Giuseppina Clausi, Hosea Scelza

Il ritrovamento degli affreschi strappati da palazzo Niccolini a Firenze. Dialogo tra le ragioni del ricollocamento *in situ* e le ragioni del collocamento in altro luogo

Riassunto – *Gli affreschi che Angiolo Colonna dipinse per la facciata sul giardino di palazzo Niccolini a Firenze furono rimossi nel corso degli anni Cinquanta del Novecento per far posto a una supposta ipotesi di 'ricostituzione dell'assetto originario' dell'edificio. Si trattò di un'operazione risoluta e ardita, ma anche brutale e violenta. Gli affreschi strappati furono collocati presso un deposito della Soprintendenza e da allora se ne persero le tracce. Un lungo lavoro di ricerca archivistica e sul campo consentì nel 2020 il loro ritrovamento, adeguatamente reso pubblico dal nostro ufficio. Terminato il restauro, giunse il momento di aprire la riflessione tecnica e teorica circa il loro destino. Sebbene la decisione definitiva non sia stata ancora presa, questo contributo offre al lettore due ipotesi divergenti: la ricollocazione in situ e quella in altro luogo. Il dibattito è intenzionalmente svolto e presentato nella forma del dialogo, a significare l'esigenza di affrontare una discussione di restauro architettonico in termini di reciproco riconoscimento delle altrui ragioni e non di battaglia nella quale le motivazioni avverse sono squalificate, se non addirittura irrise o accusate di empietà. Nel rivendicare una tale questione di forma del discorso sul restauro, il contributo non trascura la necessità di dare conto di tutta la tortuosa vicenda, compreso l'approfondimento circa l'evoluzione della conformazione del palazzo.*

1. Le ragioni del ricollocamento *in situ*

1.1 *La galleria del palazzo: storia e conformazione*

Una lunga ricerca storico-archivistica permise, nell'estate del 2020, di individuare la collocazione degli affreschi strappati provenienti dalla loggia di palazzo Niccolini (*fig.* 1), ubicato in via dei Servi a Firenze[1]. Di essi non si aveva più notizia da quando furono eseguiti i lavori sul palazzo negli anni 1957-1959, lavori che permisero l'attuale destinazione d'uso pubblica dell'edificio e che tuttavia comportarono il sacrificio dell'opera di cui trattasi. Quale primo esito dell'operazione, il ritrovamento degli affreschi presso i depositi della Soprintendenza, unitamente alla successiva individuazione presso l'Archivio di Stato di Firenze dei documenti relativi ai lavori degli anni '50, ha permesso di ricostruire con maggior chiarezza le vicende architettoniche dell'edificio, e in particolar modo della galleria decorata dal Colonna (*fig.* 2).

L'edificio oggi noto come palazzo Niccolini nasce in realtà su committenza del mercante Bastiano Ciaini da Montauto nel 1548 su progetto di Domenico di Baccio d'Agnolo[2], per essere poi acquistato nel 1576 dal senatore Giovanni di Agnolo Niccolini. Egli dispose nel 1594 la costruzione di una loggia terrena sul lato del giardino, probabilmente su progetto del Dosio[3]. Nel 1611, alla morte di Giovanni, il palazzo passò in eredità a suo figlio Filippo (1586-1666), che acquistò anche la grandiosa villa medicea di Camugliano e fu il primo marchese di Ponsacco e Camugliano (Ginori Lisci, 1972, vol. I, p. 446, n. 65). Questi fece abbellire in modo considerevole il palazzo di famiglia per adeguarlo al nuovo *status* di marchese, chiamando gli artisti più prestigiosi allora attivi in città: Volterrano[4], Giacinto Gemignani[5]; Andrea Ciseri[6] e Jacopo Chiavistelli[7] si alternano nella realizzazione di decorazioni di soffitti, sovraporte, fregi e arazzi.

Infine, ma non certo ultimi per importanza, «Angiolo Michele Colonna e Augusto Mitelli Pittori Bolognesi» realizzano un palco, un «riscontro», quattro «sopra porti», una porta e una finestra nel 1652[8], poi altri fregi e cornici nel 1655, oltre a uno «sfondato del salone, otto sopra porti e cornice in detto salone», che probabilmente si riferisce

1. La vicenda è stata oggetto di un mio ampio resoconto in corso di pubblicazione per gli atti del convegno *Quadraturismo e grande decorazione. Varese, Italia ed Europa (secc. XV-XX)*, tenuto a Varese il 17-19 novembre 2022.
2. Il libro della muraglia, conservato nell'archivio Niccolini di Camugliano a Firenze ma non rintracciabile, è stato ampiamente studiato e parzialmente trascritto in Peroni, 1999.
3. Archivio Niccolini di Camugliano, filza 106 ins. 3. È da notare che la maggior parte delle pubblicazioni riporta come anno il 1595 mentre nel documento si legge distintamente la data del 1594.
4. Archivio Niccolini di Camugliano, Giornale A, cc. 32, 38.
5. Ivi, cc. 79, 98, 110, 125.
6. Ivi, cc. 35, 38, 41.
7. Ivi, cc. 60.
8. Ivi, c. 33.

Fig. 1 – Firenze, palazzo Niccolini lungo via de' Servi. In evidenza l'ala sul giardino oggetto del presente contributo.

all'*Ercole svegliato dalla Fortuna e dalla Virtù* che si trovava sul soffitto di una stanza al primo piano e che oggi è perduto (Bocci, Cinelli, 1677, pp. 404-409).

Questa notevole impresa decorativa, però, non era ancora sufficiente a realizzare compiutamente i fini posti dai committenti, poiché l'edificio di impostazione rinascimentale non disponeva di adeguati spazi per realizzare quella che era la caratteristica principale dei palazzi seicenteschi: la galleria. Filippo dunque decise di far sopraelevare la loggia fatta costruire da suo padre, a quel tempo prospettante sul giardino interno, oggi utilizzato quale area di sosta. La data di questi lavori non è stata stabilita con certezza attraverso i documenti, ma nell'arco centrale un'iscrizione riporta la data del 1655, probabilmente da riferirsi all'ultimazione dei lavori. Non è possibile ipotizzare quale fosse la conformazione architettonica, interna ed esterna, della loggia a quella data, ma di sicuro nel 1663, ovvero pochi anni dopo la sopraelevazione, abbiamo evidenza della costruzione della galleria, della cui decorazione si occupa Angelo Michele Colonna[9]: «Trainature di Travi e legnami fatte venire dalla

9. Archivio Niccolini di Camugliano, Giornale A, c. 218.

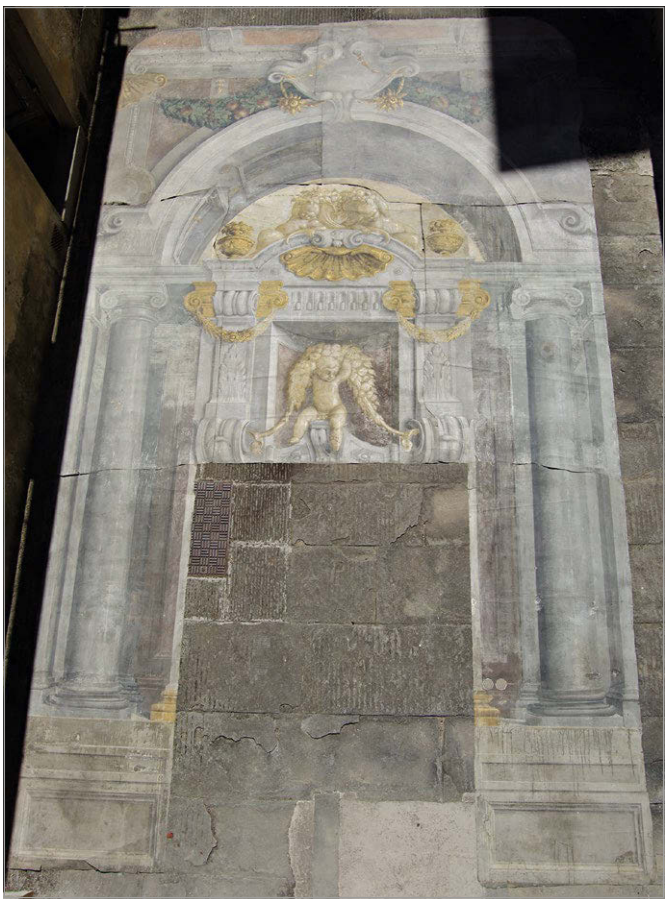

Fig. 2 – Una parte degli affreschi strappati da palazzo Niccolini distesi subito dopo il loro ritrovamento (foto G. Clausi).

fattoria della Villa di Montauto, per servizio della Galleria per far Ponti per i Pittori e per far asse per il Palco sopra la stuoia che si dipigne», «scudi quattro al Francini che serve per opera alla Galleria», «scudi tre lire 6.12 per opera di Murat.re e Manovale servito una settimana alla Galleria per fare una nicchia»[10], ecc.

