



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

MARIA VITTORIA THAU
ALESSANDRO MAZZANTI, RESTAURATORE
DI "SOMMA DILIGENZA E RARA PERIZIA"
in "Images", 3, 2020, pp. 170-227

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

3
marzo 2020



Maria Vittoria Thau

ALESSANDRO MAZZANTI, RESTAURATORE DI “SOMMA DILIGENZA E RARA PERIZIA”

Considerato studente “savio” e dalla condotta morale ineccepibile, Alessandro Mazzanti (Firenze, 1824-1893), dopo essersi formato all’Accademia di Belle Arti di Firenze, comprendendo di non possedere uno “straordinario ingegno per l’arte”, optò per la professione di conservatore prima e di restauratore poi, finendo con il risultare personalità centrale della conservazione e del restauro dei dipinti delle RR. Gallerie fiorentine nel primo trentennio sabauda¹.

Grazie alla ricerca archivistico-documentaria condotta è stato possibile ricostruire la figura di Mazzanti in tutte le sue sfaccettature, tanto da permetterle di emergere dall’anonimato in cui sembrava relegata, rivelando un’attività e un campo d’azione ben più ampi di quanto si potesse immaginare inizialmente². I tanti restauri, le perizie e le consulenze condotte per diverse istituzioni fiorentine e l’appartenenza all’ambiente del commercio antiquario, sono tutti elementi che fanno di Mazzanti una personalità poliedrica, impegnata su più fronti e realtà, capace di coniugare esigenze del restauro sia pubblico che privato.

La vita di Alessandro Mazzanti si può suddividere in tre periodi contraddistinti da tre diversi campi di applicazione: la formazione accademica (1837-1851), gli anni legati all’Arcispedale di Santa Maria Nuova (1870-1885) e quelli impegnati come restauratore esterno delle RR. Gallerie (1858-1893), oggetto di analisi in questa occasione. Per quanto riguarda l’arco di tempo intercorso tra la fine degli studi e il primo incarico come restauratore, purtroppo le carte d’archivio non forniscono notizie, ma è ipotizzabile che, in occasione delle Esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti tra il 1854 e il 1856, il giovane Mazzanti abbia venduto i ritratti da lui realizzati, “assai lodati per correttezza di disegno e perfetta rassomiglianza”, come ricorda Cosimo Conti (1825-1896) nel necrologio del suo amico³.

Le RR. Gallerie tra Granducato Lorenese e Regno d'Italia

Per una corretta trattazione della vita del restauratore fiorentino, non si può prescindere da una seppur sintetica visitazione della storia della conservazione delle opere d'arte e dei cambiamenti politico-amministrativi succedutisi negli anni corrispondenti alla sua attività.

Il periodo in cui Alessandro Mazzanti esercitò la professione di restauratore (complessivamente 1858-1893) coincise con quello di passaggio dal Granducato di Toscana al Regno d'Italia. È questa un'epoca caratterizzata da grandi trasformazioni e, come avviene nelle fasi di transizione, allora si verificò una coesistenza di norme: quelle lorenese e le prime disposizioni nazionali in materia di tutela, di conservazione e di restauro dei manufatti artistici. È per tale ragione che nella figura di Mazzanti troveremo caratteri propri della cultura del restauro granducale come di quella unitaria. L'ampia documentazione archivistica attesta che, esattamente come Vittorio Sampieri (1760-1823) e Ulisse Forni (1814-1867), i restauratori certamente più significativi della scuola fiorentina del restauro dell'Ottocento, anche Alessandro Mazzanti si formò all'Accademia di Belle Arti, quando la figura professionale del restauratore ancora coincideva con quella dell'artista.

Come ricostruito da Cristina Giannini, a cui si devono gli importanti contributi sulla critica e la storia del restauro tanto italiano quanto europeo, le RR. Gallerie avevano acquisito il ruolo di vera e propria istituzione depositaria della tutela, della conservazione e del restauro del patrimonio artistico lorenese a seguito dell'istituzione, per volere del granduca Pietro Leopoldo (1747-1792), della figura del restauratore interno prima (1766) e di quella del Direttore poi (1769)⁴. È così che prese corpo l'organico delle Gallerie, sotto la cui giurisdizione rientravano i beni conservati presso gli Uffizi, la Palatina e l'Accademia, così come quelli dispiegati su tutto il territorio granducale (ville medicee, chiese, conventi e palazzi), tanto da anticipare l'organismo di tutela per eccellenza – la Soprintendenza – istituito nel 1907. Le Gallerie erano quindi composte dal Direttore, il quale agiva a diretto contatto con il Granduca ed era depositario dell'intero potere decisionale, da tre restauratori (Primo, Secondo e Aiuto restauratore), gli Ispettori e una serie di collaboratori esterni che si aggiungevano all'organico dell'istituzione museale quando e se necessario⁵. La struttura così organizzata ebbe modo di operare secondo un agire caratterizzato da “semplici e continue diligenze”, portate quotidianamente avanti da tutto l'organico nei diversi ordini e gradi sino all'Unità d'Italia, quando le cose cambiarono significativamente⁶. La prassi operativa granducale prevedeva un monitoraggio regolare e continuo dello stato di salute dei manufatti artistici, grazie allo stretto contatto tra tutti i soggetti menzionati. Al contempo, il *modus operandi* dell'epoca prevedeva una constatazione dello stato di conservazione del

bene (che fosse pubblico o privato sottoposto a vincolo di tutela) da parte di uno dei restauratori e dell'Ispettore, per passare al vero e proprio intervento di restauro solo quando ritenuto opportuno.

È con questo bagaglio che si arrivò al periodo unitario, caratterizzato dall'entrata in scena sul territorio nazionale della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, che subentrò alle singole realtà museali italiane, imponendo le proprie decisioni e sminuendo, di fatto, anche la figura del Direttore delle RR. Gallerie, declassato a dipendente statale con scarsa libertà d'azione, seppur in una posizione dirigenziale. Parallelamente a ciò, andò gradualmente scomparendo anche quella che per circa un secolo era stata la figura del restauratore interno. Si assistette, così, all'incanalamento di quelle che erano le indubbie competenze locali in un sistema nazionale, al cui vertice era il Ministero, da cui dipendevano gli organismi territoriali rappresentati dalle Commissioni, i Comitati e gli Ispettorati⁷.

Sarà con Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897), Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione dal 1867, che le cose iniziarono a cambiare significativamente, in particolare a seguito delle sue due circolari del 30 gennaio 1877 e del 3 gennaio 1879, relative al restauro dei dipinti mobili e dei dipinti murali⁸. Incaricato della direzione dei lavori della Basilica di San Francesco ad Assisi nel 1871 e nominato Ispettore per la scultura e la pittura presso il Provveditorato Artistico nel 1875, Cavalcaselle si concentrò sul restauro, dando forma all'indirizzo filologico per cui l'opera d'arte era vista come un documento che, come tale, doveva essere rispettato nella sua originalità. Come scrive Marco Ciatti, è grazie a Giovan Battista Cavalcaselle che per la prima volta venne "privilegiato non il punto di vista di un artista che osserva l'opera, ma quello di uno storico, di uno studioso, a cui importa meno che ci sia un danno o una lacuna che la danneggiano esteticamente, rispetto alla certezza che essa presenti delle informazioni corrette e non falsate"⁹. Al contempo, Cavalcaselle scrisse l'opuscolo sulla necessità di istituire una scuola di restauro, così da formare la nuova figura professionale del restauratore, forse anche in funzione delle precedenti requisitorie di Francesco Milizia e di Pietro Selvatico, della sua esperienza fiorentina in seno al Museo Nazionale del Bargello in qualità di Ispettore dal 1867, e delle severe critiche per i restauri compiuti nel passato, ritenuti più un danno che una cura¹⁰. Non va altresì dimenticato che proprio a Firenze, visti gli sviluppi che la tecnica applicata alle belle arti stava prendendo, nel 1850 il granduca Leopoldo II decise di scindere la Terza Classe delle Arti e delle Manifatture dall'Accademia di Belle Arti e di fondare l'Istituto Tecnico, che aprì ufficialmente i battenti nel 1857¹¹. Figura di raccordo, tra un *ante* e un *post* così tratteggiati e strettamente legata tanto alle RR. Gallerie quanto all'Istituto Tecnico di cui divenne Accademico scienziato nel 1857, è Ulisse Forni, massimo rappresentante della scuola fiorentina del restauro granducale, di cui il suo *Manuale del pittore restauratore* edito nel 1866 ne è certamente la sintesi¹².

Sarà quindi secondo la struttura piramidale così sintetizzata che la Giunta di Belle Arti – organo consultivo centrale istituito nel 1867 in seno al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione – e le Commissioni Consultive locali (1866), succedute a quelle Conservatrici (1860) dai poteri ben più ampi, avranno il compito di supervisionare l'operato del restauratore a cui, di volta in volta, verrà affidato il singolo intervento¹³. Al contempo, la necessità di ricorrere a professionisti esterni si fece sempre più pressante, perché l'ultimo e unico restauratore interno delle RR. Gallerie, Ettore Franchi (1824-1880), certo non poteva soddisfare tutte le esigenze di conservazione e restauro del patrimonio artistico sottoposto alla tutela dell'istituzione museale fiorentina¹⁴. Con il decesso di quest'ultimo, la figura del restauratore interno venne necessariamente sostituita da soggetti esterni selezionati secondo i dettami cavalcaselliani, in base ai quali i restauratori dovevano essere dei tecnici provenienti dal mondo artigiano delle botteghe, provvisti di grande abilità manuale e dalla scarsa tendenza artistica¹⁵.

È proprio in questo contesto che si inserisce Alessandro Mazzanti, che ebbe modo di applicare le proprie capacità per la prima volta nel 1858, in occasione del restauro di due dipinti della chiesa fiorentina di San Felice in Piazza: *l'Apparizione della Madonna col Bambino ai Santi Giacinto e Pietro Martire* dell'Empoli e il *Martirio di Santa Lucia* di Jacopo Chivastelli¹⁶. È questo un cantiere in cui troviamo attive alcune delle figure centrali di questo periodo: il primo ispettore Emilio Burci (1811-1877), il primo restauratore Francesco Acciai (1801-1865), il secondo restauratore Ulisse Forni e il legnaiolo Pietro Rohemberg (prima metà XIX secolo), all'ultimo dei quali si deve l'introduzione a Firenze della tecnica del parchettaggio (o "retatura"), ossia un graticcio di sbarre di legno a incastro scorrevole orientate secondo la venatura del legno, applicato sul retro della tavola al fine di assecondarne i naturali movimenti.

È quindi ipotizzabile che questo intervento rappresenti per il giovane Alessandro l'occasione per vedere in azione il maggior esperto di supporti lignei del tempo, dal quale apprendere le tecniche di conservazione della componente strutturale dell'opera, competenza che farà di Mazzanti più un meccanico che un pittore-restauratore.

Certo è che questo episodio rappresenta la prima collaborazione di Alessandro con le RR. Gallerie, la quale assumerà forma regolare e continuativa con il completamento del restauro del *Polittico Quaratesi*, a lui affidato a seguito del decesso di Ettore Franchi¹⁷.

Mazzanti a Santa Maria Nuova (1870-1885): tra conservazione e restauro

È doveroso soffermarsi, seppur brevemente, sul ruolo di conservatore dei beni artistici dell'ospedale fiorentino ricoperto dal nostro restauratore, perché da questa attività emerge un Mazzanti certamente già preparato e stimato, ma anche perché questo in-

carico permetterà al giovane Alessandro di acquisire sempre più competenze nell'ambito della conservazione dei beni culturali, lavorando al fianco di Gaetano Bianchi (1819-1892) e di Emilio Burci. Dal primo credo che abbia assimilato il restauro della componente strutturale dei dipinti murali, mentre dal secondo l'aspetto amministrativo a cui questi si legano indissolubilmente¹⁸. A Gaetano Bianchi, collaboratore delle Gallerie fiorentine negli anni centrali del XIX secolo per il restauro degli affreschi, spetta il merito di aver introdotto l'uso dell'incanniccato come nuovo supporto per i dipinti murali staccati; Emilio Burci, invece, fu un grande conoscitore, tanto da ricoprire la carica di Ispettore delle RR. Gallerie, affiancando i restauratori interni ed esterni all'istituzione fiorentina nella valutazione dello stato di conservazione dei dipinti dislocati sul territorio così da seguirne in termini amministrativi il loro restauro *in loco* o, quando necessario, il trasferimento nel laboratorio di restauro con sede agli Uffizi¹⁹. Dell'impegno di Alessandro Mazzanti con l'Arcispedale di Santa Maria Nuova è testimonianza la ricca documentazione archivistica conservata presso l'Archivio dello stesso nosocomio e l'Archivio di Stato di Firenze. In qualità di collaboratore del direttore Augusto Michelacci (1825-1888), Mazzanti svolse una moltitudine di incarichi, che spaziano dai restauri alla valutazione e all'attribuzione delle opere d'arte, all'allestimento museale, così come alla realizzazione di ritratti di medici illustri per la Biblioteca dell'istituto sanitario²⁰. Nominato Commissario nel 1866, Michelacci affiderà a Mazzanti l'incarico di individuare, valutare e raccogliere in luoghi idonei, tutto il patrimonio artistico del nosocomio disseminato nei tanti locali di pertinenza dell'ospedale²¹. È proprio nella lettera del 21 luglio 1870 di Michelacci alla Direzione Economica dell'Arcispedale che Alessandro viene definito “perito d'arte”, con il quale il Commissario intendeva ispezionare

“tutti quanti i quadri e gli oggetti che trova[va]nsi nelle varie parti dello Stabilimento, nelle Chiese dipendenti e nel Conservatorio delle Oblate per provvedere a quanto [avrebbe potuto] occorrere in proposito [rimuovendo] dai luoghi inadatti i quadri e li oggetti in parola, collocandoli in luoghi che a giudizio del Sig. Mazzanti [sarebbero apparsi] più acconci e ponendo a disposizione del Mazzanti medesimo quelli frai [sic] ricordati quadri ed oggetti che per la loro conservazione in buon grado [avrebbero] richie[st]o qualche speciale provvedimento”²².

Un'ulteriore testimonianza del valore acquisito dal nostro restauratore emerge da un breve trattato del 1871 dedicato da Ottavio Andreucci (1800-1887) – assistente della biblioteca dell'ospedale – a Santa Maria Nuova, nel quale il nome di Mazzanti è continuamente citato ed encomiato per la molteplicità degli incarichi svolti, ai quali, tra quelli riferiti, si aggiunge anche la catalogazione²³. A partire dagli anni settanta,

Mazzanti sarà difatti impegnato in misura maggiore nella compilazione e nell'implementazione del catalogo estimativo dei manufatti artistici di proprietà dell'ospedale, nella prospettiva di una loro alienazione.

Nel primo catalogo, steso a fianco di Emilio Burci e datato al 1874, sono menzionati 70 dipinti e 9 tra sculture e manufatti di oreficeria (tutto debitamente descritto, attribuito e stimato), oltre a 25 quadri privi di valutazione economica, perché risalenti a tempi più recenti²⁴. Il secondo, compilato assieme a Gaetano Bianchi e datato al 1883, rappresenta invece una nota estimativa dei beni da trasferire a seguito di scelte politiche compiute nella logica di riportare l'istituto alle funzioni originarie di cura piuttosto che di valorizzazione e di conservazione delle opere custodite²⁵.

Venendo ora, per sommi capi, all'attività di Alessandro Mazzanti come restauratore per Santa Maria Nuova, questa prese avvio con l'intervento sul *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes prima (1871) e su quello di *San Matteo* dell'Orcagna poi (1885)²⁶.

L'esame delle opere "collocate nelle sale di facciata dello Stabilimento", compiuto da Mazzanti l'8 aprile del 1871 su richiesta del commissario Michelacci, fu l'occasione nella quale Alessandro mostrò, prima di tutto, le sue spiccate capacità attributive, ascrivendo i due trittici al catalogo degli artisti a cui li assegna anche la critica più moderna. Al contempo, emerse che i dipinti maggiormente bisognosi di cure erano proprio il *San Matteo* e la parte centrale del *Trittico Portinari*, i quali, sebbene mostrassero complessivamente un buono stato di conservazione,

“tuttavia le sovrapplicate vernici, la polvere, il fumo, le colature della cera, varii ritocchi ad olio molto mal condotti, ed infine una interminabile serie di piccole sgranature di colore scuopr[iva]no l'imprimitura della tavola [di Hugo van der Gooes], adulteran[d]o talmente il primitivo stato del dipinto che per quanto l'opera di ristauo non present[asse] serie difficoltà e dubbi di certa riuscita, esige[va] nulladimeno cautela somma, scrupolosa precisione di lavoro e tempo adeguato, avuto anche riguardo alla grandezza della loro superficie”²⁷.

In più, i pannelli laterali risultavano molto danneggiati “per la molteplicità delle svelature e, peggio ancora, per la lacerazione di alcuni pezzi importanti segnatamente nella faccia”²⁸.

Questo stato di cose è ben evidenziato anche dalle velinature poste su entrambe le facce degli sportelli in occasione del restauro compiuto da Augusto Vermehren e da Gaetano Lo Vullo, sotto la direzione di Ugo Procacci, nel 1933²⁹. Invece, riguardo all'intervento del 1871, la Commissione valutatrice dell'operato di Mazzanti, composta da

Emilio Burci e da Enrico Pollastrini (1817-1876), riferiva a Michelacci di aver trovato il lavoro condotto “con somma diligenza, e rara perizia, tanto nel rinettare codesta pittura, facendo solo ciò che era indispensabile, come nel conservare e fare risaltare maggiormente quell’opera, in tutto splendore della sua originalità”³⁰. A questo riguardo è quanto mai utile leggere le parole testuali di Andreucci, il quale scrive che:

“A lode del Mazzanti è mestieri che dica (e la sua modesta riservatezza me lo consenta) che persone competenti consultate dal Michelacci hanno espressa amplissima lode per la maniera diligente e perfetta con cui sono stati eseguiti cotesti lavori”³¹.

È a seguito dell’intervento condotto da Mazzanti che il *Trittico Portinari* venne ricomposto ed esposto nella Pinacoteca di Santa Maria Nuova, dopo che alla fine del XVI secolo era stato smembrato e i suoi tre pannelli erano stati appesi alle pareti della chiesa di Sant’Egidio, in cui era arrivato nel 1483³². In aggiunta a ciò, rientrato nella lista delle opere stimate e catalogate da Mazzanti e Burci nel 1874, il dipinto di Hugo van der Goes risultò il più prezioso tra tutte quelle della collezione di Santa Maria Nuova da cedere allo Stato secondo la convenzione citata, a seguito della quale, nel 1900, avvenne il trasferimento delle opere dall’ente ospedaliero ai vari musei fiorentini³³.

Al 1885 risale invece l’intervento sul *Trittico di San Matteo* quando, oramai a distanza di 14 anni dalla prima perizia, molte cose erano cambiate all’Ospedale di Santa Maria Nuova, ove il potere decisionale era passato dal Commissario – organo monocratico in passato artefice di tutte le scelte del nosocomio – al Consiglio di Amministrazione, sul quale la Provincia esercitava una sorta di controllo tramite la nomina di due suoi componenti³⁴. È forse sulla base di ciò che Alessandro Mazzanti, prima di provvedere al restauro dell’opera affidata alle sue cure, preferì consultarsi con Gaetano Milanese (1813-1895), con Emilio Marcucci (1837-1886) e con l’amico e socio Cosimo Conti³⁵. Le sue parole del 25 maggio 1885 sono difatti molto chiare:

“pensai che per meglio tutelare le Sigg. Loro, ed anche me stesso, da quelle insinuazioni che tanto spesso si tirano fuori a carico di chi fa, sarebbe stato prudente mostrare a persone competenti e stimabilissime, qual sorta di deperimento e qual metodo fosse da adottarsi per ottenere una vantaggiosa e duratura riparazione”³⁶.

Non a caso fra le persone “competenti e stimabilissime” da consultare era compreso anche l’ispettore Emilio Marcucci, che allora, sulla rivista *Arte e Storia*, si esprimeva con toni di appassionata polemica sui più importanti restauri in corso³⁷.

È quindi probabile che Mazzanti, nonostante le manifestazioni di stima che continuavano a pervenirgli dai vertici dell’Ospedale, si sentisse gravato da una maggiore responsabilità, non avendo più l’appoggio di Michelacci.

Pertanto, in occasione dell’intervento sul *Trittico di San Matteo*, Mazzanti si attenne rigorosamente alle disposizioni ministeriali, limitandosi a “rifermare con accuratezza tutta quella porzione di mestica che si [era] distaccata dalla tavola e che minaccia[va] di perdersi [,] di poi con gesso da oro rimetterla tutta quanta, ed infine ricoprirla con tinte locali che accord[asser]o con l’antico”³⁸. In aggiunta a ciò, a supervisionare il restauro vi erano Gaetano Milanese, Emilio Marcucci e Cosimo Conti, i quali “sarebbero stati sempre pronti a fare quelle coscenziose [sic] giustificazioni” qualora fossero state necessarie³⁹.

Contemporaneamente al suo impegno per Santa Maria Nuova, Mazzanti ricevette tanti e diversi incarichi da parte di altre istituzioni cittadine. A titolo esemplificativo può essere citato il restauro dell’*Ultima Cena* di Fabrizio Boschi dello Spedale di San Bonifazio (1877), quello dell’*Adorazione dei Magi* di Domenico Ghirlandaio dello Spedale degli Innocenti (1878-1879) e l’intervento sulla *Deposizione dalla Croce* di Alessandro Allori (1878-1879) dell’Opera di Santa Croce. Appare quindi evidente che il nostro restauratore negli anni settanta era già una figura di spicco negli ambienti artistici fiorentini, conosciuto e apprezzato dai membri della Direzione delle RR. Gallerie e della Commissione Consultiva.

Invece, relativamente al periodo in cui non si hanno informazioni, si può supporre che il giovane Mazzanti abbia lavorato nel restauro e nel commercio antiquario, particolarmente florido a Firenze nella seconda metà dell’Ottocento, ipotesi che trova fondatezza dall’esistenza, negli anni ottanta, di una “Galleria di quadri e Belle Arti” della ditta Mazzanti-Conti posta in Via Panicale n. 39, galleria che godeva di buona considerazione nell’ambiente artistico locale, grazie allo “studio minuzioso di cose antiche” e all’“abilità e destrezza” dei due soci⁴⁰.

