce l'*ante quem* assoluto per l'esecuzione del descialbo; vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, pp. 141-142. Secondo Carlo Milanese e Carlo Pini (Milanesi - Pini 1852, p. 99) fu la stessa ristatura della vita del Castagno a suggerire la scoperta del ciclo.

6 Gaetano Milanese dichiara di essere stato notificato della scoperta del ciclo dal pittore (e futuro Ispettore delle Gallerie) Emilio Burci (1811-1877), ma non è chiaro se questi ebbe effettivamente un ruolo attivo nell'esecuzione del descialbo. Vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, pp. 141-142.

7 La proprietà le pervenne per testamento della parente Luisa Giuseppa Buondelmonte nel 1845 (si veda ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, doc. 31). Il fatto che nel 1848 Milanese parli del complesso come di proprietà del marchese Pier Francesco Rinuccini, padre di Marianna, può riferirsi al fatto che costui, fino alla morte avvenuta

nel giugno 1848, fu effettivo gestore dei beni della figlia; vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, p. 141.

8 AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, busta 45, fasc. 246. Lettera di Giorgio Teodoro Trivulzio a Leopoldo Pini - 22 settembre 1850.

9 Ibid. Con la morte del marchese Pier Francesco Rinuccini nel giugno del 1848, le figlie Marianna, Eleonora ed Emilia divennero ultime rappresentanti dell'illustre casata, nonché depositarie di ingenti e numerosi debiti. Il podere sorto nell'ex villa Carducci-Pandolfini era probabilmente rientrato in un lungo elenco di beni mobili ed immobili da liquidarsi per portare in attivo il bilancio familiare. Per le informazioni sulla famiglia Rinuccini ringrazio sentitamente la dott.ssa Nadia Bacic, autrice di un lungo lavoro di studio e catalogazione dell'Archivio dei Principi Corsini, presso cui l'Archivio Rinuccini oggi si conserva.

10 Per le notizie su Giovanni Rizzoli si vedano Ciancabilla 2009, pp. 39-41; Conti 2009, pp. 241, 276; Torresi 1996; Sposato 2019. Al Rizzoli si deve l'introduzione della pratica dello strappo d'affresco nel Granducato di Toscana, effettuata su varie opere del Duomo fiorentino nel 1842.

11 Rizzoli, nel settembre del 1850, si trovava a Firenze su commissione del marchese Luigi Montecuccoli degli Erri, col compito di ritirare dalla dogana ed esporre in apposito locale gli affreschi di Lelio Orsi strappati dal Casino di Sopra di Novellara, appartenenti al marchese. Proposito (non andato in porto) era quello di rivolgere la vendita delle opere al pubblico toscano, grazie anche all'assistenza dell'antiquario fiorentino Giovanni Freppa (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR - lettere varie dal 4 settembre 1850 al 4 ottobre 1851 dirette dal marchese Luigi Montecuccoli degli Erri a Giovanni Rizzoli). Per gli affreschi di Novellara si veda Silingardi 2009, pp. 135-138.

12 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 settembre 1850. Il marchese di Lajatico è Don Neri dei Principi Corsini (1805-1859), marito di Eleonora Rinuccini e cognato del Trivulzio.

13 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 28 settembre 1850. Come osservato dal prof. Andrea De Marchi, al nome di Michele Ristori rispondeva anche un decoratore toscano.

14 AFT, cit. Lettera di Giorgio Teodoro Trivulzio a Leopoldo Pini - 22 settembre 1850. Pure Trivulzio, nella sua missiva, trascrive erroneamente il nome di Rizzoli.

15 “[Rizzoli] si esibisce pronto a trasportare dal muro su tela qualsiasi pittura di vecchia o moderna data, sia in fresco come in altra maniera, ed anche ad olio: promettendo levare con il cemento unito al colore, ed il colore soltanto se così piace a chi si affida all'opera sua”. AOSMF, XI, 2, 11, *Lavori* (fasc.11, doc.4). Lettera di Gaetano Giordani a Giovanni Masselli - 17 ottobre 1841.

16 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 28 settembre 1850. Tuttavia il Rizzoli venne retribuito per la somma di 300 Francesconi (da pagarsi in 10 rate), come appare nell'Atto con valore di pubblico strumento del 2 ottobre 1850 (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR). La riduzione della somma si deve forse all'impegno preso dai proprietari nel fornire telai, soppalchi e altri materiali per l'operazione.

17 Il contratto stipulato fra Giovanni Rizzoli e le eredi Rinuccini è datato 2 ottobre 1850 (si veda la nota n. 16). Quattro dei nove affreschi risultano già strappati e riportati su tela il 19 ottobre 1850 (AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 ottobre 1850).

18 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 ottobre 1850.

