

Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze

Daniele Galleni

Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia

Abstract In the Florence of the second half of the 19th century, the cult of the past was of primary importance. The life and work of Augusto Burchi (1853-1919) could be interpreted as a paradigmatic example of this cultural *milieu*, of its patrons and its goals. Burchi's training – that was not academic – shows the rediscovery and assimilation of styles from the past by local decorators and craftsmen while the analysis of some of his most important works helps to appreciate the different meanings accorded to this peculiar ornamental language by an élite of both local and foreigners rich patrons. The final phase of his artistic career also reveals a change in the public eye: indeed, a new trend for 'modern' decoration is emerging.

Keywords History of Florence. Augusto Burchi. Patrons and artists. Galileo Chini. Medieval and Renaissance Revival.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Conoscere e assimilare gli stili del passato: studi dal vero, restauri e repertori. – 3 Gli stili e la committenza: gli aristocratici fiorentini. – 4 Gli stili e la committenza: gli stranieri. – 5 Sfortune del revivalismo: Palazzo Strozzi di Mantova. – 6 Un esordio nel segno dell'antico. – 7 Fine di una carriera e fine di un'epoca.

1 Introduzione

Intanto, l'estetica, la prospettiva, la linea, l'arte vecchia e la nuova sono discusse allegramente – il Gaddi, il Memmi, il Verrocchio, Andrea Orcagna, Leonardo, rivivono nel conversare allegro e geniale degli artisti fiorentini moderni.

Chi spande tanto fuoco nel discorso, quegli che ricorda con egual prontezza e fluidità di parola il romanzo recente, il dipinto più antico, chi presiede a queste chiacchierate intellettuali, è Augusto Burchi – la nuova incarnazione dell'antico maestro d'arte fiorentino [...].

Affreschista toscano, lavoratore indefesso, ha ingegno robusto, fantasia feconda, volon-

tà di ferro, mano meravigliosa. (Vanzi Mussini 1892, 5)

Così nel 1892 la giornalista e scrittrice Fanny Vanzi Mussini introduce ai lettori della rivista «Natura ed Arte» la figura di Augusto Burchi (1853-1919), in un articolo dove campeggia in prima pagina il suo elegante ritratto fotografico [fig. 1]. L'inizio dell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo è il periodo più felice per il pittore e decoratore fiorentino:¹ questi ha infatti ormai consolidato un vasto giro di clienti aristocratici, facendosi interprete dei desideri dell'alta società, lavorando

Il presente contributo deriva dalla ricerca legata alla tesi di laurea di chi scrive, discussa presso l'Università di Pisa nell'Anno Accademico 2012/2013. Ringrazio i miei due relatori, Antonella Gioli e Massimo Ferretti, per l'aiuto e le indicazioni, non limitate al lavoro di ricerca e stesura bensì continuate negli anni successivi. Un ringraziamento sentito va anche a Costanza Caraffa del Kunsthistorisches Institut di Firenze per il supporto nello studio della campagna decorativa di Palazzo Grifoni Budini Gattai, primo spunto da cui si è sviluppato il lavoro.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-02-21
Accepted	2021-04-19
Published	2021-07-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Galleni, D. (2021). "Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze". *MDCCC*, 10, 169-204.

non solo per famiglie dall'antica nobiltà ma anche per chi voglia avvicinarsi a questa ristretta élite, tanto che possedere un palazzo decorato da Burchi diventa il sigillo di un'avvenuta ascesa sociale, garante della nuova posizione acquisita all'interno del contesto cittadino.

Vanzi Mussini, come complimento massimo alla brillante carriera di Burchi, nota che egli può essere considerato «la nuova incarnazione dell'antico maestro fiorentino», aspirazione suprema per un artista operante in una città così devota al culto di sé stessa e della sua tradizione artistica. Firenze, tuttavia, vive non poche contraddizioni e deve ancora riprendersi dall'essere divenuta capitale del regno tra il 1864 e il 1871, con i conseguenti tentativi di ammodernamento. Questi si sono spesso concretizzati in demolizioni e sventramenti, a partire dalle antiche mura cittadine fino a giungere al discusso abbattimento del quartiere del Mercato Vecchio e dell'antico ghetto, ormai alle soglie del nuovo secolo.² Ma accanto alla devastazione si affiancano lo studio e la riscoperta, in quanto il piccone demolitore porta alla luce le vestigia della città medievale e rinascimentale, tanto che il mito della Firenze antica finisce per uscirne, quasi paradossalmente, più forte di prima. Diviene un modello imprescindibile per architetti, decoratori e artigiani, ben consapevoli di aver sempre disponibile un mercato e una committenza che paga bene e si mostra sensibile al gusto revivalistico. Tra le imprese più significative un posto di rilievo è senza dubbio occupato dal cantiere per la facciata del Duomo:³ l'idea del completamento della cattedrale, su cui si era ripreso a discutere già negli anni Venti, viene ripresa negli anni di Firenze capitale, ammantandosi di sfumature politiche, tanto che la posa della prima pietra avviene il 22 aprile 1860 alla presenza di Vittorio Emanuele II e precede il concorso vero e proprio. Concorso che non è unico, ma anzi viene rinnovato più volte fino alla discussa scelta del progetto presentato da Emilio De Fabris: i lavori durano per più di quindici anni, dal 1870 fino al trionfale scoprimento della

nuova facciata in data 12 maggio 1887, festeggiata con un imponente corteo in costume e tornei di cavalieri armati. Significativo risulta, inoltre, il culto delle glorie locali che conduce, ad esempio, al ritrovamento del ritratto di Dante nella cappella del Palazzo del Bargello, portando al restauro e all'allestimento in senso storicista dell'intero palazzo, mentre l'anniversario donatelliano è una tappa fondamentale per la sua trasformazione in museo di arti applicate.

Anche i viaggiatori stranieri, in particolar modo anglosassoni,⁴ contribuiscono a questa fascinazione per la Firenze che fu e già nel Settecento, durante la fioritura del *Grand Tour*, visitano e si stabiliscono nella città toscana, amata per il clima mite e la sua storia illustre, nonché per il suo ambiente più tollerante e riservato rispetto alla madre patria. Sulle rive dell'Arno si crea una vera e propria comunità, con i suoi luoghi, i suoi salotti (a partire da quello celebre di Horace Mann)⁵ e i suoi modi di socializzazione. Soprattutto nel clima romantico e tardoromantico, gli stranieri arrivano nella città toscana inseguendo il sogno dell'arte del tre-quattrocento, come William Morris che vi giunge nel 1873, accompagnato da Edward Burne-Jones (il quale a sua volta aveva già soggiornato sulle rive dell'Arno nel 1859 e, insieme a John Ruskin, nel 1862). Una pletora di antiquari, decoratori e intagliatori è pronta a soddisfare i desideri di questa facoltosa élite di viaggiatori culturali perché possa portarsi a casa un souvenir di quell'epoca o quanto meno un oggetto il cui stile possa ricordarla, lavorato ancora con le tecniche tradizionali e rifiutando ogni tipo di aggiornamento tecnologico.

In questo ambiente di studio e riproposta degli stili ormai canonizzati di quelli che sono considerati i secoli d'oro di Firenze (e, di riflesso, dell'intera nazione) si collocano l'ascesa e il declino di Augusto Burchi, esempio paradigmatico dei punti di forza e, insieme, dei limiti di una simile tendenza estetica.

¹ La biografia relativa a Burchi è piuttosto sintetica e non sempre corretta. Oltre al menzionato articolo di Vanzi Mussini, vedi De Gubernatis 1906; Calvo 1972; Torresi 1996; Carapelli 2014.

² Per una panoramica sul contesto fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento vedi Cresti 1995.

³ Riguardo all'impresa della facciata vedi Cresti, Cozzi, Carapelli 1987.

⁴ Per il mito di Firenze presso la comunità angloamericana vedi Bossi, Tonini 1989, *I giardini delle regine* 2004, Paolini 2013.

⁵ Sulla civiltà dei salotti e il suo conseguente influsso sulla vocazione internazionale di Firenze vedi Fiorelli Malesci, Coco 2017.

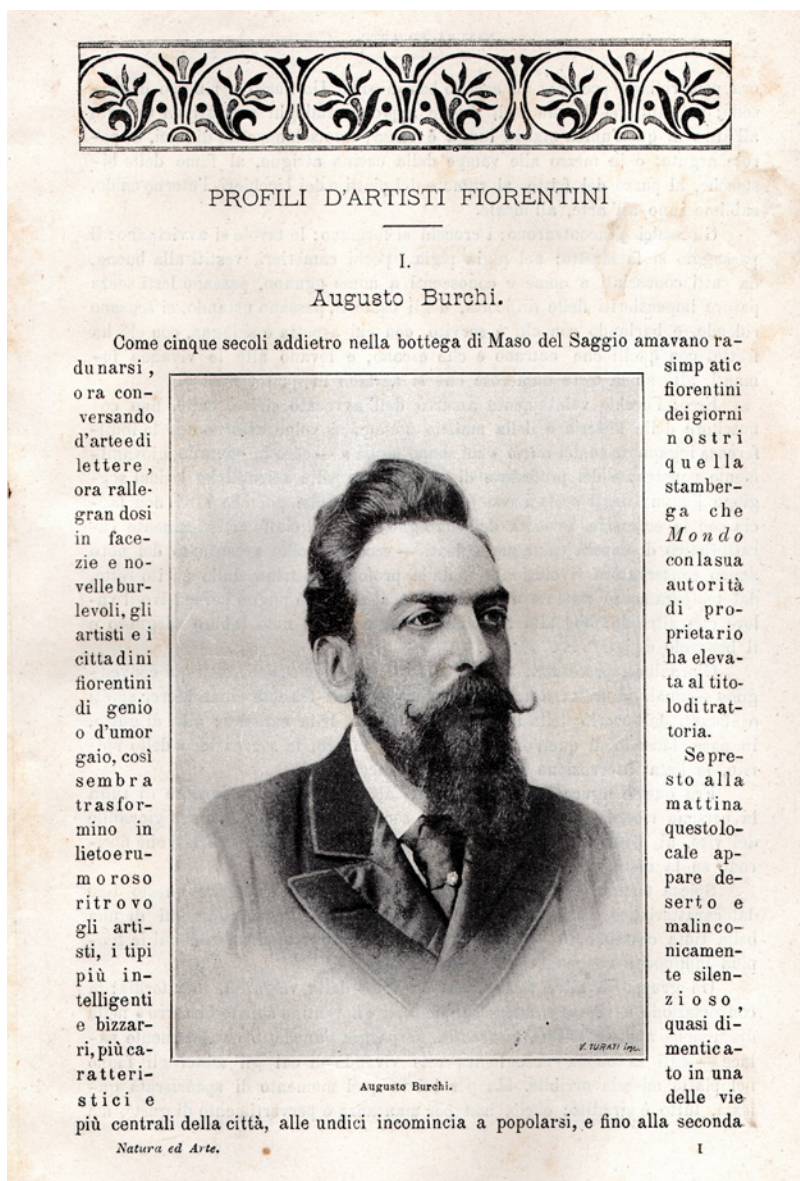


Figura 1
Ritratto fotografico
di Augusto Burchi. 1892 ca.
Da Vanzi Mussini 1892, 1

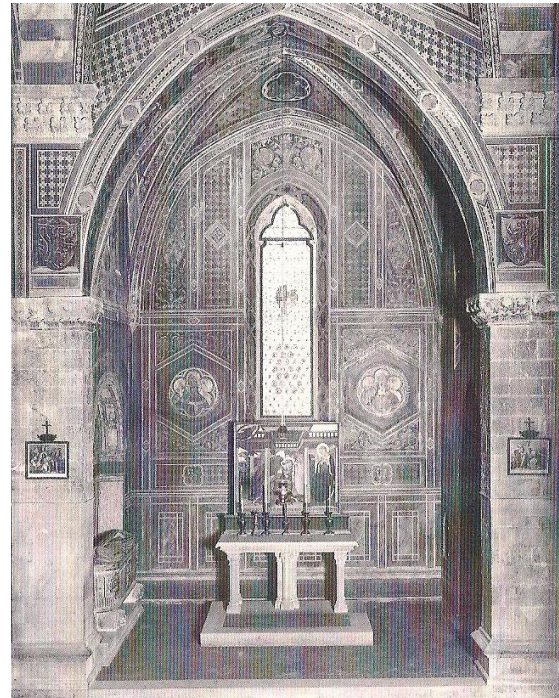
2 Conoscere e assimilare gli stili del passato: studi dal vero, restauri e repertori

Burchi non ha una formazione che si può definire canonica; anzi, il suo approccio al mondo della pratica artistica, ossia il lavoro di bottega come primo e unico avviamento al mestiere e allo studio dell'arte, sarà proprio quanto a Firenze si cercherà di contrastare attraverso la creazione di apposite istituzioni come la Scuola professionale delle Arti Decorative e Industriali,⁶ nata nel 1880 dalla precedente scuola di intaglio e nota anche co-

me Scuola di Santa Croce in quanto aperta nei locali dell'ex convento.

La già menzionata Vanzi Mussini fornisce un ritratto del giovane Augusto così conforme al cliché esemplare del giovane salvato dall'amore per l'arte da sembrare quasi proveniente da un romanzo di formazione: nato a Firenze nel 1853 in una famiglia di umili origini, la sua vocazione all'arte ha i tratti della predestinazione tanto che «nell'età più

⁶ Sulla formazione attraverso le scuole artigiane e sulla didattica della decorazione nella Firenze della seconda metà dell'Ottocento vedi Branca, Caputo 2001.