Va altresì ricordato che negli anni di collaborazione con l’Ospedale e su incarico di Michelacci, nel 1872 Mazzanti realizzò per la biblioteca dell’istituto una serie di ritratti dei medici che nel corso dei secoli avevano dato lustro al nosocomio. L’intero corpus, conservato presso la Presidenza della Scuola Nuova di Scienze della Salute Umana di Firenze, oggi afferente all’Università degli Studi di Firenze, è composto dai ritratti di Vincenzo Alberti (+ 1877 ca.), Francesco Redi (1626-1698), Pietro Betti (1784-1863), Carlo Burci (1813-1875), Pietro Vannoni (?-1876), Ferdinando Zanetti (metà del XIX secolo), Paolo Mascagni (1755-1815), Antonio Cocchi (1695-1758), Antonio Benivieni (1443-1502) e Antonio Benevoli (1685-1756)⁴¹. Raffigurati di profilo alcuni e di tre quarti con lo sguardo rivolto verso lo spettatore altri, i dipinti si pos-

sono collocare nel solco dello stile romantico della prima metà dell'Ottocento, in linea con la formazione dell'autore.

Questi ritratti, assieme agli esercizi accademici risalenti agli anni della formazione, rappresentano la produzione pittorica a oggi nota di Alessandro Mazzanti, che dagli anni ottanta in poi si dedicò esclusivamente al restauro pubblico. Come difatti scrive Luigi del Moro (1845-1897), allora Segretario dell'Accademia delle Arti del Disegno di cui il nostro restauratore fu Accademico d'onore dal 1876, Mazzanti fu “valente ritrattista, ma dandosi allo studio dei grandi maestri, divenne espertissimo conoscitore delle opere loro e imprese a seguire i restauri degli antichi dipinti eseguendoli con coscienza pari alla perizia”⁴².

Tra Botticelli e Andrea del Sarto

“Il *peintre-restaurateur* è, di fatto, colui che dirige il restauro di un quadro; la responsabilità è infatti sua ed egli deve conoscere a fondo tutte le risorse di quest'arte delicata per poter prevenire, con gli opportuni consigli, i danni che si possono verificare durante il restauro”⁴³. Così scrive Simon Horsin-Déon nel suo lavoro del 1851 dedicato alla conservazione dei dipinti, testo nel quale il francese descrive chiaramente il ruolo e le responsabilità del restauratore, dei direttori delle gallerie d'arte e degli *amateurs* a una data pressoché coeva a quella del nostro restauratore, a cui queste parole sono perfettamente applicabili. Come avremo modo di vedere, nel corso della sua carriera Alessandro Mazzanti avrà un ruolo di primissimo piano negli interventi di restauro a lui affidati, diventandone di fatto il responsabile e avendo sotto di sé la direzione dell'agire di altri professionisti.

Se l'attività svolta per l'Ospedale di Santa Maria Nuova ha fatto emergere un Mazzanti conservatore e attribuzionista, è invece nella collaborazione con le RR. Gallerie che le sue abilità nel restauro troveranno piena realizzazione. Da una visione complessiva di tutti i suoi interventi, a partire da quelli per lo Spedale di Santa Maria Nuova (per lo più dipinti murali, che potrebbero essere oggetto di un'ulteriore trattazione al fine di una conoscenza totale dell'operato del restauratore fiorentino) sino a quelli per le RR. Gallerie (dipinti mobili), emerge chiaramente che Alessandro Mazzanti si occupò prima di tutto del trattamento dei supporti lignei dei dipinti su tavola, della foderatura dei dipinti su tela, dello stacco e del consolidamento dell'intonaco di dipinti murali, delle cornici delle opere e, in misura ridotta rispetto alla totalità degli interventi e nella seconda fase della sua attività professionale, di ritocco pittorico. Seguendo un ordine cronologico, avremo quindi modo di puntare l'attenzione sui casi più significativi, da cui emergerà una figura di Mazzanti inedita e al passo con i tempi in cui si trovò a operare.

Compiuti nel 1858 gli interventi sui due dipinti della chiesa fiorentina di San Felice in Piazza, troviamo Alessandro Mazzanti nuovamente impegnato con le RR. Gallerie nel 1873, in occasione del restauro dei *Quattro Santi* di Andrea del Sarto e dell'*Incoronazione della Vergine* di Botticelli⁴⁴.

Benché l'intervento compiuto da Francesco Acciai nel 1830 sul dipinto di Botticelli sia ampiamente pubblicato, la documentazione archivistica consultata, relativa a Mazzanti e a questo suo intervento, ha comunque permesso di aggiungere un tassello alla questione, quanto mai presente negli anni del suo operato, relativa ai restauri compiuti nel passato e alle effettive competenze dei restauratori⁴⁵. Difatti, già nel 1870 Nicolò Antinori, allora Presidente dell'Accademia, in un rapporto inviato al Ministero della Pubblica Istruzione, aveva segnalato un particolare stato di "pericolo" in cui si trovavano due dipinti della "pregiata collezione", ossia quello di Andrea del Sarto e quello di Sandro Botticelli⁴⁶. In questa occasione, lo scrivente aveva difatti rilevato la problematica che da tempo era oggetto di discussione fra gli esperti del settore, ossia l'incidenza dei restauri mal condotti, includendo in questo novero, evidentemente, anche quello compiuto da Francesco Acciai nel 1830. Antinori non solo si esprimeva negativamente sui detti interventi, ma dubitava anche delle abilità dei restauratori contemporanei tanto che, convinto della mancanza di una buona scuola di restauro, non sapeva quale, tra "i due pericoli che sovrasta[va]no ai detti quadri", fosse il più dannoso: se l'inevitabile trascorrere del tempo o il "modo in cui [sa]rebbe [stata] eseguita l'opera del loro restauro"⁴⁷.

Per dirimere la questione, già nella seduta del 4 luglio 1870 la Giunta di Belle Arti si era espressa molto chiaramente, affermando che le Gallerie, le Pinacoteche e i Musei del Regno d'Italia non avrebbero avuto "restauratori fissi", ma avrebbero dovuto fare ricorso, di volta in volta, al tecnico più appropriato per l'intervento da eseguire⁴⁸. Anche Aurelio Gotti, Direttore delle RR. Gallerie e Presidente della Commissione Consultiva di Belle Arti, era dello stesso parere, credendo nell'utilità di avere "libertà di scelta fra tutti i restauratori del paese quando si tratt[ava] di veri e propri restauri"⁴⁹. Tornando quindi ai *Quattro Santi* di Andrea del Sarto (fig. 1) e all'*Incoronazione della Vergine* di Sandro Botticelli, è proprio sulla base delle disposizioni appena indicate che Alessandro Mazzanti venne chiamato a rimediare ai gravi danni che le due opere allora presentavano.

Il dipinto di Andrea del Sarto mostrava "mali [...] in sostanza gravissimi", consistenti in "piccole vescichette" estese all'intera superficie pittorica, dovute alle traverse fissate con chiodi sul retro della tavola⁵⁰. A questi danni, Mazzanti aveva intenzione di rimediare con "infiltrazioni di còlle", con l'applicazione di "presse", inserendo "nuove traverse liberamente scorrevoli" sul retro della tavola, consolidando la mestica e la pellicola pittorica e, solo in ultimo, trattando le lacune.

Il consolidamento della mestica e dello strato pittorico, così come l'integrazione delle



1

Andrea del Sarto, Quattro Santi,
1528 ca., olio su tavola, 184 x 86 cm,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8395

lacune, riguardò anche l'*Incoronazione della Vergine*, che andava altresì liberata dai restauri precedenti: quello in corrispondenza della figura dell'angelo vestito di verde ("in passato molto male restaurato") e quello sul fondo ("dove posano i 4 santi"), tutto ovviamente nel "massimo rispetto dell'originale"⁵¹. Allo stesso modo, anche l'intervento di pulitura del dipinto doveva essere compiuto secondo una logica di estrema prudenza, perché, come scrive lo stesso Mazzanti nella perizia del 30 settembre 1872, agli inizi della sua carriera molte volte aveva visto "ottenere un'altrettanto pronta quanto fatale pulitura nei dipinti in tavola, adoperando acqua maestra diluita con acqua pura, ed è a tal falso processo che faccio allusione nel caso attuale"⁵².

È questo un dato fondamentale, e del tutto inedito, che Mazzanti ci fornisce riguardo all'origine dei danni subiti da questo dipinto (evidentemente non il solo), a causa dell'impiego dell'acqua maestra, anche detta mista, impiegata per la pulitura dello strato pittorico. La mista, soluzione di alcool e trementina o altri solventi, comunemente impiegata nel XVIII e XIX secolo sui dipinti a olio per asportare le vernici, poteva difatti procurare effetti non sempre ottimali, a causa di una non omogenea azione solvente sulla superficie trattata⁵³.

È altresì interessante notare che, a conclusione della perizia commissionatagli per l'affidamento dell'intervento sui due dipinti, Mazzanti stesso si definisce “artista restauratore e studioso osservatore dei mezzi di conservazione degl'antichi oggetti d'arte”⁵⁴. Questo dato emerge ancor più nel momento in cui, sempre nella perizia citata, Alessandro Mazzanti si sofferma anche sulle condizioni della parete a cui i dipinti erano addossati, rilevando una situazione ambientale avversa, che costringeva le opere a “oscillazioni atmosferiche” che incidevano significativamente – e in particolare – sulle tavole, anche a causa della presenza “di varie finestre [...] esposte a mezzogiorno”, che nella stagione estiva lasciavano passare un calore eccessivo all'interno dei locali. Al fine di rimediare a questo problema, Mazzanti segnalava la necessità di provvedere a un “isolamento assoluto della parete stessa”, la quale risultava completamente esposta agli agenti esterni a seguito della demolizione del fabbricato che prima le era addossato⁵⁵.

Quella del microclima museale divenne una questione centrale negli anni settanta, soprattutto per quanto riguardava la Galleria degli Uffizi, ove erano presenti significativi sbalzi termici determinati dalla presenza delle finestre suddette, tanto che anche Mazzanti, in qualità di membro della Commissione di esperti, nel 1882 espresse il desiderio che il Governo “seriamente provvedesse all'avvenire di tante opere d'arte pregevolissime, trovando una sede più propria e più adatta alla loro conservazione”⁵⁶.

I primi anni Ottanta: tra gli Uffizi e l'Accademia

Nel 1880 Alessandro Mazzanti fu incaricato di portare a compimento i lavori lasciati in sospeso da Ettore Franchi, il cui decesso chiudeva definitivamente un periodo, durato circa un secolo, durante il quale la storia del restauro fiorentino si era sviluppata intorno alla Direzione delle RR. Gallerie, che da allora fu costretta a ricorrere esclusivamente a soggetti esterni di provata e lunga esperienza nel settore, quali, primo tra tutti il nostro Alessandro, a cui, di volta in volta, si aggiunsero Oreste Cambi (1812-1892), Giuseppe Parrini (Firenze, 1837-1914) e Luigi Manaresi (attivo nella seconda metà del XIX secolo)⁵⁷.

Ad avanzare il nome di Mazzanti per la conclusione del restauro del *Polittico Quaratesi* di Gentile da Fabriano, delle due *Storie di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio e del *Sant'Ivo* dell'Empoli, (fig. 2) era stato Antonio Ciseri (1821-1891) in seno alla Commis-



2

Jacopo Chimenti (detto l'Empoli), Sant'Ivo protettore degli orfani e delle vedove, 1616, olio su tavola, 288 x 211 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1569

sione composta da Giacomo Conti (1818-1889) e da Nicola Sanesi (1818-1889), convocata il 29 aprile 1880 con il compito di scegliere alla unanimità “l’artefice” per condurre a termine e vigilare sui lavori⁵⁸. Difatti, il Ministero non autorizzava, e men che mai finanziava, interventi non richiesti e autorizzati dalla commissione di esperti appositamente nominata. Come scritto dallo stesso Cavalcaselle nella nota del 1877 relativa alla sua circolare sui restauri, e in particolare sulla conservazione dei dipinti fiorentini, sarebbe stato utile nominare una “Commissione a verificare i bisogni e la natura dei lavori da fare, per riferirne al Ministero e per vigilare i lavori stessi, finiti i quali [i Commissari avrebbero dovuto] fare una relazione al Ministero intorno al risultato dei lavori”⁵⁹.

Come oramai sappiamo da studi moderni, il *Polittico Quaratesi* era stato acquisito quando, nel 1865, la Direzione delle RR. Gallerie aveva incaricato Francesco Acciai, Ulisse Forni e Carlo Pini della perizia delle opere di proprietà Quaratesi, allora conservate nella chiesa fiorentina di San Niccolò Oltrarno. È quindi a seguito della loro valutazione che il *Polittico* arrivò agli Uffizi, per poi essere affidato alle cure di Ettore Franchi nel 1879 e a quelle di Alessandro Mazzanti nel maggio del 1880, il quale dovette attenersi alle indicazioni già date al suo predecessore⁶⁰. Danneggiato prevalentemente dall'umidità del luogo che lo aveva accolto per secoli, il dipinto di Gentile da Fabriano presentava piccoli guasti della pellicola pittorica (leggermente annerita dal fumo delle candele) e aveva bisogno della stuccatura di alcuni piccoli fori, mentre quella che richiedeva un intervento più sostanzioso era la cornice, tanto per la parte dell'intaglio quanto per quella della doratura, affidata a Paolo Fanfani la prima e a Pilade Buti la seconda⁶¹. Come scrive Giorgio Bonsanti, quest'ultima parte di intervento rientrava nel coordinamento e supervisione del lavoro dell'équipe di falegnami, restauratori e intagliatori che dovevano eseguire materialmente e “in maniera meramente automatica” le operazioni indicate sulla parte strutturale delle opere⁶². Per quanto riguarda invece le tavole di Ridolfo del Ghirlandaio e dell'Empoli, nella sua perizia del 4 settembre 1880 Mazzanti riferiva che le *Storie di San Zanobi* presentavano “innumerevoli svescicature” e “mestica cadente”, mentre il *Sant'Ivo* era danneggiato da “una quantità di inqualificabili sprosciughi” che alteravano “l'effetto totale del quadro”⁶³. Come riferito nella carta di Giacomo Conti e di Antonio Ciseri del 2 febbraio 1881, le riparazioni necessarie furono condotte da Mazzanti “in conformità di quanto era [stato] stabilito ed a perfetta regola d'arte”, per cui due giorni dopo da Firenze partì la richiesta di pagamento da parte del Ministero⁶⁴.

Ben più ricche sono invece le informazioni relative al restauro del 1881 dell'*Allegoria della Primavera* di Sandro Botticelli⁶⁵. La necessità di un intervento era scaturita a seguito dell'esame dell'opera condotto il 21 giugno da Alessandro Mazzanti assieme a Stefano Ussi, a Cosimo Conti e a Stefano Bardini, da cui erano emerse le cattive condizioni generali e della tavola in particolare⁶⁶.

Difatti, come riferito dalla Commissione il 23 giugno seguente, la *Primavera* presentava un “largo spacco verticale” proprio al centro della tavola, oltre a diffuse e parziali scollature derivanti da una “meschina cornice” inchiodata alla tavola in epoca posteriore alla realizzazione del dipinto, da rimuovere senza indugio perché d'ostacolo al naturale movimento del legno (fig. 3)⁶⁷. La riparazione della parte strutturale doveva consistere nella riunione degli spacchi della tavola, lasciando intatte le “spranghe originali che a regola d'arte” erano state “poste dietro di essa [,] aggiungendo alcune code di rondine” e, solo se necessario, inserendo anche una spranga per rimettere perfettamente in piano il dipinto. L'intervento avrebbe dovuto essere eseguito il prima possibile, nella sta-



3

Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera*, 1482 ca. - 1485 ca.,
tempera su tavola, 207 x 319 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8360

gione estiva come spesso si trova indicato in casi analoghi, quando “gli spacchi [erano] in piena dilatazione e rend[eva]no quindi più facile l’operazione”⁶⁸.

Per quanto riguarda invece la superficie pittorica, le “poche sgraffiature” evidenziate, che lasciavano intravedere il bianco dell’ammanitura, avrebbero potuto essere ritoccate con tinta neutra, “senza presunzione di un occulto restauro”, affermazione che porta in sé chiari riferimenti a modalità operative pregresse, alle quali le recenti circolari cavalcallesiane del 1877 e del 1879 volevano porre fine⁶⁹. Il verbale della Commissione riunitasi il 9 gennaio 1882 testimonia senza mezzi termini cosa e come eseguito dal nostro restauratore:

“tolta la dannosissima cornice inchiodatavi sopra, riunite ed incollate le assi disgregate e spaccate, consolidandole a tergo con delle code di rondine, senza che il dipinto abbia risentito alcun danno. Preso poi ad esaminare se tutti quei guasti che riscontravasi sul dipinto fossero stati rimediati con intelligenza e precisione, i sottoscritti hanno verificato che il Sig. Prof. Alessandro Mazzanti facente parte della Commissione (ed al quale oltre la sorveglianza dei lavori manuensi affidarono anche questa parte importante)

ha scrupolosamente ritoccato quanto era necessario servendosi di colori a tempera come devesi praticare in casi congeneri senza toccare minimamente l'originale. Hanno anche rivolto la loro attenzione alla nuova cornice ed al meccanismo in ferro mediante il quale è bilicata la pittura, ed hanno trovata la prima eseguita convenientemente ed intonata coll'originale, ed il secondo solido e fatto in maniera da essere indipendente dal dipinto che vien libero nei suoi movimenti. Il meccanismo è stato tutto fissato con solide viti a dado su telaio della cornice”⁷⁰.

Quella della bilicatura era una soluzione trovata e impiegata per ovviare al grande problema della continua movimentazione dei dipinti per comodo dei copisti, pratica che causava numerosi e gravi danni alle opere, tanto più che ciò accadeva incuranti delle *Norme per copiatori* emanate dal Ministero della Pubblica Istruzione il primo agosto del 1877⁷¹. Il sistema della bilicatura, per cui sono fondamentali gli studi di Gabriella Incerpi, risale già ai tempi di Antonio Ramirez di Montalvo, Direttore delle RR. Gallerie dal 1828 al 1849, che ne fece una soluzione da allora regolarmente impiegata all'interno dell'istituzione museale da lui diretta⁷². Questi, già nel 1827, aveva disposto un accurato “riscontro” dei dipinti della Palatina, nel mentre che veniva approvata la progressiva adozione in tutte le sale di nuovi metodi per appendere le opere pittoriche: per i “quadri più pregevoli” la soluzione consisteva nella “bilicatura”, cioè il loro incernieramento laterale che permetteva all'occorrenza di “renderli visibili col voltarli incontro alla luce”; per gli altri erano invece previsti ganci mobili applicati a tiranti scorrevoli su una guida posta alla sommità della parete, espediente che permetteva agevoli variazioni nella distribuzione dei dipinti sulla parete⁷³.

Concluso l'intervento sull'*Allegoria della Primavera*, il 24 marzo del 1882 Alessandro Mazzanti venne chiamato dal soprintendente delle RR. Gallerie Egisto Chiavacci (Firenze, 1846?-1881) a prendere parte alla Commissione di esperti, tra cui i restauratori “più reputati della città” e altri professionisti per “formarsi criterio giusto di ciò che meglio torni in acconcio per la conservazione e riparazione dei nostri dipinti”⁷⁴. Più esattamente, si trattava di un elenco di quadri degli Uffizi riguardo al quale Antonio Ciseri aveva evidenziato la necessità, prima di procedere a qualsiasi “riparazione”, di stabilire “nettamente le norme generali da seguire, non essendovi ancora idee chiare e precise né sui modi né sulle persone per eseguire siffatte riparazioni, né tampoco sull'estensione da darsi a queste”⁷⁵. Più in generale, va doverosamente ricordato che a supportare la Direzione museale fiorentina in questo delicato periodo di transizione, nel 1881 fu istituito il Comitato Tecnico, organismo al quale venne affidata la custodia e la conservazione dei “monumenti d'arte” delle Gallerie⁷⁶. Il Comitato – composto da due pittori, due scultori,

un architetto e uno scrittore di cose d'arte – doveva essere consultato su tutto ciò che riguardava l'aspetto artistico degli istituti: l'ordinamento delle collezioni, l'acquisto di nuove opere, la riqualificazione degli ambienti espositivi e la predisposizione dei restauri necessari. Così come esemplificato da casi in cui fu coinvolto il nostro Mazzanti, il Comitato sarà chiamato a svolgere ispezioni periodiche nei diversi musei per valutare lo stato di conservazione delle opere, stabilendo quali interventi compiere. Era quindi quest'organo a suggerire le modalità più opportune per procedere alle riparazioni e a indicare il nome del restauratore a cui affidarle, il quale, una volta accettato l'incarico, doveva stilare una perizia, nella quale fornire un rendiconto delle operazioni che intendeva compiere, corredato da un preventivo delle spese previste per l'intervento. È certamente questa una delle grosse cesure con il passato più recente: se, difatti, nel periodo granducale trovavamo relazioni talvolta anche di stampo narrativo sullo stato di conservazione dei singoli manufatti da restaurare, con il Regno d'Italia siamo invece di fronte a vere e proprie campagne di restauro – fatte di elenchi di opere spesso anche consistenti – che dovevano essere pianificate e descritte sinteticamente dal restauratore.

Affinché i lavori potessero essere avviati, la perizia doveva ottenere una duplice approvazione: quella del Comitato Tecnico e quella della Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, ottenuta la quale le operazioni di restauro, doverosamente messe a bilancio da parte del dicastero, potevano avere inizio. In questa seconda fase, al Comitato spettava il ruolo di supervisore dell'intervento *in itinere*, così come l'esecuzione del collaudo finale delle riparazioni.

Tornando quindi alla Commissione del 24 marzo 1882 – composta da professori, pittori e chimici – questa aveva il fine di discutere collegialmente sul modo più sicuro per arginare l'ulteriore degrado del *Combattimento di cavalieri* di Paolo Uccello (ossia la *Battaglia di San Romano*, Uffizi), del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez (Uffizi) e della *Deposizione dalla croce* del Perugino (allora alla Palatina)⁷⁷. In rappresentanza della prima categoria vennero chiamati Antonio Ciseri e Annibale Gatti (1827-1909); della seconda Alessandro Mazzanti, Gaetano Bianchi, Oreste Cambi, Luigi Pompignoli (1814-1883) e Angelo Tricca; della terza il chimico Federico Bonamici (seconda metà del XIX secolo)⁷⁸. Le prime due opere erano state motivo di interesse già ai tempi di Ettore Franchi: la *Battaglia* era rientrata nella lista dei dipinti “Da ripararsi, ma senza bisogno urgente”, come da lettera indirizzata dalla Direzione delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione il 19 febbraio 1877, mentre il restauro del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna*, sebbene fosse stato incluso nell'ampliamento del novembre 1879 di quella stessa lista, fu compiuto solo nel 1894 per mano di Giuseppe Parrini⁷⁹. A questa lista di opere, il cui affidamento del restauro si protrarrà nel corso degli anni, nel maggio del 1882 la Commissione aggiunse le due tavolette con le *Storie della vita di Giuseppe* di Andrea del Sarto della Galleria Palatina, su cui Mazzanti interverrà soltanto nel 1888⁸⁰.