Interessante è l'indicazione di opere per «i finestroni Invetriati della Galleria e altri ferram.ti»[11] da cui è lecito ritenere che la sopraelevazione della loggia, ovvero la duplicazione in altezza con archi identici a quelli sottostanti poggianti però su colonne con capitelli ionici, fosse utilizzata come stratagemma finalizzato alla risoluzione dell'impaginato prospettico, mentre la struttura architettonica interna, camuffata dalla chiusura delle aperture con infissi, non mostrava alcuna corrispondenza con la scansione data dalle colonne. La Galleria venne dunque realizzata e affrescata e i lavori si potettero dire definitivamente conclusi nel 1675 con la costruzione del balcone in pietra serena in corrispondenza dell'arco centrale della finta loggia[12] (*fig.* 3).

Fra alterne vicende, comprendenti anche ampliamenti e riammodernamenti, il palazzo restò della famiglia Niccolini fino al 1824, quando venne venduto per 2300 scudi al conte Dmitrij Petrovič Boutourlin (1736-1829), senatore, consigliere e ciambellano dell'imperatore di Russia[13]. Dopo

10. Ivi, Entrata e Uscita B2 MDCLXIII, pp. 352-354.
11. Ivi, p. 355.
12. Archivio Niccolini di Camugliano, Firenze, filza 106 ins. 20.
13. Muccini, Sottili (2009, p. 326); Ginori Lisci (1972, vol. I, n. 65, p. 447); cfr. anche Catasto lorenese 289, arroto n. 465 del 1824.

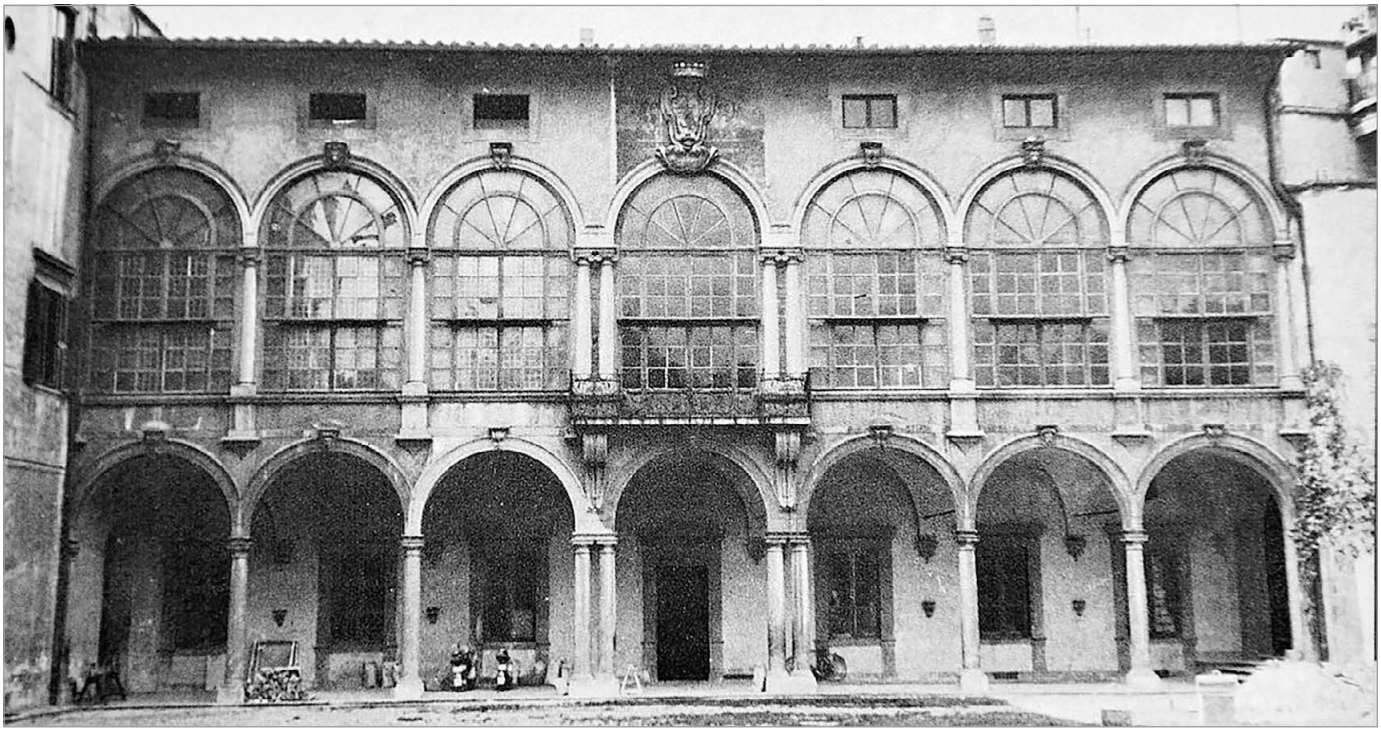

Fig. 3 – Firenze, palazzo Niccolini. La facciata sul giardino prima della demolizione della galleria operata negli anni cinquanta (foto da Paolozza, 1959, p. 7).

pochi anni, nel 1830, morto il conte, il palazzo passava ai figli Michele e Pietro del Bouturlin, sotto i quali vennero operate diverse modifiche, fra cui anche il ridimensionamento della galleria, con la perdita definitiva di buona parte degli affreschi[14]. Non si sa cosa abbia portato a questa decisione e se gli affreschi a quel tempo fossero danneggiati, quindi già perduti, fatto sta che, pur non avendo documentazione descrittiva delle modifiche apportate a quella data, è lecito immaginare che la configurazione sia rimasta da allora invariata fino agli anni cinquanta del Novecento.
Dopo un breve periodo in cui fu di proprietà dei Pinucci (1918-1927), l'edificio fu sede della Casa del fascio, quindi usato per l'acquartieramento delle truppe anglo americane. Nel 1944 – per effetto della legge n. 159 del 27 luglio 1944[15] – Palazzo Niccolini passò allo Stato italiano in quanto bene appartenente al cessato Partito nazionale fascista. Nel periodo di transizione fra il ritiro delle truppe fasciste da Firenze e l'acquisizione da parte dello Stato, il palazzo fu adibito agli usi più disparati: sede del Partito comunista, Camera del lavoro, sede di associazioni varie, ristorante e persino cinema all'aperto nel giardino.
Le trasformazioni a carattere meramente funzionale realizzate in occasione dei vari adattamenti e uno stato di parziale abbandono sottrassero al palazzo le qualità un tempo possedute: quando lo Stato ne prese possesso, destinandolo a uffici del Provveditorato alle opere pubbliche della Toscana e della Ragioneria regionale dello Stato, si impose quindi un profondo restauro. In base alla documentazione ritrovata presso l'Archivio di Stato di Firenze[16] è possibile affermare che inizialmente, per l'ala del palazzo comprendente quel che restava della galleria, non era previsto alcun intervento, rimanendo quindi invariata quella che era la configurazione al 1957: la loggia appare chiusa da infissi ma comunque esistente. Purtroppo non sono stati rinvenuti i disegni relativi alla variante, che evidentemente contemplarono l'infelice decisione di demolire la galleria che era rimasta «incombente a soffocare l'aera snellezza della struttura architettonica sottostante» (Paolozza, 1959, p. 8). Tale troppo spedita e poco illuminata valutazione condusse alla realizzazione di un elemento arbitrario, ovvero una loggia aperta che in tale foggia non era molto probabilmente mai esistita, con volte a crociera a imitazione di quelle sottostanti (*fig.* 4). L'unica traccia di tale progetto è stata rinvenuta in una planimetria relativa agli impianti, nella quale si nota la loggia libera da setti murari e infissi tranne che per l'ambiente centrale, rappresentato ancora chiuso e con l'annotazione a matita «affresco da rimuovere»[17]. Quale dovesse essere la sorte di detto affresco lo si scopre dal documento di collaudo delle opere di «Remozione e ricollocamento affresco» eseguite dall'Impresa Rosi prof. Giuseppe dove tra le altre cose è riportato che «detti affreschi si trovano provvisoriamente depositati presso lo Studio del Prof. Rosi stesso in Palazzo Pitti (totale 30 tele), in attesa della definizione della pratica circa la riapplicazione in opera dell'affresco stesso»[18].