**Figura 2**

Augusto Burchi, pitture murali. Post 1890.
Già nella Cappella Davanzati, Chiesa
di Santa Trinita, Firenze. Da Marchini, Micheletti 1987, 242

tenera aveva empito di disegni la casa e la scuola come Fra Filippo Lippi bambino, ne aveva imbrattate le mura della carcere carmelitana» (Vanzi Mussini 1892, 5), in un parallelismo dove Burchi è presentato in rapporto diretto con un artista dei secoli d'oro. Rimasto senza padre nel 1868, il quindicenne Augusto si trova costretto ad abbandonare gli studi per occuparsi della madre e del fratello minore, trovando lavoro presso la bottega di un anonimo decoratore in un avvio alla pratica del mestiere non mediata da una formazione accademica. In questo periodo, sempre secondo il ritratto edificante fornito da Vanzi Mussini, Burchi si dedica in maniera autonoma allo studio dell'arte medievale e rinascimentale, affiancando al lavoro di bottega la conoscenza diretta delle opere presenti nelle chiese e nei palazzi fiorentini e addirittura dei codici conservati nelle biblioteche:

Non frequentò le Accademie - ma di più fece ché mentre già lavorava con un semplice decoratore [...] nelle poche ore di riposo studiava da sé, secondando il proprio impulso, evocando qua e là nelle biblioteche e nelle gallerie lo spirito dei primi artisti, osservandone attentamente con amorosa pazienza le opere anche

minime, assimilandone la sostanza [...]. Non ci fu fregio o piccola immagine di codice polveroso che non passasse sotto l'occhio suo avido di sempre vedere cose nuove. Così, egli fece palese a sé adolescente le bellezze del Medio Evo e del Rinascimento. (Vanzi Mussini 1892, 5)

Si tratta, d'altronde, dello spirito che anima il covo ambiente artistico fiorentino, in una città stretta tra i cantieri demolitori e il culto delle proprie reliquie, in una sorta di doppio binario di distruzione e conservazione della memoria.

La vera svolta nella formazione del giovane Augusto è l'apprendistato presso Gaetano Bianchi (1819-1892), nella cui bottega entra nel 1871: Bianchi è personalità già celebre e discussa,⁷ avendo partecipato a imprese di rilievo quali la riscoperta e il reintegro degli affreschi di Giotto nella Cappella Bardi a Santa Croce nonché la trasformazione dell'antica rocca di Vincigliata in un castello neomedievale così da realizzare il sogno tardoromantico dell'inglese John Temple Leader.⁸ La visione da *peintre-restaurateur* di Bianchi segna la mentalità del giovane decoratore che, grazie al suo mentore, ha, inoltre, la possibilità di lavorare in alcuni luoghi fondamentali della storia fiorenti-

⁷ Su Gaetano Bianchi pittore e restauratore vedi Olsson 1997; Baldry 1998.

⁸ Su Temple Leader e Vincigliata vedi Baldry 1997.

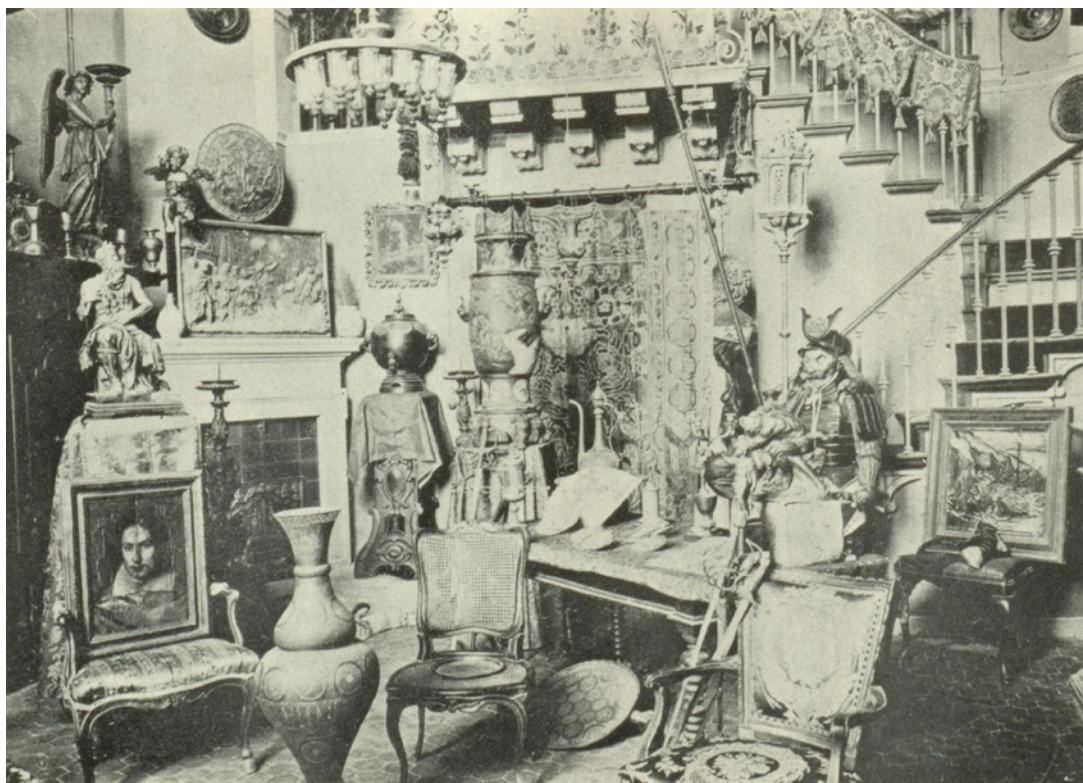


Figura 3 Foto della collezione di Augusto Burchi allestita nello studio dell'artista in occasione dell'asta. 1909. Da *Catalogo* 1909

na, mentre stanno subendo ingenti trasformazioni per essere adattati alle nuove esigenze conseguenti all'esperienza di Firenze capitale: Palazzo Vecchio, la Villa Medicea della Petraia e Palazzo Medici Riccardi. In tutti questi iconici edifici, Bianchi, con l'aiuto del giovane Burchi, si occupa di restaurare le antiche decorazioni pittoriche nonché di dipingere nuovi ornati che si accordino con quanto sopravvissuto delle pitture originali e con gli arazzi medicei appositamente esposti negli ambienti a scopo ornamentale.⁹ Particolare risulta il lavoro svolto alla Petraia, divenuta Villa Reale: il cortile della villa viene chiuso da una struttura in vetro e metallo per trasformarlo in una sala con funzioni di rappresentanza e, in quest'ottica, nel 1873 vengono restaurati gli affreschi di Cosimo Daddi rappresentanti *Fatti di Goffredo di Buglione* e i graffiti che li incorniciano (vedi Bandini 1990). Bianchi

con la sua bottega non si limita a reintegrare le lacune, bensì giunge a demolire parti del tessuto pittorico originale dove non ritenuto adeguato per ragioni estetiche o di conservazione e a rifarlo ex novo, così da conferire una nuova leggibilità al ciclo pittorico in un'operazione al confine tra restauro e nuova decorazione in stile.

Il ricordo dell'esperienza al fianco di Bianchi tornerà quando più tardi Burchi, ormai decoratore affermato, si trova a lavorare in uno dei più importanti cantieri di restauro fiorentini, nella chiesa di Santa Trinita. Burchi partecipa infatti alla tornata di lavori che va dal 1887 al 1890, concentrando il suo intervento in alcune cappelle private, mentre i pittori Pietro Pezzati e Dario Chini si occupano del resto dell'edificio sacro.¹⁰ Le differenti tipologie di intervento condotte nelle varie cappelle contribuiscono a mettere a fuoco l'impo-

⁹ È questo il caso del Salone dei Duecento in Palazzo Vecchio, divenuto sede del Consiglio Comunale, dove sono collocati gli arazzi con *Storie di Giuseppe* su cartoni del Bronzino, in origine pensati proprio per questo ambiente; tuttavia l'intervento pittorico di Burchi è stato eliminato da un restauro del 1928, vedi Lensi 1911, 244-5; Francini 2006, 284. Anche a Palazzo Medici Riccardi, dove nel 1875 Bianchi allestisce il quartiere prefettizio, vengono esposti arazzi cinquecenteschi, per cui gli sguanci delle finestre sono dipinti da Burchi con elementi decorativi che si possano accordare con questi; vedi Romby 1990, 170-87 e Giannini 1991, 43-52.

¹⁰ Per il cantiere di Santa Trinita vedi il saggio di Monica Maffioli in Marchini, Micheletti 1987, 61-70. Gli interventi ottocenteschi sono stati successivamente smantellati negli anni Sessanta.

stazione di Burchi, tra conservazione dell'antico e reinvenzione. Ad esempio, nella cappella Salimbeni Vivai riscopre gli affreschi di Lorenzo Monaco e ne integra le lacune con un colore neutro mentre ridipinge in maniera mimetica elementi decorativi, cornici e sfondi, in quanto ritenuti seriali e, di conseguenza, riproducibili. Nella Cappella di San Nicola, di patronato Ardinghelli, restaura i lacerti pittorici degli affreschi di Lorenzo Monaco e Giovanni Toscani, inventandosi poi una nuova decorazione geometrica in stile, a finte specchiature marmoree, per non lasciare spoglie le pareti della cappella, che ospita l'imponente *Altare Sernigi* di Benedetto da Rovezzano. Ancora più complesso è il caso della Cappella Davanzati [fig. 2] dove in una lunetta riporta alla luce gli affreschi della scuola del Gaddi e dipinge la restante superficie non limitandosi a imitare specchiature lapidee ma inserendo anche figure di santi a mezzo busto entro formelle polilobate, così come nell'arco della cappella di Santa Lucia (di patronato Strozzi, suoi committenti abituali) raffigura effigi di religiosi appartenenti alla famiglia, secondo i canoni codificati di un ipotetico stile goticheggiante.

Merita menzione, infine, un altro mezzo di stu-

dio e riflessione sugli stili classici, solitamente più sfuggente, ossia l'uso di repertori di ornato. Nell'ultima fase della sua vita, caratterizzata da problemi economici, Burchi si trova in necessità di mettere all'asta sia la sua biblioteca che la sua collezione d'arte, rispettivamente nel 1908 e nel 1909, testimoniate dai relativi cataloghi.¹¹ Già Vanzi Mussini commenta che gli «oggetti rari» e «di valore» raccolti nello studio dell'artista [fig. 3] non hanno lo scopo di stupire il pubblico quanto piuttosto di «servire al lavoro del pittore». Così si può ipotizzare che il volume illustrato *Habiti di cavallerie e altre dignità della Famiglia Strozzi* sia stata un'utile fonte per i suoi numerosi lavori per quella famiglia. Nella eterogenea biblioteca sono presenti, poi, diversi manuali francesi di ornato, corredati da preziose tavole illustrate, tra cui il monumentale *L'ornement polychrome* di Auguste Racinet, posseduto addirittura in due copie; *Les costumes historiques* dello stesso autore; *L'ornement des tissus* di Dupont-Auberville; *le Fantaisies decoratives* di Habert-Dys. Non mancano poi *The grammar of ornament* di Owen Jones, in un'edizione francese, e diverse annate di «Arte Italiana Decorativa e Industriale».

3 Gli stili e la committenza: gli aristocratici fiorentini

La formazione avvenuta, per così dire, 'sul campo' sotto la guida di Gaetano Bianchi e l'esperienza del restauro sono fondamentali in Burchi per sviluppare la capacità, puramente pragmatica e lontana da premesse estetiche o critiche, di ricondurre i caratteri di una decorazione antica alle sue forme più evidenti, così da essere assimilate, riproposte ed eventualmente contaminate a seconda del contesto e dei desideri della committenza. I primi ambiti in cui far valere questa facilità decorativa e ornamentale («fantasia feconda» e «mano meravigliosa», per dirla ancora con le parole di Vanzi Mussini) sono quelli della nobiltà locale, per cui il rinvio agli stili antichi rimanda inevitabilmente alla storia illustre della famiglia e dei palazzi posseduti, nonché dei facoltosi stranieri, di passaggio o residenti lungo le rive dell'Arno.

Il 'debutto in società' di Burchi a Firenze, ovvero la prima impresa di rilievo in cui opera in maniera autonoma (dopo un viaggio a Cosenza per lavorare alla decorazione della Sala del Consiglio

Provinciale nel locale Palazzo del Governo),¹² è giocato su questo aspetto: quando, verso il 1880, il marchese Ginori gli affida il riallestimento della sala da ballo nello storico palazzo di città, Burchi si preoccupa in primo luogo di fornire un'ambientazione coerente ai tre arazzi fiamminghi di Heinrich Reydamas con *Storie di Alessandro Magno* creando una decorazione che a questi si ispiri, dipingendo finti arazzi su tela in un gioco di rimandi *en trompe l'oeil*.¹³

Se l'avvio della carriera di Burchi avviene sotto l'egida dei Ginori, la sua definitiva consacrazione è legata a un'altra illustre famiglia fiorentina, ossia gli Strozzi. Già negli anni Sessanta, in pieno clima post-unitario, il principe Ferdinando Strozzi aveva affidato all'architetto Giuseppe Poggi un restauro della facciata principale del palazzo di famiglia, tendenzialmente improntato a criteri di rispetto filologico. Due decenni dopo, il primogenito Piero affida a Burchi una nuova sistemazione degli interni, nell'intento di una rievocazione in stile

¹¹ Vedi *Catalogo 1908* e *Catalogo 1909*.

¹² Per l'esperienza cosentina di Burchi mi permetto di rimandare a Galleni 2013.