Il Comitato Tecnico si riunì nuovamente il 30 marzo seguente per decidere riguardo alle soluzioni da adottare per la fermatura del colore, la rintelatura e la rigenerazione delle vernici dei dipinti suddetti e, più in generale, per la conservazione di tutte le opere in elenco⁸¹.

È così che, in merito al consolidamento del colore del dipinto di Paolo Uccello, Mazzanti si espresse a favore dell'utilizzo della còlla pura, non escludendo, tuttavia, che potesse essere usato, come proposto da Gaetano Bianchi, il balsamo di copaive, sostanza resinosa che “non solo conv[eniva] meglio alla natura del quadro, ma [che avrebbe potuto] essere per l'avvenire più sicuro protettivo”; in conclusione, la cosa migliore da fare sarebbe stata testare entrambi i sistemi direttamente sull'opera⁸². Relativamente alla foderatura del *Ritratto equestre di Filippo IV* di Velázquez, Mazzanti è molto preciso:

“dopo di aver sfoderato dall'antica tela il dipinto e ben ripulito a tergo da tutte le molecole di pasta o colla, vorrebbe che il dipinto col suo tergo fosse sovrapposto alla tela destinata alla rifoderatura che dovrà essere un poco più grande e già tirata a tamburo sopra un telaio, per essere questa fissata con cucitura nei suoi bordi. Così disposta l'operazione si proceda per infiltrazione a spalmare sulla nuova tela la pasta o colla, dopo di che fatti certi che la nuova con la vecchia tela è ben attaccata si incominci la spianatura”⁸³.

Per quanto riguarda invece la *Deposizione* del Perugino, non concorde sull'applicazione del metodo Pettenkoffer, di cui avremo modo di parlare più avanti, la Commissione optò per lasciare il dipinto nello stato in cui si trovava, perché era “in condizioni tali da non soffrire” e le ridipinture presenti avrebbero potuto fondersi con la stesura pittorica originale⁸⁴.

1887-1889: tra ricognizioni, perizie e grandi restauri

Alla data del nuovo incarico affidato a Mazzanti al principio del 1887, molti cambiamenti erano intercorsi negli organismi direttivi dell'istituzione e altri si sarebbero verificati negli anni immediatamente successivi. Nel 1884 venne nominato Direttore delle RR. Gallerie Carlo Ginori Lisci (Firenze, 1851 - Monaco di Baviera, 1905), deputato parlamentare italiano e figura di spicco nell'ambiente artistico fiorentino, il quale, grazie al suo peso politico, ottenne un notevole aumento di stanziamenti per la ristrutturazione della Galleria degli Uffizi e per i restauri delle opere in essa custodite, oltre a una maggiore rapidità nei tempi di approvazione

degli stessi⁸⁵. Fu poi la volta di Enrico Ridolfi (Lucca, 1828 - Firenze, 1909), che, con la carica di Ispettore delle Gallerie e Musei dal 1882, di Vicedirettore dal 1885 al 1889 e di Direttore dal 1891 al 1893, svolse un ruolo determinante per la gestione delle Gallerie e per i restauri delle opere d'arte⁸⁶.

Con l'istituzione del Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana (1889), Carlo Ginori, che ne era stato nominato Presidente, a sua volta incaricò Enrico Ridolfi di soprintendere all'ordinamento e alla buona conservazione dei dipinti degli Uffizi, della Palatina, della Galleria Antica e Moderna, del Museo di San Marco e dei cenacoli di San Salvi, di Foligno e di Ognissanti⁸⁷. Grazie alle sue fortissime competenze e all'estrema sensibilità in fatto di tutela e di restauro del patrimonio artistico, si può affermare che Ridolfi fu una figura nodale di questi anni di trasformazioni, a cui si deve la critica severissima "dei cattivi metodi di pulimento e di restauro adoperati in generale nei tempi trascorsi", e una conseguente operatività finalizzata a modificare la direzione da seguire⁸⁸.

Nell'ulteriore ruolo affidatogli di Segretario del Comitato Tecnico, Ridolfi ebbe la facoltà di proporre gli interventi di restauro più opportuni per la buona conservazione dei beni artistici sottoposti alla sua tutela. È così che tra la fine gli anni ottanta e gli inizi degli anni novanta, Enrico Ridolfi si avalse prevalentemente della collaborazione di Mazzanti, tanto per l'esecuzione degli interventi, quanto per l'esame delle opere, così da individuare le cause e le modalità di riparazione dei danni che esse presentavano. Dalla documentazione archivistica emerge chiaro il ruolo del restauratore fiorentino, a cui si deve la maggior parte delle perizie dei dipinti della Galleria degli Uffizi e della Palatina presentate al Comitato Tecnico e da questo inviate alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti per gli anni indicati; a Oreste Cambi spetta, invece, principalmente il restauro delle opere pittoriche del Museo di San Marco, dei cenacoli e dei dipinti delle chiese fiorentine, mentre a Giuseppe Parrini quello delle opere di minore importanza del complesso vasariano.

Talvolta l'affidamento di un incarico poteva avvenire anche a seguito della rinuncia da parte del restauratore inizialmente prescelto, come nel caso del restauro del *Ritratto d'uomo con pelliccia* di Paris Bordone degli Uffizi (fig. 4), assegnato ad Alessandro Mazzanti dal Comitato Tecnico dopo la defezione da parte di Luigi Manaresi⁸⁹. Compiuto l'esame dell'opera da parte di Mazzanti - dal quale emerse un grave stato di deperimento dovuto alla caduta del colore e ai tanti restauri subiti in passato - e su richiesta dello stesso, il 19 maggio 1887 il Comitato Tecnico si riunì per "concertare il sistema più adatto per le opportune riparazioni" e per ispezionare tutti assieme il dipinto di Paris Bordone, *l'Angelo musicante* di Rosso Fiorentino e il *Tabernacolo dei Linaioli* dell'Angelico⁹⁰.

Fu così che Enrico Ridolfi chiese al Ministero l'autorizzazione a procedere negli interventi, facendo presente che il Comitato Tecnico aveva deciso di affidare anche il



4

Paris Bordone, Ritratto d'uomo con pelliccia, 1532 ca.,
olio su tela, 107 x 83 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 907

restauro del dipinto di Rosso Fiorentino a Mazzanti, “artista di ben conosciuta perizia”, che avrebbe provveduto a fermare il colore e a compiere “un’operazione d’ingraticciamento delle assi”, espressione, quest’ultima, che fa pensare al “parchettaggio”, sistema a cui abbiamo già accennato in precedenza⁹¹.

A partire dal 1888, alla grande mole di lavoro affidatagli da Enrico Ridolfi, Mazzanti venne incaricato anche della ricognizione dello stato di conservazione del patrimonio museale conservato nei depositi. Di questo suo mandato sono testimonianza, prima tra tutto, i lunghissimi elenchi conservati presso l’Archivio delle Gallerie fiorentine all’interno della filza del 1888, nei quali sono indicati i dipinti da restaurare e gli interventi da mettere in atto secondo un ordine di priorità dettato dallo stato di conservazione di ogni singola opera⁹².

Tra le carte indicate, vi è una “Perizia preventiva per la urgente riparazione di alcuni quadri degli Uffizi”, nella quale il nostro restauratore segnala con asterisco i dipinti su cui intervenire urgentemente, “inquantoché ogni giorno [andavano] più deperendo”, perizia che fu subito accolta dal Comitato Tecnico, che incaricò il nostro

restauratore di provvedere alle riparazioni da lui indicate⁹³. In seconda battuta, furono prodotti altri due elenchi da inviare al Ministero, ove sono solo 3 gli interventi sommariamente indicati. Le opere sono enumerate in base alla collocazione in Galleria e, per ciascuna di esse, è riportato il numero del quadro (da non confondersi con il numero di inventario, a cui non corrisponde), la materia, la “qualità delle riparazioni” e il prezzo stimato per la loro messa in opera⁹⁴.

Il primo elenco, così scrive Ridolfi il 30 gennaio, comprendeva tutti quei dipinti che presentavano “rigonfiamenti e sollevamenti del colore” che rischiavano di cadere o che erano già caduti in piccola parte, per cui era necessario “fare con ogni diligenza e con la massima cura e sollecitudine riaderire [il colore] alle tavole od alle tele”⁹⁵. Fra le opere di questa categoria – la più grave – troviamo l’*Orazione nell’orto* di Giotto, l’*Adorazione dei Magi* di Cosimo Rosselli, il *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo, allora tutte esposte nei corridoi; il *San Giovannino* attribuito a Raffaello, il *Profeta (Isaia?)* di Fra Bartolomeo, la *Baccante* di Annibale Carracci, nella Tribuna; la *Visitazione* dell’Albertinelli, l’*Adorazione dei Magi* di Signorelli, la *Madonna e Santi* di Gragnacci, nelle Sale della Scuola toscana; la *Deposizione dalla Croce* di Bronzino e la *Vergine e Santi* di Bernardino Luini, nella Sala del Barocco; la *Madonna col Bambino* di Tiziano, nella Sala della pittura veneta; quattro dipinti nella Sala della Scuola olandese, sei nella Scuola italiana, fra i quali la *Strage degli Innocenti* di Dosso Dossi, un *Ritratto* in rame di Lavinia Fontana e il *Riposo dalla fuga in Egitto* dell’Albani. Infine, nella Sale della Niobe e in quella di Lorenzo Monaco, le due tele con il *Trionfo di Enrico IV* di Rubens e il *Tabernacolo dei Linaioli* dell’Angelico, il cui restauro, assieme a quello del *San Giovannino*, venne procrastinato a causa del costo ingente che questo avrebbe comportato⁹⁶.

Il *San Giovannino* attribuito a Raffaello, su cui era già intervenuto il giovane Ulisse Forni intorno al 1851, presentava molte cadute di colore (soggette ad aumentare “ad ogni lieve movimento”) e innumerevoli vescichette, per la cui riparazione era prevista una spesa di 450 lire⁹⁷. Invece, per la foderatura e la pulitura dei vecchi restauri della tela di Rubens ne sarebbero occorsi 1200⁹⁸. Quest’ultimo, così come il *Tabernacolo dei Linaioli*, a causa del decesso di Mazzanti avvenuto nel 1893, nel 1897 verrà affidato alle cure del romano Luigi Grassi, la cui collaborazione con le RR. Gallerie si rivelerà lunga e fruttuosa, grazie all’abilità professionale del restauratore e alla stima di cui anche lui godeva presso Enrico Ridolfi⁹⁹.

È così che, con nota dell’8 febbraio 1888, il Ministero approvava tutti gli interventi compresi nel primo elenco e confermava l’affidamento dell’incarico ad Alessandro Mazzanti, il quale, sebbene la lista fosse composta da 32 opere, intervenne immediatamente solo su un numero esiguo di esse, dilazionando nel corso degli anni il restauro delle altre, a causa del sopraggiungere di sempre nuove priorità¹⁰⁰.

Meno onerosa era la situazione relativa ai 35 dipinti del secondo elenco, il cui stato di conservazione era meno grave rispetto a quelli della prima categoria, perché mani-



5

Annibale Carracci, *Venere, satiro e putti*, 1587-1590 ca.,
olio su tela, 112 x 142 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1452

festavano unicamente sollevamenti o cadute di colore. Tra questi troviamo opere di autori quali Cimabue, Bicci di Lorenzo, Bronzino, Guercino, Pontormo, Allori, Bugiardini, Signorelli, Claudio Lorenese, Brueghel¹⁰¹.

È interessante soffermarsi, seppur brevemente, sul caso dell'esame della *Baccante* di Annibale Carracci (13 giugno 1888, fig. 5) e del tondo di Lorenzo di Credi con *l'Adorazione del Bambino* (luglio 1889, fig. 6), appartenenti all'elenco dei 32 dipinti bisognosi di "riparazioni urgentissime", perché mette in luce le modalità operative proprie della fine del secolo nel capoluogo toscano¹⁰². Difatti, spesso accadeva che i dipinti posti molto in alto venissero esaminati senza essere rimossi dalle pareti, tanto più quando il loro peso era ingente¹⁰³. Questo ovviamente permetteva un esame solo approssimativo, da approfondire, quando necessario, staccando l'opera dalla parete così da poter osservare meglio tanto la superficie pittorica quanto la parte tergale. Nel caso del Carracci e del Lorenzo di Credi, Mazzanti aveva potuto visionarli diverso tempo prima (23 gennaio 1887) e solo a distanza, ragione per cui "alcuni dei prezzi preventivi sopra indicati" avrebbero potuto subire "qualche modificazione"¹⁰⁴.

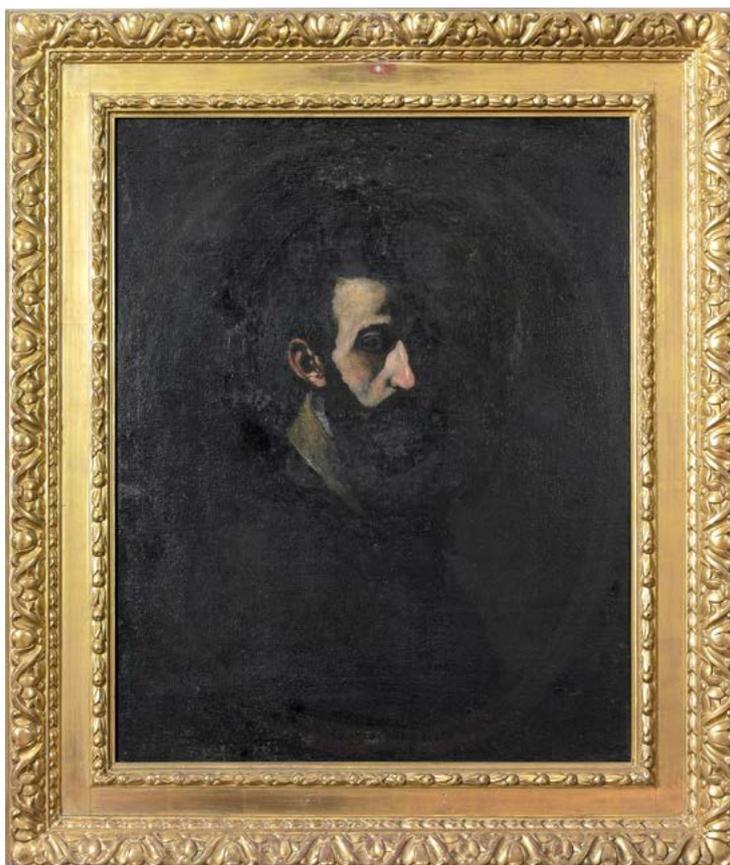


6

Lorenzo di Credi (bottega), Adorazione del Bambino, 1510-1520 ca.,
tempera su tavola, diametro 87 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 883

La perizia di Alessandro Mazzanti del 13 giugno 1888 chiarisce quanto non era stato possibile osservare in occasione di quella del gennaio dell'anno precedente, così come mette in evidenza il fatto che l'amministrazione nazionale non era sempre molto celere nell'espletare le pratiche, ma questo, ieri come oggi, sappiamo bene che spesso era ed è dovuto alla scarsità di risorse umane e finanziarie da impiegare.

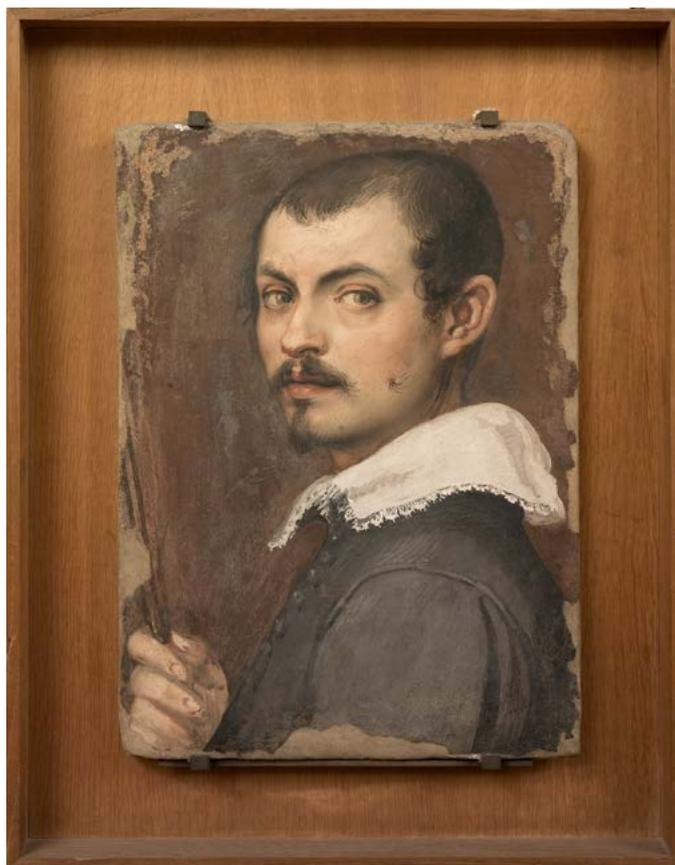
Tornando ai dipinti in esame e alla *Baccante* in particolare, una volta rimossa dalla parete ci si rese conto che quest'ultima aveva bisogno di una nuova foderatura e del consolidamento del colore¹⁰⁵. Invece, la tavola di Lorenzo di Credi, una volta calata dal muro, aveva mostrato un'inaspettata quantità di "alzature del colore", impossibili da riparare con la spesa di 50 lire indicate inizialmente. Il nuovo importo ammontava quindi a 250 lire, sulla cui congruità si espresse favorevolmente il Comitato Tecnico¹⁰⁶. Fu difatti rilevata la presenza di un gran numero di vescichette, la cui riparazione aveva comportato un lavoro estremamente lungo e accurato, perché era stato necessario "ad una ad una forar[l]e e farvi penetrare la còlla affinché il colore riaderis[se] in totalità alla mestica", fatto che comportò la determinazione di un nuovo importo, comunicato dalla Direzione delle RR. Gallerie al Ministero il 21 dicembre 1889¹⁰⁷.



7

Perin del Vaga, Autoritratto, fine XVII sec.,
olio su tela, 74 x 59 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1703

Il Ministero accolse le richieste da parte della Direzione e ne dispose il relativo pagamento, ma solo a lavori ultimati (1889-1890)¹⁰⁸. Come si può osservare, gli interventi, seppur urgentissimi, vennero eseguiti nell’arco di due anni, a eccezione della tela di Rubens e del *Tabernacolo* di Beato Angelico, opere che furono lasciate in sospeso ancora una volta. Tra i dipinti sin qui elencati, il *San Giovannino* attribuito a Raffaello fu invece il primo a essere restaurato e, dall’adunanza del Comitato Tecnico del 28 febbraio 1888, risulta che a questa data i commissari Amos Cassioli (1832-1891) e Michele Gordigiani (1835-1909) si erano recati nella sala del restauratore e avevano constatato che Mazzanti aveva già portato a termine il lavoro di consolidamento del colore, “con la maggiore diligenza, senza che fosse caduta nessuna delle tante particelle smosse e distaccate”¹⁰⁹. Concordi sul lavoro sin lì condotto, Cassioli e Gordigiani suggerirono al restauratore di effettuare qualche leggera velatura dove necessario, “per l’indebolimento di quella patina giallognola onde fu ricoperto in addietro il dipinto, e che ora non vien giudicata opportuno di ritogliarli”¹¹⁰. Da questo episodio emergono diversi aspetti, il primo dei quali dimostra come il ruolo di Mazzanti all’interno delle Gallerie fosse ben definito quale collaboratore fisso, come evidenzia il fatto che questi avesse a disposizione la stanza che era stata dei



8

Giovanni da San Giovanni, Autoritratto, 1616 ca.,
affresco su embrice, 51,6 x 37,4 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1724

restauratori granducali¹¹¹. Un altro elemento riguarda la scelta che traspare dall'intervento di pulitura del dipinto, allorché si optò per lasciare la patina “giallognola” formata dal tempo, in una logica di prudenza e di allineamento con quelle che erano le tendenze dell'epoca, identificabili con il rispetto del “tempo pittore”¹¹².

Scorrere le note di pagamento delle opere periziate risulta fondamentale, perché ci informano su quali si intervenne effettivamente, oltre a quelle già indicate. Nel corso del 1888, per un importo complessivo di 807 lire, furono pagati i restauri di 11 quadri, tra cui l'*Adorazione nell'orto* di Giotto, il *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo, l'*Adorazione dei Magi* di Luca Signorelli e la *Madonna col Bambino* di Tiziano, tutti dipinti che avevano richiesto solo il consolidamento del colore in singoli punti, a eccezione del *San Giovanni* che, come abbiamo potuto vedere, richiese riparazioni di natura maggiore¹¹³. Sempre nel 1888, come chiaramente espresso da Mazzanti nella sua perizia del 9 luglio, oltre ai dipinti previsti nelle perizie esaminate, emerse la necessità di provvedere al restauro del *Ritratto di Alessandro de' Medici* di Giorgio Vasari, dell'*Autoritratto* di Velázquez, dell'*Autoritratto* di Perin del Vaga (fig. 7) e dell'*Autoritratto* di Giovanni da San Giovanni dipinto su un embrice (fig. 8)¹¹⁴.

Il primo aveva bisogno del consolidamento del colore, mentre la tela di Velázquez di una nuova foderatura per rimediare al distacco della mestica, e di una pulitura al fine di eliminare la “patina giallissima” di vecchia data che ne offuscava la godibilità, proprio come era avvenuto per il *San Giovannino*¹¹⁵.

Per quanto riguarda il *Ritratto* di Perin del Vaga, Mazzanti ne evidenziava l’ingrandimento subito in precedenza, “forse per trarre vantaggio di collocazione in qualche raccolta”, dal momento che “di questo ritratto fu fatto il solo busto”. Al fine di una sua migliore conservazione era poi “indispensabile (per quanto difficile) [fare] la foderatura e [la] rifoderatura” per “ricollocare bene le due tele dipinte”, oltre a “rimettere e ringranare molti frammenti di colore perduto, che fortunatamente corrispond[eva]no sul vestiario”¹¹⁶.