Fig. 4 – Firenze, palazzo Niccolini. La facciata sul giardino con la loggia edificata negli anni cinquanta (foto 1957 – ASFI, Ufficio Genio civile. Parte II – Edifici demaniali e manutenzioni).

14. Paolozza L. (1959, p. 60); cfr. Catasto Lorenese 300, arroti n. 167 del 1830.
15. *D.Lgs. luogotenenziale 27 luglio 1944, 159.* Titolo IV Liquidazione dei beni fascisti art. 38.
16. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF), 25, Titolo III Classe H Cat. A, Fascicolo 2 – 18.
17. ASF, Perizie 7390 e 7390bis.
18. ASF, Collaudo n. 22605/1962: «(…) 18o) OGGETTO DEI LAVORI DA COLLAUDARE: L'appalto riguarda i lavori riflettenti la pulitura, il distacco e la applicazione degli affreschi esistenti nella loggia al primo Piano prospiciente il Giardino del Fabbricato sede del Provveditorato Reg-le alle OO.PP. Per la Toscana di cui all'oggetto e precisamente le tre fasi: a) Pulitura degli affreschi, remozione di tutte le ridipinture, fissaggio degli affreschi, applicazione a colla delle tele per il distacco e la remozione del dipinto; b) Remozione di ogni residuo di intonaco a tergo dell'affresco, fissaggio del colore da tergo con gomma lacca, intelamento con resina vinilica

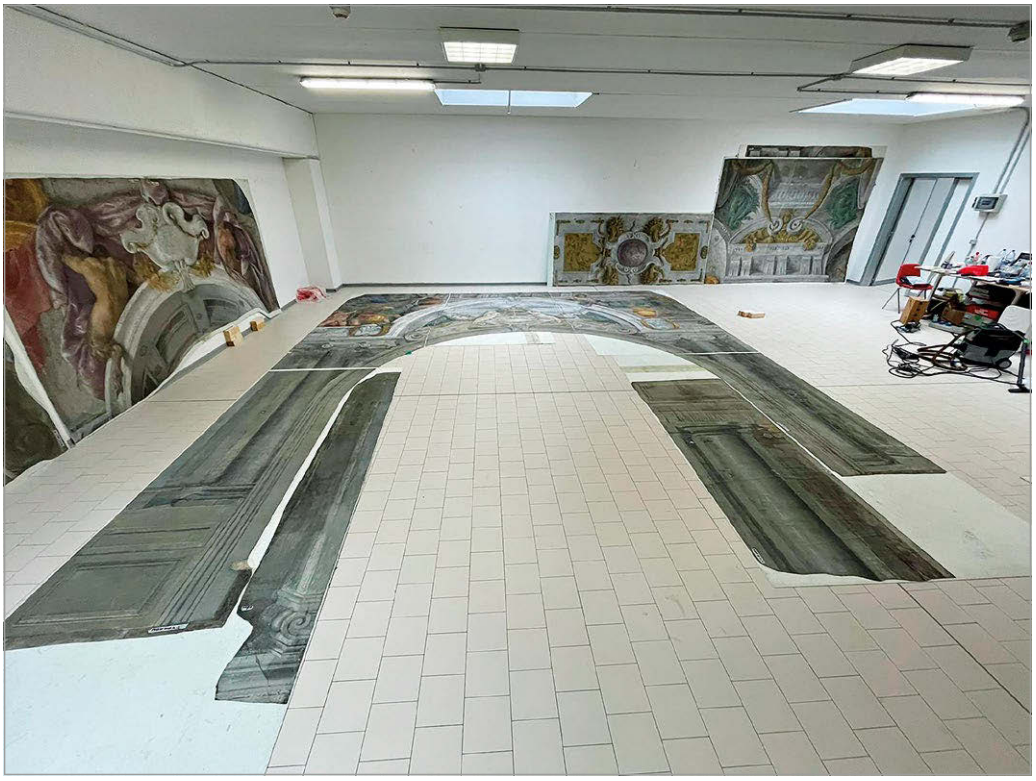

Fig. 5 – Gli affreschi di palazzo Niccolini durante il restauro (foto G. Clausi).

1.2 *Il ritrovamento degli affreschi e il loro restauro*

Negli anni successivi a detto documento si era persa memoria degli affreschi, e così le tracce che potevano ricondurre a essi si erano interrotte. In alcune pubblicazioni (Sottili, 2003, p. 492, n. 18) si dava conto del fatto che dovessero trovarsi nei depositi della Soprintendenza, nei cui inventari però non risultavano, e tuttavia la documentazione dei lavori risultava irreperibile sia presso il Provveditorato che presso gli archivi della Soprintendenza: la ricerca per lungo tempo sembrava essere a un punto morto. A fronte del mancato riscontro degli affreschi del Colonna negli inventari ufficiali, esisteva però pur sempre un margine di incertezza – e quindi di speranza in ordine al loro ritrovamento – rappresentato dalla presenza negli inventari di vari affreschi indicati come 'autore ignoto'. Eppure anche questa strada si presentava difficile da percorrere a causa dell'estrema difficoltà a operare delle ricognizioni identificative nei depositi. Infatti, a differenza di quadri o sculture, gli affreschi non sono immediatamente disponibili a essere visionati poiché conservati arrotolati; essi non possono essere maneggiati se non da restauratori specializzati e non tutti sono in condizioni di essere srotolati se non mediante vere e proprie opere di restauro. Tali operazioni – sia quelle di restauro che quelle più banali di movimentazione di un affresco arrotolato per poterne prendere visione – necessitano di tempo, di personale specializzato e di spazi adeguati, di conseguenza possono essere svolte solo nell'ambito di progetti specifici e necessitano di fondi dedicati. In mancanza di ciò e nonostante le suddette difficoltà, furono comunque tentate alcune ricognizioni, necessariamente superficiali, con l'aiuto di alcuni restauratori sia interni che esterni all'amministrazione. Nel corso di una di queste, con la collaborazione del restauratore Massimo Gavazzi, figlio ed erede di uno dei restauratori operanti negli anni '50, venne fortunosamente identificato un rotolo di piccole dimensioni in posizione accessibile che rivelò immediatamente la mano inconfondibile del Colonna. A quel punto, pur senza mezzi e in condizioni certamente non ottimali, furono individuati tutti gli altri rotoli, verificando la presenza dell'intero ciclo che si rivelò anche essere in ottime condizioni. Grazie all'interessamento di Marco Guardabassi, provveditore alle opere pubbliche per Toscana Marche e Umbria, gli affreschi sono stati prontamente sottoposti a restauro (*fig.* 5) e sono al momento collocati temporaneamente presso un deposito della Soprintendenza in attesa di valutarne la possibilità di ricollocazione nella sede originaria.

del retro dell'affresco, remozione delle tele applicate a colla per il distacco; c) Riapplicazione in loco con mastice speciale degli affreschi staccati, restauro pittorico e rifacimento delle parti mancanti. Per quanto sopra riferito, non essendosi ancora reperito il vano per la riappllicazione dell'affresco, la terza fase di cui sopra non è stata eseguita, e la contabilità è stata chiusa dopo avere eseguito i lavori di distacco ed intelamento in conformità dell'art. no 8 – dell'Offerta impegnativa. […] detti affreschi si trovano provvisoriamente depositati presso lo Studio del Prof. Rosi stesso in Palazzo Pitti (totale 30 tele), in attesa della definizione della pratica circa la riapplicazione in opera dell'affresco stesso».

