

Bardini prima di Bardini La formazione e gli esordi artistici del ‘Principe degli antiquari’

Giulia Coco

Direzione regionale musei della Toscana, Italia

Abstract Before becoming the famous antiquarian of Renaissance Art, Stefano Bardini (1836-1922) was a painter. He moved to Florence from Pieve di Santo Stefano (Arezzo) in 1853 to study at the Academy of Fine Arts with Giuseppe Bezzuoli, Benedetto Servolini and Antonio Puccinelli. In his early years, Bardini participated in several competitions with paintings of Florentine Renaissance subjects. He also exposed his works to the Promotrice in Florence and Turin and he was awarded at the Ricasoli Competition in 1859-60. Towards the end of the Sixties, Bardini interrupted his artistic career. He enlisted in Garibaldi's Army and, back in Florence, began restoring and selling old master's art. He thus became the well-known 'Prince of Antiquaries'.

Keywords Stefano Bardini. Academy of Fine Arts. Renaissance. Italian Risorgimento. Historical Painting. Historical Romanticism. Florence.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La formazione accademica e gli inizi di una promettente carriera pittorica. – 3 Il Concorso Ricasoli e la Pittura di Storia fiorentina. – 4 Il Concorso di Pensionato fuori di Toscana del 1863. – 5 «Dall'esser pittore ero passato negoziante». Il tramonto di una breve esperienza artistica.

Pittore ben promettente
avrebbe potuto far brillantissima carriera
e riuscir certo un artista provetto
data la propria tendenza all'arte e la forza di volontà....
D. Tolosani, *Stefano Bardini. Ricordi personali*, 1923

1 Introduzione

«Studia con molto impegno, e mostra ingegno e disposizione non ordinaria, per cui fa di giorno in giorno singolare profitto». Così, nel giugno del 1856, Benedetto Servolini descriveva il rendimento scolastico dell'allievo Stefano Bardini, studente di Pittura all'Accademia fiorentina di Belle Arti. Tali progressi sarebbero stati forse «anche

maggior[i], se la troppa facilità a fare, qualche volta lo rendesse meno attento alla purezza e semplicità del disegno». Tuttavia, concludeva l'insegnante, «fa bene, ed è giovine di belle speranze».¹

Le parole di Servolini, aiuto del maestro di Pittura e Disegno, sostenevano la richiesta di sussidio presentata da Bardini per finanziare i propri

¹ AABAFi, anno 1856, filza 45A, nr. 23, alla data 11 giugno.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2022-03-01
Accepted	2022-05-13
Published	2022-09-26

Open access

© 2022 Coco | © 4.0



Citation Coco, G. (2022). "Bardini prima di Bardini. La formazione e gli esordi artistici del 'Principe degli antiquari'". *MDCCC*, 11, [1-40].

studi dopo che, nel febbraio di quel 1855, la famiglia subì gravi perdite a causa di una calamità che aveva distrutto il suo paese d'origine.²

Le tragiche circostanze e i buoni requisiti del postulante spinsero il Granduca ad elargire un sostegno di otto zecchini ma ulteriori sussidi non sarebbero stati concessi se il giovane non avesse dato «maggior cura della purezza e semplicità del Disegno», spogliandosi di quei «difetti nei quali, per troppa facilità, suole incorrere».³

Le notizie e gli studi sugli esordi artistici di Stefano Bardini sono pochi e frammentari contrariamente ai molti contributi che la critica ha dedicato alla sua figura di antiquario che ha esportato il Quattro e Cinquecento italiano in Europa e in America.⁴ Ciò è dovuto al fatto che gran parte dell'esigua produzione pittorica, concentrata in una breve carriera tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, è perduta o dimenticata e lo stesso Bardini, che ha lasciato un archivio ricchissimo di informazioni sulla sua ben più fortunata attività imprenditoriale, ha mantenuto un riserbo pressoché assoluto su quel periodo.

Tuttavia, l'abilissimo commerciante, profondo conoscitore del Rinascimento che imitava, riproduceva e reinterpretava con la stessa disinvoltura

con cui, giovanissimo, si avvicinava al disegno, non sarebbe immaginabile senza la formazione artistica e un costante esercizio della copia degli antichi maestri maturati in seno all'Accademia. Fu qui, infatti, che Bardini, giunto a Firenze dalla provincia con l'aspirazione di diventare pittore, acquisì abilità tecniche e conoscenze, anche di restauro, alla base della sua capacità di riprodurre e rivisitare oggetti e opere del passato nei celebri *pastiches*, tratto distintivo della propria bottega [fig. 1].

