



Il 'Trittico francescano' del Beato Angelico all'indomani delle soppressioni napoleoniche: i restauri ottocenteschi alla Certosa del Galluzzo

Elena Marta Manzi

Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo
Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi
di Pisa, Università degli Studi di Siena

Contact elenamarta.manzi@unifi.it

Il contributo ricostruisce le vicende conservative del cosiddetto 'Trittico francescano' del Beato Angelico all'indomani delle soppressioni napoleoniche, concentrandosi in particolare sul soggiorno dei pannelli laterali presso la Certosa del Galluzzo e sugli interventi ottocenteschi che ne alterarono l'aspetto originario. Attraverso l'esame incrociato della fortuna critica, della documentazione d'archivio e dei dati emersi dall'ultimo restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure, lo studio chiarisce tempi e modalità dello smembramento della pala d'altare, fornendo alcuni dati che supportano la provenienza del trittico dalla Compagnia di San Francesco in Santa Croce. Nuove evidenze consentono di identificare nelle tavole consegnate alla Certosa nel 1816 i due laterali angelichiani, successivamente restaurati e adattati alla cappella di Santa Maria durante il ripristino promosso nel 1841 dal conte Eugenio Poniatowski. Ne emerge una storia complessa, segnata da dispersioni, riusi, e restauri, che permette di restituire al trittico una più precisa fisionomia materiale, storica e collezionistica.

This paper reconstructs the conservation history of the so-called 'Franciscan Triptych' by Fra Angelico after the Napoleonic suppressions, with particular attention to the stay of the side panels at the Certosa del Galluzzo and to the nineteenth-century interventions that altered their original appearance. Through a cross-analysis of the critical reception, archival documentation, and the findings that emerged from the most recent restoration carried out by the Opificio delle Pietre Dure, the study clarifies the chronology and circumstances of the dismantling of the altarpiece, providing new evidence in support of the triptych's provenance from the Compagnia di San Francesco in Santa Croce. Newly identified evidence makes it possible to recognize the panels delivered to the Certosa in 1816 as the two Angelico side panels, later restored and adapted for the Chapel of Santa Maria during the refurbishment promoted in 1841 by Eugenio Poniatowski. What emerges is a complex history marked by dispersal, reuse, and restoration, allowing for a more precise reconstruction of the triptych's material, historical, and collecting profile.

Keywords: Fra Angelico, Franciscan Triptych, Napoleonic suppressions in Florence, Nineteenth-century reconstructive restoration, Giovanni Bianchi "pittore" and "restauratore"

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 31 December 2025 Accepted 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Elena Marta Manzi, *Il 'Trittico francescano' del Beato Angelico all'indomani delle soppressioni napoleoniche: i restauri ottocenteschi alla Certosa del Galluzzo*, «La Diana», 11, 2026, pp. 158-187
DOI 10.36253/ladiana-4307

Copyright © 2026 Elena Marta Manzi

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Il 'Trittico francescano' del Beato Angelico all'indomani delle soppressioni napoleoniche: i restauri ottocenteschi alla Certosa del Galluzzo

Elena Marta Manzi

Le attuali conoscenze relative alla destinazione originaria e alla storia del cosiddetto 'Trittico francescano' del Beato Angelico si arrestavano al secondo decennio dell'Ottocento, quando fu requisito dal convento di Santa Croce a Firenze e temporaneamente depositato alla Galleria dell'Accademia di Belle Arti. In particolare, risultava assai nebulosa la storia dei due pannelli laterali: ricordati per la prima volta alla Certosa del Galluzzo nel 1861, furono prelevati dal monastero solo in seguito agli studi condotti da Licia Collobi Ragghianti nel 1950 e nel 1955.¹ Allora le due tavole si presentavano in un pessimo stato conservativo, caratterizzato da numerosi interventi e rimaneggiamenti stratificati nel tempo. Nel 2020 i tre scomparti principali della pala d'altare sono stati ricoverati presso il Laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure, dove i dipinti sono stati sottoposti a un elaborato intervento di restauro in vista della mostra dedicata al pittore domenicano che si è recentemente svolta presso le sedi del Museo di San Marco e di Palazzo Strozzi a Firenze (fig. 1).² In quell'occasione è infatti nata l'opportunità di fare luce sulle vicende conservative relative al trittico all'indomani delle soppressioni napoleoniche, con un particolare *focus* sul soggiorno certosino delle tavole laterali.

Nell'intento di offrire un quadro della storia del trittico il più possibile completo, è sembrato conveniente cominciare col riassumere le lunghe e complicate vicende critiche relative alle diverse componenti della pala: i commenti degli studiosi forniscono informazioni utili a mappare gli spostamenti più recenti delle tavole e a registrare stati di conservazione altrimenti non documentati. Molte considerazioni in merito agli interventi ottocenteschi sono infatti state formulate partendo dallo stato in cui le tavole si presentavano prima dell'ultimo restauro.

Una vicenda critica complessa

Nel 1950 Licia Collobi Ragghianti restituì alla mano del Beato Angelico due tavole allora conservate alla Certosa del Galluzzo (Firenze): il pannello sinistro raffigurante i *Santi Gerolamo e Giovanni Battista* (e l'*Angelo annunciante* nella cuspide), il destro i *Santi Francesco d'Assisi e Onofrio* (con la *Vergine annunciata* nella cuspide).³ L'attribuzione dei



1. Il 'Trittico francescano' del Beato Angelico dopo il restauro operato dall'Opificio delle Pietre Dure e la ricostruzione grafica della pala d'altare da *Beato Angelico*, a cura di Carl Brandon Strehlke, con Stefano Casciu e Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco e Palazzo Strozzi, 26 ottobre 2025-25 gennaio 2026), Marsilio Arte, Firenze, 2025, p.185.

due scomparti al frate domenicano non era del tutto scontata: rese note col nome di Masolino da Panicale da Raymond Van Marle nel 1927, le tavole erano state giudicate il prodotto di un artista tra Masolino e l'Angelico da Bernard Berenson (1932), mentre Mario Salmi (1930) le associava al pittore Andrea di Giusto.⁴ L'accostamento delle due tavole alla produzione giovanile del Beato Angelico fu infine ribadito da Collobi Ragghianti nel 1955, che allora ne sottolineava il disastroso stato di conservazione.⁵

Nello stesso anno si era inoltre svolta a Firenze la celebre *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte*, evento di fondamentale importanza per la conoscenza del pittore, le cui opere furono raccolte nella sede museale del convento di San Marco. In quell'occasione, fu esposta la cosiddetta *Madonna della Trinità*, già da tempo conservata presso gli ambienti del museo, dove era stata trasferita dalla vicina Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Pannello centrale di uno smembrato polittico, la tavola fu allora letta da Mario Salmi, curatore della mostra, come opera giovanile del frate.⁶ Grazie a tali considerazioni maturò l'idea di connettere la *Madonna* con le due tavole della Certosa del Galluzzo. La tesi, successivamente argomentata da Luciano Berti (1962), fu sostenuta da Umberto Baldini (1970), che, notando l'impostazione spaziale dei dipinti, propose di datare il trittico tra il 1428 e il 1430.⁷ La coerenza fra la *Madonna della Trinità* e le due tavole della Certosa fu poi ribadita – seppur con qualche riserva – da Miklòs Boskovits (1976), che avanzò la possibilità di una destinazione francescana del trittico, confortata dalla posizione di rilievo riservata a Francesco d'Assisi e dall'esperienza eremitica che accomuna i quattro santi dei pannelli laterali.⁸ Così lo studioso pensò di connettere alle tavole della Certosa le cinque storie francescane – già riconosciute coerenti tra loro e un tempo parte della medesima predella – raffiguranti rispettivamente *l'Incontro tra San Francesco e San Domenico* (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 61), *San Francesco che riceve le stimmate* (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, n. 258), *I funerali di San Francesco*, *l'Apparizione di San Francesco ad Arles* (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, invv. 61A, 62) e *La prova del fuoco* (Altenburg, Lindeanu Museum, inv. n. 91).⁹

I tre scomparti del registro principale furono finalmente riuniti nel 1982, in occasione della mostra fiorentina *La città degli Uffizi*, nella quale l'opera fu esposta nella sezione dedicata al Museo di San Marco: in questa sede le tavole furono giudicate da Giorgio Bonsanti un prodotto del Beato Angelico alla fine del terzo decennio del Quattrocento.¹⁰

La Compagnia di San Francesco in Santa Croce a Firenze: la storia del trittico fino alle soppressioni leopoldine

La coerenza fra le tre tavole fu infine convalidata dagli studi di John Henderson e Paul Joannides (1991). Ai due studiosi dobbiamo infatti l'esame dei supporti e la verifica dei segni di passaggio delle traverse, che risultano identici sulle tre tavole.¹¹ I due proposero inoltre di associare al trittico un documento che permette di ipotizzarne la provenienza dalla Compagnia di San Francesco 'del Martello' in Santa Croce a Firenze.

Nel 1429 i membri della compagnia risultano infatti debitori di un tale «Frate Guido che dipigne loro una tavola».¹² Diversi aspetti depongono a favore di questa possibilità. La provenienza francescana del trittico – già segnalata da Boskovits nel 1976 – è certamente confermata dalla presenza di San Francesco, al quale sono interamente dedicate le storie della predella. La specifica destinazione del trittico alla Compagnia, intitolata al santo assisiato, sarebbe invece giustificata dall'identità dei santi raffigurati negli scomparti laterali, accomunati dall'esperienza eremitica e penitenziale.¹³ A confermare definitivamente la provenienza del trittico potrebbe essere la raffigurazione della *Trinità* nella cuspide dello scomparto centrale: i più antichi Capitoli della Compagnia, datati rispettivamente 1594 e 1612, conformi agli esemplari più antichi, distrutti con l'esondazione dell'Arno del 30 ottobre 1589, ricordano che fu fondata nell'anno 1400 «nel nome della beatissima Trinità [...] Et della gloriosa di Dio madre Vergine Maria. Et del seraphico patriarcha messer sancto Francesco».¹⁴

Il Capitolo del 1594 fornisce inoltre qualche indizio in merito alla prima sede della Compagnia di San Francesco 'del Martello', così chiamata perché «la Porta principale di quella [compagnia] sia rincontro à corda alla Porta principale del Convento di Santa Croce».¹⁵ Nella sopracitata Portata al Catasto, datata 1429, la compagnia dichiara infatti di avere residenza «in un chiostro di Santa Chrocie uno palcho».¹⁶ Ulteriori chiarimenti in merito all'ubicazione della Compagnia sono stati illustrati da Doris Carl, che ha ricostruito la storia della perduta cappella Guidalotti-Mellini: il sacello, eseguito in seguito alle volontà testamentarie di Lapo di Litio Guidalotti del 1365 e intitolato alla Natività della Vergine, si trovava infatti nelle adiacenze della Compagnia di San Francesco.¹⁷ Il 6 agosto 1406 i frati di Santa Croce concessero ai membri della Compagnia, che era solita riunirsi «in cappella olim de Guidalottis», l'utilizzo perpetuo di un'abitazione e di un «locum quendam ex parte contiguum cappelle prelibate». L'ambiente assegnato alla Compagnia confinava «a primo parvum claustrum per quod itur in

primum magnum claustrum nostri conventus, a secundo refectorium nostrum, a tertio claustrum primum magnum, a quarto supradicta cappella olim de Guidalottis». ¹⁸ Il luogo descritto nel documento corrisponde alla struttura che si trovava tra la zona meridionale della chiesa e il refettorio del convento, distrutta nel 1868 e ancora visibile nella veduta del complesso francescano dipinta nel 1718 (Museo dell'Opera di Santa Croce). ¹⁹ Nel 1439 il patronato della cappella della Natività della Vergine, «che fu de Guidalotti», era già passato a Michele di Ludovico de Banchi. Secondo l'*Inventario*, pubblicato da Marcia Hall, il sacello era «nel primo chiostro cioè la schuola», mentre la Compagnia «intitolata in Sancto Francesco» si trovava «dirimpetto all'ultima sopradescritta [la cappella ex Guidalotti]» e nella «chappella di sopra in detta schuola». ²⁰ Il catasto di un certo Michele di Arrigo di Garda del 1469 assicura che in quel tempo la Compagnia ancora si radunava nella cappella dei Guidalotti. ²¹ Nel 1486 il patronato sulla cappella era però passato a Pietro Mellini: lo ricorda un documento datato 24 ottobre 1600, atto a risolvere una disputa sorta tra la famiglia Mellini e la Compagnia di San Francesco in merito ai diritti di utilizzo del sacello. ²² In quell'occasione i frati ricordavano che la cappella «posta nel primo chiostro di Santa Croce di Firenze, congiunta o ver' contigua con la Compagnia di San Francesco» era pacificamente nelle possessioni della seconda da più di duecento anni. ²³