Fig. 6 – Particolare della testata autografa del Colonna (foto G. Clausi).

1.3 *La ricostruzione architettonica della galleria e l'ipotesi di ricollocazione*

Il ritrovamento e il successivo restauro degli affreschi ha dato nuovo impulso alla ricostruzione dell'assetto architettonico della perduta galleria, portando al rinvenimento presso l'Archivio di Stato di Firenze della documentazione dei lavori svolti negli anni 1957-59, compreso il documento di collaudo di cui sopra. Importantissimo è stato il ritrovamento della planimetria con l'indicazione «affresco da rimuovere» e della scheda corrispondente a tale vano con l'indicazione «pareti: intonaco comune e affreschi»[19] che ci hanno permesso di individuare esattamente il vano che accoglieva le decorazioni residue, localizzazione che ha trovato pieno riscontro dai confronti con gli affreschi ritrovati nonché con le immagini fotografiche eseguite prima dello strappo e conservate presso il gabinetto fotografico degli Uffizi. Infatti, trattandosi di quadrature, le pitture presentano un legame inscindibile con l'architettura per cui sono state ideate e che a sua volta è stata probabilmente determinata dalle pitture stesse. Il vano in questione – che, ricordiamo, era solo una parte residua della galleria originaria – si trovava in posizione centrale, ma presentava una larghezza leggermente maggiore (circa 40 cm per parte) rispetto alla campata centrale, a riprova che, come detto in premessa, le partizioni architettoniche interne erano state realizzate completamente scollegate dall'impaginato prospettico esterno. Delle due pareti corte, ovvero perpendicolari al prospetto, solo una – quella di sinistra per chi guarda la facciata – è autografa del Colonna, costituendo quindi una delle pareti di testata (*fig.* 6), mentre l'altra è sicuramente stata realizzata a metà Ottocento al momento del ridimensionamento della galleria, copiando quella residua originale benché in forme più semplificate. Il fatto che sia stata ricopiata la parete di testata esistente e non quella che in origine costituiva effettivamente l'altra testata[20] – che comprendeva una nicchia anziché una porta e due fauni in posizione speculare e inversa rispetto alla testata di fronte – potrebbe significare che quella parte di affreschi fossero all'epoca già perduti o irrimediabilmente danneggiati. Per creare un vano simmetrico in posizione centrale, anche la nuova parete venne realizzata non in corrispondenza delle colonne doppie che inquadrano la campata centrale ma con uno slittamento di una quarantina di centimetri. È da ritenere che lo stratagemma costruttivo di realizzare le pareti divisorie non in corrispondenza delle colonne sia stato dettato proprio dalle necessità pittoriche relative alle decorazioni da eseguire. Considerando infatti che la parete che si affaccia verso il giardino era quasi interamente occupata dall'arco della loggia, una parete divisoria a filo con le colonne avrebbe lasciato uno spazio troppo esiguo per potervi realizzare delle figure e dar luogo al palinsesto illusionistico cui il pittore mirava. Dunque l'architettura tutta, dalla costruzione della finta loggia ai setti murari occultati dagli infissi, si piegava alle esigenze decorative di una pittura illusionistica e magniloquente destinata a 'svecchiare' il compassato edificio rinascimentale.

Questo insieme inscindibile di architettura e decorazione non venne evidentemente compreso in occasione dei lavori di restauro del palazzo al fine di farne la sede del Provveditorato, e in modo assolutamente inopportuno venne deciso di ripristinare «la loggia nelle sua forma primitiva» (Paolozza, 1959, p. 9), creando invero, come abbiamo

19. ASF, 2, Perizie 7390 e 7390bis.

20. Conosciamo la testata andata perduta tramite i disegni realizzati nel 1781 da Giuseppe Menabuoi e conservati presso l'Archivio Niccolini senza una collocazione precisa.

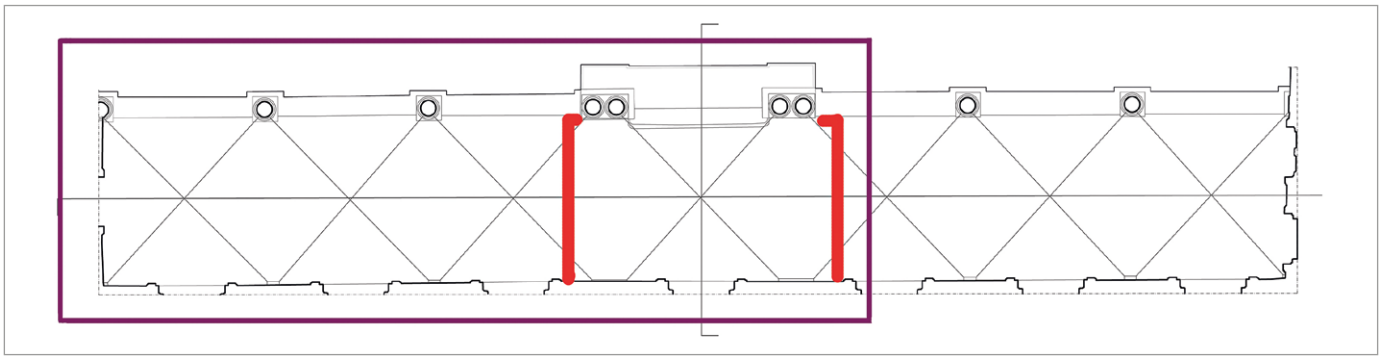

Fig. 7 – Ipotesi di estensione della galleria di palazzo Niccolini (elaborazione G. Clausi).

visto, un falso storico. Gli affreschi furono quindi depositati 'temporaneamente' presso lo studio dei restauratori, in realtà abbandonati lì a tempo indefinito, o perlomeno fino a quando vennero trasportati dalla Soprintendenza in altri depositi, purtroppo privi di identificazione e dunque inventariati come di autore ignoto. Il resto della storia è stato scritto dal ritrovamento, svelando degli affreschi in ottimo stato, restaurati all'epoca e poi strappati a regola d'arte e già predisposti per la successiva ricollocazione.