Un caso del tutto particolare è invece rappresentato dall’*Autoritratto* di Giovanni da San Giovanni, dipinto a fresco su embrice, che in

“un angolo inferiore di questa opera vedesi una grossa sgonfiatura dell’intonaco con cretti, che minacciano la caduta ad ogni lieve remozione. Causa di questo danno sembra debba essere un grosso e largo telaio di legno che fu addossato alla terracotta, e che in forza dei movimenti cui il legno stesso è soggetto fa sì che pressando solleva e distacca anche alcune stucature recentemente fatte lungo i bordi dell’embrice tutta la sgonfiatura dell’intonaco sopraccennata, quindi tor via tutto il telaio addossato, per incassare la terra cotta [sic] in una cornice che fosse assolutamente indipendente dalla pittura come tutte le cornici dei quadri, adattando però il battente da corrispondere bene all’irregolarità della terracotta medesima”¹¹⁷,

così come scrive lo stesso Mazzanti nella sua perizia del 9 luglio 1888, approvata dal Ministero il 5 ottobre seguente¹¹⁸.

Fu così che, accolta la stima complessiva di Alessandro, il restauro da lui compiuto venne positivamente collaudato dal Comitato Tecnico il 10 gennaio 1889, come emerge dal verbale di Amos Cassioli e di Cristiano Banti (1824-1904), che “dichiaravano le riparazioni medesime essere state lodevolmente condotte”¹¹⁹.

Sempre nel 1888, mentre era impegnato con i dipinti degli Uffizi, Mazzanti si vide affidate anche tre opere della Galleria Palatina: le due tavolette con le *Storie di Giuseppe Ebreo* di Andrea del Sarto già periziate nel 1882, e lo *Sposalizio di Santa Caterina* allora attribuito a Tiziano¹²⁰. Questi tre dipinti rientravano in un nuovo elenco di 13 “quadri che abbisogna[va]no di riparazioni diverse”, approvato dal Comitato Tecnico nell’adunanza del 24 gennaio 1888¹²¹. In questa occasione, il lavoro venne eseguito

con molta celerità, tanto che, affidato al nostro restauratore nel giugno 1888, venne pagato dal Ministero nel dicembre dello stesso anno¹²².

Nel caso delle due tavole di Andrea del Sarto, il loro restauro consistette esclusivamente nel consolidamento del colore, mentre l'intervento sullo *Sposalizio di Santa Caterina* attribuito a Tiziano fu molto più complesso. Questo, a causa di una cattiva foderatura eseguita in un passato non precisabile, presentava il sollevamento della pellicola pittorica, danno a cui rimediare consolidando il colore, facendo una nuova foderatura, rimuovendo i ritocchi anneriti e, infine, intervenendo sulle lacune “scrupolosamente [...] come si trattasse di un intarsio”¹²³. Risulta evidente che così fu fatto, perché nel collaudo del Comitato Tecnico del 14 novembre 1888 si legge che il colore era stato “rifermato” e i “tratti anneriti di precedenti restauri” erano stati rimossi¹²⁴.

Restauri e nuovi allestimenti

Nel biennio 1888-1890, alla quanto mai ricca campagna di conservazione e di valorizzazione del patrimonio artistico della Galleria degli Uffizi appena riferita, la Direzione museale fiorentina aggiunse anche la ripulitura e la riorganizzazione dei corridoi, sostituendo “parecchi dipinti mediocrissimi” con altri di maggior valore artistico giacenti nei depositi¹²⁵. Al contempo, Firenze viveva un'altrettanta intensa attività di sviluppo del tessuto urbano, con l'attuazione del cosiddetto *Piano Poggi*, che portò alla creazione di nuovi quartieri residenziali, del Viale dei Colli e dei Viali di Circonvallazione, così come allo sventramento del Mercato Vecchio e del Ghetto, al fine di restituire igiene e decoro al fulcro storico di Firenze¹²⁶.

Il riordinamento e il risanamento del centro cittadino fu uno degli argomenti trattati nel IV Congresso Storico Italiano che si tenne a Palazzo Vecchio tra il 19 e il 28 settembre del 1889. Fu proprio questa l'occasione che indusse Ridolfi ad accelerare al massimo i tempi della riorganizzazione della Galleria degli Uffizi, cosicché la struttura fosse pronta ad accogliere, nella sua veste migliore, le visite dei partecipanti al convegno, provenienti da ogni parte d'Italia e d'Europa¹²⁷.

A tal fine, a seguito della perizia di Mazzanti dell'8 gennaio 1889, Enrico Ridolfi chiedeva al Ministero l'autorizzazione a effettuare il restauro di 5 dipinti allora conservati nei magazzini, al fine di poterli esporre nei corridoi: un *Santo risorto*, un *Crocifisso* e un tabernacolo (tutti del Trecento), un *Crocifisso* “dipinto a colori” datato 1190 e la *Madonna in trono con Gesù bambino e Santi* di Filippino Lippi (fig. 9), “una delle più importanti e grandiose della Scuola toscana”¹²⁸.

A un primo esame compiuto a distanza, questa grande tavola, un po' come era accaduto tempo prima con il tondo di Lorenzo di Credi, aveva evidenziato solo una scoloritura del colore nella zona inferiore e “varie macchie prodotte da antichi restauri a



9

Filippino Lippi, *Madonna in trono con Gesù bambino e santi*, 1486, tempera su tavola, 355 x 255 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1568

olio, che essendo eseguiti di tono deturpavano [il dipinto] qua e là con delle brutte macchie”; invece, una volta rimossa dalla parete, erano apparsi evidenti molti altri sollevamenti che, a parere del Comitato Tecnico, erano da consolidare così urgentemente da decidere di non ricollocare l’opera al suo posto¹²⁹.

Gli stessi danni, derivanti da antichi interventi di restauro, erano presenti su tutte le altre opere esaminate e in particolare sul *Santo risorto*, tavola “molto deformata da ritocchi fatti con colori ad olio [...] divenuti oscuri” e danneggiata dalla polvere di bronzo (stesa a olio) che ricopriva l’originale fondo dorato¹³⁰. Questo materiale, un tempo solitamente adoperato per imitare l’oro, aveva però come inconveniente l’ossidazione, la conseguente acquisizione di un colore verdastro e la perdita di brillantezza, esattamente quanto riscontrato allora sul dipinto in esame.

Alla richiesta di autorizzazione a procedere avanzata dalla Direzione delle RR. Gallerie, in un primo momento il Ministero rispose con diniego, adducendo come motivazione il fatto che ancora una volta non erano stati terminati i restauri autorizzati in precedenza e nuovi interventi erano consentiti solo dopo la conclusione di quelli già approvati¹³¹.

Il dicastero certo non poté avanzare un nuovo rifiuto di fronte alla nota del 20 marzo 1889 del direttore Ginori, perché questa era relativa a tutti i lavori già intrapresi nella Galleria degli Uffizi, compiuti al fine di “riordinare i grandi corridoi da cui è intornata, i quali erano assai trascuratamente tenuti”. Più esattamente, le pareti, già di colore bianco, erano state tinteggiate con una tonalità “bassa ed armonica”, che meglio si accordava con le decorazioni del soffitto e con i dipinti; invece, le zone di pietra, “deturpat[e] da una coloritura di calce”, erano state lavate e riportate al “loro stato naturale”, così come lungo le vetrate erano state collocate delle teche per esporre al pubblico una “ingente quantità dei più distinti disegni originali” e i busti degli Imperatori e delle Imperatrici¹³². Molto interessante è leggere, perché ci informa sullo stato delle cose a questa data, che, al fine di mettere ordine alla “confusione spiacevole di tempi e scuole”, fu “lodatissima” la “sostituzione di parecchi dipinti mediocrissimi che si ved[eva]no nei corridoi medesimi” con altri “antichi dipinti giacenti nelle sale di deposito”, che offrivano “o per il pregio loro proprio, o per la storia dell’arte moltissimo interesse”¹³³.

È quindi l’insieme di tutti questi fattori che portò il ministro Fiorelli il 27 marzo 1889 ad autorizzare il restauro dei 5 dipinti indicati, affidandoli alle cure di Alessandro Mazzanti, che terminò i lavori nel giro di breve tempo, tanto che il 28 giugno seguente Amos Cassioli e Cristiano Banti, quali rappresentanti della Sezione di Pittura del Comitato Tecnico, poterono approvare senza esitazione le riparazioni che erano state condotte con la maggiore diligenza e perizia, dando un risultato “in tutto soddisfacente per la conservazione dei dipinti”¹³⁴.

1890: adunanze, perizie e “schiarimenti” tecnici

Il 1890 si apre con le adunanze del 5 e del 12 febbraio, dai cui verbali risulta che fu esaminato un consistente numero di dipinti della Galleria degli Uffizi “bisognevole di riparazioni”, di autori quali Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Verrocchio, Ridolfo del Ghirlandaio, Giorgione, Bronzino ed altri ancora; dalla loro osservazione era difatti emerso che, ad eccezione della *Calunnia* di Botticelli e del *Ritratto di Giulio II* di Raffaello, il cui stato di conservazione non era così grave, era necessario intervenire onde evitare la perdita definitiva del materiale originale, che presentava sollevamenti e piccole cadute di colore¹³⁵. A rientrare appieno in quest’ultima categoria era l’*Annunciazione* di Neri di Bicci, per la quale venne disposto di “velare con colore a miele il gesso che mostra[va]si pei frammenti caduti”¹³⁶; l’*Adorazione dei Magi* di Domenico Ghirlandaio aveva invece bisogno della “consolidazione e appianamento diligentissimi di tutte quelle particelle ora distaccate dalla mestica”, di cui il “gran numero [di] piccole bolle o sollevamenti di colore” ne erano espressione¹³⁷. La *Vergine in trono col Bambino, due angeli*

e i Santi Nicola di Bari e Antonio Abate di Cosimo Rosselli, dipinto su tavola allora nei depositi, richiedeva anch'esso il consolidamento del colore e la rimozione di "tutti quei ritocchi a olio che vi furon [sic] fatti in epoca remota"¹³⁸.

A questo corposo elenco esaminato al principio del 1890, fece seguito una perizia approvata nelle adunanze del Consiglio Tecnico del 14 e del 15 luglio seguenti, nella quale Alessandro Mazzanti aveva incluso alcuni dipinti che avevano un "urgentissimo bisogno di riparazione"¹³⁹. Dell'elenco facevano parte l'*Adorazione dei Magi* di Filippo Lippi, la *Traslazione del corpo di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio già oggetto di preoccupazione nel 1880, lo stendardo processionale del Sodoma, il *Ritratto di Lucrezia Panciatichi* di Bronzino, il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello e il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez, che sarà uno dei dipinti a rientrare nel novero di quelli da trattare con il metodo Pettenkofer, oggetto d'analisi del prossimo paragrafo¹⁴⁰.

Benché le perizie fossero state approvate, il dicastero chiese chiarimenti in merito alle modalità operative che sarebbero state impiegate per il trattamento delle lacune, per la rimozione delle macchie e per il ravvivamento della vernice, perché non tutte le procedure in uso erano ritenute corrette. Per ogni perizia il Ministero segnò in "lapis turchino" le voci per le quali erano necessari chiarimenti, mentre erano contrassegnate in rosso quelle che risultavano troppo sommarie e carenti di adeguate indicazioni riguardo a "ciò che si [voleva] fare per riparare al danno stesso"¹⁴¹. Va precisato che nel computo complessivo delle perizie presentate al Ministero vi rientravano anche quelle stese da Oreste Cambi e da Giuseppe Parrini, che, a differenza di Mazzanti a cui furono affidati importanti dipinti della Galleria degli Uffizi, in questa circostanza si videro assegnate opere della Galleria Antica e Moderna e del chiostro di Sant'Antonino nel Museo di San Marco il primo, e dipinti di minore importanza degli Uffizi il secondo¹⁴². Confrontando gli originali delle perizie, risulta evidente che, mentre quelle di Cambi e Parrini riportavano numerosi chiarimenti segnati in blu o rosso, in quelle di Mazzanti, sempre molto preciso e dettagliato nelle sue descrizioni, solo tre voci sono segnate in blu.

Alle obiezioni presentate dal Ministero, Ridolfi fornì adeguati chiarimenti nel rapporto del 10 ottobre 1890¹⁴³. Nella sua relazione, il Direttore trattava i vari aspetti evidenziati dagli organi centrali e precisava che, lì ove si parlava "di velare le stucature, o la tela, o la tavola là dove cadde qualche frammento di colore", si intendeva sempre impiegare colori a tempera o gomma e miele perché erano i materiali impiegati "sempre nelle riparazioni dei dipinti a tempera e di quelli a olio cui non [andava] data la vernice", e con colori stemperati con acqua ragia nel caso di dipinti a olio a cui era necessario "dare un leggerissimo strato di vernice"; l'intervento sarebbe poi stato limitato allo stretto necessario, "senza invadere minimamente col colore le parti del dipinto a contatto dei frammenti caduti", ed eseguito "con rigorosa cautela"¹⁴⁴. Riguardo, invece, all'espressione "far rifiorire la vernice" impiegata da Parrini, Ridolfi

chiariva che con ciò si intendeva “rendere la trasparenza all’antica vernice divenuta opaca in totalità o a strisce”, passando “leggermente sul quadro una pennellata umettata d’acqua ragia distillata, appena animata da poche gocce di nuova vernice”¹⁴⁵. In ultimo, ma non certo ultimo, precisava che per rimuovere i vecchi e incongrui ritocchi si sarebbe potuto usare, dopo aver eseguito i saggi, l’essenza di spigo o di rosmarino nel caso di quelli meno duri, o un emolliente più forte o il *grattoir* nel caso dei ritocchi più tenaci, fermo restando che la differenza l’avrebbe fatta l’abilità del restauratore, indipendentemente dal sistema impiegato.

L’espressione “rendere la trasparenza alla vernice opaca” del *Ritratto di Lucrezia Panciatichi* di Agnolo Bronzino, dipinto incluso da Mazzanti nella perizia di luglio, invece non aveva richiesto ulteriori delucidazioni da parte del Ministero, perché evidentemente non dava adito a interpretazioni ulteriori¹⁴⁶. Tuttavia, precisazioni a questo tipo di intervento si trovano in una minuta della perizia conservata presso l’Archivio Storico delle RR. Gallerie, nella quale Alessandro Mazzanti fa riferimento a due procedimenti diversi: “o l’evaporazione dello spirito, o lo spirito di spigo dato sopra come se fosse vernice”, sistema, quest’ultimo molto simile a quello descritto da Ridolfi nel suo rapporto, differendo soltanto per i prodotti usati, acqua ragia e olio di spigo, appartenenti entrambi alla classe dei solventi¹⁴⁷.

Si può pensare che il Consiglio Tecnico del Commissariato, all’atto pratico, preferì il metodo della spennellatura con l’olio di spigo perché era quello comunemente impiegato, mentre “l’evaporazione dello spirito” richiamava la rigenerazione alcoolica, eseguita da Cosimo Conti tra il 1886 e il 1889 su numerosi dipinti degli Uffizi e della Palatina e sospesa per intervento del Ministero, vicenda a cui accenneremo a breve.

Approvato nelle sedute del luglio 1890, l’intervento sulla *Traslazione del corpo di San Zano* di Ridolfo del Ghirlandaio pone invece qualche perplessità sulla qualità di quello condotto dieci anni prima da Mazzanti. Difatti, in occasione del rinnovato restauro, Alessandro fu chiamato a rimediare alle lacune che erano arrivate a scoprire il “bianco dell’ingessatura”, facendo pensare che il consolidamento della mestica e delle “innumerevoli vescicature” compiuto in precedenza non fosse stato fatto nel migliore dei modi o, quanto meno, non avesse dato gli esiti programmati¹⁴⁸.

Danni di altra natura erano invece presenti sul *San Sebastiano* del Sodoma, bisognoso del consolidamento di “alcune fenditure della tela divenuta vetrina”, così come del tensionamento della stessa, che si era allentata a punto tale da aver prodotto “spiacevoli rimborsamenti”; tuttavia, l’esito dell’intervento era considerato incerto, perché lo stendardo era dipinto su entrambe le facce¹⁴⁹.

Confermate le cattive condizioni di conservazione del dipinto anche da parte di Ridolfi, questi proponeva unicamente di riparare le fenditure della tela e di racchiudere il dipinto tra due cristalli, al fine di “evitargli nuovi guasti possibilissimi ad avvenire”¹⁵⁰.

L'idea di porre il dipinto tra due vetri rispondeva probabilmente a una duplice esigenza: da un lato garantire la migliore conservazione dello stesso e, dall'altro, renderne visibili entrambi i lati senza che fosse movimentato di continuo. Lo stendardo, come scriveva Ridolfi a Ginori nel novembre del 1890, era allora addossato alla parete e presentava una “piccola fessura [...] nell'angolo inferiore a destra del S. Sebastiano del Sodoma, di recentissima trovata non poco allargata, forse da qualche visitatore che [aveva] premuto col dito sulla tela tentando di girare il quadro per poter vedere la pittura esistente dall'altro lato della stessa”¹⁵¹!

Dalla documentazione archivistica non sono emersi altri dati relativamente a questa proposta avanzata da Ridolfi, ma certo risulta lungimirante e ispirata a criteri espositivi che avrebbero assicurato la piena godibilità dell'opera, così come avrebbero garantito la sua tutela. Va ricordato che quello dell'impiego dei vetri protettivi per i dipinti a Firenze non era certo una novità, così come non lo era per Alessandro Mazzanti, che nel 1870-1871 aveva supervisionato Guglielmo Botti nell'applicazione di una “apposita e ben congegnata vetrata con acconci ventilatori” sulla *Crocifissione di Cristo con la Madonna e Santi* di Andrea del Castagno, dipinto murale staccato dal convento di Santa Maria degli Angeli¹⁵².

Riguardo all'importo dei singoli interventi stimato dal nostro restauratore per i dipinti della perizia di luglio, nella nota del 7 ottobre il Ministero aveva addotto delle obiezioni, ritenendo “esageratissimi [i prezzi], tenuto conto del tempo che il riparatore [avrebbe impiegato] nel lavoro, essendo inteso che la giornata di lavoro non [avrebbe dovuto] essere inferiore a 6 ore”¹⁵³. In sostanza, questa osservazione anticipava le disposizioni che sarebbero state comunicate nel 1892, relative alla retribuzione dei restauri in base alle giornate lavorative effettivamente espletate. Il Ministero concludeva precisando che era “necessario usare parsimonia nel compenso dei riparatori, anche in considerazione [del fatto] che questi [avevano] continuo lavoro pagato sui fondi di quest'Amministrazione”¹⁵⁴.

Solo poco tempo dopo, al principio del 1891, questo orientamento venne confermato dal Commissario in una lettera indirizzata a Mazzanti, Cambi e Parrini, nella quale Ginori ricordava che, dovendo i restauratori effettuare per disposizione ministeriale sei ore di lavoro giornaliero, riteneva “utile far coincidere tale orario con quello degli impiegati, interponendolo fra le ore 10 ant. e le 4 pom. di tutti i giorni feriali”¹⁵⁵. È quindi lecito concludere che la collaborazione dei restauratori con le RR. Gallerie fosse a tempo pieno, con modalità molto simili a quelle di un lavoratore dipendente, impiegando la stanza a ciò destinata posta al primo piano della Galleria degli Uffizi come accennato in precedenza.

Questioni di metodo: l'applicazione del metodo Pettenkofer a Firenze

Essendo ben nota la vicenda fiorentina del metodo Pettenkofer – ampiamente trattata da Gabriella Incerpi (2002), che ne esamina ambito e attori, e da Paolo Bensi (2002), a cui si deve la parte più propriamente legata alla chimica – mi limiterò a riferire quanto di pertinenza di Alessandro Mazzanti, al fine di ricostruire un quadro completo dell'attività professionale del restauratore fiorentino¹⁵⁶.

La storia dell'applicazione del sistema del chimico tedesco nel capoluogo toscano, che si estese per un arco temporale di dieci anni circa, si lega a due circostanze precise: la prima, databile a partire dal 1881, è più strettamente collegata ai vapori alcoolici e alla loro applicazione su un cospicuo numero di dipinti della Galleria Palatina per mano di Cosimo Conti tra 1886 e il 1888, mentre la seconda – a cui prese parte Alessandro Mazzanti – si lega al balsamo di copaive in relazione al *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez e alla *Venere d'Urbino* di Tiziano dal 1890 circa al 1893.

Il metodo Pettenkofer, ideato dall'igienista di Monaco Max Von Pettenkofer (1818-1901) e diffusosi al 1860, come scrive Alessandro Conti, consisteva “nell'esposizione del dipinto coperto da vernici, non oleose, ai vapori dell'alcool”, i quali permettevano “di recuperare la coesione molecolare delle particelle di vernice in cui si insinuava l'aria creando gli effetti di opacizzazione”, in considerazione del fatto che i vapori dell'alcool hanno una grande attività sulle resine ed anche sui corpi grassi, quindi sugli olii¹⁵⁷. Alle due presentazioni del metodo fatte a Firenze nel 1865 dall'agente ginevrino Karl Vogt partecipò anche Ulisse Forni, il quale ne diede conto nell'*Appendice* del suo *Manuale*, che, sino all'uscita della seconda parte di quello di Secco Suardo nel 1894, rimase il solo testo di riferimento per la conoscenza di questo sistema¹⁵⁸. Invece, al 1876 risale il corso ministeriale tenuto a Venezia dal pittore paesista e amico di Cavalcaselle, Giuseppe Uberto Valentini (Udine, 1891 - Tricesimo, 1901), a seguito dell'introduzione, nel vecchio sistema della nutrizione dei quadri con olio o vernici, del balsamo di copaive, resina che sembrava impedire gli imbianchimenti di superficie, omogeneizzare e far durare nel tempo i risultati della rigenerazione¹⁵⁹. In questa seconda fase sarà proprio il balsamo, e non tanto i vapori alcoolici, a essere l'elemento caratterizzante il sistema.

Per quanto riguarda la diffidenza fiorentina, questa era dettata dal fatto che, malgrado le dimostrazioni e gli aggiustamenti subiti dal metodo Pettenkofer, effettivamente questo portava in sé degli elementi non troppo comprensibili, per cui la buona riuscita del suo impiego dipendeva dalla professionalità del singolo restauratore. A tal proposito, il 5 febbraio 1879 Giovan Battista Cavalcaselle aveva sottolineato “che anco quel sistema si può, da mano inesperta, recar gravi danni al dipinto”, riprendendo quanto affermato da Stefano Ussi in una nota del 29 gennaio

1879, con la quale il pittore si era fatto portavoce del malcontento di diversi artisti fiorentini, che denunciavano la presenza di vecchie vernici sui dipinti esposti ai fumi degli alcool secondo il metodo Pettenkofer¹⁶⁰.