Forse a causa della disputa con i Mellini, la Compagnia fu trasferita in uno degli ambienti sotterranei della chiesa entro il 1612, essendogli stata concessa la «chappelletta sotto la sagrestia», in precedenza sotto lo *ius patronatus* del setaiolo Francesco di Bartolo e intitolata all'Assunzione della Vergine. ²⁴ L'accesso alla nuova sede avveniva dal primo chiostro grande, tramite la porta della cappella dei Pazzi. Nei documenti fino a ora citati, la Compagnia è chiamata semplicemente 'di San Francesco', o 'di San Francesco dei Bianchi': è dunque possibile che il riferimento 'del Martello' sia stato aggiunto in seguito al trasferimento nella nuova sede, per tramandare la prima originaria ubicazione. ²⁵ La Compagnia fu soppressa il 22 marzo 1783 per effetto delle disposizioni dettate dal granduca Pietro Leopoldo e mai più ripristinata. ²⁶ A quelle date il trittico del Beato Angelico era forse già stato sostituito, magari per ragioni di gusto: non è infatti ricordato dall'*Inventario dei beni della Compagnia*, compilato nel 1784. ²⁷ È probabile che la pala d'altare fosse stata spostata in qualche altro locale del convento, dove certamente rimase fino alle soppressioni napoleoniche. Nella lista di opere provenienti da Santa Croce raccolte nei *Processi verbali*, è ricordato infatti:

Un quadro diviso in tre punte e le laterali in due, altezza braccia 3, larghezza braccia 4 e raffigurante in quello di mezzo la Madonna e Gesù bambino e due santi per parte opera antica. Lacero.²⁸

La documentazione non fa tuttavia menzione delle cinque storie di predella, verosimilmente separate dal trittico contemporaneamente alla perdita della sua funzione liturgica e destinate al mercato antiquario.²⁹

Lo stato conservativo del trittico prima dell'ultimo restauro

Nel corso dell'ultimo restauro sono stati identificati i singoli interventi operati nel corso del tempo sui tre pannelli, potendo quindi stabilire la sequenza cronologica della complessa stratificazione che caratterizza in maniera differente ogni singola tavola. Comuni ai tre dipinti sono invero solamente gli interventi più antichi, da riferire dunque a un'epoca precedente allo smembramento del trittico. Come anticipato, la pala d'altare uscì dal convento francescano nel corso delle soppressioni napoleoniche. L'enorme mole di opere requisite trovò inizialmente ospitalità presso l'Accademia di Belle Arti e nel vicino convento di San Marco, dove alcuni ambienti furono adibiti a deposito.³⁰ Se molte di queste furono restituite alle congregazioni religiose nel corso degli anni immediatamente successivi alla Restaurazione, altrettante trovarono invece la loro definitiva sistemazione presso l'Accademia fiorentina e l'adiacente Galleria. Tale fu il destino del pannello centrale del trittico, ricordato per la prima volta come opera del Beato Angelico dall'*Inventario* della Galleria manoscritto nel 1855.³¹ In quel momento il dipinto era già stato trasformato in un tabernacolo: l'intervento operato sulla tavola costituisce un termine *ante quem* per lo smembramento del trittico, suggerendo forse una discrepanza tra il buono stato conservativo del pannello centrale rispetto a quello dei laterali.³² A lungo esposto nelle sale della Galleria dell'Accademia, lo scomparto centrale fu trasferito nella cosiddetta pinacoteca «angelichiana» del convento di San Marco nel 1921, dove tutt'oggi è conservato.³³

A un momento precedente allo smembramento del trittico vanno dunque ricondotti gli interventi comuni alle tre tavole, che presentano una stesura di vernice a base di chiara d'uovo, uniformemente applicata sulla superficie pittorica e sulle parti dorate, e fortemente ingrigita nel corso dei secoli.³⁴ Questa verniciatura fu applicata nell'intento di restituire ai colori la saturazione perduta. Al di sotto di questo strato sono state inoltre osservate alcune ripassature a base di blu di Prussia: diversi 'ritocchi' sono rilevabili sul manto nella *Madonna della Trinità* e sulla veste dell'*Annunciata* raffigurata entro la cuspide

del laterale destro. Poiché il blu di Prussia è un pigmento che venne utilizzato solo a partire dal 1706, anno della sua scoperta, questi primi interventi sarebbero dunque da collocare tra il Settecento e i primi decenni del secolo successivo. Sotto alla verniciatura a base di chiara d'uovo, e ancora comune alle tre tavole, è la presenza di una patinatura bruna (pigmentata) resinosa che era stata data sui verdi. Nel pannello centrale la pigmentazione brunastra copriva tutta la zona intorno alla base del trono della *Vergine*, mascherando il gradino dipinto dal Beato Angelico per conferire alla composizione un maggior effetto di spaziosità, che risultava del tutto appiattita. La stessa pigmentazione era stata applicata sulle cuspidi di entrambi i pannelli laterali, e oscurava il piano erboso – oggi riportato all'originaria spaziosità – su cui poggiano le figure dell'*Arcangelo* e della *Vergine Annunciata*.³⁵ Questa è l'ultima operazione effettuata sul trittico prima del suo smembramento: difficile stabilire se questi interventi siano stati fatti quando l'opera si trovava in Santa Croce oppure durante il suo – seppur breve – soggiorno presso l'Accademia.

I due laterali presentavano una situazione complessa e una serie di interventi stratificati nel tempo, che si sovrapponevano alle operazioni effettuate sul trittico prima dello smembramento. Fondamentale per l'individuazione degli interventi successivi alla separazione del trittico è proprio la stesura uniforme della vernice a base di chiara d'uovo, che funge da spartiacque tra quanto accaduto in precedenza e quanto operato successivamente. Sopra alla verniciatura, come già detto, è stata rilevata una patinatura brunastra sulle zone verdi che, essendo presente su tutte e tre le tavole, è ancora da ricondurre alle vicende precedenti. Successivi alla verniciatura sono invece i vari strati di stucature e ridipinture osservabili in diverse zone di entrambi i pannelli ed effettuate con delle tonalità che riprendevano i colori così come apparivano quando si trovavano coperti dalla verniciatura a base di chiara d'uovo, già allora fortemente ingrigita. Un'ulteriore patinatura brunastra, di natura diversa rispetto alla resina data sui verdi, è stata osservata in corrispondenza del busto di *San Francesco* (laterale destro) e in corrispondenza del *San Giovanni Battista* (laterale sinistro), i cui capelli sono ridipinti quasi per intero. Una situazione particolarmente compromessa è quella riscontrabile su *San Girolamo* (laterale sinistro), che è la figura maggiormente ridipinta: senza dubbio il pannello sinistro mostra una condizione nettamente peggiore, anche testimoniata dalle fotografie che ritraggono le tavole in diversi momenti nel corso del Novecento.

L'approdo delle tavole laterali alla Certosa del Galluzzo

Il 30 aprile 1862 il Cavalier Niccolò Antinori, allora presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Firenze, scriveva una lettera a Carlo Milanesi, in quel periodo impegnato come Segretario della Commissione per la conservazione dei monumenti. All'archivista senese veniva chiesto di dare notizia in merito ai documenti «constatanti quali quadri furono dati ai Monaci del Convento della Certosa presso Firenze al momento della loro ripristinazione». ³⁶ L'Accademia si rivolgeva dunque a Milanesi, che ne aveva riordinato l'Archivio, nella speranza di poter reperire la documentazione e poterla infine inoltrare al primo mittente, il Ministero della Pubblica Istruzione. Già nel marzo dello stesso anno la Direzione delle Reali Gallerie aveva scritto al Segretario dell'Accademia per avere la documentazione sopra descritta «con esatta nota e le sarò oltremodo tenuto se con una certa sollecitudine». ³⁷ Il giorno 5 maggio Carlo Milanesi veniva dunque autorizzato ad effettuare la ricerca dei documenti presso l'Archivio dell'Accademia. ³⁸ La corrispondenza, conservata tra l'Ufficio del Catalogo della Soprintendenza e lo stesso Archivio dell'Accademia di Belle Arti, termina tuttavia con tali richieste, e non vi è modo di sapere quanto Milanesi avesse risposto in seguito ai riscontri da lui effettuati presso l'archivio fiorentino.

Le pratiche relative alle soppressioni napoleoniche sono oggi raccolte in un'unica filza, composta dai *Processi verbali e Rapporti della Commissione*, in seguito ufficializzati nell'*Inventario degli oggetti di belle arti*. All'interno della medesima filza è inoltre conservato il fascicolo dei verbali relativi alle restituzioni delle opere, suddivise in elenchi a seconda della differente destinazione e ordinati cronologicamente. L'*Elenco di quadri e altri oggetti artistici consegnati dall'Accademia alla Certosa* è datato al 9 novembre 1816: ³⁹ diverse sono le opere che vennero allora riconsegnate – o assegnate per la prima volta – alla Certosa del Galluzzo, ma nessuna voce sembra richiamare l'aspetto delle due tavole francescane, ricordate al monastero dalla Guida del 1861. ⁴⁰ Nella stessa filza sono conservati anche i *Ricordi di Carlo Colzi*, allora custode all'Accademia di Belle Arti: ⁴¹ tra gli appunti, che danno conto delle numerose opere scambiate dal museo con alcuni mercanti e restauratori noti, si trovano diversi elenchi di opere suddivise in base alla loro destinazione. Rispetto ai *Verbali* ufficiali, gli elenchi stilati da Colzi riportano però anche la provenienza di ogni opera. Anche in questo caso, il gruppo di dipinti consegnati alla Certosa risponde alla data 9 novembre 1816, ma è molto più ampio rispetto a quello dei *Verbali*. Qui, due voci corrispondono

all'aspetto delle tavole angelichiane: «Un quadro in tavola a punta in campo d'oro. Rappresenta due Santi alto braccia 2 ½ e largo braccia 1 ½ Estratto dal Convento di Santa Croce», «Un quadro in tavola a punta in campo d'oro. Rappresenta due Santi alto braccia 2 ½ e largo braccia 1 ½ Estratto dal Convento di Santa Croce». ⁴² Pur non essendo datate, è assai verosimile che queste carte siano state prodotte dal custode contemporaneamente a quelle ufficiali, con l'intento di 'fare ordine' attraverso un doppio elenco che tenesse conto dell'enorme mole di opere che in quel momento transitava per i depositi dell'Accademia e del convento di San Marco. ⁴³

D'altronde, lo stesso clima di dispersione e di caos è restituito dalle lettere indirizzate a Carlo Milanese: a ben quarant'anni di distanza dalle espoliazioni francesi si chiedeva all'archivista senese di fare chiarezza in merito a dinamiche ancora in parte oscure. Le carte relative alle opere consegnate alla Certosa sarebbero dunque da interpretare come una sorta di 'correzione', un'integrazione della documentazione originale: è quindi probabile che le due tavole dipinte dal Beato Angelico giungessero presso il monastero del Galluzzo con lo stesso carico di opere consegnate nel novembre del 1816, mentre le funzioni dei monaci furono ristabilite in via ufficiale il 21 marzo 1819. ⁴⁴

Un patrimonio in pericolo: finanziatori, collezionisti, possibili acquirenti

In seguito al ripristino del monastero, i certosini attraversarono un periodo caratterizzato da diverse difficoltà economiche e dovettero far fronte a numerosi problemi relativi alla manutenzione della chiesa e dell'intero complesso. ⁴⁵ Tale condizione è ben restituita dalle carte d'archivio relative a questi decenni, che si conservano all'Archivio Storico della Soprintendenza di Firenze e all'Archivio della Certosa di Farneta, che oggi raccoglie tutta la documentazione prodotta dalla Certosa del Galluzzo all'indomani delle soppressioni napoleoniche. ⁴⁶ Come evidenziato anche da Chiarelli, spesso i lavori di cura del complesso e del suo patrimonio artistico furono possibili solo grazie ai finanziamenti di benefattori privati. ⁴⁷ Le elargizioni dei privati non dovettero tuttavia essere sufficienti: il 5 marzo 1846 il priore Francesco Ferreira de Matos scriveva infatti una lettera al Direttore della Reale Galleria del Granducato di Toscana chiedendo il permesso di vendere alcuni quadri «ultimamente restaurati» e col ricavato restaurare la facciata della chiesa. ⁴⁸ A una seconda supplica (31 marzo), intesa a rinnovare la richiesta, segue una terza lettera, datata 1 aprile 1846, che attesta la ricezione di un'offerta vantaggiosa da parte di un compratore 'estero': in seguito all'ispezione dei 'quadri' effettuata dai restauratori della Real

Galleria, che li giudicarono di poco valore, ne veniva dunque caldeggiata la vendita, che avrebbe permesso ai monaci di «cambiare oggetti superflui» con una somma di denaro per far fronte alle «molte e costose riparazioni che occorrono alla sua fabbrica». ⁴⁹