A questo punto sono state svolte delle indagini per capire l'effettiva entità dell'avvenuta trasformazione dei luoghi e se vi fosse margine per ipotizzare una ricostruzione del vano che li ospitava fino al 1957. Sono stati eseguiti alcuni saggi sulle volte a crociera attualmente presenti, stabilendo che trattasi di volte finte costituite da intonaco su rete metallica, appesa ai solai soprastanti tramite travetti di legno montati a croce. Per stabilire invece le modifiche e dunque la differenza fra la conformazione originaria e quella attuale dei solai, è necessario basarsi sulle fonti d'archivio che presentano, però, alcune incongruenze. Benché nella pubblicazione del Ministero dei lavori pubblici sia riportato che gli ambienti posti al secondo piano sopra la loggia vennero quasi totalmente demoliti e ricostruiti, alcune circostanze portano infatti a ipotizzare che l'attuale porzione centrale del solaio corrisponda ancora a quella originaria. Nel certificato di collaudo si indica che il contratto dei lavori di restauro, strappo e ricollocazione prevedeva una durata di sei mesi con inizio il primo giugno 1957 e consegna il primo novembre 1957 e si cita un verbale secondo cui i lavori sarebbero rimasti sospesi al 31 ottobre 1957 in attesa che fosse individuato il luogo della ricollocazione, il ché sembrerebbe indicare che a tale data lo strappo dovesse essere già avvenuto. Tale dato è però sconfessato dai rapporti giornalieri dei lavori dell'anno 1958[21] in cui alle date del 10, 14 e 28 maggio del 1958 si parla di «restauro affreschi» (quindi ancora *in situ*) nel vano 13, ovvero quello che ospitava la parte residua della galleria. Se si considera che contestualmente al piano superiore venivano eseguite le finiture di pavimenti e porte, se ne deduce che il solaio corrispondente alla zona degli affreschi non è stato oggetto dei lavori di ristrutturazione, diversamente dalle porzioni laterali in cui il «piano di calpestìo è stato elevato di quota per circa mt. 1,50, per renderlo complanare col restante secondo piano dell'edificio» (Paolozza, 1959, p. 10), senza però raggiungere la quota della parte centrale su cui attualmente insiste un ripostiglio poiché non vi sono le altezze sufficienti per l'abitabilità. Considerato quindi che le misure di tale zona centrale coincidono perfettamente con l'estensione degli affreschi, si può concludere con sufficiente certezza che la conformazione con un solaio più alto nella parte centrale e due solai più bassi nelle restanti parti (addirittura più bassi degli attuali) doveva essere quella venutasi a creare a seguito dei lavori fatti eseguire dai Bouturlin alla metà dell'Ottocento, quando venne distrutta parte della galleria, e che il solaio della parte centrale corrisponde ancora al solaio originario che reggeva la 'stuoia' con gli affreschi.

L'estensione della galleria originaria finora era piuttosto incerta – si parlava di «varie sale» o «sale adiacenti» (Sottili, 2003, p. 447) – ma oggi, a seguito del ritrovamento degli affreschi, è possibile fare delle ipotesi concrete. Sulla base delle planimetrie al 1957 e dei disegni del Menabuoi[22] che rappresentano parte degli affreschi perduti, fatte le dovute proporzioni con quelli ritrovati, è lecito ipotizzare che la galleria occupasse circa i 2/3 dell'intera loggia, dalla campata centrale fino alla parete di fondo sulla destra (per chi guarda la facciata dall'esterno), e che fosse affiancata sulla sinistra da un grande salone che, arrivando fino al corridoio, la metteva in collegamento con il nucleo centrale del palazzo (*fig.* 7). L'ipotesi è confermata anche dal fatto che la testata giunta fino a noi, che si trovava in corrispondenza di detto salone, inquadra un'apertura mentre l'altra testata, nota dai disegni, incorporava una nicchia senza nessuna apertura, quindi è plausibile che si trovasse sulla parete di fondo della loggia.

21. ASF, 16, Stati di Consistenza Rapportini giornalieri.

22. Vedi nota 19.

Inoltre se è vero, com'è vero, che la parete che chiude attualmente la loggia, andando a costituire la parete perimetrale dell'edificio, è stata realizzata in buona parte durante i lavori degli anni '50, è vero anche che questa è stata realizzata *ex novo* solo nella parte sinistra dov'era il vano unico del salone, mentre nella parte destra sono state sostanzialmente tamponate le grandi aperture che mettevano in collegamento le stanze della loggia (un tempo parte della galleria) con quelle retrostanti, quindi anche tale parete corrisponde a quella originaria, con la sola creazione delle attuali porte dotate di cornici in pietra artificiale.
Da queste informazioni si deduce che gli spazi attuali renderebbero possibile la ricostruzione di un vano centrale in cui ricollocare gli affreschi, previa ricostruzione di due setti laterali, rimozione della volta a crociera centrale e di parte delle due volte adiacenti e rimozione della cornice della porta centrale. A oggi non si è ancora pervenuti a una decisione definitiva in merito all'eventualità di ricostruire tale vano per ricollocare le pitture, ma si ritiene che aver individuato l'esatta configurazione originaria della galleria e la possibilità di poterne ricostruire la parte residua abbia segnato un'importante approfondimento nella storia di palazzo Niccolini e del suo apparato decorativo. I disegni di progetto realizzati con la cattedra del prof. Giovanni Minutoli dell'Università di Firenze mostrano ad avviso di chi scrive che una ricollocazione dei ritrovati affeschi è non solo possibile, ma anche auspicabile, dal momento che, come si è cercato di mostrare, essi sono inscindibilmente legati all'architettura per la quale furono ideati. Qualunque altra collocazione soffrirebbe del vizio di non riuscire a far comprendere all'osservatore la loro valenza e il programma in base al quale essi furono realizzati. Il riallestimento dello spazio affrescato dal Colonna nel punto centrale di quella che fu l'antica galleria assomiglierebbe a un'installazione che, accanto alla novecentesca sistemazione attuale, mostrerebbe ai visitatori l'esistenza di una più tarda composizione, in un dialogo capace di rendere visibile la stratificazione che ha prodotto il palazzo.

G.C.

2. Le ragioni del collocamento in altro luogo

Chi scrive a favore delle ragioni che dovrebbero condurre a cercare nuovo asilo per gli affreschi di Angiolo Michele Colonna è costretto a una premessa. Egli è intervenuto solo casualmente nella vicenda narrata più sopra, trascinato dalla passione e dallo studio della collega; casualmente e marginalmente, giacché il merito dell'individuazione degli affreschi in uno dei depositi del nostro ufficio è dovuto solo a quello studio e a quella passione. Il ruolo di chi scrive questa parte in controcanto del dialogo è stato solo quello di affiancare quella ricerca e ascoltare ciò che aveva da dire e da trovare, in questo accompagnato dalla collega Vanessa Gavioli, allora responsabile dei depositi. Quella ricerca ha anche dato esito a una suggestiva ipotesi di ricollocazione che reca in sé la stessa passione che ha consentito di ritrovare e restaurare gli affreschi: non solo per questo, ma certo anche per questo, l'ipotesi di ricollocamento esposta più sopra è sostenuta da ottime ragioni. La tesi esposta nelle pagine seguenti chiama a proprio supporto altrettante buone ragioni, ma a malincuore devo ammettere che esse non sono capaci di suscitare lo stesso entusiasmo.

2.1 *Una preliminare questione di forma (che assomiglia a una questione di metodo senza esserlo)*

Dopo l'avventura del ritrovamento degli affreschi venne il tempo del restauro ed è poi venuto il tempo della discussione circa il loro futuro. Solo in questo tempo, in virtù delle competenze territoriali assegnate, il sottoscritto ha qualche diritto per discutere delle ragioni che devono delineare il destino dell'opera. E quale che sia questo destino, quali che siano le ragioni a sostegno di questa o quella tesi, con favore sottolineiamo che emerge da subito un'importante questione di metodo, o meglio di un modo di articolare il discorso: condurre una discussione di restauro architettonico in forma di dialogo invece che di controversia implica una visione della nostra disciplina che non esclude in via preliminare alcuni punti di vista a scapito di altri. Comporta il confronto critico incessante in luogo della squalifica apodittica della tesi avversa; implica la concezione della disciplina quale campo del sapere tecnico-scientifico e non quale campo assiomatico in cui si instaurano (e di conseguenza si cercano) verità che discendono da postulati non interrogabili. Ecco quindi che la questione di metodo si rivela in realtà più come una questione di forma, di modo del discorso. E ciò per la buona ragione che non cerca di stabilire procedure alla quale la discussione deve rifarsi, ma abbraccia la possibilità di un confronto i cui esiti non sono scritti dall'inizio.