A cento anni dalla scomparsa, avvenuta a Firenze il 12 settembre del 1922, vale dunque la pena tentare di ripercorrerne, seppur non completamente, i primi passi attraverso ciò che resta: le testimonianze documentarie della sua presenza in Accademia e alcune delle opere preservate - per sorte o per volere dello stesso Stefano - oggi parte della sua Eredità e di quella dei figli Ugo ed Emma, acquisita dopo lunghe e complesse vicissitudini dallo Stato Italiano nel 1996. Tele finite e bozzetti, disegni, esercitazioni sul nudo e saggi per concorsi artistici poco noti, talvolta sconosciuti, conservati a Palazzo Mozzi a Firenze, dove l'antiquario allestì i laboratori della sua 'officina' artistica, e alla Villa medicea di Cerreto Guidi.⁵

2 La formazione accademica e gli inizi di una promettente carriera pittorica

Nato a Pieve di Santo Stefano (Arezzo) nel 1836, intorno ai diciassette anni Bardini si trasferì a Firenze, dove visse tra via San Gallo e via de' Servi, per studiare in Accademia sotto la guida di Giuseppe Bezzuoli.⁶ Lo troviamo, nell'anno scolastico 1853-54, alla Scuola di Prospettiva, necessaria per l'ammissione alla Scuola di Disegno e di Figura, che frequentò con Egisto Sarri, Enrico Bagnoli e Alessandro Boni, impegnato in esercizi di acque-

rello elementare eseguiti «sufficientemente bene» e nel disegno di un cornicione dorico.⁷ «Desideroso [...] di esercitarsi sempre più e meglio nel Disegno», nell'ottobre del 1853 ebbe un permesso di quaranta giorni per copiare le statue della Galleria degli Uffizi sotto la direzione del Servolini ed è facile immaginare che, attraverso i buoni uffici dell'*entourage* accademico e i primi contatti nazionali e internazionali che andava instaurando, Stefano abbia pre-

² Il padre Pietro e la madre Assunta Cianchi erano piccoli proprietari terrieri a Pieve di Santo Stefano (Arezzo). Moskowitz 2013, 271.

³ AABAFi, anno 1856, filza 45A, nr. 23, alle date 27 giugno e 4 luglio.

⁴ Per Bardini antiquario, oltre alla documentazione presso l'Archivio Eredità Bardini, Tolosani 1908; Tolosani 1923; Bargellini 1981; Scalia 1984; Niemeyer Chini 2009 con bibliografia precedente; Tamassia 2013, Ciancabilla, Giometti 2019; Smalcerz 2020; Zurla 2021 e i contributi di Antonella Nesi e Lynn Catterson (in part. Catterson 2017; 2020a; 2020b). Per Bardini pittore, Scalia 1984, 5-16; Nesi 2010; Moskowitz 2013; 2015; 2019.

⁵ Per le vicende dell'Eredità Bardini, Acidini, Paolucci 2002 e Paolucci 2019. Le opere fanno parte del Museo e Galleria Mozzi Bardini (Ministero della Cultura - Direzione regionale musei della Toscana) di cui la scrivente è curatrice. L'immenso patrimonio, oggetto di restauri, studi e mostre a cura di Mario Scalini e Marilena Tamassia, è attualmente in fase di revisione e messa in sicurezza. Ringrazio i colleghi Silvia Matteuzzi, Marco Mozzo e in particolare Stefano Tasselli per l'aiuto nelle ricerche. Sono molto grata anche a Lynn Catterson, Carlo Francini, Daniele Mazzolai, Antonella Nesi, Orietta Lorenzini ed Enrico Sartoni.

⁶ Coco 2022, 160.

⁷ AABAFi, *Alumni, iscrizioni*, nr. 14 (1852-54). *Scuola di Prospettiva*, 1854, sezione III *Scuola di Applicazione*, nr. 37; AABAFi, *Alumni, iscrizioni*, nr. 16 (1858-59). *Scuola di Pittura e Statue*, 1858, nr. 8. Moskowitz 2015, 13. Per l'organizzazione dei corsi negli anni in cui Bardini era studente, *Statuti* 1852.