Appena una quindicina d'anni più tardi la Certosa fu oggetto di un sospetto trafugamento di opere d'arte. La questione è riferita in una lettera del 26 marzo 1862, inviata dalla Soprintendenza a Carlo Pini, allora 'primo commesso' della Reale Galleria delle Statue e di lì a poco (1863) promosso al ruolo di conservatore dei disegni e delle stampe. In queste vesti gli fu dunque affidato l'incarico di compilare l'*Inventario* dei beni storico-artistici conservati presso la Certosa, da lui terminato proprio nel dicembre del 1862. ⁵⁰ Nella lettera, tuttavia, lo scrivente chiedeva a Pini – che si apprestava a cominciare l'inventario – se avesse avuto l'occasione di verificare «nulla intorno alle supposte sottrazioni d'oggetti d'arte», inviando al più presto notizie qualora ne avesse avuto conferma. ⁵¹ Grazie a una seconda lettera, anche questa datata 26 marzo 1862, si apprende che al sospetto trafugamento aveva dunque fatto seguito una visita del comando militare presso la Certosa. I monaci, temendo una possibile espulsione, avevano allora affidato diversi oggetti d'arte al Conte Larderel, «che li avrebbe presi alla condizione di restituirli alla loro ripristinazione». ⁵²

Promotore dell'industria di acido borico in Toscana, François Jaques Larderel (Vienna, 1789-Firenze, 1858) aveva ottenuto il titolo nobiliare di conte di Montecerboli nel 1837. A Livorno, sua città adottiva, il conte aveva acquistato l'imponente palazzo di via dei Condotti Nuovi (oggi via Larderel), che arricchì personalmente con arredi preziosi e una collezione d'arte antica e moderna. Nel 1839 Francesco Larderel aveva inoltre acquisito palazzo Giacomini, in via Tornabuoni a Firenze. Essendo morto il 15 giugno 1858, è dunque verosimile che il conte menzionato nella missiva del 1862 fosse il secondogenito di Francesco, Enrico Larderel (1816-1863). In occasione delle nozze di Enrico con Amicie Lefort, avvenute nel 1843, Francesco aveva ceduto l'usufrutto del palazzo fiorentino di via Tornabuoni al figlio, che ne fece la propria residenza invernale. ⁵³ Enrico aveva evidentemente recepito dal padre la profonda passione per l'arte e per il collezionismo: oltre alla preziosa collezione di quadri del conte Francesco, vale la pena ricordare lo spettacolare salotto in stile gotico da lui commissionato a Ferdinando Magagnini per il palazzo livornese in via dei Condotti Nuovi. ⁵⁴ L'interesse coltivato da Enrico per i primitivi e per gli artisti del primo rinascimento toscano crebbe anche grazie alla cerchia di *connoisseurs* stranieri che egli frequentava a Firenze, e fu orientato e stimolato grazie al

raffinato gusto della moglie Amicie. Indicativa è la sua partecipazione in qualità di prestatore all'“Esposizione di oggetti d'arte del Medioevo dell'epoca del Rinascimento delle Arti” di Firenze, che si era tenuta nel 1861 presso la casa di Marco Guastalla in piazza Indipendenza.⁵⁵ Vale inoltre la pena ricordare la quadreria che Enrico possedeva presso palazzo Tornabuoni, composta da 56 quadri, il cui valore fu stimato a 150.000 lire alla fine dell'Ottocento.⁵⁶ Il 19 dicembre 1851 Enrico Larderel fu nominato Grand-Chambellan del granduca di Toscana Leopoldo II e si stabilì in maniera definitiva a Firenze, soggiornando nei mesi invernali a palazzo Giacomini e nei mesi estivi nella villa di Pozzolatico, ugualmente acquistata dal padre Francesco nel 1837.⁵⁷ La villa, il cui antico impianto risale al XVI secolo, si trova sulla strada che da Pozzolatico conduce all'Impruneta e dista appena tre chilometri e mezzo dalla Certosa del Galluzzo. Un elenco parziale degli oggetti posseduti da Enrico e Amicie presso la villa, redatto nel 1885, non può far altro che confermare la viva passione della coppia per il collezionismo e il raffinato gusto per gli oggetti preziosi. Appurata la

2. Firenze, Certosa del Galluzzo, Cappella di Santa Maria. L'ambiente si conserva nell'aspetto conferitogli dal restauro di ripristino del 1841. Ai lati dell'altar maggior si vedono le due edicole che incorniciano i due armadi a muro. Le due tavole laterali del 'Trittico francescano' stavano sopra alle due porte che conducono alla sagrestia. Crediti: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografia di Marvin Trachtenberg.



'fame' artistica nutrita dal conte, viene piuttosto naturale immaginarlo come 'interlocutore' dei certosini, bisognosi di denaro da destinare al mantenimento del monastero.

Dalle lettere emerge oltretutto la preoccupazione dei monaci circa le nuove imminenti soppressioni del 1866 (legge n. 3036 del 7 luglio): di fatto, già a partire dal 1855 (legge n. 878 del 29 maggio) era stato abrogato il riconoscimento civile di numerosi ordini religiosi e approvata una nuova requisizione dei loro beni, mentre a partire dal 1862 (legge n. 794 del 9 settembre) era stato previsto il passaggio dei beni immobili ecclesiastici alla proprietà del Demanio.⁵⁸ Evidentemente turbati dalle eventuali ulteriori sottrazioni del patrimonio artistico, i monaci avevano dunque 'affidato' alcune opere al conte, al patto che egli le restituisse nel caso di un'eventuale ripristinazione. Visto il carattere emergenziale della situazione e la buona fede delle due parti coinvolte, e in virtù dell'«importanza che potrebbe avere il fatto», si domandava dunque di risolvere la questione senza darne notizia, «però sperando che in breve possa assicurarla che il fatto non è accaduto e sono a pregarla a soprassedere qualunque determinazione in proposito fino a nuovo rapporto». La vicenda, oltretutto, chiarisce l'urgenza della richiesta inoltrata tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1862 a Carlo Milanese, perché verificasse i documenti d'archivio relativi alle opere affidate alla Certosa in seguito alle soppressioni napoleoniche.⁵⁹ Tale fu dunque il contesto che accompagnò la permanenza delle due tavole del Beato Angelico nel complesso monastico.

Come accennato in precedenza, la prima fonte che attesta la presenza dei due pannelli in Certosa è la *Guida della Venerabile Certosa di San Lorenzo Levita e Martire presso Firenze*, edita a Firenze nel 1861. Almeno a partire da questa data le tavole, che secondo l'anonimo redattore dovevano raffigurare rispettivamente San Girolamo e San Giovanni Battista (pannello sinistro) e San Francesco e San Paolo eremita (pannello destro), erano infatti collocate nella cappella di Santa Maria (fig. 2) sopra le due porte che conducono alla Sagrestia.⁶⁰ Nel medesimo ambiente le registrava poi Carlo Pini nell'*Inventario* da lui redatto nel 1862:

10. San Francesco e San Paolo eremita. Questi a destra e l'altro a sinistra in piedi su un piano montuoso, nel mezzo del quale vedesi un piccolo volatile. In alto è la figura, di più piccola proporzione, della Vergine Annunziata in ginocchioni. Tavola di forma gotica. Altezza 1,71, larghezza 0,78 compresa la cornice esterna filettata d'oro. Maniera di Lorenzo Monaco. Restaurato e ridorato il fondo.

11. San Girolamo e San Giovanni Battista. Il primo veduto di faccia col libro nelle mani, l'altro voltato a sinistra, tenendo la croce colla destra. In alto, in più piccola proporzione, vedesi l'Angiolo Annunciante. Tavola in tutto conforme a quella sopra descritta. Maniera di Lorenzo Monaco.⁶¹



3. Beato Angelico, *San Girolamo, San Giovanni Battista, Angelo annunciante*, scomparto sinistro del 'Trittico francescano', fotografia di Giacomo Brogi scattata nel corso della campagna per il catalogo *Firenze e Toscana. Pitture, vedute, sculture, ecc.* (Stabilimento Editoriale, Firenze, 1932). Crediti: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.
4. Beato Angelico, *San Francesco d'Assisi, Sant'Onofrio, Vergine annunciata*, scomparto destro del 'Trittico francescano', fotografia di Giacomo Brogi scattata nel corso della campagna per il catalogo *Firenze e Toscana. Pitture, vedute, sculture, ecc.* (Stabilimento Editoriale, Firenze, 1932). Crediti: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.

Nel riportare le misure delle due tavole, l'ispettore fornisce un primo prezioso indizio in merito alla conservazione dei pannelli: apprendiamo infatti che altezza e larghezza indicate dallo scrivente erano comprensive della «cornice esterna filettata d'oro». La precisazione permette di stabilire un utile termine *ante quem* per datare questa operazione, altrimenti rilevabile dagli anni Trenta del Novecento: due fotografie, scattate da Giacomo Brogi nel corso della nota campagna fotografica *Firenze e Toscana*, ritraggono i dipinti con le cornici dorate già ricordate da Pini (figg. 3-4)⁶². Le operazioni di restauro segnalate dallo studioso (solo per la tavola raffigurante San Francesco?) si potrebbero infatti ricondurre a un intervento che voleva rendere 'presentabili' le due tavole, esposte in un ambiente totalmente estraneo al loro contesto di provenienza. La necessità di ricorrere a un restauro può forse suggerire il cattivo stato di conservazione dei dipinti all'arrivo in Certosa, che certamente aveva incoraggiato lo smembramento del trittico e la periferizzazione dei laterali.

Giovanni Bianchi, il ripristino della Cappella di Santa Maria e gli interventi sulle tavole angelichiane

È assai probabile che il restauro registrato da Pini sia avvenuto quindi nel momento in cui si decise di esporre le tavole nella cappella di Santa

Maria. L'ambiente, citato dalle fonti quattrocentesche tra le «cappelle del cardinale», fu edificato intorno al 1385 secondo la volontà di Angiolo Acciaiuoli, nel periodo in cui il cardinale fu vescovo di Firenze.⁶³ La cappella, a pianta greca, rientra nella porzione di terreno di proprietà della nobile famiglia fiorentina, che aveva finanziato la costruzione dell'intero complesso monastico. La costruzione della cappella di Santa Maria, altrimenti detta chiesa, doveva essere terminata entro il 1408, anno di morte di Acciaiuoli. A lui si deve, con tutta probabilità, la commissione delle tre tavole d'altare poi riferite all'Angelico da Vasari.⁶⁴ Alla fine del Settecento solo il polittico dell'altar maggiore si conservava nella sua collocazione originaria, dove lo registrava l'abate Moreni nel 1795.⁶⁵ Entro il primo decennio del Seicento furono rimpiazzate le due tavole degli altari laterali, ricostruiti nel 1608 e intitolati ai santi Michele Arcangelo e Pietro e Paolo.⁶⁶ In quel frangente fu inoltre costruita una sagrestia adiacente alla cappella: l'ambiente fu edificato nello spazio dietro alla parete dell'altar maggiore, dove furono dunque ricavate due porte.⁶⁷ Proprio sopra a queste, ai lati dell'altar maggiore, furono poi collocate le tavole dell'Angelico, come ricordato dalla *Guida* del 1861 e dall'*Inventario* redatto da Pini nell'inverno del 1862.