2.2 *Il primo punto fermo della disamina*

Abbiamo appena letto che questi affreschi ritenuti perduti e ora ritrovati conformavano la parte centrale del primo livello della facciata sul giardino del palazzo. Il vano che configuravano doveva funzionare quale risalto, nota altisonante di quella galleria che i Niccolini avevano desiderato al punto da commissionare l'espansione in altezza dell'ala verso il giardino realizzata da Giovanni Antonio Dosio. Tuttavia abbiamo anche letto che la galleria nasce, con tutta probabilità fin dall'inizio, come elemento connotato da una duplice caratteristica: riporta al primo livello, rileggendole,

Fig. 8 – La demolizione della galleria di palazzo Niccolini al secondo livello della facciata sul giardino (ASFI, Ufficio Genio civile. Parte II – Edifici demaniali e manutenzioni).

partitura e disegno della sottostante loggia del Dosio; opera come una sorta di diaframma di mascheramento rispetto alla non ordinata disposizione spaziale retrostante, allo stesso modo di come un sipario scenico occulta la rumorosa realtà che gli spettatori non devono vedere (*fig.* 8)[23]. Sottolineando di sfuggita la maestria di Colonna nell'adattarsi alla campata centrale definita da colonne binate invece che da un passo semplice, resta il fatto che tale duplice caratteristica rappresenta un primo elemento da tenere fermo nel nostro discorso: la seicentesca galleria di palazzo Niccolini non era affatto concorde con analoghe esperienze coeve, e non era conformata come un elemento tridimensionalmente omogeneo e concluso.

2.3 *Il secondo punto fermo*

Ma andiamo al tempo della fine della galleria, quando, all'alba del secondo dopoguerra, fu demolita per «restituire al loggiato l'antica sua bellezza armoniosa» (Paolozza, 1959, p. 9). E qui è impossibile trattenere alcuni pensieri laterali: chissà perché, in architettura e non solo, i gesti distruttivi sono quasi sempre giustificati in nome di più alte e auliche finalità; chissà perché i gesti di sottrazione – quando non di violenta recisione – trovano motivazione nella volontà di conseguire un più alto ideale. Ideale che qui è estetico, altrove morale, socio-politico, religioso. Viene il dubbio che si tratti di cattiva coscienza, dubbio in verità avvalorato da quanto leggiamo nel volume pubblicato alla fine dei grandi lavori. In relazione alla demolizione della galleria, in questo libro si leggono passaggi come (corsivi miei): «Quest'opera [*sc.* il Palazzo], di indiscusso valore architettonico, quasi riscoperta dall'abbandono in cui era rimasta per lunghi anni e ricondotta a *nuova dignità*» (*ib.*, premessa); «restituita alla sua *originaria bellezza artistica*» (p. 8); «Questa definitiva sistemazione – che a parere nostro rappresenta una felicissima soluzione del problema – consente oggi di ammirare *in tutta la sua purezza* questo meraviglioso complesso architettonico che, in perfetta aderenza, si armonizza con la austera solennità dell'edificio» (p. 9); «La seconda loggia è stata *riportata al suo aspetto originario* solo con i recenti restauri, poiché, in realtà, poco dopo il suo compimento (1655), fu chiusa e ridotta a galleria» (p. 25); «il Provveditorato […] con i recenti restauri, ha *restituito il suo adeguato valore e significato all'architettura*» (p. 28); e ancora, circa la la galleria e la conseguente decisione progettuale di eliminarla: «chiusa da ampie vetrate […] rimase incombente a soffocare *l'aerea snellezza della struttura architettonica sottostante*» (p. 8).

Si fa di tutto per presentare il lavoro di demolizione della galleria e del secondo loggiato come un'operazione di ripristino, mentre con il ripristino propriamente inteso non ha nulla a che fare. Solo facendo un enorme sforzo interpretativo si può dire che essa ha tutt'al più a che fare con la riproposizione analogica di una tipologia costruttiva che si presume essersi consolidata in una data epoca – senza peraltro fornire argomenti in tal senso. Inoltre la disposizione architettonica propria al secondo livello è motivata da ragioni funzionali e trascura ogni dialogo con la partizione esistente. Ed ecco quindi il secondo punto da tenere fermo: il disegno dell'attuale secondo loggiato dell'ala del giardino non è un progetto di ripristino, ma è in tutto e per tutto un nuovo disegno che ha modificato di sana pianta l'organizzazione planimetrica che soggiaceva all'antica galleria.

2.4 *Il terzo punto fermo*

Si tratta di un 'falso storico'? Chi scrive ha molte riserve a usare questa definizione. Essa pone in gioco troppi concetti che la teoria del restauro architettonico considera come assodati e che invece sarebbero quanto mai da interrogare. Mette in particolare in gioco un concetto quale quello di 'autenticità', la cui disanima critica sarebbe urgente e il cui luogo di analisi dovrebbe distinguersi da quello di altri campi[24]. In primo luogo dovrebbe infatti distinguere tra il

23. Cfr. ASF, foto sciolta. Questa foto presente tra i documenti consultati all'Archivio di Stato è molto interessante. Essa mostra come le arcate della loggia non corrispondevano a volte né avevano relazione con le altezze dei vani retrostanti: almeno per le campate laterali, le arcate avevano l'unico significato spaziale di rapporto alla sottostante loggia disegnata da Dosio.

24. Andrebbero rilette criticamente non solo le enunciazioni teoriche e di principio, ma anche e forse soprattutto le Carte del restauro. Una tale rilettura sarebbe capace di trarre allo scoperto aspetti sorprendenti. Sorprendente è ad esempio il caso di quella di Venezia del 1964: essa appare trascorsa da capo a capo dall'intenzione di fondare il riconoscimento dell'opera attraverso il discrimine della sua autenticità; pertanto il restauro sarebbe quell'attività che preserva o ricostituisce tale autenticità. Tuttavia nel testo il termine 'autenticità' non appare mai, se non come aggettivo (art. 9, per parlare