¹³ Sui lavori a Palazzo Ginori (dove Burchi collabora con Bianchi alla pari e non più in un rapporto maestro-allievo) vedi Ginori Lisci 1983.

basata su un linguaggio decorativo cinquecentesco, realizzata tra il 1885 e il 1889: in questa occasione, ogni velleità di ricostruzione documentata viene messa da parte e anziché accordarsi con l'aspetto esterno del palazzo si cerca di inserire gli elementi di arredo in un'ambientazione in stile che segua in primo luogo preferenze e interessi della committenza.¹⁴ Guido Carocci (1851-1916), storico e giornalista fiorentino nonché ispettore per le Antichità e le Belle Arti della Toscana, nella cronaca dell'inaugurazione del palazzo riallestito previene eventuali critiche riguardo alla mancanza di affinità delle sale neocinquecentesche con l'aspetto esterno dell'edificio, commentando che lo stile del sedicesimo secolo

si prestava a meraviglia per dar vaghezza ad un palazzo che deve servire anche a gente che vive quattro secoli dopo, e l'aver immaginato che le decorazioni fosser fatte cent'anni dopo, mentre non costituisce certo un errore imperdonabile, ha permesso di applicare una decorazione ricca ed abbondante.¹⁵

Burchi assume in toto i lavori di decorazione e arredo, per cui dipinge pitture murali, progetta mobili e vetrate, trovandosi a coordinare una squadra di artigiani specializzati. All'anticamera posta alla sommità dello scalone d'ingresso, chiamata armeria, conferisce un nuovo aspetto attraverso il riuso di antichi elementi d'arredo, tra cui le manganelle di un antico coro monastico, un imponente camino del sedicesimo secolo (recuperato dalle cantine) e un modello del palazzo di Benedetto da Maiano. Particolarmente sontuosa risulta la sala da ballo, dove ogni dettaglio si dice ispirato al Cinquecento toscano: alle pareti della sala stanno gli antichi ritratti di famiglia, mentre gli imbotti delle finestre sono «guarniti con stucchi bellissimi, dipinti ad ornati e figurette»; ma ciò che più desta ammirazione nei visitatori sono le vetrate, disegnate da Burchi e realizzate dalla fiorentina ditta Mossmayer, «dipinte con quella ricchezza di ornati fantastici che ebbe nel secolo sedicesimo in Giovanni da Udine l'interprete più valente» e di cui l'articolo di Vanzi Mussini fornisce una riproduzione [fig. 4], utile per individuare i modelli di partenza. Burchi guarda, infatti, alle vetrate della Bibliote-

ca Laurenziana di cui riprende il lessico decorativo e l'impaginazione spaziale con lo stemma al centro e le figure che sembrano galleggiare nello spazio risultante, formando un'equilibrata composizione giocata sulla simmetria. Il rimando è così a un luogo fondamentale della cultura fiorentina cinquecentesca; va inoltre sottolineato che le vetrate, all'epoca attribuite a Giovanni da Udine ma oggi ricondotte all'opera di maestranze fiamminghe su cartoni vasariani, avevano conosciuto a partire dal 1863 una serie di restauri e rifacimenti da parte di Ulisse De Matteis e Natale Bruschi, titolari di una ditta specializzata nella realizzazione di vetrate neomedievali: ulteriore esempio dell'influenza tra pratica del restauro e decorazione in stile.¹⁶

Sempre di foggia cinquecentesca sono gli armadi della biblioteca, disegnati da Burchi e realizzati dall'intagliatore Angelo Talli, mentre nella sala da pranzo le pareti sono dipinte a simulare un rivestimento di cuoio su cui sono impresse le aquile con il motto *expecto*, impresa della famiglia Strozzi, e sul soffitto è raffigurata una maiolica robbiana invetriata «con prodigiosa fedeltà di effetti e riflessi» cosicché nel complesso «richiama col pensiero alle antiche dimore dei patrizi fiorentini».

Una decina di anni dopo, Piero Strozzi torna a commissionare nuovi lavori a Burchi, ormai suo uomo di fiducia sulle questioni estetiche, affidandogli l'arredo della cappella di famiglia [figg. 5-6] e la realizzazione di due grandi cancelli per il cortile del palazzo nello «stile toscano di quel periodo di transizione fra la fine del XV e i primi del XVI secolo» [fig. 7], come specifica Carocci in un nuovo articolo celebrativo.¹⁷ Gli arredi per la cappella, oggi dispersi ma testimoniati dalle tavole pubblicate nel 1899 su «Arte italiana decorativa e industriale»,¹⁸ si presentano come un altro ambiente in stile progettato con coerenza da Burchi, dove mobili, intagli, tappezzerie e pavimenti si rifanno a un Quattrocento idealizzato, riletto attraverso influenze anglosassoni di derivazione morrissiana come nel fitto intreccio di gigli e racemi o nelle candelabre intarsiate degli schienali, evidentemente percepito come più consono a uno spazio intimo e sacro rispetto alle sontuose e sovraccariche ornamentazioni neocinquecentesche degli ambienti di rappresentanza.

¹⁴ Sui lavori a Palazzo Strozzi vedi in particolar modo Lamberini 1991.

¹⁵ Carocci 1889, 49, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

¹⁶ Sulle vetrate della Biblioteca Laurenziana e i loro restauri vedi Moradei, Angellotto, Castaldo 2013.

¹⁷ Carocci 1898, 78. I cancelli disegnati da Burchi vengono fusi dalle Officine Michelucci di Pistoia, come ricordato anche in Dezzi Bardeschi 1980, 75.

¹⁸ «Arte Italiana decorativa e industriale», 1899, A. VIII, tavv. 56-8. La cancellata della cappella è stata ritrovata sul mercato antiquario, vedi Giannotti 2000.

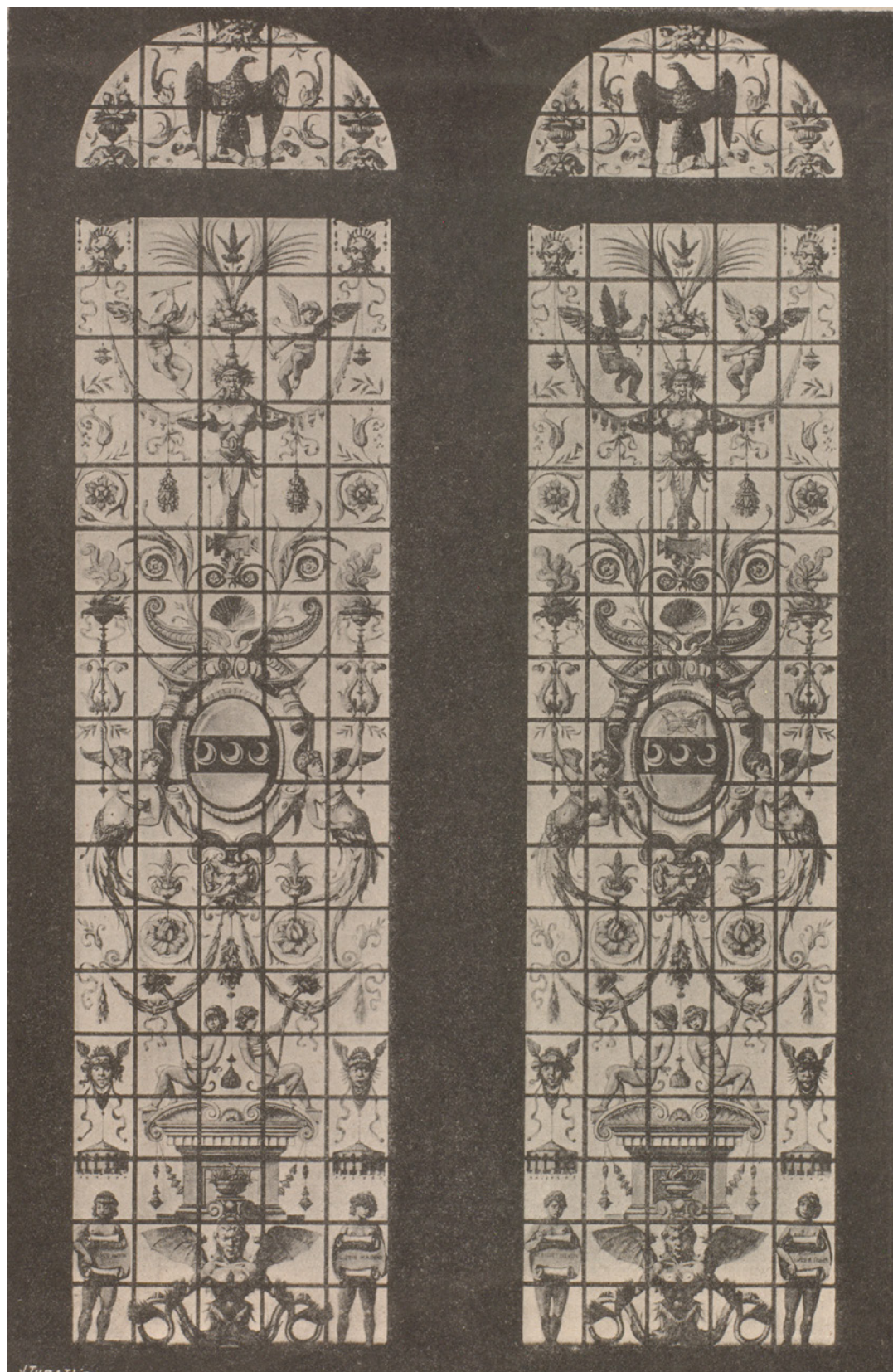


Figura 4 Augusto Burchi, vetrata neocinquecentesca. Già in Palazzo Strozzi, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892

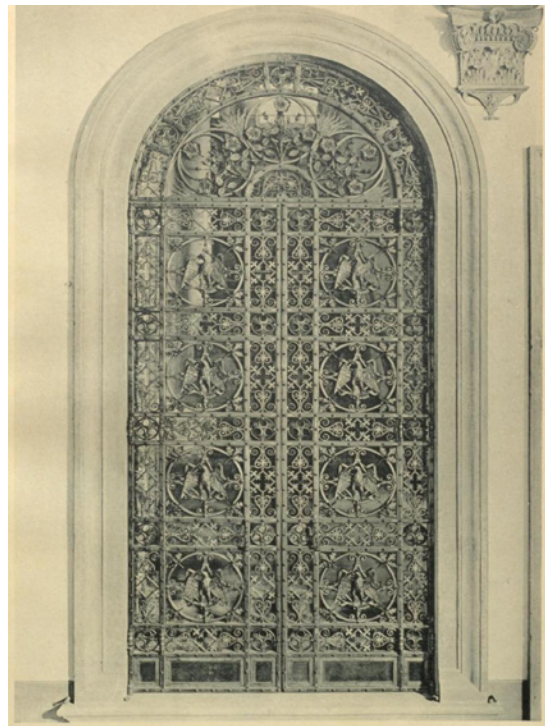
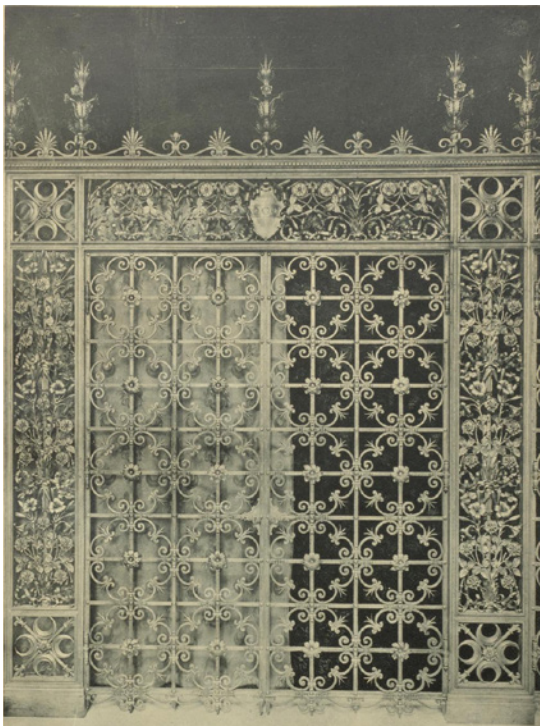
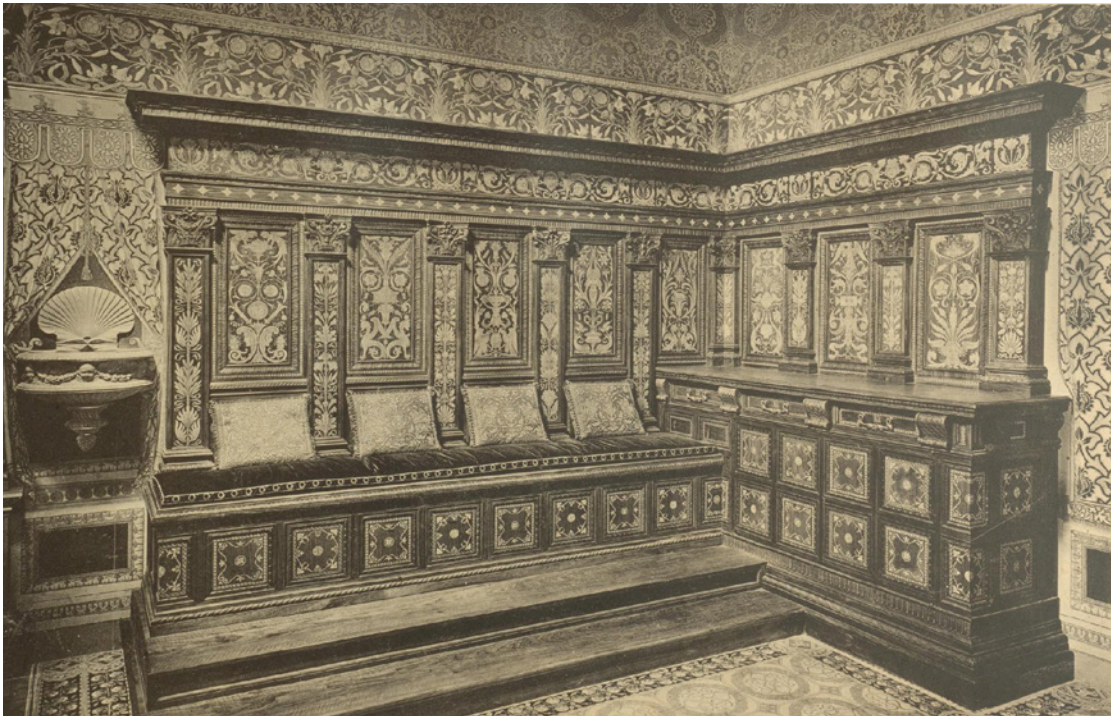


Figura 5 Augusto Burchi, arredo per cappella in stile quattrocentesco. Ante 1899. Già nella cappella di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 56

Figura 6 Officine Michelucci su disegno di Augusto Burchi, inferriata in ferro battuto Ante 1899. Già nella cappella di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 57