È la *Guida* che ricorda oltretutto l'intervento di ripristino della cappella, finanziato «con le elargizioni di Eugenio Conte Poniatowski nell'anno 1841».⁶⁸ La notizia del ripristino ottocentesco è in seguito riportata nel volume dedicato alla Certosa pubblicato da Giuseppe Bacchi nel 1930. Anche Bacchi descrive i due dipinti sopra alle porte che mettono in comunicazione la cappella con l'adiacente sagrestia:

Sulle pareti di fondo sono appesi gli scomparti d'un polittico appartenuto alla Certosa ma collocatovi dalla Sovrintendenza dei Monumenti dopo la 'soppressione'. Vi è raffigurato: un *S. Girolamo*, un *S. Giovanni Battista* e sopra l'*Angiolo nunziante*, *S. Francesco*, *S. Paolo eremita* e la *Vergine annunciata*, lavoro attribuito a Lorenzo Monaco.⁶⁹

Il contributo di Bacchi, non particolarmente utile per la storia dei laterali, fornisce invece preziose informazioni in merito al restauro della cappella, di cui viene svelato l'autore:

Alle pareti laterali della cappella, che ha la volta in azzurro, seminata di stelle d'oro, sono due edicole gotiche, a forma di mausolei sepolcrali. Trattasi invece di due armadi che nel '500 furono dipinti da Piero di Matteo e poi ricoloriti da Giovanni Bianchi nel 1841, a spese del Poniatowski, di cui si nota lo stemma su quello della parte del Vangelo.⁷⁰

La vita e la carriera di Giovanni Bianchi non sono del tutto sconosciute agli studi. Il profilo biografico di Giovanni – semplice omonimo del celebre Gaetano Bianchi, ma non suo parente – è sommariamente tracciato da Simone Chiarugi nel lavoro di censimento dei mobiliere toscani tra Otto e Novecento: Giovanni era infatti uno dei fratelli minori di Francesco Bianchi (nato il 10 gennaio 1789), il titolare della bottega di doratori e verniciatori fondata nel Settecento dal padre Giuseppe di Jacopo. La bottega di Francesco e Salvatore, fratello secondogenito, aveva sede in via Sant'Agostino e fu portata avanti dai discendenti fino al primo decennio del Novecento.⁷¹ Sappiamo poco della carriera di Giovanni, nato il 21 giugno 1806, e penultimo dei sei fratelli.⁷² È però nota la sua attività di pittore e restauratore nella basilica di San Miniato al Monte, ristrutturata tra il 1855 e il 1861: nel 1857 Giovanni dipinse, imitando le tracce antiche, un arco della chiesa, e intervenne poi con ritocchi e dipinture alle capriate lignee del soffitto e agli affreschi delle pareti delle navate e della controfacciata. Dal 1858 si occupò inoltre di restaurare, insieme allo stipettaio Luigi Bondi, l'armadio della sagrestia.⁷³ Il ruolo di Giovanni all'interno della campagna è chiarito dalle ricevute di pagamento a lui intestate, nelle quali è registrato come «pittore» e «doratore e verniciatore» a seconda del lavoro svolto. Grazie ai documenti d'archivio è quindi possibile formulare una prima considerazione in merito al ruolo di Giovanni all'interno dell'impresa di famiglia nel 1856, cioè ai tempi della ristrutturazione del complesso benedettino. A queste date la gestione della bottega dei Bianchi – precedentemente affidata ai fratelli Francesco e Salvatore – doveva essere passata al solo Giovanni, allora cinquantaduenne, unico destinatario dei pagamenti.

Il ripristino della Cappella di Santa Maria avvenne una quindicina d'anni prima. Come accennato in precedenza, i documenti relativi al restauro sono conservati all'Archivio della Certosa di Farneta (Lucca). Un fascicolo raccoglie le diverse ricevute di pagamento presentate ai monaci dalle varie botteghe coinvolte nelle operazioni di rinnovamento della cappella: fabbri, muratori e manovali, legnaioli, doratori e verniciatori.⁷⁴ In questo caso, le carte che testimoniano il lavoro svolto dai Bianchi sono intestate a Francesco, allora a capo della bottega di famiglia. Il conto «per Generi e Giornate occorse nel nuovo lavoro della Cappella Acciaiuoli», di cui Francesco si dichiara direttore, è assai dettagliato. Il foglio – datato 14 giugno 1841 – contiene infatti l'elenco dei diversi materiali impiegati nel restauro: pigmenti, libretti di foglia d'oro, oli, colle e gesso;⁷⁵ quanto necessario per realizzare il completo 'restyling' dell'ambiente. Traendo verosimilmente spunto dall'origina-

ria veste pittorica della cappella, le tre pareti intorno all'altare furono nuovamente dotate di un basamento dipinto a finti marmi policromi, sormontato da un sistema di mensole affrescate in scorcio e sovrastate da fasce decorative che inquadrano la specchiatura dei tre muri, lasciati a intonaco. Con lo stesso spirito fu dipinto il cielo stellato nelle quattro vele della volta e la decorazione che corre lungo la costolatura della crociera. Le restanti pareti del vasto ambiente furono dipinte a finte lastre verdi e bianche, nell'intento di alludere al rivestimento bicromo tipico delle cattedrali toscane (fig. 2). Come riferisce la *Guida* del 1861, il restauro fu interamente finanziato dal conte Eugenio Poniatowski, successivamente seppellito presso il Colloquio dei monaci nel 1848.⁷⁶ Lo stemma del committente campeggia infatti entro la cuspide dell'edicola che decora la parete della cappella di Santa Maria, *a cornu evangelii*: un toro rosso «il quale [toro] esce anche al di sopra di una corona, non principesca, ma unicamente patrizia, con i tre fioroni alternati a due palle».⁷⁷ La struttura, di sapore tardogotico, in parte scolpita e in parte dipinta, incornicia due sportelli di un armadio incassato nel muro. Le ante sono racchiuse da colonnine a capitelli fogliati su cui si imposta un arco acuto, sormontato da un architrave con timpano triangolare bordato da gattoni rampanti e provvisto di



5. Edicola con stemma di Eugenio Poniatowski e affreschi di Giovanni Bianchi. Firenze, Certosa del Galluzzo, Cappella di Santa Maria, parete sinistra, 1841. Crediti: archivio fotografico dell'autrice.
6. Edicola con stemma del cardinale Acciaiuoli con affreschi attribuiti a Niccolò di Pietro Gerini. Firenze, Certosa del Galluzzo, Cappella di Santa Maria, parete destra, entro il 1408 (e integrazioni ottocentesche). Crediti: archivio fotografico dell'autrice.

guglie ai lati. L'edicola è infine affiancata da colonne tortili e racchiusa da fasce decorative dipinte: i polilobi entro cui sono raffigurati santi e sante a mezzo busto sono alternati a motivi decorativi vegetali che riprendono lo stemma di Poniatowski (fig. 5). La struttura fa da *pendant* all'edicola addossata alla parete opposta, che nella cuspide reca l'arme del cardinale Acciaiuoli (d'argento al leone d'azzurro che tiene una croce astile rossa e sormontato dal cappello cardinalizio), fondatore della cappella. Anche qui gli affreschi, avvicinati ai modi del pittore Niccolò di Pietro Gerini entro il 1408 (morte del cardinale), non sono privi di integrazioni ottocentesche (fig. 6).⁷⁸ È dunque probabile che l'edicola di Poniatowski sia stata realizzata *ex novo* a imitazione di quest'ultima, forse proprio da Giovanni Bianchi, che i documenti relativi ai restauri di San Miniato al Monte ricordano attivo nel ruolo di «pittore». Il consistente impegno di Giovanni nei lavori alla cappella di Santa Maria trova riscontro nella ricevuta compilata dal fratello Francesco: la voce più esosa della lista ammonta a 488 lire, da corrispondere alle «122 Giornate impiegate da Giovanni Bianchi a £ 4 ciascuna».⁷⁹ I dati permettono dunque di attribuire a Giovanni una funzione di rilievo all'interno dei lavori, se non altro segnalata attraverso una maggiore retribuzione. L'incrocio delle testimonianze relative al «restauratore» sembrerebbe inoltre evidenziarne le abilità pittoriche, permettendo forse di chiarire lo specifico ruolo di Giovanni all'interno della bottega di famiglia.⁸⁰

Tali circostanze confortano l'idea che il restauro delle tavole del Beato Angelico – segnalato da Pini nel 1862 – sia ugualmente avvenuto in quel contesto, nell'intento di esporre i dipinti all'interno dell'ambiente appena rinnovato. D'altronde, i monaci avevano già fatto restaurare alcune opere entro il 1846, nella speranza di venderle. Tale ipotesi sembrerebbe confermata dalla richiesta di pagamento inoltrata ai monaci dall'intagliatore Agostino Frullini, ugualmente conservata all'interno del fascicolo relativo ai lavori di ripristino della cappella: il 14 giugno 1841 il maestro chiedeva 24 lire per

avere restaurato n° 2 quadri antichi fatte le guglie sopra ai podi e diversi pezzi di cornice cintale come finale fatto a guglia dimessolo e raggrandito la luce per scoprire di più la pittura che li ho dovuti smontare e rimontare con grande fattura e perdimenti di tempi.⁸¹

L'intervento di Frullini corrisponde infatti all'incorniciatura di due dipinti: tale era la condizione dei due pannelli angelichiani, che Pini vedeva dotate di una «cornice esterna filettata d'oro».⁸² Malgrado il funzionario le ricordasse dorate, le cornici – così come i due peducci

degli archi a sesto acuto della carpenteria, ugualmente posticci – furono a un certo punto arricchite di una doppia bordatura di colore blu: la stesura, sovrapposta alle lamine d'oro, va dunque considerata coeva o successiva alla nuova doratura della carpenteria. In questo stato si presentavano le cornici (originali e posticce) del pannello sinistro del trittico prima dell'ultimo restauro, attestando un'ulteriore fase conservativa rispetto alle condizioni immortalate da Giacomo Brogi. Le fotografie mostrano infatti le cornici dipinte di un'unica tinta uniforme. Le radiografie effettuate alle tavole nel corso dell'ultimo restauro hanno inoltre confermato la presenza di ulteriori aggiunte: alla parte terminale delle due cuspidi furono infatti inchiodate due punte, forse per 'goticizzare' ulteriormente il formato della carpenteria. L'aspetto originario di queste parti si conserva nella *Madonna della Trinità*, la cui cuspidi termina con un cono 'tronco'. L'aggiunta potrebbe forse coincidere con la realizzazione delle «guglie» nominate dall'intagliatore Frullini nella ricevuta presentata ai monaci. Andrebbe inoltre notato che nelle fotografie Brogi i due laterali appaiono già privi degli archetti pensili a completamento delle cornici archiacute, la cui originaria presenza è intuibile dalle scanalature ricavate nel legno della carpenteria per il loro inserimento. Probabilmente l'intervento condotto sulle tavole aveva quindi previsto non solo l'aggiunta delle cornici ma anche la rimozione delle arcatelle, nell'intento – come dichiarato dal falegname – di «scoprire di più la pittura». L'esistenza *ab origine* di questi motivi ornamentali è oltretutto confermata dalla loro presenza nel pannello centrale del trittico, sebbene si tratti di rifacimenti ottocenteschi 'in stile', che sostituiscono gli elementi originali.⁸³

Volendo perseguire questa strada, verrebbe dunque da pensare che i due dipinti, già da tempo ricoverati presso la Certosa, venissero finalmente restaurati nel corso dei lavori di ripristino della cappella: in questo momento vennero quindi nuovamente dorati i fondi ed effettuate tutte quelle operazioni – incorniciatura e ridipintura delle cornici, aggiunta delle «guglie», smontaggio delle arcatelle – che sarebbero servite a 'presentare' le due opere entro la cappella. Che le tavole necessitassero di un qualche intervento atto a migliorarne le condizioni – se non estetiche, quantomeno conservative – sembrerebbe intuibile dal giudizio espresso in merito al trittico francescano già nell'*Inventario* compilato al tempo delle soppressioni napoleoniche (1808-1810), occasione in cui veniva classificato come «lacero». Non è da escludere che il cattivo stato conservativo dei dipinti, in particolare quella del pannello sinistro, fosse ulteriormente peggiorato proprio in seguito all'approdo delle tavole alla Certosa. Come già notato, in

questi decenni i monaci si trovarono in condizioni economiche a dir poco disastrose e probabilmente le opere giunte al monastero nel 1816 dovettero attendere qualche tempo prima di trovare una degna sistemazione negli ambienti del complesso monastico. Nel caso delle due tavole, l'occasione si sarebbe presentata proprio grazie ai finanziamenti del conte Poniatowski e al ripristino della cappella di Santa Maria. Quest'ipotesi sembrerebbe confortata dal fatto che l'intero spessore delle tavole, comprese le due punte inchiodate alle cuspidi, presentano una stesura di colore nero, evidentemente applicata per nascondere le parti un tempo coperte dalla carpenteria del trittico.⁸⁴ In un certo senso, si intervenne sulle tavole solo quando si presentò la necessità di 'allestire' la rinnovata cappella di Santa Maria e aumentarne l'aura goticizzante grazie all'adattamento di elementi appropriati al contesto. In quest'ottica, il restauro dei pannelli andrebbe considerato quindi funzionale al buon esito del ripristino dell'ambiente, in piena concordanza con lo spirito del ripristino ottocentesco.⁸⁵

Qualche appunto sul Novecento

Il 4 gennaio 1913 i monaci chiedevano all'Ufficio Regionale per la Conservazione ai Monumenti il rimborso per diversi lavori «di vetrate artistiche, d'arte muraria, del fabbro ferraio, dell'imbianchino, del falegname» che erano «occorsi per sbarazzare la chiesa di Santa Maria e lo stanzone a uso di Galleria».⁸⁶ L'intenzione di trasformare la cappella di Santa Maria e, forse, l'adiacente sagrestia – lo «stanzone» citato nella ricevuta – è altresì segnalata da Chiarelli. La studiosa riferisce infatti la volontà di realizzare in questi ambienti una «Galleria di quadri ed un Salone degli Arazzi».⁸⁷ Alla nuova destinazione d'uso della cappella deve corrispondere la decisione di dipingere di giallo ocre le cornici delle due tavole, per ottenere una cromia simile alla doratura.