L'entrata in scena di Mazzanti nella vicenda della rigenerazione alcoolica nel capoluogo toscano risale al 1890, allorché nelle adunanze del 14 e del 15 luglio 1890 il Consiglio Tecnico di Commissariato, composto dal nostro Alessandro, da Antonio Ciseri e da Gaetano Milanese, individuò la causa della frantumazione e del distacco del colore del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez nella presenza di colla sulla superficie del dipinto che, unitasi alla vernice, aveva provocato la rottura e il distaccamento del colore¹⁶¹. Secondo il nostro restauratore, le molte macchie “sparse ovunque” derivavano dalla colla che “nella foderazione [aveva] trasudato, e si [era] condensata alla superficie”, che però era possibile rimuovere “con molta diligenza”¹⁶². Il dipinto era difatti stato rintelato nel 1885 da Luigi Manaresi e, solo a distanza di un anno dall'intervento, erano apparse alcune “rifioriture” sulla superficie pittorica, mostrando chiaramente il fallimento della foderatura¹⁶³.

Questo restauro si lega strettamente a quello della *Venere d'Urbino* di Tiziano che si trovava in uno stato di conservazione analogo, come segnalato da Ridolfi al Commissario nell'agosto del 1890¹⁶⁴. Vista l'importanza delle due opere, nell'intervento furono coinvolti più esperti: oltre ad Alessandro Mazzanti, i restauratori Oreste Cambi e Giuseppe Parrini, i chimici Luigi Guerri ed Emilio Bechi e, come massimo esperto del sistema Pettenkofer, Uberto Valentini. Quest'ultimo era stato inviato dal Ministero della Pubblica Istruzione per “consigliare sull'uso del balsamo di Copaiaba, e indicare il metodo di rigenerazione secondo che viene da esso praticato per il suo lungo studio sul metodo Pettenkofer”¹⁶⁵.

Come emerge dai verbali delle due adunanze, il 14 luglio si provò a rimuovere la colla dal *Ritratto equestre di Filippo IV*, ammorbidendola con un po' di saliva. Malgrado l'empirismo del saggio, questo bastò a eliminare la macchia, facendo tornare la superficie pittorica levigata. È altresì vero che il giudizio definitivo fu emesso il giorno successivo, a seguito di alcune prove compiute da Mazzanti su nuove macchie, sulle quali venne impiegato il balsamo di copaiaba¹⁶⁶.

Visto l'ottimo risultato ottenuto, il Consiglio decise di estendere l'operazione “a tutti i punti della tela” che mostravano “l'inconveniente accennato”, sempre e solo dopo avere ascoltato il parere di Cambi e di Parrini, “artisti esperti e coscenziosi [sic]”, i quali convennero con Mazzanti sulla necessità di un intervento urgente, che però rimase in sospeso sino all'approvazione ministeriale che arrivò a fine novembre¹⁶⁷.

Nel frattempo, il Consiglio Tecnico decise di sottoporre il dipinto di Velázquez e quello di Tiziano all'esame di Guerri e di Bechi, chiamati inizialmente solo per la *Venere d'Urbino*¹⁶⁸. Difatti, nel loro verbale dell'8 gennaio 1891 i due chimici non fanno menzione dell'opera di Velázquez, che invece si ritroverà negli atti della riunione del Consiglio

Tecnico del 15 febbraio 1891, alla quale sarà presente anche Valentinis¹⁶⁹. In questa occasione, il saggio compiuto sul *Filippo IV* si rivelò di fondamentale importanza per decidere se applicare o meno il balsamo di copaive anche sulla *Venere d'Urbino*, dato che le parti del dipinto già trattate con questa resina risultavano riparate ottimamente e non si riscontrava alcuna alterazione, tanto più a distanza di diversi mesi¹⁷⁰.

Il balsamo di copaive – sostanza della categoria delle oleoresine ricavata da alberi della famiglia delle Copaifere, di color giallo-bruno e dal profumo intenso – conferisce elasticità alle vernici e, ai tempi in esame, veniva impiegato nella rigenerazione alcoolica, tanto per rimuovere le vecchie vernici quanto per fissare i colori inariditi¹⁷¹. Come emerge dalla citata Commissione di tecnici del 1882, nella quale Gaetano Bianchi aveva suggerito l'impiego del balsamo sulla *Battaglia* di Paolo Uccello per rimediare ai tanti sollevamenti del colore che la tavola presentava, l'impiego del copaive per le fermature era da tempo noto ai restauratori fiorentini. È ipotizzabile che l'uso di questa sostanza come consolidante del colore fosse noto anche a Mazzanti, indipendentemente dal suo connubio con la rigenerazione alcoolica, tanto più che Forni nel suo *Manuale* prevedeva l'uso di un misto di balsamo di copaive, trementina e vernice mastice per consolidare l'ammanitura delle pitture su tavola¹⁷². Nella stessa riunione si parlò anche del metodo Pettenkofer, senza però fare riferimento all'abbinamento del balsamo con i vapori alcoolici, soluzione che non trovò applicazione in ambito toscano¹⁷³.

Con l'arrivo a Firenze di Valentinis e il suo coinvolgimento nelle decisioni da prendere per il restauro della *Venere d'Urbino*, l'intervento sul *Filippo IV* rimase in sospeso ancora sino all'autunno del 1891, quando finalmente furono rimossi tutti “gli imbianchimenti prodotti da infiltrazioni di colle” che invadevano quasi tutto il dipinto, come risulta dalla richiesta di saldo inoltrata da Ridolfi al Ministero il 17 novembre dello stesso anno¹⁷⁴.

Per quanto riguarda la storia conservativa ottocentesca della *Venere d'Urbino* di Tiziano, questa è stata ampiamente trattata a partire dalla mostra fiorentina dedicata alle opere del pittore veneziano alle RR. Gallerie nel 1979, a cui sono succeduti i diversi contributi presentati nel citato convegno su Valentinis (2002)¹⁷⁵. Pertanto, non trovo necessario tornare su quanto già approfondito, se non per ciò che conferma le competenze di Mazzanti in tutti gli ambiti del restauro dei dipinti.

Le preoccupazioni per la conservazione della *Venere d'Urbino* erano nate nel 1890 dalla constatazione, da parte di Enrico Ridolfi, di Antonio Ciseri e del nostro Alessandro, della comparsa di alcune macchie sulla superficie pittorica, che, come per il *Filippo IV*, producevano un “pessimo effetto”¹⁷⁶. Queste erano causate dall'unione della colla alla vernice, al tal punto da aver alterato la pellicola pittorica che rischiava di cadere “ove fosse anche solo leggermente toccato”¹⁷⁷.

Fu così che la Direzione delle RR. Gallerie convocò i maggiori esperti del settore per trovare le soluzioni migliori da adottare per la conservazione del dipinto, tra cui i citati Guerri e Bechi, il parere dei quali, alla fin fine, non fu poi così incisivo e determinante, poiché risultò in linea con quello già espresso da Alessandro Mazzanti riguardo all'origine dei danni e sull'impiego del balsamo di copaive come consolidante della pellicola pittorica¹⁷⁸. Al contempo, la presenza di Valentinis imposta da Roma risultò superflua, perché anche il friulano confermò la diagnosi e la cura proposte da Mazzanti per il consolidamento del colore¹⁷⁹.

Alla fine, malgrado le iniziali e parziali diversità di vedute, si trovarono tutti concordi sull'impiego del balsamo di copaive come consolidante del colore¹⁸⁰. L'intervento, come molto chiaramente descritto da Mazzanti, fu così condotto: 1) fermatura del colore distaccato con il copaive; 2) stesura ripetuta del balsamo su tutto il dipinto “per ottenere il consolidamento delle screpolature” prima di sottoporlo all'evaporazione alcolica; 3) stuccatura e trattamento pittorico delle lacune “con trasparentissimi colori, preparati con lo stesso balsamo, per ottenere l'uniformità del colorito”; 4) alleggerimento di “molte macchie gialle sparse qua' e là per causa delle sovrapposizioni irregolari delle vernici”; 5) esposizione ripetuta del dipinto all'evaporazione dell'alcool “per ottenere il ripristino delle antiche vernici”¹⁸¹.

Come risulta dalla nota di pagamento di Mazzanti per il restauro della *Venere d'Urbino*, questa fu sottoposta all'evaporazione alcolica “più volte”, mentre dal verbale dell'adunanza del 2 marzo 1891 sembra che fosse stata fatta un'unica esposizione¹⁸². Indipendentemente da ciò, il 2 marzo Antonio Ciseri e Niccolò Barabino constatarono che le macchie biancastre erano sparite e che il dipinto aveva riacquisito la “sua primitiva forza e trasparenza”¹⁸³.

Il risultato finale fu così approvato e apprezzato da tutti e, a suo modo, anche da Valentinis, il quale affermò che Mazzanti era in grado di impiegare il metodo “con tutta sicurezza sopra ogni celebre dipinto”, grazie agli insegnamenti che lui stesso gli aveva impartito¹⁸⁴. Come emerge da una nota inviata al Ministero poco dopo la conclusione dell'intervento, il friulano arrivò però a concludere che, senza il suo intervento, “Mazzanti non avrebbe potuto ottenere risultati che offr[iva] il metodo Pettenkofer se razionalmente eseguito”, criticando aspramente le modalità utilizzate a Firenze per la rigenerazione alcolica, dove i due principali componenti erano impiegati erroneamente¹⁸⁵.

Malgrado le tante polemiche, di cui danno conto i saggi negli Atti del Convegno su Uberto Valentinis, a seguito dell'intervento sulla *Venere d'Urbino* era in programma di esporre ai vapori alcolici anche il *Ritratto femminile* di Bronzino e il *Filippo IV*. La nota di pagamento di Ridolfi del 1891 per gli interventi compiuti da Mazzanti ci dà la certezza che il dipinto di Bronzino fu trattato con il metodo Pettenkofer (“sottoposto alla evaporazione dell'alcool”), mentre nulla di così esplicito si legge per

il dipinto di Velázquez, perché si fa riferimento unicamente alla rimozione degli “imbianchimenti prodotti da infiltrazioni di colle”¹⁸⁶. Si noti che entrambi gli interventi furono eseguiti quasi contemporaneamente a quelli sulla *Venere*, così come va osservato che nelle perizie di Mazzanti degli anni successivi non si troverà più traccia della rigenerazione alcolica. Si può quindi supporre che il restauratore fiorentino, nonostante il risultato positivo ottenuto con la *Venere d'Urbino*, non fosse pienamente convinto della bontà del metodo Pettenkofer, poiché non poteva essere utilizzato nella generalità dei casi, e perché gli esiti positivi della sua applicazione erano sempre subordinati alle caratteristiche delle opere trattate, al tipo di vernici, dei colori, delle imprimiture e all'eventuale presenza di restauri a olio.

Sta di fatto che già tra il 1892 e il 1893, anche a seguito dei corsi tenuti da Valentini a Venezia – dove il metodo sarà impiegato per una vera e propria campagna di restauro dei dipinti delle Gallerie veneziane sotto la direzione di Guglielmo Botti – iniziarono a manifestarsi, tanto negli ambienti del restauro quanto sulla stampa e in ambito ministeriale, aspre critiche nei confronti del sistema Pettenkofer, così da portare al disuso dello stesso¹⁸⁷. In più, tutta la vicenda si chiuse con un giudizio lapidario da parte di Alois Hauser, Direttore dei restauri delle Gallerie di Monaco, che definì il metodo Pettenkofer una “imbalsamazione dei dipinti”¹⁸⁸.

1892-1893: gli ultimi incarichi

Con il 1892 si giunge all'ultimo anno di effettiva attività lavorativa di Mazzanti, poiché nel 1893, dopo aver predisposto una perizia per il restauro di numerosi dipinti, il nostro restauratore si assentò, a causa della malattia che lo portò alla morte nel settembre seguente.

La sua ultima perizia risale al 10 maggio 1892 ed è accompagnata da una lettera di Ridolfi, nella quale il Direttore illustra le ragioni degli interventi programmati e la scelta di affidare l'incarico al nostro Alessandro:

“Io ho quindi fatta eseguire una perizia per quei lavori che giudico indispensabili ad assicurare la conservazione di alcuni dipinti, cui per il loro grandissimo pregio debbano per primo esser rivolte le nostre cure; e l'ho fatta eseguire al medesimo artista (il Prof. Alessandro Mazzanti) che da più anni venne adoperato dalla Direzione delle RR. Gallerie nei lavori di maggiore importanza, con pieno soddisfacimento tanto della Direzione quanto di quei Consigli di Artisti ai quali furono in addietro commesso l'incarico di approvare e collaudare le riparazioni dei dipinti”¹⁸⁹.

Relativamente allo stato di conservazione delle opere, il Direttore evidenziava la necessità di rimediare con estrema sollecitudine ai sollevamenti del colore allora riscontrati sui dipinti esaminati, tanto più che l'intervento, da condurre con "grandissima pazienza e diligenza infinita per non perdere il menomo frammento", non avrebbe presentato "il menomo pericolo" se eseguito "da mano abile ed esperta"¹⁹⁰. Ridolfi garantiva poi al Ministero che l'incarico sarebbe stato affidato a Mazzanti, che avrebbe lavorato "col più grande amore e con rara abilità"¹⁹¹.

La perizia del nostro restauratore comprendeva 6 dipinti, 4 dei quali della Galleria Palatina e 2 degli Uffizi. Fra i primi, oltre alla tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Tiziano allora alla Palatina, erano compresi l'*Autoritratto con fratello e filosofi* di Rubens, il *Ritratto di Giulio II* di Tiziano e il *Ritratto del vescovo Girolamo Argentino* di Giovan Battista Moroni¹⁹². I due dipinti degli Uffizi erano invece il *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo e il *Cupido arciere* di Marco Antonio Franceschini¹⁹³.

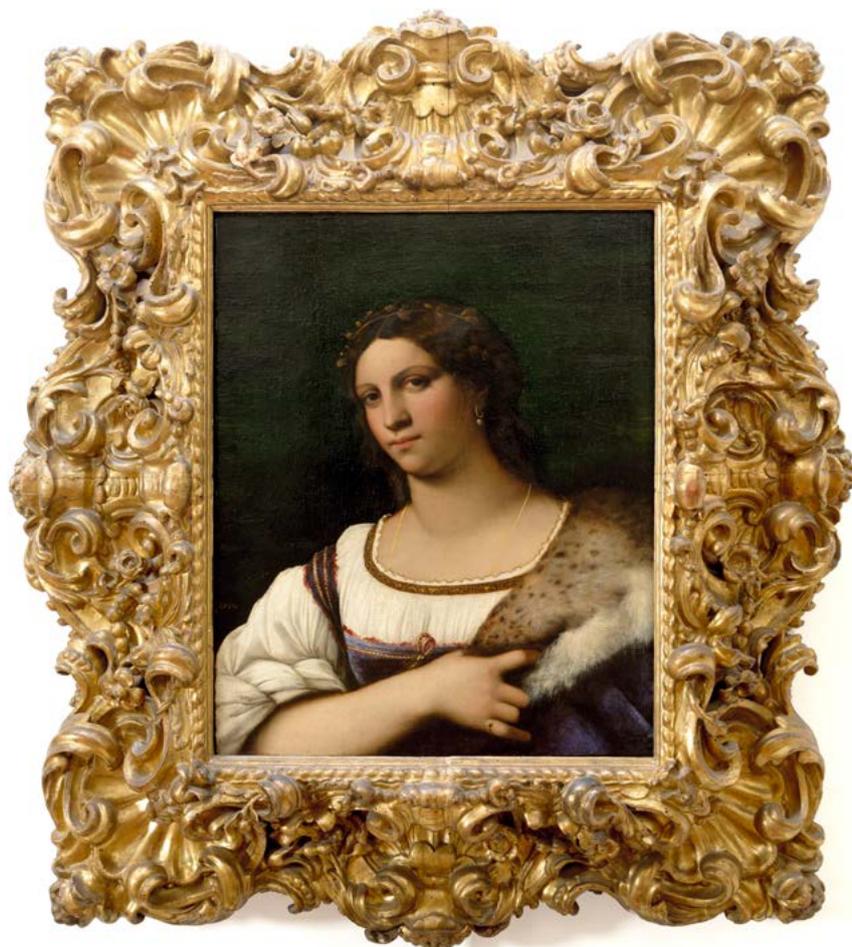
Riguardo all'*Adorazione dei Magi* di Tiziano, il suo stato di conservazione risultava seriamente compromesso da "molti sollevamenti del colore" e dalle sconessioni della tavola, che più di una volta era stata "riattata col riattaccare il colore cadente", danni a cui Mazzanti intendeva rimediare fermando il "colore sollevato", provvedendo alla "perfetta riconnessione delle assi" e, solo in ultimo, ritoccano "con colori a olio" lì dove il colore "era già caduto"¹⁹⁴.

Relativamente al *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo (fig. 10), sebbene nella perizia venga riferito che il Comitato Tecnico – a cui presero parte anche Valentinis e Mazzanti – avesse deciso di impiegare il balsamo di copaive per il consolidamento del colore sollevatosi, di fatto però non risulta come il nostro restauratore abbia proceduto nell'intervento, e se il copaive sia poi stato effettivamente usato¹⁹⁵.

Certo è che nel febbraio 1893 tutti gli interventi indicati da Mazzanti nella perizia del 6 giugno 1892 erano conclusi e con il plauso generale¹⁹⁶.

Al 26 maggio 1893 si data l'invio da parte di Ridolfi al Ministero dell'ultimissima perizia stesa dal nostro restauratore, che morirà poco dopo¹⁹⁷. Questa comprendeva un dipinto della Palatina e diverse opere degli Uffizi giacenti nei depositi da tempo indefinito, perché il loro cattivo stato di conservazione non ne permetteva l'esposizione al pubblico. Per molte di queste opere, il problema consisteva in macchie e ritocchi malfatti e in cadute del colore¹⁹⁸. Un caso a parte è invece rappresentato dalla "*Venuta dei Re Magi al Presepio*" di Sandro Botticelli, la cui tavola era "tutta imbarcata in diversi sensi" a tal punto che, prima di procedere con le fermature del colore e le stucature, sarebbe stato necessario "raddrizzar[la] e spianar[la] e quindi graticolarla al tergo, come sempre si usa[va] in casi simili; quindi rifermare il colore in quei posti ove [era] cadente"¹⁹⁹.

Nell'elenco dei dipinti da restaurare vi era anche il *Ritratto di Sisto IV* di Tiziano, allora nel novero di quelli conservati nei magazzini delle RR. Gallerie²⁰⁰. Questo, non solo versava in un cattivo stato di conservazione, ma, non essendo stato riconosciu-



10

Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna, 1512,
olio su tela, 68 x 54 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1443

to come opera del maestro veneto, nel 1876 era stato scelto tra i quadri del deposito su cui sperimentare il metodo Luperini in presenza di una Commissione di esperti, della quale avrebbe dovuto far parte anche il nostro Mazzanti, il quale, però, come risulta dai verbali, non fu presente²⁰¹. Certo è che il dipinto venne esposto al pubblico successivamente all'intervento di restauro compiuto da Giuseppe Parrini, alle cure del quale venne consegnato a seguito del decesso di Alessandro Mazzanti, a cui inizialmente era stato affidato²⁰².

Le operazioni previste nella perizia avrebbero dovuto consistere nella rimozione della “vernice ingiallita ed irregolare che vede[va]si sul quadro”, nel “rimettere con velature il colore dove [era] sgraffiato e [nel] rimediare due spacchi della tavola”²⁰³. Il riferimento alla rimozione della “vernice ingiallita ed irregolare” richiama un tipo di danno che a questa data avrebbe potuto ancora essere risolto ricorrendo alla rigenerazione alcolica. Non si sa, però, se Mazzanti fosse o meno intenzionato a impiegare questo sistema, dal momento che nella perizia non vi è alcun cenno a ciò²⁰⁴. Certo è che nella minuta della stessa è invece presente un richiamo, poi cancellato, al balsa-

mo di copraive per “rendere la trasparenza alla vernice imbianchita” del *Ritratto di un gentiluomo* (non meglio identificabile) attribuito a Peter van der Faes, senza che però ci sia alcuna menzione alla evaporazione alcoolica, singolarmente o in combinazione con il balsamo di copraive²⁰⁵. Probabilmente si tornò ai vecchi sistemi per ridare trasparenza alla vernice descritti da Ridolfi nel suo Rapporto del 1890, nel quale il Direttore faceva riferimento a una procedura manuale, con l’utilizzo di acqua ragia o acqua di spigo, quest’ultima preferita da Mazzanti²⁰⁶.

Oltre al *Sisto IV*, una buona parte delle riparazioni comprese nella nota di Mazzanti fu a più riprese affidata a Parrini, che le eseguì nel 1894. Le prime opere su cui intervenne sono il citato *Ritratto* di Peter van der Faes, la *Vergine con Gesù bambino* della Scuola di Andrea Verrocchio e la *Congiura di Catilina*, copia dell’originale di Salvator Rosa²⁰⁷.

Dalla documentazione archivistica si vede che un altro dipinto periziato da Mazzanti, la *Madonna in trono e Santi* di Scuola botticelliana, fu invece affidato come intervento di prova a Elia Volpi, al quale già prima della morte di Mazzanti erano state commissionate “con ottimo successo le riparazioni più delicate e di maggiore difficoltà”, motivo per il quale era stato proposto dal Ministero come collaboratore delle RR. Gallerie²⁰⁸. Quando il 12 giugno 1893 da Roma arrivò l’approvazione della perizia, il nostro restauratore si era già assentato dal lavoro per malattia e, alla fine di giugno, Ridolfi comunicava che, non appena il “Professore” si fosse “abbastanza ristabilito da una sofferta malattia”, sarebbe stata sua cura dare il via ai lavori²⁰⁹.

Il 12 settembre Alessandro Mazzanti moriva ed essendo da poco deceduto anche Oreste Cambi (novembre 1892), l’unico restauratore rimasto alle RR. Gallerie era Giuseppe Parrini, il quale, nonostante la sua buona volontà e la sua precisione, non si era ancora cimentato su interventi complessi per opere di particolare significanza storico-artistica. Ridolfi, quindi, dovette impegnarsi nella ricerca di nuovi collaboratori, impresa non facile perché, almeno nell’ambiente fiorentino, non vi erano soggetti disponibili a lavorare continuativamente ed esclusivamente per le Gallerie con i magri compensi dati dal Ministero, esattamente come era accaduto con Elia Volpi²¹⁰.

A nulla valse il tentativo del Direttore di coinvolgere nelle RR. Gallerie Luigi Cavenaghi, il restauratore lombardo rinomato su tutto il territorio nazionale. Solo nel 1896 iniziò la collaborazione, durata sino agli inizi del Novecento, con il romano Luigi Grassi, il quale, dopo essere intervenuto su importanti opere delle collezioni granducali (come le due grandi tele di Rubens raffiguranti le *Storie di Enrico IV*), decise di abbandonare l’incarico per dedicarsi prevalentemente all’attività di antiquario e commerciante d’arte²¹¹. A questa ridottissima schiera, si aggiunse poi un’altra figura fondamentale della storia del restauro fiorentino, quella di Otto Vermehren che, con il suo operato, si rivelerà protagonista del cambiamento in chiave moderna delle metodologie e teorie del restauro²¹².