Figura 7 Officine Michelucci su disegno di Augusto Burchi, cancellata in ferro battuto. Ante 1899. Cortile di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 58. Si tratta dell'unico elemento ancora in loco dell'intervento decorativo di Burchi per Palazzo Strozzi



Figura 8 Augusto Burchi, pitture murali del lucernario dello scalone d'onore. Ante 1891. Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da Vanzi Mussini 1892

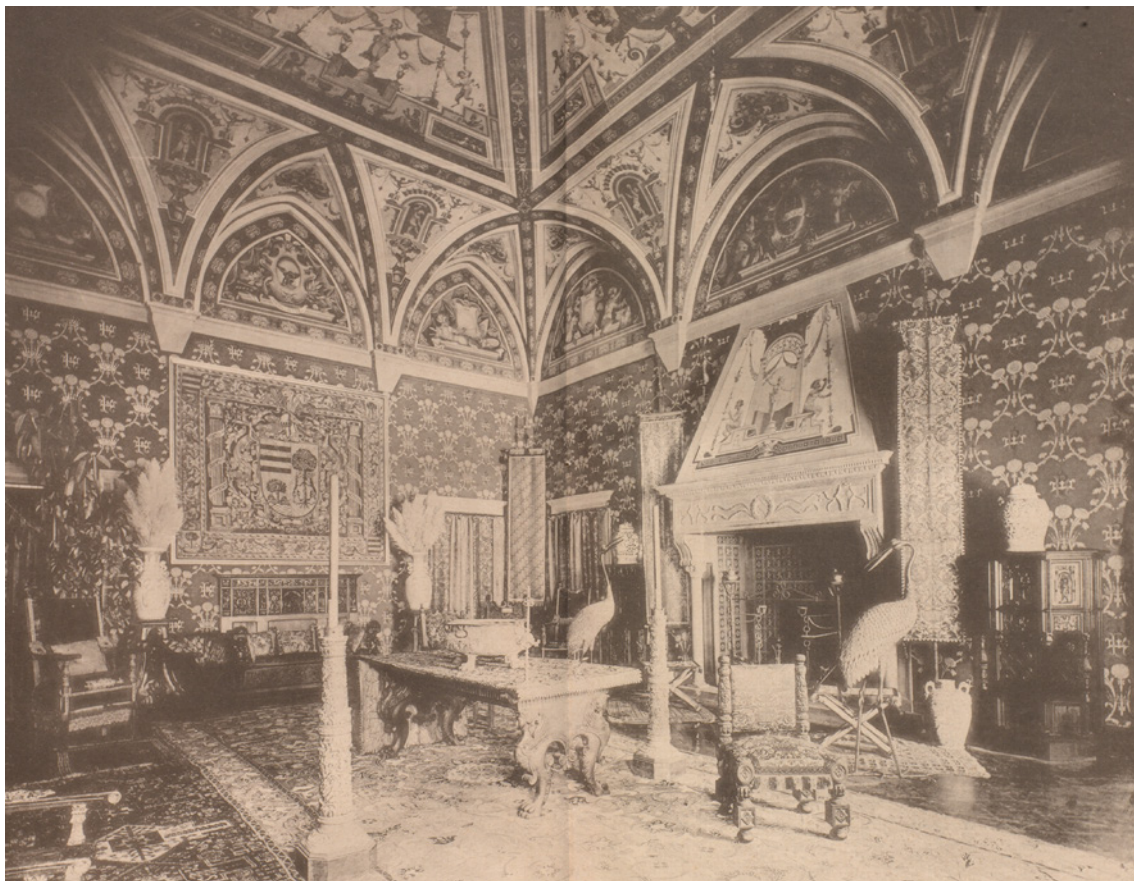


Figura 9 Sala del trono con pitture murali di Augusto Burchi. Ante 1891. Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da *Villa et domaine* 1891

4 Gli stili e la committenza: gli stranieri

Come accennato, il fascino per la decorazione in stile volta a rievocare un Medioevo o un Rinascimento di maniera, riletta a uso e consumo di un'élite culturale, trova enorme diffusione presso i cosiddetti 'anglofiorentini', quegli anglosassoni che vivono l'esperienza del viaggio in Italia come un ritorno alla purezza dell'antico e dell'arte del periodo d'oro di Firenze, raccontato in molte pagine letterarie, da Edith Wharton a Henry James, da Vernon Lee a Virginia Woolf. Alcuni stranieri sono solo di passaggio, tuttavia non rinunciano a visitare i negozi degli antiquari (facendo prosperare l'industria del falso) e le botteghe degli artigiani locali, percepiti come gli eredi di una tradizione secolare. I più abbienti possono permettersi

il lusso di acquistare un antico palazzo nel centro cittadino o, ancora meglio, una residenza in collina, dove la vista è migliore e il contatto con gli autoctoni più evitabile. Tra questi illustri forestieri figurano il conte Antonino Pio Resse, un diplomatico vissuto a lungo in America e in Germania, e sua moglie, l'americana Elizabeth Woodbridge Phelps (donna colta e vivace, appassionata suffragetta), tra i più entusiasti committenti di Burchi.¹⁹ La coppia si trasferisce a Firenze intorno al 1870, intessendo rapporti con la locale colonia anglosassone e con il mondo degli antiquari fiorentini, arrivando a mettere insieme una ricca collezione di opere d'arte e d'arredi quattrocenteschi.²⁰ Per meglio contenere ed

¹⁹ Sui Resse vedi *Ecclettismo a Firenze* 1985 e Pola, Dentamaro 2005.

²⁰ La collezione dei Resse è testimoniata dal relativo catalogo d'asta, risalente al 1891. Tra le opere raccolte e presentate con un'attribuzione illustre si ricordano la cosiddetta *Residenza di Giuliano de' Medici*, un monumentale stallo ligneo appartenuto a



Figura 10 Sala degli stemmi con pitture murali di Augusto Burchi. Ante 1891. Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da *Villa et domaine* 1891

esporre la loro crescente raccolta e per rimarcare lo status sociale acquisito nell'ambiente fiorentino, i Resse si impegnano nella costruzione di un appartato ritiro estivo e nell'acquisto di una più mondana villa urbana: per il primo viene appositamente edificato un castello presso Vallombrosa, mentre per la seconda viene scelta l'antica residenza del Salviatino, situata a Maiano, alle porte della città.²¹

Il Salviatino viene affidato all'architetto fiorentino Corinto Corinti (1841-1930),²² che si occupa della sua ristrutturazione. All'ormai affermato Burchi spetta invece la decorazione degli interni, improntata a un revivalismo tardoromantico, per cui trasforma diverse sale in ambientazioni medioevali o cinquecentesche con gusto quasi teatrale, come sarà poi la prassi in episodi fondamentali quali la villa di Frederick Stibbert o il museo di Palazzo Davanzati. Si ricorre agli stili storici in modo da creare una sintonia, più idealizzata che reale, tra la storia dell'edificio e la collezione dei Resse, collaborando con lo stesso Corinti e lo scultore ornataista Egisto Orlandini, autore di alcuni degli imponenti camini della villa.

Lo scalone d'onore è dominato da un lucernario [fig. 8] e da una ricca decorazione ai limiti dell'*horror vacui* dove il gusto neocinquecentesco si trasforma ormai in umbertino, tra scene campestri con putti, stemmi, cornici a volute, candelabre, finte mensole e targhette in bronzo, mentre nel mezzanino troneggia il *Polittico con San Sebastiano* attribuito a Carlo Crivelli. La Sala degli Stemma [fig. 10] è un ambiente medioevale alla Vincigliata, in cui tornano gli scudi araldici sul camino e sulle volte a crociera, mentre alle pareti sembrano riecheggiate i lacerti di decorazione antica rinvenuti durante i lavori di demolizione dell'antico centro storico. Nella cosiddetta Sala del Trono [fig. 9] si trova un cinquecento fatto di grottesche e lunette con stemmi entro cornici a volute e viene indicata

come «voutée et peinte dans le style de Poccetti»,²³ con riferimento al fiorentino Bernardino Poccetti (1553-1612). L'intento di armonizzare contenuto e contenuto risulta riuscito, almeno agli occhi dei contemporanei, e nel 1889 un cronista de «La Nazione» invitato al Salviatino può commentare:

Questa villa del Salviatino è un museo: par di rivivere, andando da una stanza all'altra, nel più bel periodo del quattrocento. [...] Si cercherebbe invano in tutta Firenze una più compiuta raccolta di mobili antichi: un'armonia più perfetta della stanza coi mobili: tutto è conforme allo stile del tempo: le cornici, le imbotti delle porte in pietra con ornati, scultura: i camini: gli arazzi, o le pitture, che cuoprono le pareti: i trofei d'arme: perfino i ninnoli, posati sulle tavole, sugli stipi.²⁴

Al castello di Acquabella il gioco revivalistico è portato al parossismo, non limitandosi a decorare in stile, bensì costruendo un edificio ex novo [fig. 11]. Corinti ha la massima autonomia creativa e non si limita a progettare la struttura (un castelletto a due piani, con ampi sotterranei, intorno a un cortile centrale nello stile del sedicesimo secolo) bensì ne pianifica ogni dettaglio ornamentale, dalle porte intagliate alle piastrelle, dalle boiserie ai camini. I lavori iniziano nel 1879 e viene inaugurato nel 1887; Burchi si occupa delle decorazioni degli interni verso la fine degli anni Ottanta. Non sono note fotografie degli interni e gli arredi originari sono dispersi; nel castello (usato come albergo di lusso per buona parte del Novecento) sopravvivono scarse tracce della originale decorazione pittorica, concentrate nel grande salone al pianterreno dalle volte a crociera decorate con motivi trecenteschi, e negli appartamenti privati al primo piano.

5 Sfortune del revivalismo: Palazzo Strozzi di Mantova

Una caratteristica accomuna le imponenti campagne decorative di Burchi a Palazzo Strozzi e al Salviatino, assai significativo del giudizio che nei

decenni seguenti accoglierà questo tipo di cultura revivalistica: si tratta del totale smantellamento avvenuto in epoche successive, sintomo di un

Giuliano duca di Némours; un cassone con *La morte di Bruto e Porzia* all'epoca attribuito a Botticelli, oggi ricondotto a Jacopo del Sellaio e conservato presso il Fine Arts Museum di Boston; una *Madonna* di Duccio di Buoninsegna; una tavoletta con la *Crocifissione* data a Raffaello. Vedi *Villa et domaine* 1891.

²¹ Per la storia del Salviatino, dall'origine medioevale, vedi Canali 2010.

²² Su Corinto Corinti vedi *Ecclettismo a Firenze* 1985.

²³ Così in *Villa et domaine* 1891, 13.

²⁴ *La Nazione*, 9 marzo 1889.



Figura 11 Corinto Corinti, Castello di Acquabella. Ante 1891. Da *Villa et domaine* 1891

mutare del gusto per cui un apparato ornamentale improntato a una simile impostazione non è più percepito quale arricchimento estetico dell'edificio e della sua storia, bensì è ritenuto un suo svilimento. L'intervento in Palazzo Strozzi viene eliminato negli anni Trenta, in seguito al passaggio di proprietà dagli eredi Strozzi all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, lasciando *in loco* soltanto le due cancellate del pianterreno. Al Salviatino è il critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946) che, acquistata la villa nel 1911 per stabilirvisi con la moglie Fernanda, si preoccupa di fare intonacare tutte le pareti, cancellando ogni traccia delle precedenti decorazioni, lontane dal suo gradimento; con lo stesso spirito nel 1965, parlando degli interventi ottocenteschi, si commenta che «un centimetro quadrato d'intonaco non si salvò dal pennello implacabile del pittore Augusto Burchi», dimostrando come la scala di valori sia ormai completamente ribaltata.²⁵

Il caso più paradigmatico della successiva sfortuna di un simile gusto estetico, improntato a un eclettismo fondato sull'assimilazione e la reinven-

zione degli stili storici, riguarda l'impresa del palazzo fiorentino degli Strozzi di Mantova, la cui eliminazione ha comportato un oblio assimilabile alla *damnatio memoriae*, tale da renderne l'identificazione non immediata. Come specificato da Vanzani Mussini, si tratta di una delle campagne più vaste e prestigiose di Burchi, comprendente «soffitti splendidi, ricchi di figure immaginose e di rabe-schi, due scaloni e tre finestre», nonché «stoffe e bronzi e pietre scolpite e marmi e tarsie e mobili intagliati e ferramenti artistici e finestroni dipinti», tutto progettato dallo stesso autore.