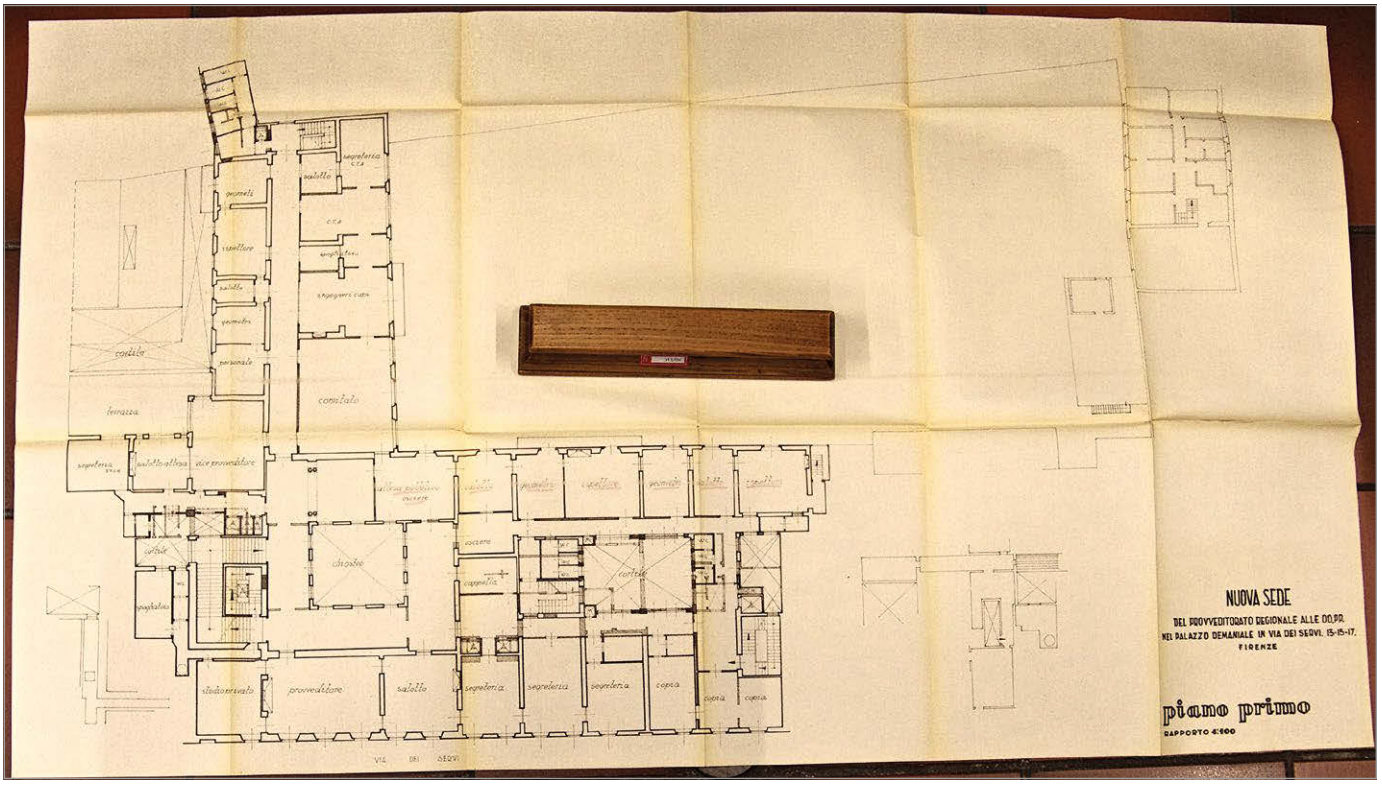

Fig. 9 – Pianta del secondo livello corrispondente al progetto originario realizzato negli anni Cinquanta. Si noti che non era ancora prevista la demolizione della galleria (ASFI, Ufficio Genio civile. Parte II – Edifici demaniali e manutenzioni).

contesto architettonico e quello storico-artistico, contesto nel quale il 'falso' assume valore anche in ragione di necessità economiche, di mercato e di diritto di autore profondamente difformi rispetto al modo in cui le medesime si presentano in architettura[25]. Una disanima puntuale che va rimandata, eppure qui è possibile avanzare delle considerazioni che dovrebbero esserle proprie. Innanzitutto dovremmo interrogarci circa il campo concettuale e fattuale che si apre nelle discipline storiche quando si parla di 'falsificazione'[26]. In questo ambito, di norma, un'azione che opera una falsificazione è informata necessariamente alla volontà di presentare un documento quale esso non è o non è mai stato; oppure alla volontà di produrre un documento in epoca diversa da quella pretesa o presunta. Ma, a rigore, nel nostro caso una tale determinazione non ha luogo: prova ne è la stessa pubblicazione che descrive i lavori e che quindi rende manifesta l'operazione condotta e le sottrae l'intenzione falsificatrice. Qui non è all'opera una deliberata volontà di presentare l'esito di quei lavori quale la situazione sempre esistita, e nemmeno c'è traccia di ragionamenti ricostruttivi di genere storico-filologico. Qui non c'è inganno, tutt'altro: c'è la fiera rivendicazione di quanto fatto e disfatto, rivendicazione invero molto debole in quanto a contenuti e motivazioni (*fig.* 9)[27]. E giungiamo al terzo punto saliente della discussione: i restauri degli anni Cinquanta non hanno prodotto un 'falso storico'; più propriamente, essi sono il risultato di un progetto cattivo e violento, tanto più cattivo e violento in quanto sostenuto dalla pretesa di proporre ai propri contemporanei un'ipotesi storica personale quale giusta e corretta.

Alla luce dei punti fermi enunciati è ora possibile esplicitare le ragioni che conducono all'ipotesi di non procedere al ricollocamento degli affreschi ritrovati nel luogo per il quale pure essi furono progettati.

di «documentazioni autentiche»). Inoltre l'interrogazione circa il ruolo che il concetto di autenticità ha assunto nel restauro architettonico non può non condurre alle estreme conseguenze il fatto che la storia dell'architettura è percorsa dall'attività di riappropriazione, recupero e trasformazione di elementi materiali più e più volte riutilizzati, la qual cosa la rende una macchina produttrice di mondi, immagini, forse distopie, sicuramente di spettri. Questo lavoro sarà oggetto di una prossima pubblicazione i cui contenuti sono stati sbrigativamente accennati in Scelza, 2020.

25. È questo il motivo per il quale il discorso brandiano su 'falso artistico' e 'falso storico' si espone a critica: ha senso in ambito storico-artistico ma diventa problematico in ambito architettonico; cfr. Brandi, 1963, pp. 34-36.

26. La disanima non dovrebbe tralasciare quanto ebbe a dire sul tema Marc Bloch (1969, part. pp. 38 ss.); d'altronde l'argomento attraversa trasversalmente storia e fare storia, come è ricordato in Canfora (2009, *passim*).

27. Cfr. ASF (qui *fig.* 9). È più che probabile che la decisione circa la demolizione della galleria sia intervenuta dopo. La pianta rinvenuta all'Archivio di Stato e qui riproposta sembra testimoniare in tal senso.

2.5 *Ragioni compositive*

Chi scrive intende il restauro architettonico come una disciplina che si occupa della conoscenza e della cura degli edifici antichi. Per questo motivo le opzioni teoriche e le alternative progettuali che si aprono nella nostra attività non dovrebbero essere intese quali scelte che assomigliano a quelle ideologiche, quando non addirittura religiose. Nel campo del restauro ogni alternativa dovrebbe essere vagliata alla luce di quanto espone l'edificio specifico, senza escludere nulla in via preliminare. In questo caso particolare chi scrive non ha ad esempio escluso a priori la possibilità di procedere a un ripristino dell'antica galleria, ipotesi scartata solo dopo che tutti i dati ne sconsigliavano la fattibilità, lasciando sul tavolo unicamente l'opzione di ricollocare la sola stanza con gli affreschi ritrovati. Ebbene, è indubbio che tale riallestimento dello spazio affrescato da Angiolo Colonna al centro del loggiato novecentesco rappresenti un'idea suggestiva. Suggestiva e finanche felicemente provocatoria, perché metterebbe in scena un forte contrasto compositivo e denuncerebbe la violenza commessa negli anni Cinquanta. Tuttavia resto convinto che sarebbe stato preferibile procedere a un ripristino dell'intero secondo livello e non solo di quello spazio centrale. Purtroppo questa alternativa non ha trovato un solo fattore che giocava a suo vantaggio: con l'eccezione del prospetto, si sarebbe operato un ripristino un po' fantasioso e di certo ampiamente parziale: si sarebbe trattato di un ripristino di quale condizione: quella ottocentesca o quella seicentesca?; il piano non è sgombro, ma occupato dagli uffici ministeriali; i lavori avrebbero comportato una spesa ingente, per giunta senza altra motivazione che non quelle estetica e storica. Ma anche la suggestiva ipotesi di un ripristino del solo spazio Colonna ha delle forti controindicazioni (*figg.* 10-11). In primo luogo quegli affreschi erano protetti da vetrate, e vetrate che correvano lungo tutto il secondo livello. Oggi non potremmo rimetterle in opera per ragioni ovvie, e così entrambe le alternative sarebbero a mio parere incongrue: lasciare lo spazio aperto significa esporre gli affreschi al rischio degli agenti atmosferici; chiudere solo la campata centrale darebbe luogo a una composizione sbilanciata e poco comprensibile per il visitatore. In secondo luogo la ricollocazione comporterebbe la demolizione di non pochi elementi: i piedritti lapidei di un'apertura; un architrave; quattro peducci lapidei; soprattutto qualcosa di più di una volta costruita negli anni Cinquanta (la campata centrale è più ampia delle altre, e perciò si dovrebbero rimuovere anche alcune porzioni di quelle adiacenti). Proprio quest'ultimo punto rappresenta il fattore negativo più forte. Avremmo infatti la percezione di un corpo estraneo in uno spazio che non gli si addice e dal quale infatti ne è stato espulso. Certo, forse anche questa circostanza avrebbe senso: l'espulso con violenza da un luogo vi fa ritorno. Tuttavia sarebbe un ritorno altrettanto violento, e forse avrebbe il sapore di una vendetta. Di sicuro questo ritorno si configurerebbe come la messa in scena di un dualismo irrisolto, un dualismo pieno di disarmonie, di proporzioni improbabili e di spigoli e angoli casuali, come quelli che si originerebbero dal rapporto tra la scatola di Colonna e le volte posticce degli anni Cinquanta.