I dipinti dell'Angelico rimasero nella cappella di Santa Maria fino al 1955: allora Collobi Ragghianti li ricordava «rovinatissimi» in un magazzino degli Uffizi, dove alloggiavano «in attesa di un intervento del restauratore». La storica dell'arte ricordava le tavole «scurite e sudicie, con gravi lacune del colore che è caduto», come già si osserva nelle fotografie Brogi, «e che ancora continua a cadere a larghe zone, lasciando scoperta l'imprimitura».⁸⁸ Tale condizione, nuovamente ribadita da Umberto Baldini nel 1970, sarebbe di lì a poco mutata.⁸⁹ Secondo i verbali di restauro i dipinti furono prelevati dalla Certosa (sebbene già risultassero in un deposito degli Uffizi) il 10 gennaio 1972 e furono portate al Gabinetto di restauri della Soprintendenza. Entrambe le tavole presentavano cadute e sollevamenti del colore e una patina

scura diffusa su tutta la superficie pittorica. Nel 1975 i pannelli furono ricoverati al laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure. Le fotografie scattate in occasione della mostra *Città degli Uffizi* (1982) testimoniano lo stato conservativo delle tavole in seguito all'intervento, operato tra il 1972 e il 1976.⁹⁰ Come si vede nelle fotografie pubblicate nel catalogo della mostra, fra le varie operazioni condotte sulle tavole, si nota la rimozione della pittura oca sulla carpenteria della tavola sinistra e diversi tentativi di rimozione nelle zone inferiori di

7. La fotografia delle tre tavole del 'Trittico francescano' pubblicata in *La Città degli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Sansoni Editore, Firenze, 1982, p. 136.



entrambi i pannelli (fig. 7).⁹¹ Il 26 ottobre 1976 i pannelli vennero consegnati al deposito nel Cenacolo del Fuligno. Soltanto nel 2001 le tavole sono finalmente approdate al Museo di San Marco, ma ancora molto tempo avrebbero dovuto attendere prima dell'ultimo definitivo recupero.⁹²

Questo contributo è tratto dalla mia tesi di specializzazione (Università degli Studi di Siena, Scuola di Specializzazione in Beni storico artistici, a.a. 2022/2023), le cui ricerche sono state condotte in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure. La mia gratitudine va alla dottoressa Sandra Rossi, funzionaria storica dell'arte direttrice dei Settori di restauro Dipinti su tela e tavola, Materiali cartacei e membranacei e Sculture lignee policrome, per l'opportunità concessami e la disponibilità che mi ha dimostrato. Molte delle riflessioni legate alla conservazione delle tavole sono state formulate di concerto con le restauratrici Marina Ginanni, Caterina Toso, Anne Marie Hilling e Letizia Nesi, che ringrazio per il vivace e continuo scambio di opinioni e per le preziose osservazioni tecniche fornite. Ringrazio inoltre il dottor Daniele Mazzolai, responsabile dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, per la pazienza e la disponibilità. Un grazie particolare infine a Mattia Barana, per le opportunità di confronto, e al professor Alessandro Bagnoli, che ha seguito il lavoro di tesi in qualità di relatore.

Abbreviazioni:

AABAFi: Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASCF: Archivio Storico del Comune di Firenze.

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

ACFa: Archivio della Certosa di Farneta (Lucca).

¹ Licia Collobi Ragghianti, *Domenico di Michelino*, «Critica d'Arte», 5, 1950, pp. 363-378; Eadem, *Studi angelichiani*, «Critica d'Arte», 7, 1955, pp. 22-47.

² Per un commento aggiornato sullo stile e per la ricostruzione grafica del trittico, si veda Neville Rowley, in *Beato Angelico*, a cura di Carl Brandon Strehlke, con Stefano Casciu e Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco e Palazzo Strozzi, 26 ottobre 2025-25 gennaio 2026), Marsilio

Arte, Firenze, 2025, pp. 184-189, 405.

Per il restauro condotto sulle tavole, si veda inoltre Caterina Toso e Marina Ginanni, *L'intervento di restauro*, in *Beato Angelico. Restauri per una mostra*, a cura di Ludovica Sebgondi, Marsilio Arte, Firenze, 2025, pp. 35-41.

³ Di cui proponeva rispettivamente l'identificazione nei santi Benedetto e Giovanni Battista, e Francesco e Girolamo. Cfr. Collobi Ragghianti, *Domenico di Michelino*, cit., p. 369. L'attribuzione fu a ben vedere confortata dalle *Vite* vasariane. Secondo l'aretino il giovane Angelico aveva realizzato, proprio per la cappella di Santa Maria, ben tre tavole: «[...] una Nostra Donna col Figliuolo in braccio e con alcuni Angeli a' piedi, che suonano e cantano, molto belli; e dagli lati sono San Lorenzo, Santa Maria Maddalena, San Zanobi e San Benedetto; e nella predella sono di figure piccole, storiette di que' Santi fatte con diligenza. Nella crociera di detta cappella sono altre due tavole [...]: in una è l'Incoronazione di Nostra Donna, e nell'altra una Madonna con due Santi [...]». Cfr. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. Gaetano Milanesi, G. C. Sansoni, 7 voll., Firenze, 1877-1881, vol. II, pp. 506-507. Il primo dipinto fu in seguito identificato (Jeanne van Waadenoiigen, *A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo?*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 82-91) con uno smembrato polittico allora associato alla personalità critica del cosiddetto 'Maestro del Bambino Vispo'. Cfr. Caterina Chiarelli, in *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, a cura di Caterina Chiarelli e Giovanni Leoncini, Gruppo Editoriale Electa, Milano, 1982, pp. 270-271.

⁴ Raymond van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, 4 voll., Nijhoff, The Hague, 1924-1928, IX, 1927, pp. 288, 294-295; Bernard Berenson, *Italian picture of the renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1932, p. 100;

Mario Salmi, *Masaccio*, Valori Plastici, Roma, 1930, p. 130 tavv. CXCI, CXCIIV.

⁵ La studiosa propose allora di datare i due pannelli della Certosa tra il 1423 e il 1425 in base al confronto con la tavoletta raffigurante San Girolamo del Princeton University Art Museum (inv. y1963-1), unanimemente datata ai primissimi anni Venti del XV secolo. Cfr. Collobi Ragghianti, *Studi angelichiani*, cit., p. 37. Quanto alla datazione della tavoletta nel museo americano, in seguito ne è stata proposta una datazione ancora più arretrata, al 1420 circa. Cfr. Mara Minasi, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo De Simone, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 8 aprile-5 luglio 2009), Skira, Milano, 2009, pp. 148-149.

⁶ *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)*, a cura di Mario Salmi, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, maggio-settembre 1955), Tipografia Giuntina, Firenze, 1955, pp. 5-6, tav. II. La tavola fu allora messa in relazione con la maniera di Lorenzo Monaco, che avrebbe influenzato le prime opere dell'Angelico. Successivamente, lo studioso mise in rapporto il dipinto con la pala di San Domenico a Fiesole, e ne propose una datazione molto alta, intorno al 1420. Cfr. Salmi, *Il Beato Angelico*, Panetto e Petrelli, Spoleto, 1958, p. 11 tav. 3a.

⁷ Giudicato come una «finissima e magistrale imitazione di Lorenzo Monaco», non priva di evidenti riferimenti alla pittura di Masolino, il trittico fu datato da Luciano Berti intorno al 1430-1433. Lo studioso corresse definitivamente l'identificazione dei santi dei pannelli laterali, riconosciuti come Girolamo e Giovanni Battista (pannello sinistro) e Francesco e Onofrio (pannello destro). Cfr. Luciano Berti, *Un foglio miniato dell'Angelico*, «Bollettino d'Arte», 47,

1962, pp. 207-215, in part. p. 214 nota 7. L'opinione di Berti e Baldini (*L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 86-87, n. 7) incontrò invece il parere sfavorevole di Berenson, il quale riconobbe all'Angelico il solo scomparto centrale, fatta eccezione per la *Trinità* dipinta nella cuspid. Cfr. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Florentine school*, 2 voll., Phaidon Press, London 1963, vol. I, pp. 12, 218.

⁸ Miklòs Boskovits, *Appunti sull'Angelico*, «Paragone. Arte», 27, 1976, pp. 30-54, in part. pp. 36-37, 48-49. L'ipotesica provenienza certosina del trittico era già stata contestata da John Pope Hennessy (sulla scorta di Van Waadenoijgen, *A proposal for Starnina*, cit., pp. 82-91, in part. pp. 85, 89), il quale mise in discussione la possibile esistenza di opere dell'Angelico originariamente destinate alla Certosa del Galluzzo. Cfr. *Fra Angelico*, a cura di John Pope Hennessy e John Wyndham, Phaidon Press, London, 1974, pp. 220, 224, 237.

⁹ Boskovits, *Appunti sull'Angelico*, cit., pp. 36-37, 48-49. Sulla scia di Boskovits si esprime dunque Chiarelli, in *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 234, tavv. 11-14. Come ha notato Andrea De Marchi (commento orale), nell'episodio fino a ora interpretato come l'apparizione di Francesco al capitolo di Arles andrebbe invece definitivamente riconosciuta la visione di San Francesco a Rivotorto: come negli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, ai confratelli – alcuni di loro addormentati – appare il compagno Francesco su un carro infuocato, le cui piccole ruote, insieme alle fiamme, sono ancora visibili tramite un'osservazione ravvicinata. Lo scomparto raffigurante *La prova del fuoco* ricomparve a Roma nel 1845, dove fu acquistato da Emile Braun per la collezione del barone von Lindenau (Ada Labriola, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli, dipinti fiorentini del Lindenau-Museum*

di Altenburg, a cura di Miklòs Boskovits con l'assistenza di Daniela Parenti, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo-4 giugno 2005), Giunti Editore, Firenze-Milano, 2005, p. 44). La tavoletta, riferita da Braun a «Pirello Pirelli», fu attribuita al Beato Angelico da August Schmarsow, che la mise in rapporto con le due tavolette già a Berlino (August Schmarsow, *Maîtres italiens à la Galerie d'Altenburg*, «Gazette des Beaux-Arts», 39, 1897, pp. 177-195, in part. pp. 179-180; Idem, *Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts im Lindenau-Museum zu Altenburg*, «Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», pp. 143-196, in part. pp. 191-192). La prima notizia relativa al pannello con *San Francesco che riceve le stimmate* risale invece al 1867, quando l'opera compare nel catalogo della Biblioteca Vaticana di Xavier Barbier de Montault (dove probabilmente giunse intorno al 1837-38, per cui si veda Guido Cornini, in *Beato Angelico. L'alba*, cit., pp. 164-167). Spettò a Frida Schottmüller (*Fra Angelico da Fiesole*, Stuttgart, Leipzig, 1911, pp. 160, 235) il ricongiungimento di quest'ultima con *I funerali di San Francesco* di Berlino e le restanti tavolette, che la storica dell'arte associò alla pala di Bosco ai Frati, mentre Mario Salmi (*Il Beato Angelico*, cit., pp. 35, 111) propose di connettere la predella alla pala angelichiana descritta dalle fonti in San Salvatore al Monte (in seguito identificata con l'*Annunciazione* della National Gallery di Londra, attribuita a Zanobi Strozzi, cfr. Dillian Gordon, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings. I*, National Gallery Company, London, 2003, pp. 406-421). Alessandro Parronchi (*Due pale dell'Angelico per due conventi*, «Commentari», XII, 1961, pp. 31-37) la mise invece in relazione con la pala di Annalena.

¹⁰ Giorgio Bonsanti, *Per una politica del restauro a Firenze*, in *La città degli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno 1982-6

gennaio 1983), Sansoni Editore, Firenze, 1982, pp. 213-241, in part. p. 219 e p. 136 fig. 2. Lo studioso indicava la Certosa del Galluzzo come possibile destinazione originaria del Trittico. Nel 1990 il trittico fu nuovamente esposto alla mostra *L'età di Masaccio*: in quella sede fu nuovamente ribadita la possibile datazione agli anni 1428-1430, in virtù dell'evidente componente stereometrica e del rigore spaziale dei dipinti. Cfr. Maria Cecilia Fabbri, in *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, a cura di Luciano Berti e Antonio Palucci, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 7 giugno-16 settembre 1990), Electa Editore, Milano, 1990, pp. 224-225.

¹¹ Fu allora realizzata una prima proposta grafica di ricomposizione del trittico e della predella, i cui scomparti si accordano per dimensione e fattura ai pannelli del registro principale. Si veda John Henderson e Paul Joannides, *A Franciscan Triptych by Fra Angelico*, «Arte Cristiana», 79, 1991, pp. 3-6, in part. p. 4 nota 9.

¹² ASF, Catasto 291, Campioni del distretto 1429-1498 (*Beni di Compagnie e Arti di Firenze dal 1429*), c. 70v. La possibilità che «Frate Guido» si riferisca al nome secolare del Beato Angelico sembra supportata dal fatto che nessun altro Guido compare nel registro dei pittori di Firenze di quel periodo. Cfr. Henderson e Joannides, *A Franciscan Triptych*, cit., p. 3, 4 nota 6.