Il palazzo in questione, indicato nell'articolo del 1892 come il «nuovo palazzo in Firenze» dei marchesi Strozzi di Mantova, è stato tradizionalmente identificato nel Palazzo Guadagni Sacrati in Piazza del Duomo a Firenze, fatto edificare dai Guadagni a fine sedicesimo secolo, acquistato nel 1812 dalla contessa Anna Strozzi e poi pervenuto, per successione, a Massimiliano Strozzi del ramo mantovano della famiglia, che vi trasferisce la cospicua quadreria a sua volta ereditata dai Sacrati di Ferrara. Questa serie di passaggi di proprietà ha fat-

²⁵ Così in Lensi Orlandi 1965, 105. Della decorazione di Burchi al Salviatino (oggi sede di un hotel) è tuttavia sopravvissuto un soffitto dipinto, in quanto protetto da una controsoffittatura.

to sì che lo stesso edificio sia conosciuto con diversi nomi ed è oggi comunemente indicato come Palazzo Strozzi Sacratì.²⁶

In realtà, l'intervento di Burchi va ricercato altrove: Vanzi Mussini stessa sottolinea come si tratti del nuovo palazzo degli Strozzi di Mantova ma da intendersi non come di recente acquisizione per vie ereditarie quanto *tout court* di nuova costruzione. Verso gli anni Ottanta, Massimiliano Strozzi di Mantova fa realizzare, infatti, all'architetto Gerolamo Passeri un nuovo edificio in una sua proprietà posta tra via Faenza e via Valfonda a Firenze. Si tratta di una monumentale villa a tre piani, in stile tra neoclassico e rinascimentale, sede adeguata per un intervento decorativo vasto e impegnativo come quello raccontato dalle fonti d'epoca. La difficoltà nell'individuazione è, ancora una volta, causata dalle successive vicende dell'edificio: nel 1913 gli eredi Strozzi di Mantova vendono la villa al conte Alessandro Contini Bonacossi, che vi prende residenza insieme alla moglie Vittoria Galli, ribattezzandola con il nome di Villa Vittoria in omaggio alla consorte. Qui raduna la propria collezione di opere d'arte, adibendo pianterreno e primo piano a luogo espositivo e il secondo ad appartamenti privati. Con ogni probabilità è in questa occasione che il ricco apparato decorativo progettato da Burchi viene percepito come antiquato, eccessivo e di cattivo gusto, per cui viene smantellato a favore di ambienti sobri, dai semplici muri intonacati, dove le opere d'arte esposte possono risaltare al meglio.²⁷

Le testimonianze dell'intervento di Burchi devono, quindi, essere ricercate nelle immagini pubblicate a corredo dell'articolo di Vanzi Mussini, oltre tutto utili per confermare questa identificazione, mediante un confronto tra foto d'epoca e gli attuali spazi di Villa Vittoria [figg. 12-13]-[figg. 14-15]. Tra queste, è presente il monumentale scalone d'ingresso, dalle pareti riccamente decorate con candelabre, putti, festoni vegetali, medaglioni con profili e figure entro nicchie: tutto il lessico decorativo alla moda, ormai padroneggiato alla perfe-

zione da Burchi e poi non apprezzato dai Contini Bonacossi. In effetti, dalla decorazione originaria di una saletta del pianterreno si comprende come un tale apparato ornamentale possa apparire eccessivo al gusto novecentesco, tra finti pergolati, riquadri con putti in ambientazioni classiche (neopompeiane?), allegorie delle muse e anche rimandi diretti alla tradizione artistica italiana nei medaglioni ai quattro angoli, i cui ritratti giocano con i modelli cinquecenteschi di Raffaello e Tiziano. Nel grandioso soffitto dello scalone [fig. 16], decorato a grottesche, domina invece un virtuosistico sfondato dalle reminiscenze tiepolesche dove angeli e putti portano in volo lo stemma della famiglia Strozzi.

Nonostante il certosino lavoro di smantellamento portato avanti dai Contini Bonacossi, sopravvive ancora qualche lacerto della decorazione ottocentesca come i soffitti intagliati o i frammenti di pitture murali. Tra questi elementi superstiti figura una vetrata del pianterreno [fig. 17], che sembra replicare le creazioni sullo stile di Giovanni da Udine già concepite per il riallestimento in senso cinquecentesco di Palazzo Strozzi, a cui guarda anche la vetrata pubblicata da Vanzi Mussini e non più in loco con le allegorie della Pittura e dell'Architettura [fig. 18]. Come nel caso di Palazzo Strozzi, le vetrate aiutano a individuare i riferimenti stilistici di Burchi: si tratta ancora una volta di un Cinquecento di maniera, nuovamente riconducibile a ciò che all'epoca si credeva fosse il corpus di vetrate di Giovanni da Udine, nella fattispecie quelle per la Certosa del Galluzzo, oggi ricondotte a Paolo di Brondo e Gualtieri di Fianra.²⁸ Rispetto agli esemplari di Palazzo Strozzi qui nel tondo centrale sono presenti figure dipinte a *grisaille* (episodi della vita di San Bruno alla certosa, allegorie a Villa Vittoria) inserite entro cornici ovali a cartigli, sorrette o su cui si adagiano figure umane dalla posa tipicamente serpentina, mentre lungo i bordi corre un fregio decorato con candelabre.

²⁶ Clarissa Morandi (in Morandi 2009) propone di identificare l'eventuale intervento di Burchi in Palazzo Strozzi Sacratì nell'ornamentazione che circonda l'affresco di Annibale Gatti *Il primo incontro di Francesco de' Medici e Bianca Cappello*. Tuttavia, la stessa studiosa afferma come non risultino documenti relativi alla presenza di Burchi nel palazzo, oltre al fatto che non si tratta di un intervento paragonabile alla complessa serie di lavori citata da Vanzi Mussini.

²⁷ Nel 1964 Villa Vittoria è acquistata dall'Azienda autonoma per il turismo, che ne affida la ristrutturazione all'architetto Pierluigi Spadolini per trasformarla nel moderno auditorium che è ancora oggi, contribuendo ancora di più a far perdere memoria dell'intervento di Burchi. Sulla storia della villa vedi Colle, Lazzeri 2005.

²⁸ Vedi Chiarelli, Leoncini 1982, 279-81.

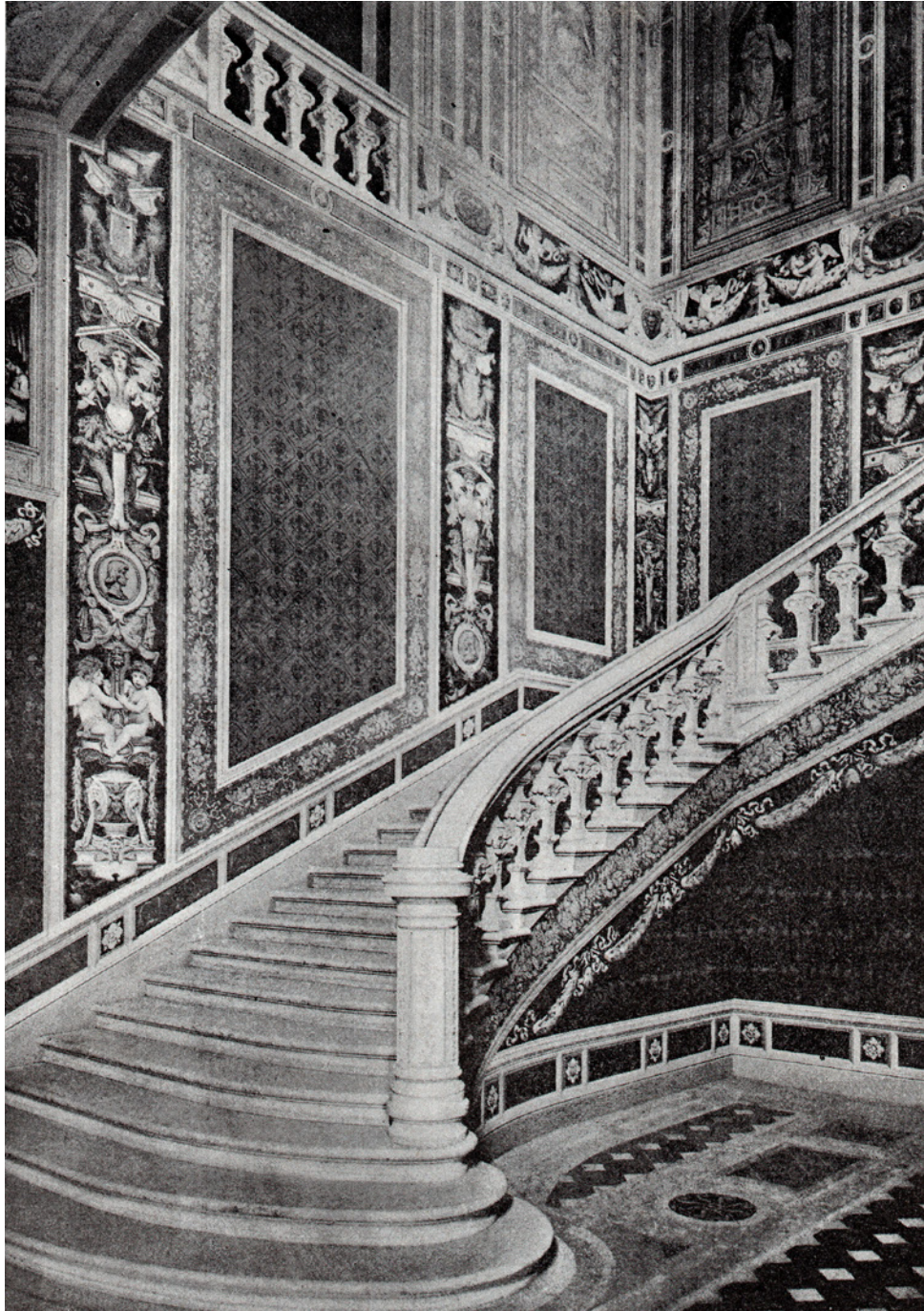


Figura 12 Augusto Burchi, decorazioni pittoriche dello scalone monumentale. *Ante* 1892.
Già Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892, 3



Figura 13 Scalone monumentale, stato attuale. Villa Vittoria, Firenze. L'impianto della scala e le decorazioni lapidee del pavimento consentono l'identificazione. In aggiunta all'eliminazione delle pitture murali di Burchi, sono stati semplificati i profili dei pilastri, evidentemente percepiti dai Contini Bonacossi come troppo decorati in confronto al nuovo aspetto dell'ambiente

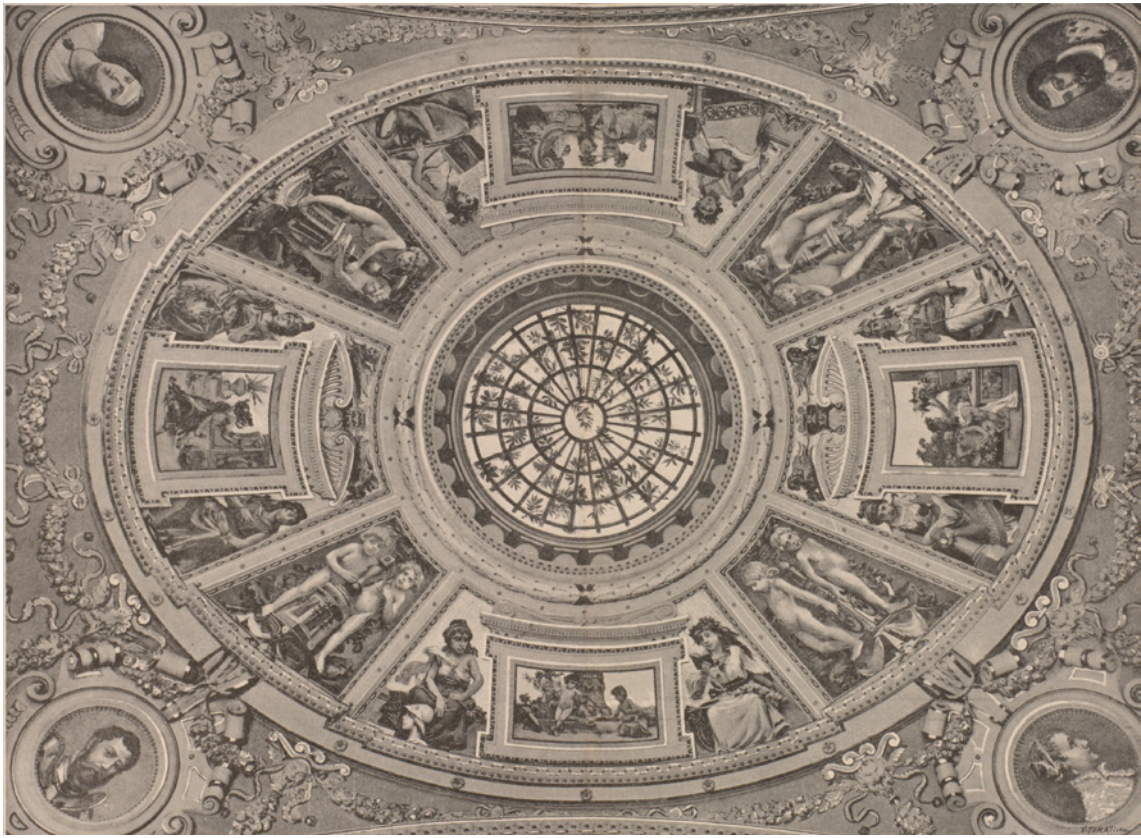




Figura 14 (A fronte) Augusto Burchi, soffitto decorato. *Ante* 1892. Già in Villa Vittoria (Firenze), pianterreno. Da Vanzì Mussini 1892,

Figura 15 (A fronte) Soffitto di una saletta del pianterreno, stato attuale. Villa Vittoria, Firenze. Se l'intero apparato pittorico di stampo eclettico è stato smantellato, sopravvivono tuttavia il finto pergolato dipinto nell'oculo centrale e le incorniciature in stucco dorato

Figura 16 Augusto Burchi, pitture murali, soffitto dello scalone monumentale. *Ante* 1892. Già in Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzì Mussini 1892



Figura 17 (A fronte) Augusto Burchi, vetrata neocinquecentesca, stato attuale.
Pianterreno di Villa Vittoria, Firenze