In conclusione, se per formazione Mazzanti rispecchia a pieno il classico modello del restauratore ottocentesco – che secondo la concezione del tempo doveva essere innanzitutto pittore, come sostenuto da Forni e da Secco Suardo nei loro rispettivi manuali – di contro mostra un'evidente e spiccata propensione alla componente meccanica dei dipinti, fattore che lo rende decisamente al passo con le nuove indicazioni ministeriali²¹³.

Questo studio ha così permesso di scoprire un Mazzanti non solo restauratore, ma anche pittore-ritrattista, consulente e perito d'arte, abilità, quest'ultime, che si riscontrano in modo particolarmente evidente negli anni di attività presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova, dove fu esperto di fiducia del commissario Michelacci, figura cruciale nella valorizzazione dell'immenso patrimonio artistico dell'opera pia. Invece, la lunga attività di consulente delle RR. Gallerie ha dato modo di conoscere la comprovata abilità di Mazzanti, sia nell'individuazione dello stato di conservazione che nel restauro dei dipinti.

Non sono, poi, da trascurare le sue caratteristiche personali e umane: tenace, disciplinato e volenteroso negli studi, sempre disponibile, mai polemico, puntuale e preciso nello svolgimento del suo lavoro. Queste qualità, assieme alla competenza e alla professionalità, hanno fatto di lui una figura molto apprezzata negli ambienti del restauro fiorentino, tanto da aprirgli la strada alla prestigiosa collaborazione con le RR. Gallerie, di cui per anni fu il principale artefice della conservazione del patrimonio artistico in esse custodito.

ABBREVIAZIONI

AAADF: Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze.

AABAF: Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Firenze.

ACS: Archivio Centrale dello Stato, Roma.

ASBAFi: Archivio della Società delle Belle Arti - Circolo degli Artisti - "Casa di Dante" di Firenze.

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASGF: Archivio Storico delle RR. Gallerie fiorentine.

BU: Biblioteca degli Uffizi.

NOTE

- 1 Così scrivono di Alessandro Mazzanti Giuseppe Bezzuoli (Maestro di Pittura) e Antonio Ramirez di Montalvo (Presidente dell'Accademia), rispettivamente il 10 agosto 1849 e il 13 agosto 1849, per cui vd. AABAF, *Filza 38A, 1849*, fasc. 80.
- 2 La ricerca dei documenti si deve a Costanza Bonamassa, che ringrazio per avermene consentito l'impiego, per la trascrizione dei quali vd. Bonamassa a.a. 2015-2016.
- 3 Per i dipinti venduti forse in qualità di Socio della Promotrice (una *Madonna* acquistata dall'arciduchessa Maria Luisa di Lorena, gli *Amori degli Angeli* comperata da William Drake, e una *Madonna che allatta* acquistata dalla granduchessa Maria Fernanda di Sassonia con una cedola premio), vd. ASBAFi, *Filza 9, Anno 1854*, fasc. 9 (*Documenti delle stampe dimandate 1854-60*), nota di stampa del 29 aprile 1854 di Ermolao Rubieri, Segretario della Società Promotrice; De Gubernatis 1892, p. 289; Torresi 1996, p. 158. Per la Società Promotrice, vd. Nocentini 2011, pp. 31-42; Borgia 2011, pp. 15-30. Per le parole di Cosimo Conti, vd. Conti 1893, p. 152.
- 4 Tra i molteplici e pioneristici contributi della studiosa, per quanto riguarda il contesto fiorentino vd. Giannini 1982, pp. 44-55; Ead. 1989, pp. 87-93; Ead. 1992; Ead. 1996, pp. 215-269. Per l'istituzione del ruolo di Aiuto ai restauratori e di quello del Direttore delle RR. Gallerie fiorentine, vd. Incerpi 2011, pp. 37-64. Il testo di Gabriella Incerpi, punto di riferimento imprescindibile per la storia del restauro fiorentino, permette di conoscere operatori e operatività nell'ambito della conservazione e del restauro dagli ultimi anni del XVII secolo alla fine del XX.
- 5 Giannini 1996, pp. 215-269.
- 6 Incerpi 2011, pp. 6, 12, 70.
- 7 Per le Commissioni Conservatrici (istituite nel 1860) e quelle Consultive (1866), vd. Pesenti 1996, pp. 25-145, pp. 149-226. Per gli Ispettorati agli Scavi e ai Monumenti (istituiti nel 1875) e il Comitato Tecnico (1881), vd. Bencivenni *et alii* 1987, pp. 288-294; Incerpi 2011, pp. 210-211.
- 8 Rinaldi 2009, pp. 311-343.
- 9 Ciatti 2009, p. 243.
- 10 Cavalcaselle 1870. Per i riferimenti a Francesco Milizia e a Pietro Selvatico, vd. Forni 1866, pp. 9-14.
- 11 Thau 2008, pp. 80-83.
- 12 Ulisse Forni (Siena, 1814 - Firenze, 1867), per lo più ignoto sino a una ventina di anni fa, entrò alle RR. Gallerie nel 1845 in qualità di Aiuto ai restauratori, venendo nominato Secondo restauratore nel 1862 e Primo restauratore nel 1865, per cui vd. Bonsanti - Ciatti 2004; Thau 2005, pp. 77-92.
- 13 Per la Giunta di Belle Arti, vd. Bencivenni 1987; per le Commissioni, Conservatrici e Consultive, vd. nota 7.
- 14 Ettore Franchi (Firenze, 1824-1880) fu, in ordine di tempo, l'ultimo restauratore delle RR. Gallerie, assunto dal Ministero della Pubblica Istruzione e non più dal Granducato di Toscana, per cui vd. Thau 2014, p. 45-82.
- 15 Ciatti 2009, pp. 243-244.
- 16 ASGF, 1859, *Filza XXXIII, Parte I*, fasc. 9, carte del 2 agosto 1858 e del 28 gennaio 1859. Si tratta dell'*Apparizione della Madonna col Bambino a San Giacinto* dell'Empoli (Jacopo Chimenti, detto l', olio su tavola, cm 240 x 142, 1594-1595, Firenze, Chiesa di San Felice in Piazza, come da scheda OA n. cat. 00224556) e di *Santa Lucia trafitta in gola con un pugnale o una spada* di Jacopo Chiavistelli (olio su tela, cm 290 x 180, 1679 ca., Firenze, Chiesa di San Felice in Piazza, come da scheda OA n. cat. 00078157), per cui vd. Meoni 1993, pp. 182-198; Proto Pisani *et alii* 2004, pp. 110-111, scheda 22 (a cura di C. Pizzorusso).
- 17 Incerpi 2011, pp. 210; Thau 2014, p. 64.
- 18 Per Gaetano Bianchi, vd. Forni 1866, pp. 23-24; Baldry 1998, pp. 109-153; Masi 2009, pp. 40-57.
- 19 Per Emilio Burci (Firenze, 1809-1877), vd. Giannini 1989, pp. 87-93 e Torresi 1996, pp. 69-70; per il laboratorio di restauro agli Uffizi, vd. Thau 2014, p. 21.
- 20 Augusto Michelacci (Firenze, 1825-1888), medico presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova dal 1849, fu altresì professore di Clinica delle malattie della pelle nell'Istituto di Studi Superiori di Firenze dal 1859, Commissario Direttore dell'Arcispedale (1866), socio dell'Accademia medico-fisica fiorentina e membro onorario della Società di medicina e scienze naturali di Parigi, per cui vd. <http://siosa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51477&RicProgetto=personalita>. Per la storia del nosocomio fiorentino e delle sue collezioni, vd. Andreucci 1871, pp. 20-57; Diana 2005, pp. 313-351; Ead. 2006a, pp. 49-100; Ead. 2006b, pp. 45-50; Masini 2006, pp. 75-83.
- 21 Diana 2005, pp. 313-351; Ead. 2006b, pp. 45-50.

- 22 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73 di Affari spediti nel 1870, dal N. 411 al 490*, fasc. 432, carta di Michelacci del 21 luglio 1870.
- 23 Ottavio Andreucci (San Marcello Pistoiese, 1800 - Firenze, 1887), avvocato e funzionario statale, fu assistente della biblioteca dell'ospedale dal 1874 al 1877, per cui vd. Diana 2006a, pp. 49-100. Come emerge dal testo di Andreucci del 1871, tra le tante opere di proprietà del nosocomio troviamo dipinti di autori quali Beato Angelico, Filippo Lippi, Raffaellino del Garbo, Cosimo Rosselli, Antonio Sogliani e Alessandro Allori, per cui vd. Andreucci 1871, pp. 20-57.
- 24 Diana 2005, pp. 313-351.
- 25 Ibid.
- 26 Per l'intervento sul trittico di Hugo van der Goes (*Trittico Portinari*, olio su tavola, cm 253 x 586, 1475 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00281184/0-5 e n. 3191 inv. 1890), vd. ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carte diverse; Andreucci 1871, pp. 56-57. Per il restauro del trittico di *San Matteo* di Andrea Orcagna (*Trittico di San Matteo*, tempera su tavola, cm 257 x 264, 1376-1368, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00281125/0-5 e n. 3163 inv. 1890), recuperato da Mazzanti dal refettorio del convento delle Oblate, vd. ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73, Affari spediti nel 1870, dal N. 411 al 490*, fasc. 432, carta di Mazzanti del 22 agosto 1870; ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73, Affari spediti nel 1885, dal N. 341 al 395*, fasc. 357, carta di Oreste Nesi del 29 aprile 1885 e quella di Mazzanti del 25 maggio 1885; Andreucci 1871, p. 53; AA.VV. 1979, p. 396, scheda P1120; Brasioli - Ciuccetti 1989, pp. 29-30; Kreytenberg 2000, pp. 166-169.
- 27 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carta di Mazzanti dell'8 aprile 1871.
- 28 Ibid. Per i pannelli, vd. Buda *et alii* 2009, n. 72, pp. 29-39.
- 29 Ciatti 2006, pp. 153-172.
- 30 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carta di Emilio Burci del 21 novembre 1871. Per Enrico Pollastrini (Livorno, 1817 - Firenze, 1876), rappresentante della scuola purista fiorentina, vd. Torresi 1996, pp. 178-179.
- 31 Andreucci 1871, p. 57.
- 32 Brasioli - Lachi 2002, pp. 227-238, per le proprietà del nosocomio. Per il *Trittico Portinari*, vd. Fossi 2004, pp. 334-337; Ridderbors 2008, pp. 38-65.
- 33 Per la convenzione, chiusa nel 1897, vd. Diana 2005, pp. 313-351.
- 34 Ead. 2012, p. 148.
- 35 Per Gaetano Milanese (Siena, 1813 - Firenze, 1895), Direttore dell'Archivio di Stato di Firenze prima e Soprintendente degli Archivi toscani poi, e per la sua partecipazione al restauro delle opere d'arte, vd. Petrioli 2004, *passim*; Thau 2008, *passim*. Emilio Marcucci (Bibbiena, 1837 - Arezzo, 1886) fu Ispettore agli Scavi e Monumenti della Provincia di Firenze dal 1883 e, in precedenza, Ispettore nel Compartimento pisano, per cui vd. Vannini 2007, pp. 21-22; Pesenti 1996, p. 194, 225.
- 36 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 312, Affari spediti nel 1885, dal N° 341 al 395*, fasc. 357, carta di Mazzanti del 25 maggio 1885 al cavalier Nesi.
- 37 Pesenti 1996, p. 194.
- 38 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 312, Affari spediti nel 1885, dal N° 341 al 395*, fasc. 357, carta del 25 maggio 1885 di Mazzanti al cavalier Nesi.
- 39 Ibid.
- 40 Marcucci 1885, pp. 289-291; Conti 1996, p. 41.
- 41 Bonamassa a.a. 2015-2016, pp. 38-50. Per cenni biografici sui medici ritratti, vd. Lippi 2003, *passim*.
- 42 AAADFE, *Atti del collegio dei professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Anno 1893*, Firenze 1894, pp. 4-5. Per Luigi del Moro (Livorno, 1845 - Firenze, 1897), AA.VV. 2000, pp. 513-514.
- 43 Perusini 2013, p. 208.
- 44 ACS, Ministero Pubblica Istruzione, *Direzione Generale AA.BB.AA., I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2 (da ora in avanti, ACS, AA.BB.AA.); ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1870, Filza B, Pos. 5 (Commissione Consultiva)*, fasc. 41; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1871, Filza B (Commissione Consultiva delle Opere d'arte)*, fasc. 11; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1872, Filza B, Pos. 5 (Commissione Consultiva)*, fasc. 32; AABAF, *Filza 61, Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1873, Filza C, Pos. 5 (Commissione Consultiva)*, fasc. 18, carte varie.

- 45 Dell'intervento di Acciai sul dipinto di Sandro Botticelli (tempera su tavola, cm 378 x 258, 1488-1490 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00188566 e n. 8362 inv. 1890) dà conto Pèleo Bacci, allora Ispettore della Galleria Antica e Moderna, nella sua carta del 14 maggio 1907, per cui vd. ACS, AA.BB.AA., *Divisione I (1908-1912)*, b. 42, fasc. 809, carta del 14 maggio 1907; Paolucci 1990, pp. 51-54; Incerpi 2011, p. 131; Thau 2014, pp. 11-12.
- 46 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2, carta di Niccolò Antinori del 25 aprile 1870. Per Niccolò Antinori (1817-1882), nominato Presidente dell'Accademia della Belle Arti di Firenze a seguito del termine del suo mandato da colonnello nel 1861, vd. IBI, I 58,11; II 20, 106-108, e <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?ChiaveAlbero=249098&ApriNo=0&TipoPag=comparc&Chiave=214371&ChiaveRadice=249098&RicProgetto=reg-tos&RicSez=fondi&RicVM=indice&RicTipoScheda=ca>.
- 47 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2, carta di Antinori del 25 aprile 1870.
- 48 Incerpi 2011, pp. 186-187.
- 49 Thau 2014, p. 49. Per Aurelio Gotti (Firenze, 1833 - Roma, 1904), Direttore delle RR. Gallerie dal 1864 al 1878, vd. Cinelli 2002, pp. 149-153 e, per il suo operato alle RR. Gallerie, vd. Gotti 1877.
- 50 Per i *Quattro Santi* di Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo detto, *San Michele arcangelo, San Giovanni Gualberto, San Giovanni Battista e San Bernardo degli Uberti*, olio su tavola, cm 184 x 86, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00099778-A 1 e n. 8395 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Filza 61, Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta di Mazzanti del 30 settembre 1872; AA.VV. 1979, p. 130, scheda P70; Incerpi 2011, pp. 189-190.
- 51 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1872, Filza B, Pos. 5 (Commissione Consultiva)*, fasc. 32, carta del Ministro della Pubblica Istruzione del 6 settembre 1872 e sgg.; AABAF, *Filza 61, Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta (di Enrico Pollastrini?) del 31 maggio 1873 e quella di Mazzanti del 30 settembre 1872. Per il restauro del 1988 a cura dell'Opificio delle Pietre Dure, vd. Paolucci 1990, pp. 51-54. Per le problematiche evidenziate dall'ultimo restauro e in particolare per l'area dei piedi di uno degli angeli, vd. Bellucci *et alii* 1990a, pp. 63-76; Bellucci 1990b, pp. 77-78.
- 52 AABAF, *Filza 61, Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta del 30 settembre 1872.
- 53 Giannini 2010, p. 112.
- 54 AABAF, *Filza 61, Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta di Mazzanti del 30 settembre 1872.
- 55 Ibid.
- 56 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 14; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1882, Filza C, Pos. 1 (R. Galleria degli Uffizi)*, fasc. 158, carte varie; Incerpi 2011, pp. 325.
- 57 Per Oreste Cambi (Firenze, 1812-1892), vd. Thau 2014, 83-118; per Giuseppe Parrini (Firenze, 1837-1914) e Luigi Manaresi (Imola - Firenze, documentato a Firenze dagli anni trenta alla fine del XIX secolo), vd. Torresi 1996, pp. 145-146, 172-173; Incerpi 2011, passim.
- 58 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1880, Filza B, dal 71 al 170, Pos. 1 (R. Galleria delle Statue)*, fasc. 82, carte del 22 marzo, 3 aprile e del 25 maggio 1880; Thau 2014, pp. 27-28, 64, 154, 185-188. Per Giacomo Conti (1818-1889), vd. IBI, I 315, 334-337; II S 23,164; III 123,200-202; IV 144,161-163 e Torresi 1996, p. 91. Per Nicola Sanesi (1818-1889), vd. Comanducci 1934, p. 642.
- 59 Nota di Cavalcaselle del 30 gennaio 1877, in Thau 2014, pp. 165-166.
- 60 Per la storia della conservazione del Polittico Quaratesi (tempera su tavola, cm 108 x 62, 1425, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00284992/0-4 e n. 887 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1865, Filza A, Pos. 2 (R. Galleria delle Statue)*, fasc. 14; Cecchi 2005, pp. 71-73; MacGregor - Freschi 2005, pp. 181-186; De Marchi 2006, pp. 199-216; Thau 2014, pp. 27-28, 154.
- 61 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1880, Filza B, Pos. 1 (R. Galleria delle Statue)*, fasc. 82, carta di Mazzanti del 25 maggio 1880, verbale della Commissione (composta da Antonio Ciseri, Nicola Sanesi e Giacomo Conti) del 29 maggio 1880 e pagamento del 7 dicembre 1880 per il restauro del Polittico.
- 62 Bonsanti 2012, pp. 11-12.
- 63 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1880, Filza B, dal 71 al 170, Pos. 1 (R. Galleria delle Statue)*, fasc. 154, carta del 4 settembre 1880. Per le *Storie di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio (*Traslazione del corpo di San Zanobi*, olio su tavola, cm 205 x 175, 1516 ca., oggi Galleria dell'Accademia, come da scheda OA n. cat. 00290383 e n. 1589 inv. 1890, e *San Zanobi resuscita un fanciullo*, olio su tavola, cm 203 x 175, 1516 ca., oggi Galleria dell'Accademia, come

- da scheda OA n. cat. 00290380 e n. 1584 inv. 1890), vd. Falletti – Anglani 1999, p. 59; Bernacchioni 2010, pp. 38, 40. Per il dipinto di Jacopo Chimenti (*Sant'Ivo protettore degli orfani e delle vedove*, olio su tavola, cm 288 x 211, 1616, Galleria Palatina, come da n. 1569 inv. 1890), vd. Proto Pisani *et alii* 2004, pp. 146-149, scheda n. 38 (a cura di S. Casciu); Chiarini – Padovani 2003, p. 164, scheda n. 259 (a cura di S. Padovani).
- 64 ASGF, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, *Affari dell'anno 1881*, Filza B, Pos. 1 (R. Galleria degli Uffizi), fasc. 34, carte del 2 e 4 febbraio 1881.
- 65 Per l'*Allegoria della Primavera* di Sandro Botticelli (tempera su tavola, cm 207 x 319, 1482 ca.-1485 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00158550 e n. 8360 inv. 1890), vd. AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31; Caneva 1990, pp. 61-64; Cecchi 2007, pp. 152-154. Per il restauro dell'opera condotto dall'Opificio delle Pietre Dure tra il 1981 e il 1983, vd. Baldini 1984, pp. 35-108.
- 66 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, carta della Commissione del 21 giugno 1881. Per Stefano Ussi (Firenze, 1822-1901), pittore accademico, vd. Torresi 1996, pp. 202-203. Per Stefano Bardini (Pieve di S. Stefano, 1836 - Firenze, 1922), conoscitore e antiquario-restauratore, vd. Ciatti 2009, pp. 256-257; Niemeyer Chini 2009, pp. 42-46; Moskowitzz 2015, in particolare pp. 13-27 (per la formazione) e pp. 39-67 (per la sua attività di restauratore).
- 67 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, verbale di riunione della Commissione del 23 giugno 1881.
- 68 Ivi. Per il trattamento del supporto nella stagione più consona, vd. Ciatti 2012, pp. 17-33.
- 69 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, verbale di riunione della Commissione del 23 giugno 1881.
- 70 Ivi, verbale del 9 gennaio 1882.
- 71 Carta dell'11 aprile 1879, in Thau 2014, pp. 57-59.
- 72 Giannini 1996, pp. 215-269; Incerpi 2011, p. 129.
- 73 Ibid.
- 74 Carta del Soprintendente reggente del 24 marzo 1882 e Processo verbale del Comitato Tecnico, in Thau 2014, pp. 85-87, 196-197. Egisto Chiavacci (Firenze, 1846? - 1881) fu prima Ispettore della Galleria Palatina e, dal 1879 sino al 1881, anno della sua morte, Direttore delle RR. Gallerie, per cui vd. Torresi 1996, p. 81; Pesenti 1996, p. 209.
- 75 Thau 2014, pp. 85, 196-197.
- 76 Incerpi 2011, p. 210.
- 77 Estratto del processo verbale del Comitato Tecnico del 24 marzo 1882, in Thau 2014, pp. 85-87, 196-197.
- 78 Per brevi cenni biografici su Luigi Pompignoli (Forlì, 1814 - Firenze, 1883) e Angelo Tricca Borgo San Sepolcro, 1817 - Firenze, 1884), vd. Torresi 1996, pp. 179, 197-198. Per Annibale Gatti (Forlì, 1827 - Firenze, 1909), vd. Zappia 1985. Riguardo a Federico Bonamici non c'è stato modo di trovare alcun riferimento.
- 79 Carta del 16 novembre 1879, in Incerpi 2011, pp. 323-324.
- 80 ASGF, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, *Affari dell'anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (R. Galleria degli Uffizi), fasc. 158, Verbale del 30 maggio 1882.
- 81 Verbale dell'adunanza del 30 marzo 1882, in Incerpi 2011, pp. 324-326. Al Comitato si unì anche Cesare Donati (Lugo di Romagna, 1826 - Roma, 1913), per cui vd. Frustaci 1992, pp. 16-17 e Pesenti 1996, nota 39 p. 212.
- 82 Per le soluzioni da adottare per la conservazione del dipinto, vd. ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 14; ASGF, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, *Affari dell'anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (R. Galleria degli Uffizi), fasc. 158, Processo verbale del 30 maggio 1882. Per la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (tempera su tavola, cm 188 x 327 ca., 1438 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285047 e n. 479 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 400, scheda P1135; Padoa Rizzo 1991, pp. 66-72.
- 83 ASGF, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, *Affari dell'Anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (R. Galleria degli Uffizi), fasc. 158, Processo verbale della seduta del 30 maggio 1882. Per il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Diego Velázquez (attr., olio su tela, cm 126 x 98,2, metà XVII secolo ca., Galleria Palatina, come da scheda OA cat. n. 00745807 e n. 243 inv. Palatina), vd. Chiarini – Padovani 2003, pp. 476-477, scheda n. 776 (a cura di S. Casciu).
- 84 Ibid. Per la *Deposizione dalla Croce* di Perugino e Filippino Lippi (olio su tavola, cm 334 x 225, 1504-1507, ora Galleria dell'Accademia, come da scheda OA n. cat. 00160657 e n. 8370 inv. 1890), vd. Berti – Baldini 1991, p. 227; Garibaldi 1999, p. 140, scheda 74; Zambrano – Katz Nelson 2004, pp. 606-607, scheda 65.
- 85 Incerpi 2011, p. 224. Per Carlo Ginori Lisci (Firenze, 1851 - Monaco di Baviera, 1905), Direttore delle RR. Gallerie dal 1884 al 1889, vd. Conti 2001, pp. 45-48.