19 Gli affreschi della parete breve furono parzialmente riscoperti con le operazioni del 1907 e del 1910 (si veda la nota n. 33), ma furono definitivamente portati alla luce con i saggi del 1948 (vedi Salmi 1950, p. 295).

20 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 29 ottobre 1850.

21 ASGF, Filza 1852, fasc. 28: Lettera del ministro Baldasseroni al Direttore Luca Bourbon Del Monte - 30 giugno 1851.

22 Rizzoli compilò un resoconto sullo stato di conservazione dei nove personaggi ancora sul muro, descrivendo con minuzia l'entità dei danni presenti. Il documento è datato 2 ottobre 1850 (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR).

23 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 29 ottobre 1850.

24 Per un'analisi più sistematica dei restauri rimando a Poggio 1983, pp. 76-89; Tintori 1989, p. 33; Archivio OPD - Firenze 1431-1439; Archivio Tinto-

ri, Scatola fotogr. Cinzano, Plico Dott. Procacci: A. Castagno - Pippo Spano affresco staccato.

25 Si veda la nota n. 10.

26 AOSMF, XI, 2, 11, *Lavori* (fasc.2, doc.1): Relazione dell'Architetto Gaetano Baccani - 11 giugno 1842.

27 Citiamo, ad esempio, il caso della *Madonna con Bambino in trono* di Domenico Veneziano (National Gallery, Londra, NG 1215), per cui si veda Gordon 2003, pp. 58-67.

28 Nella sua lettera del 20 novembre 1850, Eleonora Rinuccini, sorella di Marianna, scriveva al marito Don Neri Corsini: “Ho veduto le pitture di Legnaia che sono magnifiche, si tratta di farle accomodare al Marini, ma ancora non è risoluto” (ACF, Fondo Rinuccini, *Lettere di Eleonora al marito 1835-1859*, Campata 10, Palchetto 3, Stanza 1).

29 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 18 febbraio 1851.

30 Ciatti - Martusciello 2010, pp. 183-184.

31 Per la datazione delle fotografie si veda Sposato a.a. 2017-2018, pp. 170-173. Soltanto alcune delle fotografie Alinari in questione possono essere datate con certezza post-1883.

32 Ibid.

33 Il frammento (3x1m) è tutt'ora presente in San Pier Scheraggio, senza chiara didascalia o indicazione di contenuto. Per il trasporto e l'identificazione dei frammenti staccati nel 1910 dal restauratore Giuseppe Dini si veda Di Cagno 1991, pp. 119-120; Gallerie degli Uffizi, ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, docc. 16-40. È ivi conservato anche un disegno (realizzato a mano forse dallo stesso Dini) con le misure dei pezzi.

34 *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Marginalia) in “Il Marzocco”, aprile 1911, p. 5.

35 Federico Hermanin (Hermanin 1910) parla del distacco di un “potente ritratto di un cittadino fiorentino con un grande cappello rosso”.

36 Il frammento fu esposto dal 1911 presso il Cenacolo di Sant'Apollonia, sulla parete meridionale della stanza, entro la nicchia che un tempo incorniciava l'*Adamo* sul lato breve del loggiato, frammento anch'esso staccato nel 1910. Si veda la nota n. 33.

37 ASGF, filza 1852, fasc.22: ufficiale di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 17 ottobre 1851.

38 Si veda ad es. Roversi 2014, p. 182.

39 Esemplificativa è una proposta fatta da Don Neri Corsini alla moglie Eleonora: “[...] quanto alla pittura di Andrea del Castagno mi scrive il Pini non avere trovato ancora modo di farne parlare a Luca del Monte, al quale non conviene parlarne, ed offrirle direttamente. Forse tu potresti portarci a vederle la Duchessa; questa lo direbbe a Luca; Luca chiederebbe di vederle anche lui, e così fosse l'affare si potrebbe avviare senza che l'iniziativa venisse da noi. Senti se questo progetto potrebbe andare” (ACF, Fondo Rinuccini, *Lettere del marito dal 1833 al 1858 ad Eleonora*, Campata 11, Palchetto 1, Stanza 1: lettera del 22 novembre 1850).

40 ASGF, Filza 1852, fasc. 22; 28 (documenti vari).

41 ASGF, Filza 1852, fasc. 22: lettera del Ministro Baldasseroni al Direttore Bourbon del Monte (comunicazione di sovrana risoluzione) - 20 febbraio 1852.

42 ASGF, Filza 1852, fasc. 22. Lettera dell'avvocato Leopoldo Pini a Luca Bourbon del Monte - 29 aprile 1852.

43 Sir Charles Eastlake visionò le tele il 4 settembre 1858, senza però specificare il luogo della sua visita (Avery-Quash 2011, p. 426).

44 ASGF, filza 1852, fasc. 22. Memoria di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 3 gennaio 1852. Non ci è dato sapere se ed in che misura questo supposto restauro intervenne sui ritocchi apposti in precedenza da Antonio Marini.