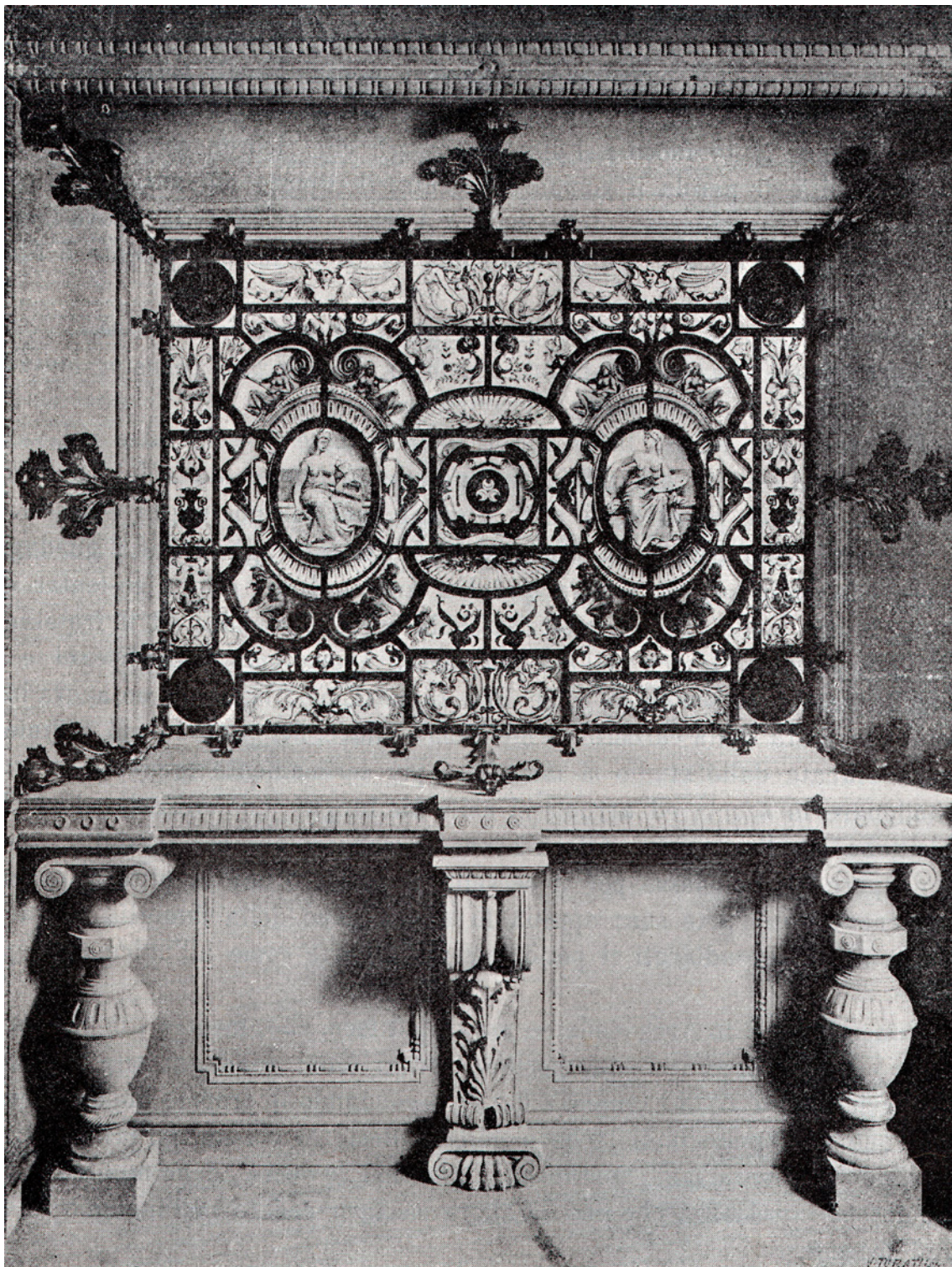


Figura 18 Augusto Burchi, finestra in pietra, ferro battuto e vetrata in stile neocinquecentesco, *ante* 1892. Già in Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892, 6



Figura 19 Augusto Burchi e bottega, *Armonia profana, Arte greca, Canto profano*. 1894. Pitture murali, graffito e stucchi dorati. Salone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie



Figura 20 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e tessuti. 1894. Pittura murale. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie



Figura 21 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e cristalli. 1894. Pittura murale. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie



Figura 22 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e strumenti musicali. 1894. Pittura murale. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

6 Un esordio nel segno dell'antico

Nell'ultimo decennio del secolo la carriera di Burchi raggiunge il suo apice, per poi arrestarsi bruscamente.²⁹ A confermare il suo ruolo di decoratore alla moda a Firenze sono, ancor più delle famiglie di antica nobiltà, i committenti di recente ricchezza che proprio a queste vogliono avvicinarsi, e che vedono nel linguaggio revivalistico uno strumento nobilitante. Caso esemplare è quello del barone Lazzaro Patrone, nato a Lima nel 1849 e arricchitosi con il commercio del guano dal Cile, che si fa costruire attorno al 1890 un palazzotto neomedievale a Castiglioncello (nella proprietà già di Diego Martelli) oggi noto come Castello Pasquini: qui Burchi ripropone il lessico decorativo di Acquabella ma per un committente dalla storia decisamente diversa.

All'inizio del decennio, Burchi lavora, inoltre, per il conte Pietro Bastogi nel palazzo da lui recentemente acquistato in via Cavour e per Leopoldo Gattai e il suo genero Francesco Budini, abili e spregiudicati imprenditori che, per sigillare la loro entrata nell'alta società fiorentina, acquistano nel 1889 il cinquecentesco Palazzo Grifoni in Piazza Santissima Annunziata, progettato da Bartolomeo Ammannati. In questi casi, invece, si assiste a una deroga rispetto alla decorazione revivalistica per aprirsi a un gusto eclettico di stampo umbertino dove sono incorporati elementi provenienti dagli stili storici in una rielaborazione più originale o quantomeno percepita come più moderna, che deve, forse, la sua scelta proprio in relazione a una committenza che non può vantare antiche discendenze.

Particolarmente rilevante risulta, infatti, il caso dell'intervento in Palazzo Grifoni Budini Gattai,³⁰ la più vasta tra le superstiti campagne decorative di Burchi, che vi lavora tra il 1892 e il 1894 a capo di una bottega di aiutanti, operando in diversi ambienti dell'edificio, a partire dallo scalone monumentale fatto appositamente costruire dai nuovi proprietari. Qui inserisce una quantità di figure allegoriche quasi eccessiva, dalle fasi dell'arte

classica alle età dell'uomo, dalle virtù (seguendo pedissequamente le indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, presente in più edizioni nella biblioteca di Burchi) alle arti e alle stagioni, in una sovrabbondanza non priva di caos ma dove sembra persino cogliere un certo afflato precursore della declinazione fiorentina del liberty in alcune figure femminili [fig. 19]. Nelle lunette, i putti recanti oggetti relativi alle arti minori (vasi e statue in metallo, tappeti, cristalli o maioliche) creano eleganti nature morte dove, negli oggetti rappresentati, si coglie un'eco della collezione d'arte del Burchi o dei suoi repertori di arti applicate ([figg. 20-2], nella lunetta con gli strumenti musicali si può forse ritrovare il «liuto antico con manico lungo di ebano intarsiato in avorio» menzionato nella collezione dell'artista).³¹ Particolare risulta, inoltre, la soluzione decorativa per la cosiddetta Sala Rosa [fig. 23] al piano nobile dove, al di là della scena centrale con una figura femminile e due putti in volo su un cielo luminoso e al consueto lessico neocinquecentesco, colpiscono i riquadri con paesaggi dove Burchi sembra riandare alla sua esperienza in campo teatrale, unita a suggestioni provenienti dalla stampa coeva,³² dipingendo vedute di paesaggi molto diverse tra loro e in più di un caso esotiche [fig. 24].

L'ambiente principale del piano nobile è la vasta Sala Verde [fig. 25], con affaccio su via dei Servi e sulla piazza. Qui si concentra l'opera di due giovani assistenti di Burchi, destinati a intraprendere brillanti carriere autonome: Giulio Bargellini (1869-1936) e, soprattutto, Galileo Chini (1873-1956). Bargellini comincia a dipingere il fregio a scozia lungo le pareti della sala, dove figure mostruose (ispirate ai bronzi delle fontane di Pietro Tacca nella vicina piazza) si alternano a oggetti di varia natura, tra cui strumenti scientifici e meccanici moderni, forse allusione alla maggiore impresa della ditta Budini Gattai, ossia la realizzazione di parte della ferrovia Firenze-Faenza. Per Chini, in particolare, l'apprendistato presso Burchi si ri-

²⁹ Tra i massimi esempi del prestigio sociale raggiunto da Burchi va menzionato un episodio del 1896 in cui l'artista fiorentino viene coinvolto da Giovanni Tesorone, direttore tecnico del Museo d'Arte Industriale di Napoli, nella realizzazione di una cornice 'stile Rinascimento' per il dipinto *L'offerta* di Francesco Paolo Michetti, dono di Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli, e di altre dame di corte per le nozze tra Vittorio Emanuele di Savoia e Elena di Montenegro. Al progetto partecipano anche Gabriele D'Annunzio, che suggerisce i versi che ornano la cornice, e l'anziano Luigi Frullini, nel cui laboratorio viene realizzato l'intaglio ideato da Burchi. La vicenda è raccontata sotto forma di romanzo in d'Alessandro 2015, sulla base di documenti autentici dell'Archivio storico dell'Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, molti dei quali trascritti o riprodotti all'interno del libro.

³⁰ Per la storia del palazzo, che oggi ospita la fototeca del Kunsthistorisches Institut, vedi Calafati 2011.

³¹ *Catalogo* 1909, 22.

³² Vedi la lettura proposta in Branca, Caputo 2017.

vela estremamente significativo, come ricorderà lo stesso artista nei suoi appunti autobiografici,³³ trattandosi della prima esperienza di lavoro al di fuori della bottega di restauro di suo zio Dario (attivo in quegli anni proprio nella campagna in Santa Trinita). Burchi affida, infatti, al giovane aiutante di dipingere al centro del soffitto della sala «un arazzo di paese e qualche animale, però senza figure» (Benzi 2014, 29) dopo essersi adeguatamente documentato al vicino Museo degli Arazzi, che all'epoca si trovava dall'altra parte della piazza, nel Palazzo della Crocetta, sede dell'attuale Museo Archeologico. Qui, il giovane Chini si dice colpito dagli arazzi dello Stradano, probabilmente la serie delle *Cacce*, che cerca di rievocare nella decorazione per Palazzo Grifoni Budini Gattai. Per Chini, la viva esperienza della pratica di bottega con Burchi, che lo porta a osservare e reinventare gli esempi antichi, si mescola in questi anni ad altre fondamentali occasioni di studio delle antiche vestigia cittadine: intorno al 1889, in contemporanea alla campagna in Santa Trinita, partecipa alla documentazione delle decorazioni del Mercato Vecchio, sotto il coordinamento di Corinto Corinti, testimoniate in una serie di acquerelli.³⁴ Tramite l'esperienza con Burchi, il giovane e recettivo Chini affina, così, la sua capacità di analisi e assimilazione degli stili storici che rimarrà un punto fisso della sua carriera, spesso in parallelo alle sue imprese più moderniste (liberty prima e déco poi) e persino capace, in alcuni casi, di

contaminarsi con queste. Ad esempio, nelle riprese di forme e motivi ornamentali provenienti dalle ceramiche antiche³⁵ o in campagne decorative come quella per l'architetto Alighiero Roster nella cosiddetta Casa Davanzati, dove viene rievocata la suggestione delle antiche pitture da lui riscoperte in prima persona.

Un taccuino personale di Chini, contenente disegni e appunti e risalente alla metà degli anni Novanta,³⁶ sembra confermare il ruolo giocato dal suo maestro Burchi, tanto che in più di una pagina sembra cogliere un'eco del lavoro svolto a fianco del più anziano decoratore. Ad esempio, il progetto per la decorazione di un soffitto aperto su un cielo sfondato [fig. 26],³⁷ ricorda la soluzione ideata da Burchi per la Sala Rossa di Palazzo Grifoni Budini Gattai [fig. 24], dove cornici con paesaggi si uniscono a festoni vegetali, putti ed elementi architettonici a volute. O ancora, il bozzetto per il «graffito di vano di finestra», firmato e datato 1896 [fig. 27], ricorda da vicino le allegorie dipinte da Burchi e bottega nello scalone monumentale, dove la figura femminile in veste classica e a colori è inserita in una cornice ellittica, circondata da una decorazione bicroma a graffito. Anche le pagine elegantemente riempite con motivi decorativi ripresi da opere antiche [figg. 28-9], in un esercizio di copia e assimilazione, dimostrano come l'apprendistato con il maestro e il suo invito a capire e riprendere i motivi ornamentali del passato non siano passati invano.

7 Fine di una carriera e fine di un'epoca

Se l'eclittismo di Burchi rimane ancorato agli stili medievali e rinascimentali non è necessariamente per limiti propri quanto piuttosto a causa del contesto in cui si trova ad operare, in quanto la sua capacità di assimilazione e reinvenzione in stile potrebbe, in potenza, essere applicata a tutti i modelli decorativi. È, casomai, la città di Firenze a lasciare poco spazio a ciò che esula dal culto del suo passato: tuttavia va ricordato un significativo *divertissement* realizzato per il carnevale del

1886. In questa occasione, la follia della festività consente un'eccezione alla regola e l'antico ghetto, ormai deserto dopo lo sgombero forzato dei residenti in vista della prossima demolizione, viene trasformato da un gruppo di decoratori locali tra cui lo stesso Burchi in una fantasiosa *kasbah* moresca:

L'architettura araba così ricca e splendida d'ornati e di colori, è stata imitata in ogni particola-

³³ Scritti negli anni Cinquanta, sono pubblicati in Benzi 2014. Per le reminiscenze relative a Palazzo Grifoni Budini Gattai vedi in particolare 27-32 e 44-6.

³⁴ Vedi Orefice 1986.

³⁵ Vedi a proposito Marini 2006.

³⁶ Il taccuino, di proprietà privata e finora inedito nella sua completezza, è autografato e datato in più di una pagina.

³⁷ Il bozzetto (unico foglio del taccuino noto agli studi, pubblicato in Belluomini Pucci, Borella 2010, 245, con datazione 1892-94) è firmato e datato 1892, tuttavia una data troppo precoce per essere messa in relazione con la decorazione della Sala Rossa, dove è riportata in una tavoletta dipinta la data 1893. Vista la dipendenza tra le due decorazioni credo possa essere ipotizzabile che la firma e la datazione siano state aggiunte in un secondo momento.