- 86 Enrico Ridolfi (Lucca, 1828 - Firenze, 1909), Ispettore delle RR. Gallerie e Musei dal 1882, dal 1885 svolse contemporaneamente funzioni di Vicedirettore sino al 1889 e di Direttore dal 1891 al 1903, anno in cui si ritirò a vita privata, per cui vd. Berti 1983, pp. 20-21; Bietoletti 2016, pp. 449-452. Per il suo operato per le RR. Gallerie, vd. Ridolfi 1905, mentre per la sua partecipazione ai tanti restauri, vd. Incerpi 2011, pp. 224-225. Alla sua figura di recente è stata dedicata una tesi di laurea magistrale, per cui vd. Bigalli a.a. 2013-2014.
- 87 Il Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana fu istituito con decreto del 29 giugno 1889, in Bencivenni *et alii* 1992, pp. 31-38. A far parte del Consiglio Tecnico di Commissariato furono chiamati Gaetano Milanese, Guido Carocci, Niccolò Barabino, Antonio Ciseri, Augusto Passaglia, Tito Sarocchi, Giuseppe Partini, Luigi del Moro e Giuseppe Poggi, per cui vd. Pesenti 1996, pp. 191-220.
- 88 Ridolfi 1890, p. 6.
- 89 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1887, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 19, carta di Mazzanti del 14 marzo 1887 e sgg. Per il *Ritratto d'uomo con pelliccia* di Paris Bordone (olio su tela, cm 107 x 83, 1523-1532 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00288079 e n. 907 inv. 1890), vd. Manzato 1984, 1984, p. 62.
- 90 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1887, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 19, carta di Mazzanti del 14 marzo 1887; BU, ms. 292, II, cc. 81-82, adunanza del 19 maggio 1887. I verbali del Comitato Tecnico sono conservati presso la Biblioteca degli Uffizi e si tratta di 3 volumi che comprendono le adunanze del Comitato Tecnico dal 1881 al 1889, e quelle del Consiglio Tecnico dal 1889 al 1891.
- 91 BU, ms. 292, II, cc. 87-88, perizia esaminata nell'Adunanza del 2 giugno 1887. Per l'*Angelo musicante* di Rosso Fiorentino (olio su tavola, cm 39 x 47, 1522 ca., come da scheda OA n. cat. 00099772 e n. 1505 inv. 1890), vd. Ciardi - Mugnaini 1991, pp. 86-87.
- 92 Gli elenchi dei dipinti da restaurare nella Galleria degli Uffizi sono conservati in ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'Anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10.
- 93 Ivi, perizia di Mazzanti del 23 gennaio 1887.
- 94 Ivi, perizia di Mazzanti approvata nelle adunanze del 17, 20 e 24 gennaio 1888.
- 95 Ivi, carta di Ridolfi del 30 gennaio 1888 di Ginori alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.
- 96 Ivi, carta del 30 gennaio 1888 e perizie di Mazzanti.
- 97 Per il *San Giovannino* di Raffaello (attr., olio su tela, cm 163 x 147, 1517-1518 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA cat. n. 00286470 e scheda n. 1446 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 443, scheda P1304; Gregori 1994, p. 174; Oberhuber 1999, p. 252. I documenti d'archivio ci informano che Ulisse Forni, allora Aiuto ai restauratori, venne sperimentato nelle sue abilità di restauratore dal Direttore delle RR. Gallerie sul *San Giovannino* attribuito a Raffaello, per cui vd. Thau 2005, pp. 77-92.
- 98 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del 30 gennaio 1888 di Ridolfi e perizie di Mazzanti. Per l'*Ingresso trionfale di Enrico IV a Parigi* di Pieter Paul Rubens (olio su tela, cm 380 x 692, olio su tela, 1627-1630 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00129512 e n. 729 inv. 1890), vd. Bodart 1977, p. 94, scheda 94; AA.VV. 1979, p. 462, scheda P1381; Merle Du Bourg 2017, pp. 246-266.
- 99 Incerpi 2011, pp. 238-241.
- 100 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del Ministro Fiorelli dell'8 febbraio 1888, quella di Ridolfi dell'11 febbraio e quella di Ginori del 6 giugno seguente.
- 101 Ivi, carta di Ridolfi del 30 gennaio 1888, e perizie di Mazzanti.
- 102 Per il restauro del dipinto di Annibale Carracci (*Venere, satiro e putti* detto la *Baccante*, olio su tela, cm 112x142, 1587-1509 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00289171 e n. 1452 inv. 1890), vd. ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta di Mazzanti del 13 giugno 1888; Gregori 1994, p. 346 per la scheda dell'opera. Per il restauro del Lorenzo di Credi (*bottega, Adorazione del Bambino*, tempera su tavola, diam. cm 87, 1510 ca.-1520 ca., Galleria degli Uffizi - depositi, come da scheda OA n. cat. 00292683 e n. 883 inv. 1890), vd. ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta del 22 luglio 1889 di Mazzanti e quelle di Fiorelli del 7 e 29 agosto 1889; AA.VV. 1979, p. 344, scheda P913.
- 103 Thau 2014, pp. 57-58.
- 104 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, perizia di Mazzanti del 23 gennaio 1887.
- 105 Ivi, carta di Mazzanti del 13 giugno 1888.
- 106 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta di Mazzanti del 22 luglio 1889.

- 107 Ivi, carta del 7 agosto 1889 di Enrico Ridolfi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti e ASGF, R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, *Affari dell'anno 1889, Cartella A2 (Gallerie e Musei)*, fasc. 55, carta di Ginori del 21 dicembre 1889.
- 108 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del 4 luglio 1888 di Fiorelli e quella del 15 novembre di Ridolfi; ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4; ASGF, R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, *Affari dell'anno 1889, Cartella A2 (Gallerie e Musei)*, fasc. 55; ASGF, R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, *Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carte del 29 agosto e 21 dicembre 1889, 8 e 9 febbraio 1890.
- 109 Per Amos Cassioli (Asciano, 1832 - Firenze, 1891), vd. Pignotti 1916, pp. 125-156; Arcangeli 1978, pp. 505-506; Vannini 1988, pp. 130-137. Per Michele Gordigiani (Firenze, 1835 - 1909), vd. Pierini 2002, pp. 13-15.
- 110 BU, *ms. 292, II, c. 111*, adunanza del 28 febbraio 1888.
- 111 Ai tempi in esame, la stanza si trovava al piano espositivo della Galleria degli Uffizi corrispondente a quello odierno, esattamente a ridosso di quella del Direttore, dell'Antiquario, del Commesso, dell'Archivio e della Biblioteca, dislocazione che evidenzia la prossimità delle diverse figure coinvolte in un intervento di restauro, per cui vd. Thau 2014, p. 21. Per essere ancora più precisi, lo studio del restauratore era adiacente all'imbocco del Corridore vasariano, come emerge chiaramente dalle guide della Galleria degli Uffizi dell'epoca, in particolare quella del 1860, quella del 1863 e dalla pianta attuale della Galleria, per cui vd. AA.VV. 1860; AA.VV. 1863. Per quelle che dovevano essere le caratteristiche di un laboratorio di restauro intorno a questa data, vd. Forni 1866, p. 164.
- 112 Per una sintesi della storia della patina e del suo trattamento ai tempi in esame, vd. Conti 1982, pp. 23-35.
- 113 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, conto spese di Mazzanti del 5 giugno 1888. Le altre opere effettivamente restaurate furono il *Ritratto di giovane* di Scuola toscana, la *Crocefissione* di Giovanni Stradano, la *Sacra Famiglia* di Bonifacio de' Pitati, la *Madonna col Bambino*, San Giovannino e Sant'Anna di Domenico Alfani, un *Ritratto virile* di Bronzino non meglio identificabile e il *Presepe* di Ludovico Mazzolino.
- 114 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, carta del 9 luglio 1888 di Mazzanti.
- 115 Per il *Ritratto di Alessandro de' Medici* di Giorgio Vasari (olio su tavola, cm 157 x 114, 1534 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00021976 e n. 1563 inv. 1890), vd. Gregori 1994, p. 216. Questo dipinto rientrava nel novero di quelli già segnalati nel 1879 da un gruppo di artisti e intellettuali fiorentini per i "cattivi restauri o per [la] cattiva custodia" in cui erano lasciati, per cui vd. Thau 2014, p. 53. Per l'*Autoritratto* di Diego Velázquez (olio su tela, cm 103,5 x 82,5, 1645 ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 1707 inv. 1890), vd. Gregori 1994, p. 613. Per lo stato di conservazione del dipinto, vd. Thau 2014, p. 53.
- 116 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, carta di Mazzanti del 9 luglio 1888. Per l'*Autoritratto* di Perin del Vaga (Bonaccorsi Pietro detto, oggi attribuito alla Scuola toscana, olio su tela, cm 74x59, fine XVII secolo ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 1703 inv. 1890), vd. Prinz s.d., p. 1002, scheda A871.
- 117 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, perizia di Mazzanti del 9 luglio 1888. Per l'*Autoritratto* di Giovanni Mannozi detto Giovanni da San Giovanni di Giovanni da San Giovanni (affresco su embrice, cm 51,6 x 37,4, 1616 ca., come n. 1724 inv. 1890), vd. Guidi - Marcucci 1987, p. 257; AA.VV. 1979, p. 886, scheda A412.
- 118 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, perizia di Mazzanti del 9 luglio 1888 e quella del Ministro Fiorelli del 5 ottobre seguente.
- 119 Ivi, carte del 26 settembre 1888 di Ridolfi, quella del 5 ottobre seguente di Fiorelli e quella di Ginori dell'8 ottobre sempre 1888. Per il verbale dell'adunanza del 10 gennaio 1889, vd. BU, *ms. 92, II, c. 163*. Per Cristiano Banti (Santa Croce sull'Arno, 1824 - Montemurlo), pittore appartenente al gruppo dei Macchiaioli, vd. Matteucci 1982.
- 120 ASGF, Direzione delle RR. *Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1888, Filza C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5; Incerpi 2011, pp. 159, 212-214; Thau 2014, pp. 85-87. Per le *Storie di Giuseppe ebreo* di Andrea del Sarto (*Giuseppe interpreta i sogni del faraone* e *Storie dell'infanzia di Giuseppe*, entrambe olio su tavola, cm 98 x 135 ciascuna, 1515 ca., Galleria Palatina, come da scheda OA n. cat. 00228551 e 00228552 e nn. 87-88 inv. Palatina), vd. Chiarini 1986, pp. 105-11 (schede X-XI); Chiarini - Padovani 2003, pp. 44-45, scheda 45 a-b (a cura di S. Padovani). Per lo *Sposalizio di Santa Cate-*

rina attribuito alla Bottega di Tiziano (olio su tela, cm 93 x 130, post 1530 ca.-1540?, Galleria Palatina, come da n. 17 inv. Palatina), vd. Agostini *et alii* 1978, pp. 70-72.

121 BU, ms. 292, II, cc. 104-105, adunanza del 24 gennaio 1888; ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5, perizia "R. Galleria Palatina. Quadri che abbisognano di riparazioni diverse".

122 Ivi, carte diverse.

123 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5, carta di Mazzanti del 24 aprile 1888.

124 Ivi, collaudo del Comitato Tecnico del 14 novembre 1888.

125 ACS, AA.BB.AA, *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta del 20 marzo 1889.

126 Bargellini 1969, pp. 37-45; Vannini 2011, pp. 11-18.

127 AA.VV. 1889, pp. 9-24.

128 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, perizia di Mazzanti dell'8 gennaio 1889 e carta di Ginori del 20 marzo 1889; ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta di Ginori del 20 marzo 1889. Per il dipinto di Filippino Lippi (*Madonna in trono con Bambino, San Giovanni Battista, San Vittorio vescovo, San Giovanni Battista, San Bernardo e San Zanobi*, tempera su tavola, cm 355 x 255, 1486, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285679 e n. 1568 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 332, scheda P868; Berti - Baldini 1991, pp. 186-188; Gregori 1994, p. 108; Zambrano - Katz Nelson 2004, pp. 351-353, scheda 35.

129 Ibid.

130 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, perizia di Mazzanti dell'8 gennaio e carta di Ginori del 20 marzo 1889.

131 Ivi, carta del Ministro Fiorelli del 15 marzo 1889.

132 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta di Ginori del 20 marzo 1889.

133 Ibid.

134 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta del 27 marzo 1889 del Ministro Fiorelli, quella del 28 giugno seguente del Comitato Tecnico

e quella del 19 settembre sempre di Fiorelli; ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta dell'11 luglio 1889 di Ginori e quella del 18 settembre seguente di Ridolfi.

135 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, verbali delle Adunanze del Consiglio Tecnico del R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana del 5 e 12 febbraio 1890.

136 Ivi, verbale dell'adunanza del Consiglio Tecnico del R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana del 5 febbraio 1890. Il dipinto è forse identificabile con l'*Annunciazione* oggi in deposito esterno che, dalla scheda n. 480 inv. 1890, risulta registrato con il n. 15 nell'inventario 1880-1882 (tempera su tavola, cm 152 x 154, chiesa di Santa Maria a Quarto, Bagno a Ripoli), per cui vd. AA.VV. 1979, p. 393 (P1109).

137 Per l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Ghirlandaio (tempera su tavola, diam. cm 172, 1487, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285602 e n. 1619 inv. 1890), vd. Kecks 1998, pp. 224-225.

138 Per la *Madonna col Bambino, Sant'Antonio Abate e San Nicola di Bari* di Cosimo Rosselli (olio su tavola, cm 154 x 187, 1468 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00292672 e n. 3941 inv. 1890), vd. Gabrielli 2007, pp. 124-125, scheda 15.

139 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti "di dipinti che hanno urgentissimo bisogno di riparazione" approvata dal Consiglio Tecnico nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.

140 Ibid. Per l'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi (olio su tavola, cm 258 x 243, 1496, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285664 e n. 1566 inv. 1890), vd. Berti - Baldini 1991, pp. 199-206; Zambrano - Katz Nelson 2004, pp. 594-595, scheda 52.

141 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta del Ministero (a firma di tale Mariotti) del 7 ottobre 1890.

142 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, carta di Ginori del 27 settembre 1890.

143 Carta del 10 ottobre 1890, in Incerpi 2011, pp. 328-329.

144 La lettera del 10 ottobre del direttore Ridolfi al commissario Ginori è pubblicata, per la prima parte, in Incerpi 2011, pp. 328-329 e, per la seconda parte, in Thau 2014, p. 232.

- 145 Incerpi 2011, pp. 231, 328-329.
- 146 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890. Per Agnolo Bronzino (*Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, olio su tavola, cm 102 x 83,2, 1540 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00021914 e n. 736 inv. 1890), vd. Fossi 2004, pp. 444-445; Falciani - Natali 2010, pp. 168-169 (scheda a cura di C. Falciani).
- 147 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5.
- 148 Vd. nota 64.
- 149 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890. Lo stendardo di Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma, *San Sebastiano* sul recto e *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sigismondo* sul verso, stendardo processionale, olio su tela, cm 206 x 154, 1525 ca., Galleria degli Uffizi), esposto inizialmente agli Uffizi e spostato più volte nel XX secolo tra la Galleria degli Uffizi e la Palatina, nel 2006 è giunto nella sua collocazione attuale dopo aver subito un intervento di restauro (come da scheda OA n. cat. 00281767 e n. 1590 inv. 1890), per cui vd. Natali 2004, pp. 34-35, scheda 9 (a cura di A. Baldinotti).
- 150 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.
- 151 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi dell'11 novembre 1890.
- 152 Il dipinto (cm 355 x 285, 1440-1442, Firenze, ora Museo di Santa Maria Nuova, come da scheda OA n. cat. 00190113) rimase nel chiostro sino al 1952, quando fu staccato da Leonetto Tintori e collocato negli Uffici del nosocomio fiorentino, per la cui storia conservativa vd. Andreucci 1871, p. 34; De Benedictis 2002, p. 252-253; Savelli - Nencioni 2008, p. 34.
- 153 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta del Ministero (nella persona di tale Mariotti) del 7 ottobre 1890.
- 154 Ivi, carta del Ministro del 7 ottobre 1890; Incerpi 2011, p. 235.
- 155 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, carta di Ginori del 23 gennaio 1891.
- 156 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Bensi 2002, pp. 29-46.
- 157 Conti 2001, pp. 319-321.
- 158 Forni 1866, pp. 429-434; Ciatti 2004, pp. 273-292.
- 159 Conti 1988, p. 298.
- 160 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Eadem 2011, pp. 205-207.
- 161 Per il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Diego Velázquez, vd. nota 83.
- 162 BU, ms 292, III, cc. 27-33.
- 163 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Ead. 2011, p. 224.
- 164 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi del 28 luglio 1890.
- 165 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Terribile 2002, pp. 371-422.
- 166 BU, ms 292, III, c. 29; Incerpi 2002a, pp. 125-161.
- 167 BU, ms 292, III, cc. 30, 32-33.
- 168 Per Luigi Guerri (Firenze, 1823 - ?), vd. Schiff 1928, p. 97. Per Emilio Bechi (Firenze, 1850-1880), vd. IBI, I 125, 71-72 e Meschiari 2005, pp. 795-884 (esattamente n. 31 p. 826).
- 169 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, carta del Ministero del 3 febbraio 1891.
- 170 Terribile 2002, pp. 371-422.
- 171 Bensi 2002, pp. 44-45; Conti 2002, pp. 297-301; Giannini 2010, pp. 33, 129.
- 172 Forni 1866, p. 65; Incerpi 2011, p. 213.
- 173 Ivi, pp. 212-215; Thau 2014, pp. 85-87.
- 174 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1891, Cartella 14ª, Pos. A2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, approvazione da parte di Ridolfi del conto spese di Mazzanti, nel cui elenco erano compresi i dipinti della perizia approvata nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.

- 175 *La Venere d'Urbino* di Tiziano (olio su tela, cm 119 x 165, 1538 ca., Galleria degli Uffizi dal 1694, come da scheda n. cat. 00131831 e n. 1437 inv. 1890) è agli Uffizi dal 1694 e nel tempo ha subito vari interventi di rintelatura e di restauro, il più recente dei quali è quello del 1996 a opera di Alfio Del Serra, per cui vd. Del Serra 1996, pp. 3-4. Vd. anche Agostini – Allegri 1978, pp. 125-135, scheda n. 30; Calabrese 2003, pp. 29-45. Esclusivamente per gli interventi di restauro e il metodo Pettenkofer, vd. Bensi 2002, pp. 29-46; Incerpi 2002a, pp. 125-161; Terribile 2002, pp. 371-422; Incerpi 2011, pp. 232-233.
- 176 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi dell'8 agosto 1890.
- 177 Ibid.
- 178 Bensi 2002, pp. 29-46.
- 179 Incerpi 2002a, pp. 125-161.
- 180 Adunanza del 15 febbraio 1891, in Ivi.
- 181 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, conto spese di Mazzanti del 25 maggio 1891 per il restauro della *Venere d'Urbino*.
- 182 Ibid.; adunanza del 2 marzo 1891, in Incerpi 2002, esattamente doc. 5 pp. 159-161.
- 183 Incerpi 2002a, pp. 125-161 (esattamente doc. 5 pp. 159-161). Per Niccolò Barabino (Sampierdarena, 1932 - Firenze, 1891), pittore ligure, vd. Di Genova 1963, pp. 767-769.
- 184 Incerpi 2002a, pp. 125-161.
- 185 Ibid.; lettera di Uberto Valentini al Ministero del 25 marzo 1891, in Terribile 2002, pp. 371-422.
- 186 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'Anno 1891, Cartella 14^a, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi del 1891 relativa alla nota di spesa di Mazzanti.
- 187 Sarti 2002, pp. 311-338.
- 188 Conti 2002, pp. 300-301; Bensi 2002, pp. 29-46, in particolare p. 40 per il giudizio di Hauser, espresso in risposta alla richiesta fatta dal ministro Villari al chimico Stanislao Cannizzaro, Direttore dell'Istituto di Chimica dell'Università di Roma.
- 189 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, carta di Ridolfi del 10 maggio 1892.
- 190 Ibid.
- 191 Ibid.
- 192 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per Pieter Paul Rubens, *Autoritratto col fratello Philipp, Juste Lipse e Jan Woverius* (olio su tavola, cm 164 x 139, 1611-1612 ca., Galleria Palatina, come da scheda n. 85 inv. Palatina), vd. Chiarini – Padovani 2003, pp. 350-351, scheda n. 565 (a cura di M. Chiarini). Per il *Ritratto di Papa Giulio II* di Tiziano (olio su tavola, cm 100 x 82,5, 1545 ca., Galleria Palatina, come da scheda n. cat. 00294762 e n. 79 inv. Palatina), vd. Agostini – Allegri 1978, pp. 136-140, scheda n. 31. Relativamente al dipinto di Moroni (*Ritratto di prelado*, olio su tela, cm 51,9 x 46,5, Galleria Palatina, come da scheda OA cat. N. 00295655 e n. 127 inv. Palatina), vd. Chiarini – Padovani 2003, pp. 270-271, scheda n. 435 (a cura di S. Casciu).
- 193 Per il restauro del *Cupido arciere* di Marco Antonio Franceschini (olio su tela, cm 119 x 80, 1680 ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 750 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per la scheda dell'opera, vd. Borea 1975, pp. 220-221.
- 194 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti del 18 aprile 1892. Per l'*Adorazione dei Magi* di Tiziano (olio su tavola, cm 93 x 112, 1532-1533, Galleria Palatina, come da scheda OA n. cat. 00295792 e n. 423 inv. Palatina), vd. Agostini – Allegri 1978, pp. 98-102, scheda n. 24; Chiarini – Padovani 2003, pp. 460-461, scheda n. 754 (a cura di S. Casciu).
- 195 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per il *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani detto, olio su tavola, cm 68 x 54, 1512, Galleria degli Uffizi, attribuito a Raffaello nel XVIII secolo, come da scheda OA n. cat. 00161798 e n. 1443 inv. 1890), il cui ultimo restauro risale al 1996, vd. Fossi 2004, pp. 458-459.
- 196 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo, Affari dell'anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, carta di Mazzanti e Ridolfi del 22 febbraio 1893.
- 197 Ivi, carta di Mazzanti e Ridolfi del 26 maggio 1893.
- 198 Nella perizia, oltre a quelli citati, troviamo dipinti di autori quali Verrocchio (Scuola di), Fra Bartolomeo (Scuola di), Scuola ferrarese (ritratto virile), Lorenzo di Credi allora tutti agli Uffizi e la *Congiura di Catilina* alla Palatina, in Ivi.