2.6 *Ragioni tecniche*

Abbiamo visto come e quante volte è cambiato il secondo livello un tempo adibito a galleria. Durante lo studio svolto sul campo, mi sono convinto che il ricollocamento sia operazione semplice solo sui disegni progettuali. Troppe incertezze gravano sull'operazione. Posto che la dimensione degli affreschi è fissa, l'altezza e lo spessore dei parapetti sono molto probabilmente mutati, la qual cosa imporrebbe una loro modifica allo scopo di riallestire la scatola. Le volte posticce a copertura delle campate sono sì leggere e perciò agevoli da rimuovere o ridurre, eppure il dettaglio che le dovrebbe tenere unite alla scatola del Colonna sarebbe a mio avviso in permanenza tenue e incerto. Si è già detto dell'apertura sul fronte, ma il problema più grande è rappresentato dalle porte laterali: esse un tempo comunicavano con altre stanze coperte, oggi invece lo farebbero con un loggiato aperto. La stessa cosa si potrebbe dire delle pareti laterali, che dovrebbero supportare gli affreschi e il loro telaio, garantire un buon isolamento termico e sostenere le porzioni di volte laterali superstiti. L'altezza della scatola appare pressapoco uguale all'altezza libera tra pavimento e soffitto, lasciando così poco margine di errore alla fase esecutiva; e così per quanto riguarda tutti gli angoli e gli spessori. Infine ricordo che trattasi di pittura illusionistica che giocava con gli elementi architettonici in cui si inseriva, dove pittura e architettura si sovrapponevano e si prolungavano a vicenda. Vale a dire che non è ammesso il minimo slittamento tra pittura e architettura, pena un risultato davvero infausto. Ebbene, tutte queste incertezze tecnico-dimensionali rappresentano altrettanti ostacoli alla decisione di ricollocare la stanza degli affreschi là dove era[28]. La ragionevolezza che deve fondare ogni progetto di opera pubblica ci dice che, laddove sussistono troppi dubbi in ordine alla fattibilità dell'intervento, questo deve considerarsi poco opportuno.

28. Incertezze confermate dalle analisi e dagli studi che hanno preparato la redazione del progetto di restauro delle facciate del palazzo, a cura del competente Provveditorato alle opere pubbliche (RUP ing. P. Ielpo; progettista arch. P. Mauro; DL arch. Alessia Ubaldi; ufficio DL arch. Francesca Pinci e ing. A. Raio; esecutore Di Martino Giuseppe. Cfr. Archivio della Soprintendenza A.B.A.P. per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato. Pos A/2896).

Fig. 10 – Rendering di studio del progetto di ricollocazione (elaborazione Giorgio Ghelfi, Università di Firenze).

Fig. 11 – Rendering di studio del progetto di ricollocazione (elaborazione Giorgio Ghelfi, Università di Firenze).

2.7 *Altre ragioni*

Qualcuno le definirebbe civiche, altri morali, altri ancora etiche e così via. Io non vedo nessun carattere etico o morale in ciò che sto per scrivere, anche se so che le prossime frasi vorrebbero impegnarci a qualcosa. Mi appellerò all'urgenza di non continuare con la violenza. Ho parlato della distruzione della galleria come di un atto violento e cattivo. Ho definito quella violenza come un atto giustificato dal conseguimento di un più alto e aulico fine, come troppe volte accade. Ho omesso di alludere al fatto che ogni progetto di architettura porta iscritta una simile possibilità di violenza, della quale dovrebbe tenerne conto. Non per auto-censurarsi, ma per averne responsabilità. Certo, sul corpo di un'architettura come su un corpo animale, non tutte le sottrazioni, distruzioni o rimozioni hanno lo stesso segno: radersi non è come aprirsi ferite in volto; tagliarsi le unghie non è amputarsi un arto; accorciare i capelli non è recidere una testa. Eppure la trasformazione del mondo che si opera in architettura deve ammettere il quesito circa l'eventuale violenza che si procura, deve interrogarsi sulla valenza potenzialmente violenta insita in ogni modifica. Proprio per non recarla. I casi sono virtualmente disparati, infiniti, ma è indubbio che il nostro caso – la conformazione attuale dell'ala sul giardino di palazzo Niccolini – è frutto di un'azione brutale. È oggi il caso di rispondere alla brutalità con altra brutalità? Riparare alla ferocia con altra ferocia? Non sono domande poste con l'intenzione di cercare risposte definitive e valide in ogni caso, ma vorrebbero soltanto aprire a una riflessione sul caso concreto e puntuale. È il caso di distruggere volte, peducci, cornici, architravi? È il caso di farlo per rendere giustizia ad Angiolo Colonna e alla sua distrutta galleria? È il caso di riproporre qui un altro, l'ennesimo, fine buono e giusto il cui perseguimento giustificherebbe ogni azione atta a conseguirlo? No, altre occasioni farebbero al caso nostro, ma non è questo il caso.

H.S.

Ringraziamenti

Gli autori ringraziano: la collega dott.ssa Vanessa Gavioli per il sostanziale contributo alla ricerca presso i depositi del nostro ufficio; la cattedra del prof. arch. Giovanni Minutoli presso l'Università di Firenze per il supporto fornito nell'elaborazione grafica del possibile ricollocamento *in situ* degli affreschi e sotto quest'ultimo aspetto un ringraziamento speciale va all'arch. Giorgio Ghelfi, dottorando di ricerca presso la medesima Università; i restauratori di *ARC – Arte Restauro Conservazione di Gavazzi Giuseppe e Massimo* per l'opera di restauro degli affreschi.

Riferimenti bibliografici

Fonti archivistiche

Archivio della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato. Pos A/2896.

Archivio di Stato di Firenze (ASF). Ufficio Genio Civile Parte II Edifici Demaniali e Manutenzioni.

Archivio Niccolini di Camugliano, Firenze, Quadernuccio delle spese che si faranno in murare et altri miglioramenti nella Casa dell'Ill. sig. Giovanni Niccolini nella via de' Servi, cominciato questo dì primo di gennaio 1594.

Bocci F., Cinelli G. (1677). *Le bellezze della città di Firenze*. Firenze: Gugliantini [rist. anast.: Sala Bolognese: Forni, 2006].

Bloch M. (1969). *Apologia della storia o mestiere di storico.* Torino: Einaudi.

Brandi C. (1963). *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Canfora L. (2009). *La storia falsa*. Milano: Rizzoli.

Ginori Lisci L. (1972). *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*. Firenze: Cassa di risparmio di Firenze.

Muccini T., Sottili F. (2009). I perduti giardini di Palazzo Niccolini: dall'epoca dei marchesi alla proprietà dei Boutourlin fino al periodo fascista. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LIII, H. 2/3, pp. 309-354.

Paolozza L. (1959). *Il restauro del Palazzo Montauti Niccolini sede del provveditorato alle opere pubbliche per la Toscana*. Firenze-Roma: Industrie grafiche ed editoriali G. Spinelli.

Peroni C. (1999). *Baccio d'Agnolo e la bottega dei Baglioni architetti e legnaioli fiorentini (15.-17. secc.)*. Tesi di dottorato in Storia dell'architettura, IX ciclo. Roma: Università degli studi La Sapienza.

Scelza H. (2020). Finzione e autenticità. Riflessione a margine dei restauri allo Stibbert. In: Scelza H., a cura di, *Il parco del museo Stibbert a Firenze. Saggi Restauri Progetti*. Signa (Fi): Masso delle Fate, pp. 40-47.

Sottili F. (2003). Palazzo Niccolini. Due episodi inediti di "grandeur" architettonica di Ferdinando Ruggieri e Pietro Hostini nella Firenze della prima metà del '700. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLVII, pp. 440-500.