Figura 1 Stefano Bardini, *Autoritratto fotografico*. Fine del XIX secolo. Firenze, Comune di Firenze, Archivio Eredità Bardini

sto avuto accesso anche a collezioni d'arte private.⁸ Raccolte come quella dei Demidoff a Villa San Donato, che Anatolio aprì al pubblico il 18 giugno del 1856. Ricchissima di capolavori, molti di arte francese, anche contemporanea, la collezione del principe russo fu molto copiata dai giovani macchiaioli interessati alle novità pittoriche d'Oltralpe.⁹

Il 3 dicembre 1853 Bardini seguiva il corso delle Statue, primo grado della Scuola di Pittura e delle Statue, in cui si copiavano gessi e rilievi e dove il Nostro risulta iscritto anche nel novembre del 1854. Poco dopo passò al corso di Pittura e iniziò

a partecipare alle prime competizioni accademiche che si svolgevano annualmente per i premi minori e ogni tre anni per le classi maggiori (Pittura, Scultura e Architettura).¹⁰ Nel 1855 Bardini si aggiudicò due *accessit* al Concorso di Emulazione per il bozzetto d'invenzione a olio col *Ratto di Proserpina* e per l'*Accademia del Nudo* dipinta a olio, mentre non ottenne riconoscimenti per il disegno d'invenzione ad acquerello con *Lucrezia visitata da Tarquinio il Superbo*.¹¹ In settembre le prove, oggi perdute, furono presentate all'Esposizione annuale dei Premi allestita in Accademia.¹²

⁸ ASGU, anno 1853, filza LXXVII, parte II, nr. 72.233; Torresi 1996, 45.

⁹ Borroni Salvadori 1981, 968-9; Dandolo 1863, 176-361; Per il mecenatismo e gli intrattenimenti organizzati dai Demidoff, cf. Tonini 1996; 2017, 117-39.

¹⁰ AABAFi, *Alumni. Registri generali* (1852-67), nr. 437, dove Bardini risulta ammesso alle Statue il 3 dicembre 1853 e a Pittura il 26 febbraio 1855. È presente alla Scuola di Pittura e delle Statue anche nel novembre 1857.

¹¹ AABAFi, anno 1855, filza 44B, nr. 77 (*Concorsi annuali d'emulazione*); Petrucci 2015, 361 (1855), cui si rimanda per un quadro generale su premi e concorsi dell'Accademia fiorentina. L'*accessit* era un riconoscimento dato a chi, pur non avendo ottenuto alcun premio, si era distinto nella competizione.

¹² «Notificazione dei Giovani Premiati e dei nuovi Accademici» 1855 e AABAFi, anno 1855, filza 44B, nr. 77 (*Concorsi annuali d'emulazione, Nota delle opere di Pittura e Scultura...* nr. 75); «Esposizione di Belle Arti a Firenze» 1855.

L'anno successivo, seppur assente dalla Scuola di Pittura e delle Statue per essersi congedato «nelle debite forme», Stefano vinse il premio per l'*Accademia del Nudo* a olio con sette voti. Non ebbe invece successo per i bozzetti d'invenzione ad acquerello e ad olio con *Gesù in casa di Marta e Maria* - il premio non fu conferito - e per l'*Accademia di Nudo* disegnata, oggetto di continue esercitazioni [fig. 2a-d].¹³

Nel maggio del 1857 Bardini ebbe un nuovo sussidio, stavolta di dieci zecchini a fronte dei dodici richiesti, nonostante l'immutato giudizio di Servolini, che lodava il promettente allievo per l'ingegno e la buona volontà ma doveva ancora constatare come quella sua «straordinaria facilità nell'eseguire» lo portasse «qualche volta [...] a trascurare alcun poco l'esattezza del disegno». La giovane età e la costanza dello studente, che con puntualità presentava ogni mese un suo bozzetto, continuavano però a dare buone speranze.¹⁴

Il maestro confermava il proprio giudizio pochi mesi dopo, nel dicembre di quel 1857, a fronte di una nuova richiesta di sostegno economico anche se la sua fiducia cominciava a vacillare. Nonostante la frequentazione assidua e uno spiccato ingegno, Servolini non poteva non osservare che, se Bardini «avesse ordine e regolarità negli studi, e fermezza e costanza nei suoi lavori, sarebbe un giovane di belle speranze e capace di dar ottimo argomento della sua attitudine».¹⁵ Il pittore, già «graziato» in aprile, non ebbe quanto sperato.