¹³ *Ibidem*. Oltre a Francesco e Girolamo, la presenza del Battista si spiegherebbe con la processione che le compagnie flagellanti indicavano nel giorno del suo *dies natalis*, mentre la presenza di Sant'Onofrio richiamerebbe il santo dedicatario dell'Ospedale gestito dalla corporazione dei Tintori, che aveva sede nei pressi di Santa Croce, a cui era verosimilmente affiliata.

¹⁴ ASF, Capitoli delle compagnie religiose sopresse da Pietro Leopoldo, 330 (*Capitoli della...Compagnia del...*

Padre...*San Francesco della Porta del Martello*, 1594), c. 1r; ASF, Capitoli delle compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 114 (*San Francesco della Porta del Martello*, 1612). Cfr. Luciano Artusi e Antonio Paturno, *Deo Gratias. Storia, tradizioni, culti e personaggi delle antiche confraternite fiorentine*, New Compton, Roma, 1994, p. 122. I più antichi capitoli della Compagnia vennero approvati nel 1402. Cfr. Ludovica Sebgondi, *Santa Croce sotterranea. Trasformazioni e restauri*, Edizioni Città di Vita, Firenze, 1997, pp. 35-39, 66 nota 34.

¹⁵ Ivi, p. 121.

¹⁶ Sebgondi, *Arte confraternale*, in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Grazzini, University Press, Firenze, 2009, p. 340.

¹⁷ Doris Carl, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce*, Firenze, 1981, pp. 203-230, in part. pp. 207-208.

¹⁸ Ivi, p. 221 doc. I (ASF, Diplomatico S. Croce, 9 agosto 1406).

¹⁹ Il 'tramezzo' separava allora il *parvum claustrum* (vicino alla piazza) dal *primum magnum claustrum* e ospitava, nell'ala adiacente al refettorio, le cucine del convento. Cfr. Elena Squillantini, *Qualche nuovo spunto sulle più antiche decorazioni del refettorio di Santa Croce*, in *Santa Croce tra passato e futuro. Conoscere, conservare, condividere*, a cura di Eleonora Mazzocchi, atti della giornata di studi (Firenze, Cenacolo di Santa Croce, 8 ottobre 2022), Mandragora, Firenze, 2025, pp. 139-153, in part. pp. 139-140 fig. 2, lettera D.

²⁰ Marcia B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce*, Clarendon Press, Oxford, 1979, p. 164 nn. 24-25. Così anche in Saturnino Mencherini, *Santa Croce di Firenze. Memorie e documenti*, Tipografia Fiorenza, Firenze, 1929, p. 25. Come ipotizzato da Carl (*Die Kapelle Guidalotti-Mellini*, cit., p. 210), quel

luogo doveva essere precedentemente occupato – ossia prima del 1365 – dallo Studium Generale della congregazione, e ancora nel Quattrocento quegli ambienti erano denominati come «schuola», nonostante fossero già stati adibiti ad altre funzioni.

²¹ Ivi, p. 213.

²² Nel 1407 Michele di Banchi di Priore di Ser Bartoli aveva acquistato il patronato della cappella da Jacopo e Bernardo Guidalotti al prezzo di 10 fiorini. Successivamente, per un certo periodo di tempo, il patronato passò alla famiglia Miniati. Il sacello era già nelle disposizioni dei Mellini dal 9 febbraio 1485, quando fu stabilita la celebrazione di una messa in perpetuo per Piero Mellini da celebrare nella cappella «de novo costruenda sive adquirenda». Cfr. Carl, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini*, cit., pp. 210-211. I membri della Compagnia, che si riunivano presso la cappella già nei primissimi anni del Quattrocento, avevano provveduto a copiare il documento del 9 agosto 1406 «ad petitionem dicte societatis Beati Francisci de' Bianchi de Sancte Crucis» il 5 aprile 1492, forse per dimostrare ai nuovi proprietari la concessione ricevuta una novantina d'anni prima. La copia realizzata nel 1492 è altresì citata da Filippo Moisé (*Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Molini-Piatti-Vieusseux e Ricordi e Jouhaud, Firenze, 1845, pp. 422-423): «Compagnia di San Francesco al Martello. Così detta perché nel 1492 si ragunava nella cappella già dei Guidalotti, posta sotto il portico del primo chiostro allato alla porta del convento che dicevasi del Martello».

²³ Carl, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini*, cit., pp. 213, 223 doc. IV. La questione si protrasse per qualche decennio: dalle dichiarazioni di alcuni testimoni, rilasciate tra il 1634 e il 1635, si apprende che i membri della Compagnia avevano fatto rimuovere le inferiate che originariamente recintavano la cappella e al suo

posto avevano fatto costruire una porta, comunque tenuta chiusa dalla famiglia Mellini. I membri della Compagnia non potevano dunque accedere alla loro stanza, che stava «dietro la cappella». Le testimonianze riferiscono inoltre che l'ingresso alla stanza si trovava «vicino all'altare», dove alcune scale conducevano all'ambiente rialzato. La posizione sopraelevata di questo ambiente è desumibile anche dall'*Inventario* del 1439, in cui è descritta come la «chappella di sopra» (Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, cit., p. 164 n. 25).

²⁴ Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, cit., p. 166, n. 30; Sebgondi, *Santa Croce sotterranea*, cit., pp. 34-35.

²⁵ Tra le diverse opere di carità svolte, sappiamo che ogni anno i membri offrivano in quel luogo un pranzo a tredici poveri. Cfr. Moisé, *Santa Croce di Firenze*, cit., pp. 422-423.

²⁶ Artusi e Paturno, *Deo Gratias. Storia, tradizioni*, cit., p. 126. Nel corso del quarto decennio del Novecento l'ambiente fu infine radicalmente trasformato: qui fu infatti realizzato il cosiddetto «famedio» destinato ad accogliere la memoria dei soldati fiorentini caduti nel corso della prima guerra mondiale. I lavori furono condotti tra il 1934 e il 1937 dall'architetto Alfredo Lensi. La costruzione del tempio funerario, ampiamente documentata (fig. 8), portò alla distruzione pressoché integrale delle numerosissime iscrizioni funebri, delle decorazioni e pitture parietali sei e settecentesche e di alcuni lacerti di affreschi realizzati tra il Tre e il Quattrocento. Cfr. Sebgondi, *Santa Croce sotterranea*, cit., pp. 35-39.

²⁷ ASF, Patrimonio Ecclesiastico, 44, n. 83. Alcune voci dell'*Inventario* portano ad escludere la presenza della macchina d'altare, in particolare la descrizione nell'ambiente della Compagnia di un «altare con suo grado di legno con in cima 12 candelieri di ottone di più grandezze» e «una tavola dipinta in tela con cornice dorata». Si tratta proba-

bilmente dello stesso altare che veniva fatto accomodare nel 1772: «[...] lire 12 per saldo d'un conto di diversi lavori fatti in accomodare, e fermare le mangelles della Compagnia, e predella dell'Altare», cfr. ASF, Compagnie religiose sopresse da Pietro Leopoldo 780, 6, *Entrata e uscita generale 1707-1773*, c. 66. Il giorno 6 dicembre 1778 si verifica una «strepitosa piena dell'Arno», la compagnia si trovò sommersa dall'acqua per «l'altezza di mezzo braccio, e qualche cosa di più», cfr. ASF, Compagnie religiose sopresse da Pietro Leopoldo 780, 2, Libro di deliberazioni e ricordi 1719-1778, c. 34.

²⁸ Henderson, Joannides, *A Franciscan Triptych*, cit., p. 6 nota 13. AABAFi, Soppressioni, Carteggio e atti, Processi verbali 1810, fasc. II (Processi Verbali), c. 124v; AABAFi, Soppressioni, Inventari degli oggetti di belle arti 1808-1813, n. 376. Si rimandano ai paragrafi successivi le considerazioni relative allo stato di conservazione descritto dai *Processi verbali*.

²⁹ Vedi *infra*, nota 9. Così accadde anche alla predella della Pala di San Marco, che fu smantellata e divisa in tavolette ben prima dei pilastri laterali. Cfr. Magnolia Scudieri, *La Pala di San Marco: apogeo della committenza medicea e manifesto della tradizione domenicana*, in *L'Angelico ritrovato. Studi e ricerche per la Pala di San Marco*, a cura di Cristina Acidini e Magnolia Scudieri, Sillabe, Livorno, 2008, pp. 59-60. Gli studi di Mattia Barana (*William T.H. Fox Strangways (1795-1865), il mercato artistico fiorentino e la fortuna dei 'primitivi'*, «Prospettiva», 185, 2023 (gennaio 2022), pp. 69-88, in part. pp. 72-73 e tabella a p. 74) hanno ben evidenziato come la vendita di queste tavolette – scomparti di predelle, pilastri e cuspidi – fu certamente facilitata dal basso prezzo attribuito alle opere del Beato Angelico: il conte d'Ilchester William Thomas Horner Fox Strangways, ambasciatore a Firenze dal 1825 al 1828,

poteva allora acquistare alla forfettaria cifra di 10 *louis* ben 10 «santini» del pittore domenicano, un prezzo che più o meno equivaleva al costo di un palco al Teatro della Pergola. Il valore di un singolo «santino», pari ad 1 *louis* (cioè meno di una cena per una persona), non permetteva dunque un incasso sufficientemente conveniente e la vendita di queste tavolette veniva proposta a gruppi.

³⁰ L'esame e il ritiro delle opere furono affidati alla Commissione sulla Conservazione dei Monumenti di Scienze ed Arti, dal 1810 presieduta da Giovanni degli Alessandri, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Fu proprio Alessandri a volere la creazione di una raccolta di opere presso l'Accademia, nel tentativo di conservare quel patrimonio artistico e preservarlo da furti e vendite. Cfr. Roberta Roani Villani, *Giovanni degli Alessandri Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Il Culto del Bello. Antonio Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, a cura di Sandro Bellesi, Polistampa, Firenze, 2010, pp. 27-38, in part. pp. 31-32. Presso il convento di San Marco fu dunque fondato il 'Deposito dei Monumenti di Scienze ed Arti'. Ancora una volta fu Giovanni degli Alessandri ad opporsi – sottolineando l'enorme valore storico artistico del convento – alla trasformazione del deposito nel 'Foro Napoleone'.

³¹ AABAFi, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, n. 202: «La Vergine assisa col figlio in grembo. Al di sopra la Trinità. Tabernacolo, alto braccia 3.4 (1,868) largo braccia 1.8 (0.819)». Ancora al 1855 risale la dettagliata descrizione del dipinto redatta da Giovanni Masselli per il catalogo della Galleria: «Beato Giovanni Angelico da Fiesole/ Maria SS. in trono con G.B./ La tavola ha nella parte superiore dell'ornamento la forma di frontespizio col quale vien composto un ar-

co a sesto acuto sopra alla pittura, ed una cuspidi di quattro curve situate oppostamente tra loro. Nel mezzo è rap/presentata la SS. Triade, cioè Gesù Crocifisso in grembo all'Eterno Padre il quale, assiso sulle nubi, sorregge la croce/ sotto i bracci della traversa; e lo Spirito Santo, in figura di colomba sta librato sulle ali sotto la testa del Divin Padre e sopra quella del Divin Figlio. / Sotto l'arco a sesto acuto siede in trono Nostra Signora, la quale appressa la mano sinistra al fianco del/ Divin Figlio come per reggerlo, stando egli ritto sul ginocchio di lei, e colla destra gli tiene sollevato il braccio quasi invitandolo a benedire. Essa è vestita color d'amaranto; e sopra la veste ha un manto azzurro/ col rovescio giallo, che dalla testa le cala sugli omeri, e qui scendendo le si ripiega sulle ginocchia e prolunga/si fino a terra. Il Bambino Gesù ha una veste lunga di color rosso sbiadito, e ombreggiata di rosso più vivo, cinta/ sotto il petto da un nastro azzurro, e guarnita da piede e da collo con fregio d'oro, simile a quello che contorna/ il manto della madre. Ei tiene nella manica un rotolo spiegato ov'è scritto in caratteri romani, ma/ con abbreviature, il seguente versetto: discite a me quia mitis sum, et humilis corde et invenientes requiem animabus vestris. / Il trono sul quale siede la SS. Vergine è di marmo macchiato, ed ha la spalliera coperta da un drappo di broccato d'oro. Tutto il gruppo risalta sopra fondo messo a oro. / Altezza braccia 3.4 Larghezza braccia 1.8». Si veda Giovanni Masselli, *Catalogo descrittivo e storico delle Pitture Antiche che si conservano nelle sale della fiorentina Accademia di Belle Arti, compilato da Giovanni Masselli, già prefetto delle scuole e poscia Segretario della Presidenza dell'Accademia medesima, 1855-1859*, Soprintendenza PSAE e per il Polo Museale della città di Firenze, Archivio dell'Ufficio Ricerche, carta numerata 166 a matita.