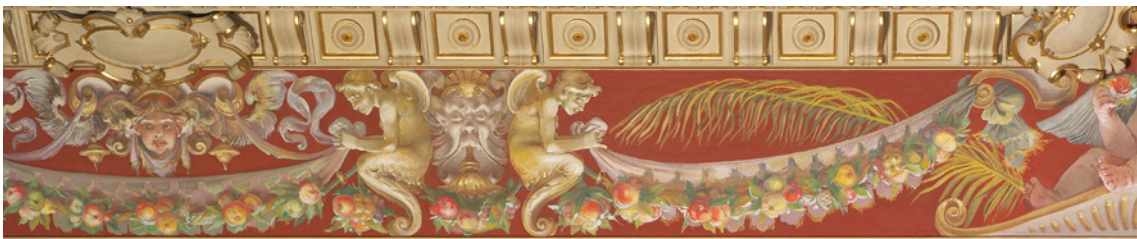




Figura 23 (A fronte) Augusto Burchi e bottega, soffitto con paesaggi. 1893. Pittura murale. Sala Rossa, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

Figura 24 (A fronte) Augusto Burchi e bottega, soffitto con paesaggi. 1893. Pittura murale. Sala Rossa, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

Figura 25 Augusto Burchi e bottega (tra cui Giulio Bargellini e Galileo Chini), soffitto con finti arazzi. 1893-94. Pittura murale. Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Al centro, finto arazzo con paesaggio lacustre dipinto da Galileo Chini. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

re con accuratezza straordinaria... È un lembo d'oriente trasportato a Firenze, nel centro delle sue memorie più antiche e più insigni. Piazza della Fraternità è ora un cortile arabo con un bel porticato all'intorno con negozi elegantissimi, con un corpo di guardia araba che è un portento di gusto artistico e un caffè arabo sfolgorante di adornamenti e di pitture, Piazza della Fonte è un cortile sul genere di quelli dell'Alhambra, gaio, sfarzoso, adorno di bazar, di magazzini. Tutto il resto è addirittura un quartiere arabo in festa. (Carocci 1897, 15)

Si può ipotizzare che possano aver contribuito a concepire un simile sogno d'Oriente alcuni titoli presenti nella biblioteca di Burchi come *La civilisation des Arabes* di Gustave Le Bon, *Les arts arabes*

di Jules Bourgoïn o il saggio *Architecture ottomane* pubblicato a Costantinopoli nel 1873. D'altronde, non è l'unico caso di apertura fiorentina alle possibilità dell'esotico negli ultimi decenni del secolo: si possono ricordare il Monumento al principe indiano per il maharajah di Kollhapur al parco delle Cascine o il tempio israelitico, inaugurato nel 1882. Ma in questi esempi la licenza alla regola è dovuta alla destinazione dell'edificio o del monumento, che con queste scelte decorative ed estetiche sottolineano la propria alterità, in primo luogo per questioni religiose, rispetto alla tradizione artistica e storica locale; è questo anche il caso delle reminiscenze russe nella chiesa della comunità ortodossa e del neogotico della Holy Trinity Church anglicana. Oppure ci sono le 'bizzarrie' dei privati come nel non lontano Castello di Sammezzano,

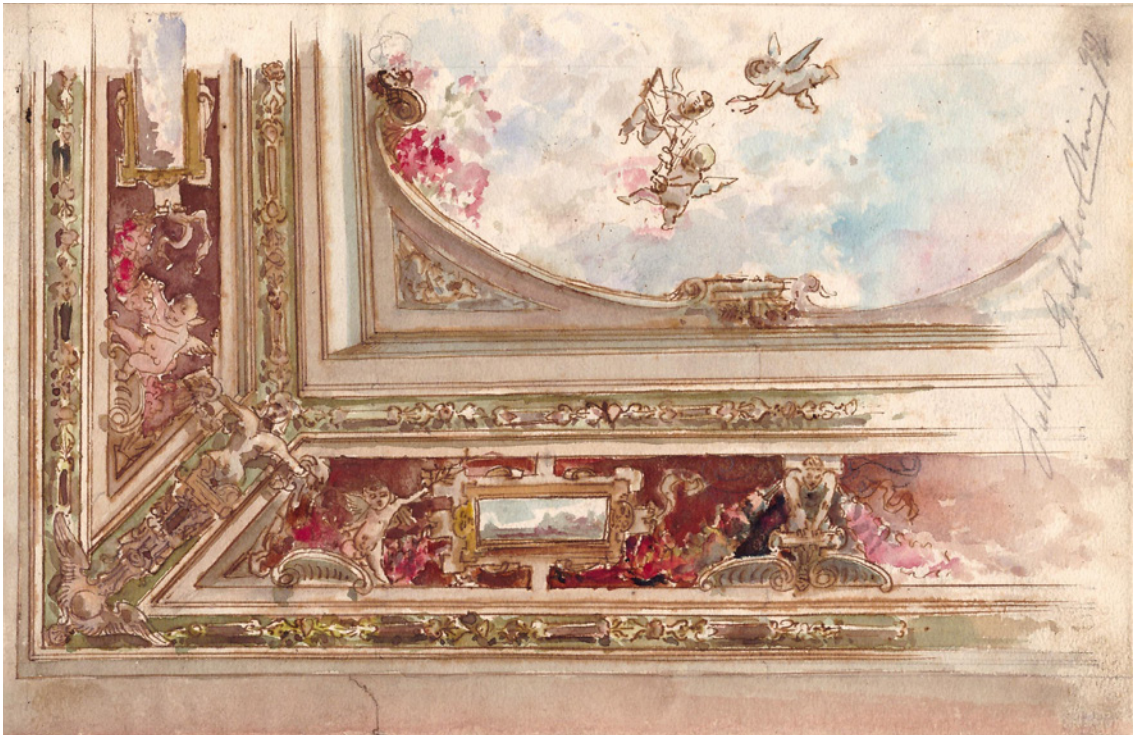


Figura 26 Galileo Chini, bozzetto per decorazione di soffitto. 1893-94 ca. China e acquerello su carta. Collezione privata

in cui si mescolano molteplici riferimenti stilistici in un eclettismo originale e sfrenato.

Ciò che Burchi non riesce a imitare, tuttavia, è la modernità, ma d'altronde non è questo che viene richiesto (e pagato) dai suoi mecenati, che anzi lo apprezzano come interprete delle glorie che furono. L'incapacità di rinnovarsi diventa però evidente e problematica negli ultimi anni del secolo, quando il gusto comincia a mutare e, significativamente, l'ex allievo Galileo Chini inizia la sua fortunata carriera. L'episodio più rilevante riguarda la *Festa dell'arte e dei fiori*, un'esposizione di arte contemporanea che viene organizzata a Firenze nel 1896 in un tentativo di aprire alla modernità l'ambiente cittadino, presentando opere di maestri stranieri quali Burne Jones, Khnopff, Puvis de Chavannes, Monet, Von Stuck (mentre Segantini vi espone un'opera cardine come *L'amore alle fonti della vita*). A Burchi viene affidata la decorazione della facciata del padiglione espositivo [fig. 30], dove realizza le allegorie di *Pittura e Scultura* inserite in una sovrabbondante decorazione «sullo stile del 1600»³⁸ fatta di nicchie, cartigli, festoni e

volute, facendo ricorso alla *grammar of ornament* a lui più consona ma risultando pesantemente fuori luogo rispetto alle intenzioni modernizzanti della manifestazione. In questa incapacità di comprendere il nuovo (se non proprio di aperta ostilità) non stupisce che nel catalogo della sua biblioteca le celebri tavole dei *Documents décoratifs* di Alphonse Mucha, uno dei pilastri dell'Art Nouveau francese, siano una «copia nuova chiusa in cartella»,³⁹ con ogni probabilità non avendo mai suscitato l'interesse del proprietario. L'ultima impresa nota di Burchi riguarda la decorazione degli interni della Birreria Paszkowski in Piazza Vittorio Emanuele (oggi della Repubblica) a Firenze, nel 1906, un palcoscenico decisamente meno prestigioso rispetto a quelli abituali. A queste date, invece, il suo ex allievo Chini è ormai noto ben oltre la scena locale, avendo partecipato con la sua manifattura L'Arte della Ceramica a tutte le principali esposizioni internazionali attraverso cui si è affermata la nuova temperie liberty, tra cui l'Esposizione Universale parigina del 1900 e quella di Torino del 1902 dedicata alle arti decorative moderne, da cui era sta-

³⁸ Così nel catalogo ufficiale della manifestazione, vedi *Festa dell'Arte* 1896, 13.

³⁹ *Catalogo* 1908, 111.



Figura 27 Galileo Chini, bozzetto per graffito. 1896 ca. China e acquerello su carta. Collezione privata

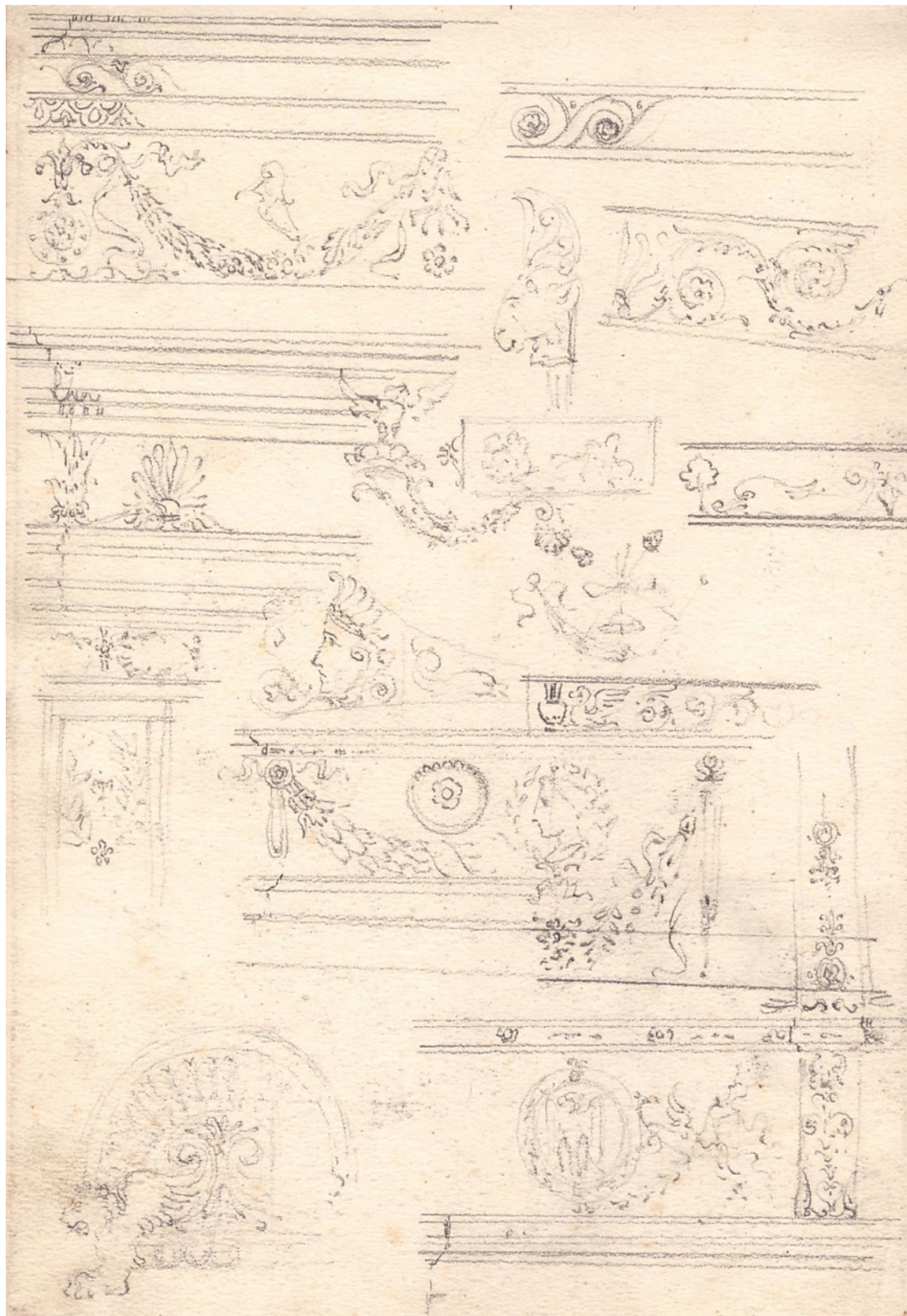


Figura 28 Galileo Chini, schizzi di fregi decorativi. 1892-96. Matita su carta. Collezione privata

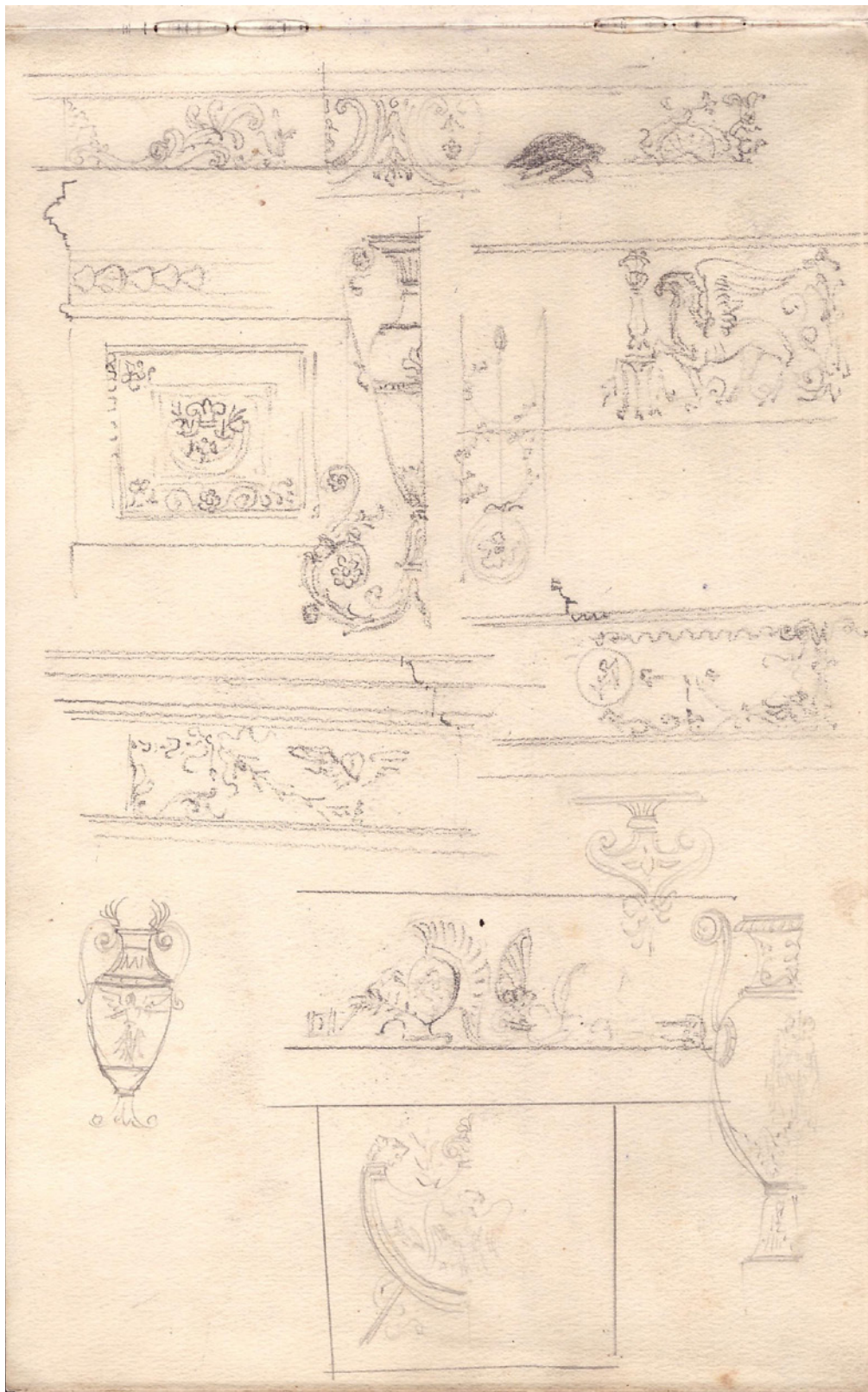


Figura 29 Galileo Chini, schizzi di fregi decorativi. 1892-96. Matita su carta. Collezione privata



Figura 30 Facciata del padiglione della Festa dell'arte e dei fiori con decorazioni di Augusto Burchi. 1896. Da Cresti 1987, 15

ta programmaticamente bandita ogni ripresa degli stili del passato. Non solo, nel 1901 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia, istituita pochi anni prima, di cui rimane uno dei protagonisti indiscussi per oltre venti anni.