45 Barocchi - Gaeta Bertelà 1985a, pp. 25-27; Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, p. 300 doc. XIX.

46 Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, doc. XIX, p. 302. Dal momento che le tele non versavano in stato conservativo precario, è possibile che gli addetti delle Gallerie avessero effettivamente provveduto ad un loro restauro nell'intervallo di anni 1852-1862 (si veda la nota n. 44).

47 Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, doc. II, p. 261.

48 Le opere furono consegnate al Bargello il 15 aprile 1863 (Campani 1884, p. 133). In ASGF a “filza 1863, fasc. 15, pos. 16” (come indicato in Barocchi - Gaeta Bertelà 1985a, p. 36, nota n. 147) non esiste più documentazione ufficiale sul trasferimento degli affreschi. L'anno 1859 indicato nella *Guida Loescher* 1873 (p. 163) non pare convincente.

49 Galletti 1873 pp. 35-36; *Guida Loescher* 1873, p.

163. La consistenza delle opere esposte viene poi confermata in Campani 1884, pp. 133-134.

50 Campani 1884, pp. 133-134 (riproduzione conservata nella Biblioteca del Bargello, con annotazioni manoscritte di P. N. Ferri datate 1884).

51 Come citato in nota n. 31, soltanto alcune delle fotografie Alinari in questione possono essere datate post-1883, per la visibile presenza della litografia di Alessandro Chiari esposta sotto l'Ester: l'incisione venne infatti donata al Museo Nazionale soltanto nel 1883 (Campani 1884, p. 133).

52 Risultano assenti le cornici che il direttore Del Monte aveva promesso di fornire loro nel 1852 (ASGF, filza 1852, fasc. 22. Memoria di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 3 gennaio 1852).

53 Ginori-Lisci 1891, pp. 19-25.

54 Carocci 1890, p. 182.

55 ASGF, filza 1890 (Firenze A1. Commissariato), fasc.33: ufficiale del R. Commissario al Ministro dell'Istruzione Pubblica - 2 dicembre 1890.

56 ASGF, filza 1891 (Firenze. Gallerie e Musei del Rinascimento), fasc. 4.

57 Pératé 1892, p. 507; Lafenestre - Richtenberger 1894, pp. 303-304; Cruttwell 1908, pp. 33-35.

58 ASGF, filza 1890 (Firenze. A1. Commissariato), fasc. 33: verbale di consegna - 22 novembre 1890.

59 Grazie alla fotografia Brogi della *Sibilla Cumana*, sappiamo che l'Ester venne omessa dalla sequenza originale. Cruttwell (1908, pp. 33-35) elenca effettivamente l'Ester come nona tela del ciclo, facendo pensare ad una sua esclusione. Pératé (1892, p. 508) specifica che i nove personaggi erano esposti su tre pareti.

60 Per una storia accurata della creazione museale di Sant'Apollonia da parte di Guido Carocci si veda Di Cagno 1991, pp. 102-122.

61 ASGF, Archivio Giovanni Poggi, serie I, Guido Carocci, carte 151-159: lettere varie di Guido Carocci a Giovanni Poggi datate 1910-1911; Biblioteca Classense di Ravenna, Carteggio di Corrado Ricci, 6864; 6866; 6868: lettere varie di Guido Carocci a Corrado Ricci datate 1910-1911.

62 ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, docc. 16-40. Fra il 1907 ed il 1910 lo stabile di Legnaia, affittato a diversi lavoratori, era di proprietà della

famiglia D'Ancona, che in accordo col direttore Guido Carocci fece staccare alcuni frammenti della decorazione in due diverse occasioni, con l'intenzione di farne dono al Cenacolo. I restauratori coinvolti furono Filippo Fiscali (1907) e Giuseppe Dini (1910). Quest'ultimo fu anche autore delle parti ricostruite su legno e tela. Per un chiarimento sulla disposizione dei frammenti nella sala si veda Sposato a.a. 2017-2018, pp. 202-212.

63 Poggio 1983, pp. 70-75; 90-92.

imagines

64 Fossi 1999, p. 14.

65 Ibid.

66 I frammenti vennero restaurati dallo stesso Leonetto Tintori nel 1970 (Poggio 1983, pp. 70-75; 90-92).

67 In questo momento le opere sono sottoposte a restauro presso l'Opificio delle Pietre Dure.

BIBLIOGRAFIA

Albertini (1510) 1863: F. Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze ed. 1863.

Avery-Quash 2011: S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake: volume I*, (The Volume of the Walpole Society 73), London 2011.

Barocchi - Bertelà 1985a: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo, 1840-1865*, Firenze 1985.

Barocchi - Bertelà 1985b: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865* in “Studi e ricerche di collezionismo e museografia (Firenze 1820-1920)”, Pisa 1985, pp. 211-389.