³² Emanuela Daffra, Sandra Rossi, *Beato Angelico. Pala della compagnia di San Francesco in Santa Croce (Trittico francescano) 1428-1429*, in *Beato Angelico. Restauri*, cit., p. 36. Nel corso del restauro effettuato nel 1955 ad opera di Gaetano Lo Vullo, operatore del Gabinetto restauri della Soprintendenza, si provvide alla rimozione della carpenteria posticcia – fatta eccezione per gli archetti pensili montati sulla terminazione archiacuta e ugualmente realizzati nell'Ottocento ad imitazione degli originali – e le zone liberate dalla struttura a tabernacolo furono ridorate. Sono inoltre da ricondurre al medesimo intervento i piccoli ritocchi puntiformi e le integrazioni più estese di colore ad imitazione della pittura circostante e l'applicazione di un nuovo strato di vernice, che oggi si presentava fortemente ingiallito.

³³ AABAFi, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella R. Galleria dell'Accademia di Firenze* (1870), n. 849; Eugenio Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Bencini, Firenze, 1884, p. 105; Giulia Sinibaldi, *Il Museo di San Marco in Firenze*, Libreria dello Stato, Roma, 1936, p. 21. In questo spazio trovarono dunque alloggio tutte le opere del Beato Angelico allora conservate presso i musei fiorentini e provenienti dalle chiese e dai conventi di Firenze e del contado soppressi nel corso dell'Ottocento. Il progetto della pinacoteca fu insistentemente voluto e perseguito da Giuseppe Poggi, allora soprintendente ai musei e alle gallerie fiorentine, nonché direttore stesso del museo di San Marco. Il museo, istituito nel 1869, realizzava dunque una delle sue primarie ambizioni, potendo offrire un'ampia documentazione della storia domenicana. Cfr. Giovanna Damiani, *San Marco, Firenze. Il museo e le sue opere*, Philip Wilson Publishers Limited, London, 1997, pp. 8-14, in part. p. 13.

³⁴ Caterina Toso e Marina Ginanni, *L'intervento di restauro*, in *Beato Angelico. Restauri*, cit., p. 38.

³⁵ È possibile che questa patinatura sia stata stesa allo scopo di restituire al verde quel tono bruno conferitogli in origine dal verderame, o nell'intento di nascondere o modificare queste parti, forse a causa del cattivo stato conservativo o per ragioni di gusto.

³⁶ ASGF, anno 1861 (Commissione conservatrice 1861-1862-1863), 32 – Trafugamento supposto dal convento della Certosa e dal convento di Monte Oliveto, *Supposta sottrazione d'oggetti d'arte della Certosa e Monteoliveto presso Firenze*, lettera del 30 aprile 1862.

³⁷ AABAFi, f. 51 (anno 1862), ins. 32 (Galleria delle Statue, *Richieste delle sopprese e ripristinate corporazioni religiose da farsi per conto della suddetta Galleria da Carlo Milanese, e nota degli oggetti d'arte dati al Convento della Certosa*), lettera del 30 marzo 1862.

³⁸ AABAFi, f. 51 (anno 1862), ins. 32, lettera del 5 maggio 1862.

³⁹ AABAFi, *Soppressioni*, Carteggio e atti, Processi verbali 1810, fasc. III (Documenti spettanti alle domande di restituzione).

⁴⁰ *Guida della Venerabile Certosa di San Lorenzo Levita e Martire presso Firenze*, Firenze, 1861, pp. 27-29 (consultabile online).

⁴¹ AABAFi, *Soppressioni*, Carteggio e atti, Processi verbali 1810, fasc. VI (*Ricordi di Carlo Colzi custode dell'Accademia di Belle arti, relativi ai passaggi di diversi monumenti di Belle Arti da una chiesa a un'altra come pure di alcuni baratti e vendite dei medesimi oggetti già appartenuti alle corporazioni religiose sopprese dal governo francese*).

⁴² AABAFi, *Soppressioni*, Carteggio e atti, Processi verbali 1810, fasc. VI, c. 54. Convertendo il braccio fiorentino (che corrisponde a cm 58,36), le tavole descritte misurerebbero 145,9 cm x 87,54 cm. Poiché le tavole laterali hanno un'altezza complessiva di

cm 170 (pannello sinistro) e cm 170,4 (pannello destro), è forse possibile che qui siano riportate le misure dei pannelli senza contare i cm delle cuspidi; la larghezza delle tavole, rispettivamente cm 76,7 (pannello sinistro) e cm 76,5 (pannello destro), era invece forse stata riportata tenendo conto di qualche cm di cornice.

⁴³ Non è dato sapere quando terminò l'incarico di Colzi presso l'Accademia, ma i documenti dell'anagrafe permettono di stabilire che nel 1816 il custode aveva ormai sessantasette anni. Cfr. ASGF, *Censimento della popolazione di Firenze 1810-1811*, 6082: nato a Ponte a Greve il 29 luglio 1759, Carlo Colzi viveva nel quartiere di San Giovanni. Ebbe tre figli rispettivamente nel 1792, 1793, 1794.

⁴⁴ Chiarelli, in *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 39.

⁴⁵ Ivi, pp. 39, 49 nota n. 115. Con la restaurazione del governo lorenese e gli accordi tra la Santa Sede e il granduca di Toscana fu imposta ai monaci una pensione annuale pari a cento scudi a persona e di quarantatré scudi per la chiesa.

⁴⁶ I monaci certosini, ridotti ormai a poche unità, abbandonarono il monastero della Certosa nel 1958 e si trasferirono presso la Certosa di Farneta. Il complesso del Galluzzo fu assegnato dunque ai monaci cistercensi di Casamari. A partire dal 2017 la Certosa, affidata alla diocesi di Firenze, ospita la comunità di San Leolino.

⁴⁷ Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 39.

⁴⁸ Per evitare «che accada per l'avvenire alcuna disgrazia: cioè che cada sopra qualcheduna delle molte persone [...] i grossi pezzi che della stessa facciata [...] spesso cadono sulla piazza». Si veda ASGF, anno 1846, 17 (*Quadri del Monastero della Certosa presso Firenze. Si domanda la facoltà di alienarli e di servirsi del prezzo di essi per il restauro della facciata della Chiesa e di*

detto Monastero). Alla lettera segue la lista dei quadri da alienare: una tavola raffigurante la Madonna col Bambino e quattro santi d'incerto autore (altezza 2.12, larghezza 2.12); una tela raffigurante San Tobia con la sua famiglia e l'Arcangelo Raffaele d'incerto autore (altezza 3.15, larghezza 2.15); una tavola raffigurante l'Incoronazione della Santissima Vergine d'incerto autore (altezza 2.4, larghezza 1.4); una tavola raffigurante la Madonna con il Santo Bambino (altezza 2.10, larghezza 1.4).

⁴⁹ *Ibidem*. Poiché entrambe le copie della richiesta di alienazione risultano non contrassegnate, non c'è modo di sapere se la vendita sia mai effettivamente avvenuta.

⁵⁰ Carlo Pini, *Inventario degli Oggetti d'Arte della Chiesa e del Convento della Certosa presso Firenze*, 1862, Soprintendenza PSAE e per il Polo Museale della città di Firenze, Archivio dell'Ufficio Ricerche.

⁵¹ ASGF, anno 1861 (Commissione conservatrice 1861-1862-1863), 32 – Trafugamento supposto dal convento della Certosa e dal convento di Monte Oliveto (*Supposta sottrazione d'Oggetti d'arte della Certosa e Monteoliveto presso Firenze*).

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Romano Romanelli, *Famiglia e patrimonio nei comportamenti della nobiltà borghese dell'Ottocento*, in *Palazzo Larderel a Livorno. La rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*, a cura di Lucia Frattarelli Fischer e Maria Teresa Lazzarini, Electa Editore, Milano, 1992, p. 18.

⁵⁴ Per questo si veda Renato Bordone, *Il "gabinetto gotico" di palazzo de Larderel: un episodio nella storia del gusto*, in *Palazzo Larderel*, cit., pp. 187-199.

⁵⁵ Ivi, p. 87. Il conte Enrico presentò: «tre quadri con entrovi cinquanta ritratti dipinti sul rame» (attribuiti alla scuola di Raffaello), una «Adorazione dei Magi di Dosso Dossi», «tre miniature in carta pecora rappresentanti sog-

getti religiosi» di scuola francese, «due piccoli quadretti di arazzo broccato d'oro. Del 1400 scuola del Pollajolo», una «Sacra Famiglia piccolo quadretto in rame con controrno di fiori di Daniel Leghers», una «Adorazione del Divino Infante piccolo quadro dipinto su rame da Paolo Brill» e una «Croce a due dritti, dipinta a tempera, del 1400».

⁵⁶ Ivi, p. 88. Tra questi, una «testa di Madonna» e una «testa di angelo» attribuite a Guido Reni, «tre amorini Albani, cornice dorata», un «San Francesco» di Alessandro Allori, una «battaglia» del Borgognone, un «gradino con la storia di Cristo».

⁵⁷ Cristina Giannini, *Enrico ed Amicie de Larderel "francesi a Firenze". Gusto, collezionismo, mondanità e relazioni di una colonia straniera*, in *Palazzo Larderel* cit., pp. 75-76.

⁵⁸ In quel frangente i monaci si rivolsero al ministro Bettino Ricasoli e ottennero il permesso di rimanere a custodia della Certosa e del suo patrimonio artistico, che fu dichiarata monumento nazionale. Cfr. Chiarelli, *La Certosa*, cit., p. 39. Andrebbe inoltre ricordato che Firenze, di lì a poco capitale d'Italia, fu allora presa d'assalto da deputati e ministri in cerca di sedi amministrative: in quel contesto i conventi rappresentarono una grande risorsa. La legge n. 384 del 22 dicembre 1861 aveva infatti sancito la possibilità di occupare le sedi di corporazioni religiose per ragioni di pubblico servizio e la requisizione dei conventi era di fatto già in atto su vasta scala. Cfr. Osanna Fantozzi Micali, Piero Rosselli, *Le Soppressioni dei Conventi a Firenze. Riutilizzo e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1980, p. 46.

⁵⁹ Vedi *infra*, pp. 32-33.

⁶⁰ *Guida della Venerabile Certosa* cit., pp. 27-29.

⁶¹ Almeno per quanto concerne l'identificazione dei quattro santi, lo studioso dovette fare riferimento alla *Guida* del

1861. Cfr. Pini, *Inventario degli Oggetti*, cit., cc. 12-13.

⁶² *Firenze e Toscana. Pitture, vedute, sculture, ecc.*, catalogo delle fotografie pubblicate dalla ditta Giacomo Brogi fotografo editore, Stabilimento Editoriale, Firenze, 1932, p. 178 nn. 22145, 22146.

⁶³ Giovanni Leoncini, *La Certosa di Firenze. Notizie storico-artistiche sulla costruzione del monastero*, «Notizie Cistercensi», 1978, pp. 5-33, in part. p. 21; Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 270.

⁶⁴ Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 506-507: «Una delle prime opere che facesse questo buon Padre di pittura, fu nella Certosa di Fiorenza una tavola che fu posta nella maggior cappella del cardinale degli Acciajuoli, dentro la quale è una Nostra Donna col Figliuolo in braccio e con alcuni Angeli a' piedi, che suonano e cantano, molto belli; e dagli lati sono San Lorenzo, Santa Maria Maddalena, San Zanobi e San Benedetto; e nella predella sono di figure piccole, storiette di que' Santi fatte con diligenza. Nella crociera di detta cappella sono altre due tavole di mano del medesimo: in una è l'Incoronazione di Nostra Donna, e nell'altra una Madonna con due Santi, fatta con azzurri oltremarini bellissimi». Per il riconoscimento e le vicende attributive delle due tavole sugli altari laterali, cfr. Cornelia Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Habelt, Bonn, 1979, p. 23. Vedi *infra*, nota 3.

⁶⁵ Domenico Moreni, *Notizie storiche dei contorni di Firenze (1789-1795). Dalla Porta Romana fino alla Certosa*, 6 voll., Cambiagi, Firenze 1791-1795, vol. II, pp. 131-132. Jeanne van Waadenonij, alla quale, come si è detto, si deve l'attribuzione dello smembrato trittico a Gherardo Starnina, trovava conferma della provenienza certosina grazie alla presenza di Sant'Ugo di Lincoln, vestito col saio dell'Ordine sotto al piviale vescovile, e lungamente

scambiato per San Zanobi. Cfr. Waadenoijgen, *A proposal for Starnina*, cit. pp. 85 nota 6, 89. Il laterale raffigurante *Santa Maria Maddalena, San Lorenzo e un donatore*, da identificare con il cardinale Angiolo Acciaiuoli, è conservato oggi presso la Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1123). Il pannello raffigurante Sant'Ugo e San Benedetto si trova invece al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 2678). La tavola centrale, raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli musicanti* è infine conservata presso il Paul Getty Museum di Los Angeles (inv. N202).