199 Ivi, perizia di Mazzanti del 26 maggio 1893. È ipotizzabile che si tratti dell'*Adorazione dei Magi* anche oggi attribuita a Botticelli (tempera su tavola, cm 107,5 x 173, 1475 ca., Galleria degli Uffizi (depositi), come da scheda OA n. cat. 00189473 e n. 4346 inv. 1890), per cui vd. Baldini 1988, p. 270; Caneva 1990, pp. 53-54.

200 Il *Ritratto di Papa Sisto IV* di Tiziano (olio su tavola, cm 109,5 x 87, Galleria degli Uffizi, come da scheda n. cat. 00293417 e n. 744 inv. 1890) agli inizi dell'Ottocento venne spostato dalla Palatina ai depositi delle RR. Gallerie e, solo dopo il restauro di Giuseppe Parrini del 1894, fu esposto agli Uffizi nelle sale della Scuola veneta, per poi essere riposto nuovamente nei depositi, dove è rimasto sino all'ultimo restauro del 2002, per cui vd. Natali 2002, pp. 15-29; Incerpi 2002b, pp. 31-57; vd. anche Agostini - Allegri 1978, pp. 141-144, scheda n. 32.

201 Il metodo Luperini consisteva in una miscela segreta per pulire i quadri, ritenuta capace di rimuovere vernici di qualunque natura e vecchi ritocchi senza intaccare la pittura originale, per cui vd. Incerpi 2002b, pp. 31-57; Ead. 2011, pp. 191-194; Thau 2014, pp. 59-62.

202 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 16.

203 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo, Affari dell'anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, perizia di Mazzanti del 26 maggio 1893.

204 Ibid.

205 Ivi, minuta della perizia di Mazzanti del 23 maggio 1893.

206 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 11.

207 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 16. Per l'identificazione del dipinto di Salvator Rosa, vd. scheda n. cat. 00099751; Rusconi 1937, p. 238, in cui il dipinto è riportato come "copia di Salvator Rosa", tela, cm 155 x 187; Volpi 2014, p. 555, scheda 262 in cui la copia è attribuita a Niccolò Cassana, oggi alla Palatina.

208 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell'anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, carta di Ridolfi del 13 settembre 1893.

209 Ivi, carta del Ministero del 12 giugno 1893, e quella di Ridolfi del 26 giugno 1893.

210 Incerpi 2011, pp. 235-236.

211 A Luigi Grassi (Genzano, 1858 - Firenze, 1937) di recente è stata dedicata una tesi di laurea magi-

strale discussa presso l'ateneo fiorentino, per cui vd. Tabani a.a. 2016-2017; Torresi 1996, pp. 129-130; Incerpi 2011, pp. 236-241.

212 Per Otto Vermehren (Güstrow, 1861 - Firenze, 1917), vd. Paolucci 1986, pp. 33-39; Torresi 1996, p. 204; Ciatti 2009, pp. 266-268; Incerpi 2011, pp. 236-241; Falconi 2018, pp.131-143; Thau 2017, in particolare pp. 6, 12, 16-17.

213 Forni 1866, pp. 14-15; Secco Suardo 2010 (copia anast. ed. 1927), pp. 52-53.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1860: *Catalogue de la Galerie de Florence, première partie, sculptures antiques et modernes*, I ed., Florence, 1860.
- AA.VV. 1863: *Catalogo della R. Galleria di Firenze. Prima parte, sculture antiche e moderne*, I ed. italiana, Firenze 1863.
- AA.VV. 1889: *Atti del quarto Congresso storico italiano (Firenze 19-28 settembre 1889)*, Regia deputazione di storia patria per la Toscana, l'Umbria e le Marche, Firenze 1889.
- AA.VV. 1979: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979.
- AA.VV. 2000: *Del Moro, Luigi (ad vocem)*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 2000, vol. 25, pp. 513-514.
- Agostini et alii 1978: *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979), a cura di G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, G. Chiarini, L. Fiorentini, G. Incerpi, M. Manfrini, F. P. Squellati, M. Zecchini, Firenze 1978.
- Andreucci 1871: O. Andreucci, *Della Biblioteca e Pinacoteca dell'Arcispedale di S. Maria Nuova e delle ricordanze dei benefattori. Considerazioni storico-critiche*, Firenze 1871.
- Arcangeli 1978: L. Arcangeli, *Cassoli, Amos (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 1978, vol. 21, pp. 505-506.
- Baldini 1984: U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano 1984.
- Baldini 1988: U. Baldini, *Botticelli*, Firenze 1988.
- Baldry 1998: F. Baldry, *Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato: note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", n. 77, a. 1998, 65, pp. 109-153.
- Bargellini 1969: P. Bargellini, *La splendida storia di Firenze. Dal diluvio del 1870 al diluvio del 1966*, Firenze 1969.
- Bellucci et alii 1990a: R. Bellucci, F. Ciani Passeri, C. Giovannini, C. Rossi Scarzanella, *Storia di un restauro*, in M. Ciatti (a cura di), *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 63-76.
- Bellucci et alii 1990b: R. Bellucci, M. Ciatti, M. Matteini, A. Moles, *Il piede dell'angelo: nota su un'indagine particolare*, in M. Ciatti (a cura di), *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 77-78.
- Bencivenni 1987: M. Bencivenni, *Verso un servizio su scala nazionale (1865-1874)*, in *Bencivenni et alii 1987*, pp. 189-270.
- Bencivenni et alii 1987: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Firenze 1987.
- Bencivenni et alii 1992: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992.
- Bensi 2002: P. Bensi, *Storia della diagnostica e appunti di chimica nelle vicende del metodo Pettenkofer in Italia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 29-46.
- Bernacchioni 2010: *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, Castello dell'Acciaiuolo, 21 novembre 2010 - 1 maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010.
- Berti - Baldini 1991: L. Berti, U. Baldini, *Filippino Lippi*, Firenze 1991.
- Berti 1983: L. Berti, *Introduzione*, in L. Berti, G. A. Argan (a cura di), *Gli Uffizi: storia e collezioni*, Firenze 1983, pp. 20-21.
- Bietoletti 2016: S. Bietoletti, *Ridolfi, Enrico (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Trofarello (TO) 2016, vol. 87, pp. 449-452.
- Bigalli a.a. 2013-2014: V. Bigalli, *Enrico Ridolfi (1828-1909). Note sulla cultura del restauro nella seconda metà dell'Ottocento*, Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore M. V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2013-2014.
- Bodart 1977: *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio - 9 ottobre 1977), a cura di D. Bodart, Firenze 1977.
- Bonamassa a.a. 2015-2016: C. Bonamassa, *Per una storia del restauro: Alessandro Mazzanti, restauratore a Firenze dal 1858 al 1893*, Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore M.V. Thau, correlatori C. Giometti e S. Pasquinucci, a.a. 2015-2016.

- Bonsanti – Ciatti 2004: G. Bonsanti, M. Ciatti (a cura di), *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, Firenze 2004.
- Bonsanti 2012: G. Bonsanti, *Introduzione*, in M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2012, pp. 11-12.
- Borea 1975: *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, febbraio - aprile 1975), a cura di E. Borea, Firenze 1975.
- Borgia 2011: C. Borgia, *L'organizzazione della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze dalle origini al 1861*, in *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all'Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa di Dante, 11 giugno - 9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011, pp. 15-30.
- Brasioli – Ciuccetti 1989: F. Brasioli, L. Ciuccetti, *Santa Maria Nuova. Il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino*, Firenze 1989.
- Brasioli – Lachi 2002: F. Brasioli, C. Lachi, *Catalogo*, in C. De Benedictis (a cura di), *Il patrimonio artistico di Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, Firenze 2002, pp. 227-238.
- Buda et alii 2009: R. Buda, A. Dori, L. Dori, *Gli sportelli del "Trittico di Benedetto Portinari"*, in "Kermes", a. 21, 2009, n. 72, pp. 29-39.
- Calabrese 2003: O. Calabrese, *La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio*, in *La Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra (Bruxelles, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004) a cura di O. Calabrese, Milano 2003, pp. 29-45.
- Caneva 1990: C. Caneva, *Botticelli. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1990.
- Cavalcaselle 1870: G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Firenze 1870.
- Cecchi 2005: A. Cecchi, *Il 'trittico' Quaratesi da San Niccolò Oltrarno agli Uffizi*, in A. Cecchi (a cura di), *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, Milano 2005, pp. 71-73.
- Cecchi 2007: A. Cecchi, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, in M. Campigli, I. Di Maio, A. Galli, G. Uzzani (a cura di), *I grandi maestri dell'arte. L'artista e il suo tempo*, Firenze 2007, pp. 152-154.
- Chiarini – Padovani 2003: *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani con la collaborazione di S. Casciu e F. Navarro, vol. II, Firenze 2003.
- Chiarini 1986: *Andrea del Sarto. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987), a cura di M. Chiarini, Firenze 1986.
- Ciardi – Mugnaini 1991: R. P. Ciardi, A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo*, Firenze 1991.
- Ciatti 2004: M. Ciatti, *Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze*, in G. Bonsanti, M. Ciatti (a cura di), *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, Firenze 2004, pp. 273-292.
- Ciatti 2006: M. Ciatti, *Il Gabinetto di restauro e la pulitura*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la collaborazione di S. Damianelli, Firenze 2006, pp. 153-172.
- Ciatti 2009: M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la collaborazione di F. Martusciello, Firenze 2009.
- Ciatti 2012: M. Ciatti, *Dipinti su tavola: riflessioni sulla storia della produzioni e della conservazione dei supporti*, in M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2012, pp. 17-33.
- Cinelli 2002: C. Cinelli, *Gotti, Aurelio (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Catanzaro 2002, vol. 58, pp. 149-153.
- Comanducci 1934: A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934.
- Conti 1893: C. Conti, *Prof. Alessandro Mazzanti*, in "Arte e Storia", XII, 1893, n. 19, p. 152.
- Conti 1982: A. Conti, *La patina della pittura a vent'anni dalle "controversie storiche". Teoria e pratica della conservazione*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 16, 1982, pp. 23-35.
- Conti 1988: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.
- Conti 1996: C. Conti, *Del restauro in generale e dei restauratori (il manoscritto 280 della Biblioteca degli Uffizi)*, Ferrara 1996.
- Conti 2001: A. Conti, *Manuale di restauro*, ed. a cura di M. R. Conti, Torino 2001.

- Conti 2001: F. Conti, *Ginori Lisci, Carlo (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 2001, vol. 55, pp. 45-48.
- Conti 2002: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2002.
- De Benedictis 2002: C. De Benedictis (a cura di), *Il patrimonio artistico dell'ospedale di Santa Maria Nuova. Episodi di committenza*, Firenze 2002.
- De Gubernatis 1892: A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze 1892.
- De Marchi 2006: A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006.
- Del Serra 1996: A. Del Serra, *Nota di restauro*, in *Gli Uffizi. La 'Venere di Urbino' di Tiziano restaurata*, Firenze 1996, pp. 3-4.
- Di Genova 1963: G. Di Genova, *Barabino, Niccolò (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 1963, vol. 5, pp. 767-769.
- Diana 2005: E. Diana, *Contributi sulla storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova: i cataloghi di fine Ottocento*, in "Archivio Storico Italiano", CLXIII, 2005, n. 2, pp. 313-351.
- Diana 2006a: E. Diana, *La biblioteca dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Gli ambienti e le acquisizioni librerie dalla fondazione al trasferimento all'Istituto di Studi Superiori (1679-1893)*, in "Istituto e museo di storia della scienza Nuncius, Journal of the history of science", XXI, 2006, n. 1, pp. 49-100.
- Diana 2006b: E. Diana, *Storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova*, in *Santa Maria Nuova e gli Uffizi, vicende di un patrimonio nascosto*, catalogo della mostra (Firenze, 27 giugno - 27 settembre 2006), a cura di A. Coppellotti, C. De Benedictis, E. Diana, Firenze 2006, pp. 45-50.
- Diana 2012: E. Diana, *Santa Maria Nuova ospedale dei fiorentini. Architettura ed assistenza nella Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze 2012.
- Falciani - Natali 2010: *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010.
- Falconi 2018: B. Falconi, *Otto Vermehren (1861-1917). "L'isola dei morti" d'après Arnold Böcklin*, in G. Casaglia (a cura di), *Arnold Böcklin*, Ospedaletto (PI) 2018.
- Falletti - Anglani 1999: F. Falletti, M. Anglani (a cura di), *Galleria dell'Accademia. Guida ufficiale, tutte le opere*, Firenze 1999.
- Forni 1866: U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866.
- Fossi 2004: G. Fossi, *Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Firenze 2004.
- Frustaci 1992: E. Frustaci, *Donati, Cesare (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 1992, vol. 41, pp. 16-17.
- Gabrielli 2007: E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino 2007.
- Caribaldi 1999: V. Caribaldi, *Perugino. Catalogo completo*, Firenze 1999.
- Giannini 1982: C. Giannini, *Note sul restauro italiano del secondo Ottocento: la scuola fiorentina di Giovanni Secco Suardo e il Morelli*, in "Paragone. Arte", a. 33, 1982, n. 391, pp. 44-55.
- Giannini 1989: C. Giannini, *Restauro e direzione museale a Firenze tra amministrazione lorenese e sabauda (1849-1864)*, in "Critica d'arte", V serie, a. 54, 1989, n. 19, pp. 87-93.
- Giannini 1992: C. Giannini, *Lessico del restauro: storia, tecniche, strumenti*, Firenze 1992.
- Giannini 1996: C. Giannini, "Sotto lo scialbo": *Firenze e la tutela del patrimonio alle soglie dell'unità*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", a. 77, 1996, n. 63, pp. 215-269.
- Giannini 2010: C. Giannini (a cura di), *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione*, Firenze 2010.
- Gotti 1877: A. Gotti, *Regolamento per il servizio nelle RR. Gallerie e Musei di Firenze*, Firenze 1877.
- Gregori 1994: M. Gregori, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle Gallerie fiorentine*, Udine 1994.
- Guidi - Marcucci 1987: *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi e D. Marcucci, vol. I, Firenze 1987.
- IBI: *Indice biografico degli Italiani*, a cura di T. Nappo, P. Noto, versione digitale.
- Incerpi 2002a: G. Incerpi, *Da Forni a Valentini: il metodo Pettenkofer nelle Regie Gallerie di Firenze*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 125-161.

- Incerpi 2002b: G. Incerpi, *Storie parallele di una difficile conservazione*, in A. Natali (a cura di), Tiziano. *La Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV: due risarcimenti*, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 31-57.
- Incerpi 2011: G. Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze 2011.
- Kecks 1998: R. G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 1998.
- Kreytenberg 2000: G. Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.
- Lippi 2003: D. Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e politica nell'Ottocento toscano: l'archivio di Ferdinando Zannetti*, Firenze 2003.
- MacGregor - Freschi 2005: N. A. MacGregor, S. Freschi, *Il restauro dei Santi Quaratesi*, in A. Cecchi (a cura di), *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, Milano 2005, pp. 181-186.
- Manzato 1984: E. Manzato (a cura di), *Paris Bordon*, Milano 1984.
- Marcucci 1885: E. Marcucci, *Ancora del Tabernacolo delle Fonticine*, in "Arte e Storia", a. IV, 1885, n. 38-39, pp. 289-291.
- Masi 2009: I. Masi, *Gaetano Bianchi (1819-1892)*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, Firenze 2009, vol. 5, pp. 40-57.
- Masini 2006: M. P. Masini, *La collezione delle opere d'arte dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e le RR. Gallerie Fiorentine. Brevi note su un'acquisizione*, in A. Coppellotti, C. De Benedictis, E. Diana (a cura di), *Santa Maria Nuova e gli Uffizi*, Firenze 2006, pp. 75-83.
- Matteucci 1982: G. Matteucci (a cura di), *Cristiano Banti*, Firenze 1982.
- Meoni 1993: L. Meoni, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993.
- Merle Du Bourg 2017: A. Merle Du Bourg, *Rubens - the Henri IV series*, London 2017.
- Meschiari 2005: A. Meschiari, *Schede tecniche e istruzioni per l'uso di 160 microscopi di Giovanni Battista Amici*, in Atti della Fondazione Giorgio Ronchi, a. LVII, 2005, n. 5, pp. 795-884.
- Moskowitz 2015: A. F. Moskowitz, *Stefano Bardini "principe degli antiquari": prolegomenon to a biography*, Firenze 2015.
- Natali 2002: A. Natali, *Due risarcimenti per Tiziano: la Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV*, in A. Natali (a cura di), Tiziano. *La Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV: due risarcimenti*, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 15-29.
- Natali 2004: A. Natali, *Memorie di paesaggi. Capolavori dei depositi degli Uffizi*, catalogo della mostra (Sala delle Reali Poste, Piazzale degli Uffizi, 15 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), a cura di A. Natali, Firenze 2004.
- Niemeyer Chini 2009: V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhem Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009.
- Nocentini 2011: M. Nocentini *Promozione e produzione artistica nelle Esposizioni della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze (1843-1861)*, in *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all'Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa di Dante, 11 giugno - 9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011, pp. 31-42.
- Oberhuber 1999: K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.
- Padoa Rizzo 1991: A. Padoa Rizzo, *Paolo Uccello: catalogo completo*, Firenze 1991.
- Paolucci 1986: A. Paolucci, *Il Laboratorio di restauro a Firenze*, Torino 1986.
- Paolucci 1990: A. Paolucci, *Un restauro lungo un secolo*, in M. Ciatti (a cura di), *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 51-54.
- Perusini 2013: G. Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo*, Firenze 2013.
- Pesenti 1996: S. Pesenti, *La tutela dei monumenti a Firenze: le "Commissioni Conservatrici" (1860-1891)*, Milano 1996.
- Petrioli 2004: P. Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena 2004.
- Pierini 2002: M. Pierini, *Gordigiani, Michele (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Cantanzaro 2002, vol. 58, pp. 13-15.
- Pignotti 1916: G. Pignotti, *I pittori senesi della Fondazione Biringucci*, Siena 1916, pp. 125-156.
- Prinz s.d.: W. Prinz, *La collezione degli Autoritratti e dei ritratti di artisti*, s.l., s.d.
- Proto Pisani et alii 2004: R. C. Proto Pisani, A. Natali, C. Sisi, E. Testaferata, *Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, Cinisello Balsamo (MI) 2004.

- Ridderbors 2008: B. Ridderbors, *Il trittico con il "Giudizio Universale" di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1450-1530, dialoghi tra gli artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 giugno - 26 ottobre 2008), a cura di B. W. Meijer e S. Padovani, Livorno 2008, pp. 38-65.
- Ridolfi 1890: E. Ridolfi, *Dei provvedimenti e lavori fatti per le RR. Gallerie e Musei di Firenze negli anni 1885-1889*, Firenze-Roma 1890.
- Ridolfi 1905: E. Ridolfi, *Il mio direttorato delle RR. Gallerie fiorentine. Appunti di Enrico Ridolfi*, Firenze 1905.
- Rinaldi 2009: S. Rinaldi, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia*, in "Annali di critica d'arte", 2009, vol. 5, pp. 311-343.
- Rusconi 1937: A. J. Rusconi, *La R. Galleria di Pitti in Firenze*, Roma 1937.
- Sarti 2002: 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*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 311-338.
- Savelli - Nencioni 2008: D. Savelli, R. Nencioni, *Il chiostro degli Angeli. Storia dell'antico monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, Firenze 2008.
- Schiff 1928: U. Schiff, *Il Museo di Storia Naturale e la Facoltà di Scienze fisiche e naturali di Firenze. Note storiche sullo stato delle Scienze in Firenze sotto i Lorena*, pubblicazione postuma a cura di M. Betti, in "Archeion", vol. IX, 1928, p. 97.
- Secco Suardo 2010: G. Secco Suardo, *Il restauratore di dipinti*, ed. a cura di G. Previati, Milano 2010 (copia anastatica ed. 1927).
- Tabani a.a. 2016-2017: E. Tabani, Luigi Grassi, "Restauratore e raccoglitore di bellezze oltre i naufragi del tempo", Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore M. V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2016-2017.
- Terribile 2002: C. Terribile, *Valentinis e le polemiche ministeriali sul metodo Pettenkofer*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento, Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 371-422.
- Thau 2005: M. V. Thau, *Ulisse Forni*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, Firenze 2005, vol. II, pp. 77-92.
- Thau 2006: M. V. Thau, *Schede "Biografiche" e di "Evento di conservazione e restauro"*, in *Amplius vetusta servare*, a cura di M. Panzeri e C. Gimondi, coordinamento scientifico di G. Basile, Saonara (PD) 2006, pp. 117-137.
- Thau 2008: M. V. Thau, *Forni e dintorni. Pittori senesi a Roma e la cultura scientifica di Ulisse Forni*, Firenze 2008.
- Thau 2014: M. V. Thau, *Restauri e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.
- Thau 2017: M. V. Thau, *Fra Longhi e Procacci. Restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017.
- Torresi 1996: A. P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996.
- Torresi 1999: A. P. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.
- Vannini 1988: E. Vannini, *Amos Cassioli*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 20 maggio - 30 ottobre 1988), a cura di B. Sani, Milano-Roma 1988, pp. 130-137.
- Vannini 2011: M. Vannini, "Arte e Storia": cultura e restauro a Firenze fra Ottocento e Novecento, Firenze 2011.
- Volpi 2014: C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014.
- Zambrano - Katz Nelson 2004: P. Zambrano, J. Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004.
- Zappia 1985: C. Zappia, *Annibale Gatti: pittore di Firenze capitale*, Roma 1985.

SITI INTERNET

<http://sius.archivi.beniculturali.it>