Campani 1884: A. Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico Palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze 1884.

Carocci 1890: G. Carocci, *Notizie*, in “Arte e Storia”, 1890, n. 24 (settembre), p. 182.

Ciancabilla 2009: L. Ciancabilla, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2009.

Ciatti - Martusciello 2010: M. Ciatti, F. Martusciello, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze 2010.

Conti 2009: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'Arte*, Milano 2009.

Cruttwell 1908: M. Cruttwell, *A guide to the paintings in the churches and minor museums of Florence. A critical catalogue with quotations from Vasari*, London 1908.

Di Cagno 1991: G. Di Cagno, *Arte e Storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana*, Firenze 1991.

Dunn 1989: J. M. Dunn, *Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci di Firenze*, in “Archivio Storico Italiano”, vol. 147, n. 2 (450), aprile-giugno 1989, pp. 251-275.

Fossi 1999: G. Fossi, *Gli Uffizi. Guida ufficiale, tutte le opere*, Firenze 1999.

Frey 1892a: K. Frey (a cura di), *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlino 1892.

Frey 1892b: K. Frey (a cura di), *Il Codice Magliabechiano cl. XVII contenente Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino*, ed. Berlino 1892.

Galletti 1873: A. Galletti, *Descrizione del Museo Nazionale*, Firenze 1873.

Ginori-Lisci 1891: C. Ginori-Lisci, *Il R. Commissariato delle Antichità e Belle Arti della Toscana nel suo primo anno di vita*, Firenze 1891.

Gordon 2003: D. Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings*, vol. I, London 2003.

Guida Loescher 1873: *Nuova guida di Firenze e contorni coi cataloghi delle gallerie ed una pianta della città*, Firenze 1873.

Hermanin 1910: F. Hermanin, *Florenz. Weitere Fresken Andrea del Castagnos im Museo di S. Apollonia*, in “Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe”, 1910-1911, n. 7, 25 novembre 1910, p. 108.

Lafenestre - Richtenberger 1894: G. Lafenestre, E. Richtenberger, *La peinture en Europe, catalogue raisonnés des oeuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux*, Florence-Paris 1894.

Meloni Trkulja 1979: S. Meloni Trkulja, *schede P56-P64*, in L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979.

Milanesi – Pini 1852: C. Milanesi, C. Pini, *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti ed illustrati*, Firenze 1852.

Pératé 1892: A. Pératé, *Correspondance d'Italie. La reorganisation des Musées florentins, I, Le Musée de Sant'Apollonia*, in "Gazette des Beaux-Arts: la doyenne des revues d'art", 3 Pér. 7.1892, p. 507.

Poggio 1983: B. Poggio, *Studio, conservazione e ricollocazione degli "Uomini Illustri" di Andrea del Castagno da San Pier Scheraggio a villa Pandolfini*, Scuola di Alta Formazione dell'OPD – Corso di Laurea Triennale di restauro (settore affreschi), relatore O. Casazza, restauratori G. Botticelli e M. Chemeri, 1983.

Roversi 2014: L. Roversi, *Dante Alighieri*, scheda n. 51 in *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 C. Spadoni e L. Ciancabilla, vol. I, Ravenna 2014, pp. 182-183.

Salmi 1950: M. Salmi, *Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati*, in "Bollettino d'Arte", 1950, IV, ottobre-dicembre XXXV, pp. 295-308.

Silingardi 2009: L. Silingardi, *Gli stacchi e gli strappi dei dipinti murali di Nicolò dell'Abate dalla Rocca di Scandiano. Vicende e protagonisti*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, 10 maggio - 11 ottobre 2009), a cura di A. Mazza e M. Mussini, Cisinello Balsamo 2009, pp. 131-160.

Spencer 1991: J. R. Spencer, *Andrea del Castagno and his patrons*, London 1991.

Sposato a.a. 2017-2018: G. Sposato, *Gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: dagli strappi di Giovanni Rizzoli alla collocazione in San Pier Scheraggio*, Università degli Studi di Firenze – Dipartimento SAGAS – Corso di Laurea Triennale, relatore L. Ciancabilla, correlatore L. Gnocchi, a.a. 2017-2018.

Sposato 2019: G. Sposato, *Giovanni Rizzoli e gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco*, in AA.VV., *Stefano Bardini 'estrattista'. Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, Atti del Convegno, Firenze 9-10 novembre 2018, Firenze 2019, pp. 193-204.

Tintori 1989: L. Tintori, *Antichi colori sul muro. Esperienze nel restauro*, Prato 1989.

Torresi 1996: A. P. Torresi, *Giovanni Rizzoli ed altri. Restauratori ed Artisti a Pieve nell'Otto-Novecento*, Ferrara 1996.

Vasari (1568) 1848: Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. 1568, Firenze 1848.