Lontano dai successi della carriera chiniana, l'ultima fase della vita di Burchi è caratterizzata dall'impegno della docenza presso l'Accademia di Belle Arti, dove ottiene la cattedra di ornato nel 1891, grazie alla quale riesce a mantenere un proprio ruolo nel panorama artistico fiorentino anche quando le commissioni vengono meno (da segnalare, inoltre, che sua figlia Anita nel 1903 sposa un architetto in ascesa come Adolfo Coppedè). Nel 1903 ottiene la licenza di professore di Disegno architettonico e, per quattro anni accademici, dal 1908/09 al 1911/12 tiene anche il corso di Ornato modellato, ricevendo poi nel 1912 la nomina a professore titolare di Ornato e Decorazione.⁴⁰

Nelle lettere di Burchi conservate all'Accademia si susseguono con una certa frequenza, nel nuovo secolo, notizie di problemi di salute e richieste di aumenti che lasciano supporre che difficoltà finanziarie possano essere la causa delle aste del 1908 e 1909. Peraltro, proprio in occasione dell'asta della biblioteca, prende accordi con il Direttore dell'Accademia affinché l'istituto possa acquistare alcuni dei titoli considerati più utili per la formazione degli studenti:⁴¹ in maniera coerente con la sua impostazione artistica, si tratta soprattutto di repertori e opere illustrate, per un totale di 31 volumi. Tra questi, è presente *L'Ornement polychrome* di Racinet.

Nel 1914, quando le sue condizioni di salute sembrano aggravarsi, Burchi lascia Firenze per trasferirsi insieme alla moglie e alla cognata nell'isolamento agreste di Vacciano, una piccola frazione a metà strada tra Galluzzo e Bagno a Ripoli.⁴²

⁴⁰ Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore dell'Accademia, 29 settembre 1912 in Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (da qui AABAFi), filza 148, n. 3.

⁴¹ Vedi il carteggio conservato in AABAFi, Anno 1908, Filza 140 A.

⁴² Il trasferimento di Burchi a Vacciano, lontano dalla vita cittadina, ha dato origine alla notizia, errata, di un suo ritiro a vita monastica presso la certosa del Galluzzo, in alcuni casi aggiungendo anche il dettaglio della morte della moglie e della figlia che avrebbe causato una simile crisi religiosa. In realtà, il domicilio di Burchi è ricostruibile dal carteggio conservato presso l'Archivio

Ancora nel 1918, ottiene un mese di congedo dal Ministero per «gravi motivi di salute», periodo durante il quale viene sostituito in Accademia proprio dal suo antico aiutante Galileo Chini, per cui l'anziano Burchi trova parole di fiducia e stima.⁴³

Augusto Burchi muore a Vacciano il 26 gennaio 1919 e viene sepolto presso il Cimitero monumentale della Misericordia all'Antella. In data 29 gennaio il quotidiano fiorentino «La Nazione» pubblica un ricordo anonimo, che sembra votato al ridimensionamento, dove si ricorda l'uomo più che l'artista:

Aveva discusso cogli ultimi *macchiaioli* ma s'era attenuto all'arte che contenta il grande pub-

blico. Augusto Burchi non fu né un solitario, né un genio: fu un uomo simpatico, un artista facile, poco cerebrale, ma d'inesauribile giocondità di disegno e di colore.⁴⁴

Non si tratta, chiaramente, di un caso isolato quanto di un più generale mutamento di gusto, che prelude al lavoro di smantellamento che conosceranno alcune tra le sue maggiori imprese, segno della disistima che l'impostazione decorativa revivalistica di cultura ottocentesca, incarnata alla perfezione da Burchi, incontrerà nei decenni a venire.

Bibliografia

- Baldry, F. (1997). *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata*. Firenze: Olschki.
- Baldry, F. (1998). «Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi». *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 77(65), 109-54.
- Bandini, F. (1990). «I graffiti policromi di Cosimo Daddi alla Villa La Petraia di Firenze. L'intervento di restauro di Gaetano Bianchi». Danti, C.; Matteini, M.; Moles, A. (a cura di), *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di, 131-7.
- Belluomini Pucci, A.; Borella, G. (2010). *Galileo Chini e la Toscana = Catalogo della mostra* (Viareggio, 10 luglio-5 dicembre 2010). Cinisello Balsamo: Silvana.
- Benzi, F. (a cura di) (2014). *Il tarlo polverizza anche la querchia. Le memorie di Galileo Chini*. Firenze: maschietto.
- Bossi, M.; Tonini, L. (a cura di) (1989). *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento = Atti del convegno di studi* (Firenze, 17-19 dicembre 1986). Firenze: Centro Di.
- Branca, M.; Caputo, A. (2001). «La formazione dell'artigiano. Dall'apprendistato del mestiere alla didattica della decorazione». Bossi, M., Gentilini, G. (a cura di), *L'Ottocento*. Vol. 4 di *La grande storia dell'artigianato*. Firenze: Giunti, 63-83.
- Branca, M.; Caputo, A. (2017). «Dai modelli decorativi tardo ottocenteschi alla cultura modernista e al mito eroico della pittura murale: Augusto Burchi, Galileo Chini, Adolfo De Carolis». Bellesi, S. (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*. Firenze: Mandragora, 207-24.
- Calafati, M. (2011). *Bartolomeo Ammannati: i Palazzi Griffoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Calvo, F. (1972). S.v. «Burchi, Augusto». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15. Roma: Treccani.
- Canali, F. (2010). «La villa e il giardino del Salvatino». De Lorenzi, G. (a cura di), *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ogetti = Catalogo della mostra* (Viareggio, 26 giugno-12 settembre 2010). Viareggio: Centro Matteucci, 65-70.
- Carapelli, R. (2014). «Augusto Burchi un dimenticato pittore e restauratore dell'Ottocento». *Società delle Belle Arti. Circolo degli artisti Casa di Dante*, 16, 16-21.
- Carocci, G. (1889). «Palazzo Strozzi». *Arte e Storia*, 8, 49-51.
- Carocci, G. (1897). *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici*. Firenze: Galletti & Cocchi.
- Carocci, G. (1898). «Nel Palazzo Strozzi». *Arte e Storia*, 17(10), 78-9.
- Catalogo dei libri componenti la biblioteca dell'artista Augusto Burchi pittore* (1908). Firenze: Libreria Dante.
- Catalogo dei quadri, disegni, bozzetti e stampe - Maioliche - Bronzi - Terrecotte - Armi - Porcellane ed oggetti orientali - Mobili ed oggetti diversi esistenti nello studio di pittura del C. Prof. Augusto Burchi* (1909). Firenze: Impresa vendite Galardelli & Mazzoni.
- Chiarelli, C., Leoncini, G. (a cura di) (1982). *La Certosa del Galluzzo a Firenze*. Milano: Electa.
- Colle, E., Lazzari, A. (2005). *Villa Vittoria da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*. Firenze: Centro Internazionale Congressi.
- Cresti, C. (1987). «Eclettismo come costume di vita». *AFT*, 3(5), 13-21.
- Cresti, C. (1995). *Firenze, capitale mancata*. Milano: Electa.
- Cresti, M.; Cozzi, M.; Carapelli, G. (1987). *Il Uomo di Firenze 1822-1887. L'avventura della facciata*. Firenze: il Bossolo.
- D'Alessandro, L. (2015). *Il dono di nozze*. Milano: Mondadori.
- De Gubernatis, A. (1906). s.v. «Burchi, Augusto». *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*. Firenze: Le Monnier.

vio dell'Accademia, mentre il necrologio dell'artista pubblicato su «La Nazione» del 27 gennaio 1919 riporta come il triste annuncio è dato «dalla moglie Palmira e dalla figlia Anita». Anita Burchi muore nel 1922 e viene sepolta nella tomba della famiglia Coppè presso il Cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte.

⁴³ Lettera di Burchi al Direttore dell'Accademia, 27 aprile 1918, in AABAFi, anno 1918, filza 160, n. 11.

⁴⁴ «La Nazione», 29 gennaio 1919.

- Dezzi Bardeschi, M. (a cura di) (1980). *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*. Pistoia: Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.
- Eclettismo a Firenze. L'attività di Corinto Corinti. I progetti del Palazzo Poste e Telegrafi (1985) = Catalogo della mostra* (Firenze, 17 gennaio-3 marzo 1985). Firenze: Comune di Firenze.
- Festa dell'arte e dei fiori. Catalogo delle esposizioni di belle arti* (1886). Firenze: Landi.
- Fiorelli Malesci, F.; Coco, G. (2017). *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna = Atti del convegno di studi* (Firenze, 22 ottobre 2015). Firenze: Regione Toscana.
- Francini, C. (a cura di) (2006). *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Galleni, D. (2013). «La formazione di Augusto Burchi, dalla bottega di Gaetano Bianchi alla Sala del Consiglio Provinciale di Cosenza». *Cosenza e le arti. La collezione di dipinti dell'800 della Provincia di Cosenza (1861-1931) = Catalogo della mostra* (Cosenza, 13 giugno-10 agosto 2013). Cosenza: Provincia di Cosenza.
- Giannini, C. (1991). «Vicende, allestimenti, patrimonio artistico in Palazzo Medici Riccardi». *Antichità viva*, 30(1-2), 43-52.
- Giannotti, A. (2000). «La cancellata Strozzi». *MCM*, 47 (marzo 2000), 45-8.
- Ginori Lisci, L. (1983). «The Nineteenth Century in a Sixteenth-Century Florentine Palace». *Apollo*, 255, 392-7.
- I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente pre-raffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento* (2004) = *Catalogo della mostra* (Firenze, 6 aprile-31 agosto 2004). Livorno: sillabe.
- Lamberini, D. (1991). «Un "monte di saxi" nuovi. I restauri di Palazzo Strozzi nella Firenze post-unitaria e fascista». *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989 = Atti del convegno di studi* (Firenze, 3-6 luglio 1989). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 214-42.
- Lensi, A. (1911). *Palazzo Vecchio*. Firenze: Alinari.
- Lensi Orlandi, G.C. (1965). *Le ville di Firenze di qua d'Arno*. Firenze: Vallecchi.
- Marchini, G.; Micheletti, M. (a cura di). *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*. Firenze: Cassa di risparmio, 61-70.
- Marini, M. (2006). «'Suggerimenti archeologici' nelle maioliche di Galileo Chini». *CeramicAntica*, 173, 6-26.
- Moradei, R., Angellotto, D., Castaldo, V. (2013). «Osservazioni e ricerche sulle vetrate oscurate del Ciclo della Biblioteca Laurenziana di Firenze e realizzazione della loro retroilluminazione». *OPD Restaura*, 25, 81-8.
- Morandi, C. (2009). «Augusto Burchi». Cruciani Fabozzi, G. (a cura di), *Palazzo Strozzi Sacrali. Storia, protagonisti e restauri*. Firenze: Giunti, 297-8.
- Olsson, N. (1997). «Gaetano Bianchi restauratore e decoratore "Giottesco"». *Antichità viva*, 36(1), 44-55.
- Orefice, G. (1986). *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885 - 1895*. Firenze: Alinea.
- Paolini, C. (2013). *A sentimental journey. Inglese e Americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*. Firenze: Polistampa.
- Pola, L.; Dentamaro, D. (a cura di) (2005). *Castello di Acquabella. Il tempo sospeso*. Firenze: Acquabella S.r.l.
- Romby, G.C. (1990). «Il monumento diviso: le trasformazioni del palazzo dopo i Riccardi e fino ad oggi». Cherubini, G.; Fanelli, G. (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*. Firenze: Giunti, 170-87.
- Torresi, A.P. (1996). s.v. «Burchi, Augusto». *Neo-mediceo. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*. Ferrara: Liberty House.
- Vanzi Mussini, F. (1892). «Profili di artisti fiorentini. Augusto Burchi». *Natura ed Arte*, 2 (1892-93), 1-14.
- Villa et domaine du Salviatino à Florence et Château d'Acquabella à Vallombrosa. Catalogue des objets d'arts et d'ameublement* (1891). Firenze.