⁶⁶ Sugli altari furono dunque collocati, rispettivamente, una tavola raffigurante l'Arcangelo – riferita ad Isabella Sirani e oggi andata perduta – e una tela raffigurante il martirio dei due apostoli dipinta da Fabrizio Boschi, entrambi registrati dall'abate Moreni (1792). All'indomani delle requisizioni napoleoniche i dipinti furono rimpiazzati da un *Crocifisso ligneo* trecentesco – in seguito a sua volta sostituito con la tela raffigurante il Martirio di Sant'Eulalia di Lucio Massari – e una tavola raffigurante le *Stimate di San Francesco*. Cfr. Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 271.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Guida della Venerabile Certosa*, cit., p. 27.

⁶⁹ Giovanni Bacchi, *La Certosa di Firenze*, Stamperia Giannini, Firenze, 1930, pp. 85-86. Se l'attribuzione dei pannelli al monaco camaldolese è evidentemente ripresa dall'inventario ottocentesco di Pini, le notizie in merito alla destinazione originaria delle due tavole dalla Certosa sono con tutta probabilità formulate, ancora una volta, sulla base delle fonti vasariane.

⁷⁰ Ivi, pp. 86-87. Il volume, privo di note bibliografiche, suggeriva dunque l'esistenza di materiale d'archivio che documentasse l'intervento di ripristino.

⁷¹ Simone Chiarugi, *Botteghe di mobiliere in Toscana. 1790-1900*, II, Studio per Ed. Scelte, Firenze, 1994, p. 421.

⁷² *Ibidem*. Francesco Bianchi ebbe un'importante carriera, svolgendo numerosi restauri per la corte lorenese in Palazzo Pitti.

⁷³ In quell'occasione si provvide al rinnovo dei tetti, al restauro dei mosaici e al rivestimento in scagliola delle colonne e alla ricostruzione parziale di archi e pareti. Le operazioni condotte da Giovanni Bianchi sono rintracciabili grazie alle ricevute di pagamento intestate al «pittore» e «doratore e verniciatore». Nel luglio del 1857 «Giovanni Bianchi pittore» riceve 303,10 Lire per i lavori di restauro eseguiti alla controfacciata; nel novembre dello stesso anno «Giovanni Bianchi verniciatore» è ricompensato per lavori di dipintura di elementi architettonici interni ed esterni alla chiesa; nel giugno del 1858 «Giovanni Bianchi Doratore e Verniciatore» è pagato 600 Lire per i restauri fatti e per i lavori alle travi del soffitto. Risale all'ottobre del 1858 il primo saldo per i lavori all'armadio di sagrestia. I pagamenti relativi ai restauri della chiesa e della sagrestia proseguono fino al settembre del 1861. Cfr. Francesco Gurrieri, in *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di Francesco Gurrieri, Luciano Berti, Claudio Leonardi, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1988, pp. 66, 76-77; Francesco Lo Gioco, *L'armadio di sagrestia della Basilica di San Miniato al Monte di Firenze*, «OADI», 18, 2018 (consultabile online). Secondo una fonte ottocentesca coeva, gli affreschi della sagrestia (eseguiti da Spinello Aretino intorno al 1388, per cui si veda Stefan Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2011, pp. 181-189, in part. a p. 183 sono segnalati i primi lavori di restauro, verso il 1840) sarebbero stati allora da poco restaurati dal pittore e restauratore Antonio Marini. Cfr. G. F. Berti, *Cenni storico-artistici per servire da guida ed illustrazione alla insigne Basilica di San Miniato al*

Monte e di alcuni dintorni presso Firenze, Nella Tipografia Baracchi Successore di G. Piatti, Firenze, 1850, p. 101; Enrico Sartoni, *La costruzione di un monumento: restauri. fortuna e identità di San Miniato al Monte tra XVIII e XX secolo*, in *San Miniato al Monte in Firenze. Mille anni di storia e bellezza*, a cura di Cristina Acidini e Renzo Manetti, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2022, pp. 37-84, in part. p. 50. Non si trova traccia del possibile restauro di Marini in San Miniato al Monte nel *Catalogo cronologico delle opere* compilato da Cesare Guasti, per cui si veda *L'opera di Antonio Marini pittore (1788-1861)*, a cura di Mario Bellandi e Carlo Paoletti, Edizioni Arnaud, Firenze, 1961, pp. 23-40.

⁷⁴ ACFa, Certosa del Galluzzo, *Ricevute*, 7.2 (1838-1845), 4 (1841. *Ricevute per i lavori alla Cappella di Santa Maria*).

⁷⁵ ACFa, Certosa del Galluzzo, *Ricevute*, 7.2 (1838-1845), 4 (1841. *Ricevute per i lavori alla Cappella di Santa Maria*), foglio 1r, 1v.

⁷⁶ Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 39. Non sono molte le informazioni di cui si dispone sull'identità del committente. Lontano parente del principe polacco Stanislaw Poniatowski (1754-1833), il conte Eugeniusz era discendente della linea lituana della famiglia e visse a Firenze insieme alla sorella Aurora e suo marito Pëtr Dmitrievič Buturlin. Il principe Stanislaw, residente a Firenze a partire dal 1822, trovò sepoltura all'interno della cappella Serragli nella chiesa di San Marco. Cfr. Luca Bernardini, *L'Ottocento: i polacchi a Firenze fra grand tour ed emigrazione*, in *A Firenze con i viaggiatori e i residenti polacchi*, a cura di Luca Bernardini e Massimo Agus, Firenze, 2005, pp. 62-70, in part. p. 68. Il monumento funebre del principe Stanislaw, realizzato solo nel 1857, è opera celebre dello scultore Ignazio Villa: un tabernacolo marmoreo dalla forte

ispirazione tardogotica. Cfr. Maddalena De Luca Savelli, in *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Giunti, Firenze, 1989-1990, vol. II, pp. 268, 286.

⁷⁷ Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Editrice Edam, Firenze, 1971, pp. 371, 484 nota n. 7.

⁷⁸ La possibilità di riferire gli affreschi a Piero di Matteo (*Guida della Venerabile Certosa*, cit., p. 28; Bacchi, *La Certosa di Firenze*, cit., p. 86), pittore documentato per i primi decenni del Cinquecento (e attivo alla Certosa nella decorazione del chiostro, per cui si veda Danilo Sanchini, *Un disegno di Piero di Matteo per la decorazione del Chiostro Grande della Certosa di Firenze*, «Contesti d'Arte», III, 2023, pp. 99-108), risulta priva di consistenza: la decorazione dell'edicola andrebbe verosimilmente datata entro il 1408, anno di morte di Acciaiuoli e termine ultimo per il completamento della cappella. L'ipotesi di identificare Niccolò di Pietro Gerini come autore degli affreschi è confortata dall'attribuzione al pittore, da parte di Miklós Boskovits (*Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Edam, Firenze, 1975, pp. 99, 409) del disegno delle vetrate nella stessa cappella. Cfr. Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 272 nn. 170-171.

⁷⁹ ACFa, Certosa del Galluzzo, *Ricevute*, 7.2 (1838-1845), 4 (1841. *Ricevute per i lavori alla Cappella di Santa Maria*), foglio 1r.

⁸⁰ È inoltre verosimile che Giovanni si sia formato all'interno dell'impresa di famiglia, non trovando traccia di una sua iscrizione nei registri dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. L'osservazione delle edicole permette di associare lo stile di Giovanni ai modi del pittore e restauratore romantico-purista Antonio Marini (Prato, 1788-Firenze, 1861). Risulta invece iscritto alla Scuola di Prospettiva

per gli anni accademici 1833/1834 e 1834/1835 il figlio di Francesco, chiamato anch'egli Giovanni: il ragazzo aveva 18 anni nel 1834 e l'anno successivo vinceva il premio "Facciata per la chiesa di S. Lorenzo". Cfr. AABAFi, *Alunni, Iscrizioni, ruoli 1834-35-36*, Elenchi Scuola di Prospettiva, f. 24, ins. 66; Francesca Petrucci, *I concorsi e i premi assegnati per le arti del disegno*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, 2voll., a cura di Bert W. Mejer e Luigi Zangheri, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015, vol. I, p. 346.

⁸¹ ACFa, Certosa del Galluzzo, *Ricevute*, 7.2 (1838-1845), 4 (1841. *Ricevute per i lavori alla Cappella di Santa Maria*), foglio 5r. L'attività dell'intagliatore Agostino Frullini, morto nel 1856, risulta ad oggi sconosciuta. È invece nota quella del figlio Luigi (Firenze, 25 marzo 1839-Firenze, 29 giugno 1897): avviato al mestiere dal padre, frequentò la scuola di ornato presso l'Accademia di Belle Arti a Firenze ed è considerato dalla critica contemporanea straordinario artista e imprenditore. In merito all'opera di Luigi si veda Chiarugi, *Botteghe di mobiliari*, cit., pp. 474-478.

⁸² Vedi *infra*, p. 12. I listelli inferiori sono stati rimossi nel corso dell'intervento di restauro (2003-2005) diretto da Magnolia Scudieri e condotto dai restauratori della Soprintendenza fiorentina. L'operazione permise allora di rilevare la scarsa cura con cui le cornici erano state inchiodate alle tavole: i listelli, incollati sulla superficie pittorica, erano stati poi segati per tagliare a misura il quartabono, e poi fissati con dei chiodi direttamente inseriti sul colore. Cfr. Marina Ginanni e Elena Prandi, *Messa a punto di variazioni al tradizionale metodo di "trasporto" per il "Trittico francescano" del Beato Angelico*, «Kermes», 64, 2007, pp. 67-70, in part. p. 67-68.

⁸³ La posteriorità di questi elementi è stata constatata nel corso dell'attuale restauro delle tavole. In questa sede è stato oltretutto stabilito di eliminare queste parti posticce.

⁸⁴ Sullo spessore del pannello sinistro è inoltre ancora conservato, seppur in modo frammentario, un cartellino su cui è riportata la data parziale «6 giugno 19», a testimoniare uno spostamento delle tavole nel corso del Novecento. Inizialmente incollato, sembra che il cartellino sia stato strappato, per poi essere nuovamente fissato nella medesima posizione (forse, successivamente alla stesura di nero).

⁸⁵ Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa Editrice, Milano 1973, pp. 200-201.

⁸⁶ ACFa, Certosa del Galluzzo, 9 (*Richieste di rimborso e rendiconto di spesa*), 4. 1912-1916. *Richieste di rimborso all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti*.

⁸⁷ Ancora negli anni Sessanta del Novecento si pensava di destinare i due locali all'allestimento del Museo Diocesano di Arte Sacra: in seguito al restauro di palazzo Acciaiuoli, si decise infine di sistemare le opere nelle sale del secondo piano. Cfr. Chiarelli, *La Certosa del Galluzzo*, cit., p. 40.

⁸⁸ Collobi Ragghianti, *Studi angelichiani*, cit., p. 37. La seconda edizione del volume di Bacchi (*La Certosa di Firenze*, Stabilimento Tipografico Vallecchi, Firenze, 1956, pp. 85-87) le ricorda ancora nella cappella di Santa Maria. Non è stato possibile rintracciare la documentazione che testimoni lo spostamento. Molto probabilmente si decise di ricoverare i pannelli nella speranza di poterli esporre alla mostra sul Beato Angelico che ebbe luogo l'anno stesso. In un deposito di pertinenza degli Uffizi le registra la compilatrice delle schede OA ministeriali (consultabili online nel Catalogo Generale dei

Beni Culturali, codice univoco nn. 0900283954, 0900284047).

⁸⁹ Baldini, *L'opera completa*, cit., pp. 86-87 n. 7, figg. 7a-7b (le opere sono presentate tramite le due fotografie scattate da Brogi entro il 1932).

⁹⁰ Per la descrizione dettagliata si rimanda alla documentazione del restauro (verbali GR 3098, GR 4863).

⁹¹ Bonsanti, *Per una politica del restauro*, cit., p. 136 fig. 2.

⁹² Sottoposte a un nuovo restauro nel 2003-2005 (vedi *infra*, nota 82), interrotto a causa di impegni prioritari, le tavole furono portate nel Deposito (Ex Archivio) degli Uffizi nel 2015, l'anno successivo furono spostate al laboratorio di restauro di Boboli

(Cacce superiori), per tornare al deposito del Museo di San Marco nel 2018. Il restauro dei dipinti è ripreso nel 2020 ed è terminato nel settembre del 2025, quando i tre scomparti sono stati finalmente riuniti – dopo almeno duecento anni – agli scomparti di predella in occasione dell'ultima mostra.