Incoraggiato dai primi successi accademici, ancora nel 1857 Stefano si guadagnò un nuovo *accessit* al Concorso di Emulazione per il pensiero in acquerello con *Gesù che risana il paralitico nella Piscina Probatica*.¹⁶ I premi furono aggiudicati nell'adunanza del 13 settembre durante la quale la commissione, composta tra gli altri da Servolini, Cesare Mussini, Enrico Pollastrini, Antonio Puccinelli, Antonio Ciseri e Michelangelo Buonarroti,

scelse come soggetto per il Concorso Triennale di Pittura del 1858 *Lorenzo de' Medici che sfugge alla Congiura dei Pazzi rifugiandosi nella sagrestia del duomo grazie all'aiuto degli amici*, proposto dal Buonarroti.¹⁷

Il Concorso, che decretava la definitiva affermazione anche in Accademia della pittura di storia, forniva al Nostro la scusa per chiedere un altro sostegno. Stavolta, però, il maestro non poteva confermarne i progressi perché, come scriveva nel marzo del 1858 a Giuseppe Meini, segretario generale al Ministero della Pubblica Istruzione, «il Bardini non ha in quest'anno frequentata la Scuola di Pittura». Notizia, questa, che dava «peso ad una voce che corre», concludeva Servolini, cioè che il giovane si facesse «dirigere in tal lavoro da altro professore». L'insegnante si riferiva ad Antonio Puccinelli, allievo del Bezzuoli e docente all'Accademia fiorentina dal 1855 al 1861, che «non dipende[va] da questa presidenza» ma sotto i cui insegnamenti Bardini aveva scelto di passare.¹⁸

Confermano l'affiliazione e i contatti col Puccinelli, e con le opere che proprio in quegli anni il maestro andava dipingendo, disegni in Archivio Bardini che riproducono diligentemente a matita il *Ritratto di Giuseppe Viti* del 1858 e alcune delle «belle e ben modellate» teste da *Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*, una delle tre tele che il pittore eseguì per la Villa di Careggi, appena acquistata da Francis Joseph Sloane [fig. 3a-e].¹⁹ L'opera, esposta nel giugno del 1854 nello studio del Puccinelli in via Chiappina e poi alla mostra autunnale dell'Accademia di Belle Arti di quell'anno, fu molto apprezzata per la piena immedesimazione nello spirito e nel contesto del Quattrocento fiorentino, restituiti con un pennello paragonabile, per naturalismo e colore, a Masaccio e Tiziano.²⁰ Un perfetto caso di studio per il Nostro.

¹³ AABAFi, *Alumni, iscrizioni*, nr. 15 (1855-57). *Scuola di Pittura e delle Statue*, anno 1856, nr. 6 e anno 1857, nr. 3; AABAFi, *Alumni. Registri generali* (1852-67), nr. 437; AABAFi, anno 1856, filza 45B, nr. 72. L'Accademia fu esposta con altre opere premiate in ottobre, *Monitore Toscano*, 8 ottobre 1856, 3 e Petrucci 2015, 361 (1856); Moskowitz 2015, 13.

¹⁴ AABAFi, anno 1857, filza 46A, nr. 21, alla data 24 aprile.

¹⁵ AABAFi, anno 1857, filza 46A, nr. 21, alla data 4 dicembre.

¹⁶ AABAFi, anno 1857, filza 46B, nrr. 59.4 e 59.4. Bardini partecipò anche ai concorsi per il bozzetto d'invenzione a olio (*Gesù resuscita la figlia di Gairo*) e l'*Accademia disegnata del Nudo*, Petrucci 2015, 362 (1857).

¹⁷ AABAFi, anno 1857, filza 46B, nr. 59.6, dove figurano anche gli altri temi proposti; Bietoletti 2017, 130.

¹⁸ AABAFi, anno 1858, filza 47A, nr. 53, alla data 19 marzo. Il registro degli iscritti conferma che Bardini non aveva frequentato perché «passato sotto la direzione del Prof. Puccinelli», ABAFi, *Alumni, iscrizioni*, nr. 16 (1858-59), nr. 8. Con la riforma del libero insegnamento introdotta da Leopoldo II nel 1858 alcuni professori, come Puccinelli, pur esercitando in un proprio studio in Accademia, non facevano parte del corpo docenti dunque non dipendevano dalla direzione e della presidenza dell'Istituto. La riforma, che mirava a portare in Accademia una sorta di insegnamento privato, sul modello delle antiche botteghe, fu osteggiata da Mussini ed ebbe fine nel 1861 col nuovo ordinamento degli Statuti. Mussini 1859; Sartoni 2015, 97-8.

¹⁹ *Esposizione italiana* 1865, 298; Spalletti 1985, 92-3; Durbé 1997, 112-26.

²⁰ Manfredini 1861, 106; Panichi 1911, 177-9; Durbé 1997, 115-16.

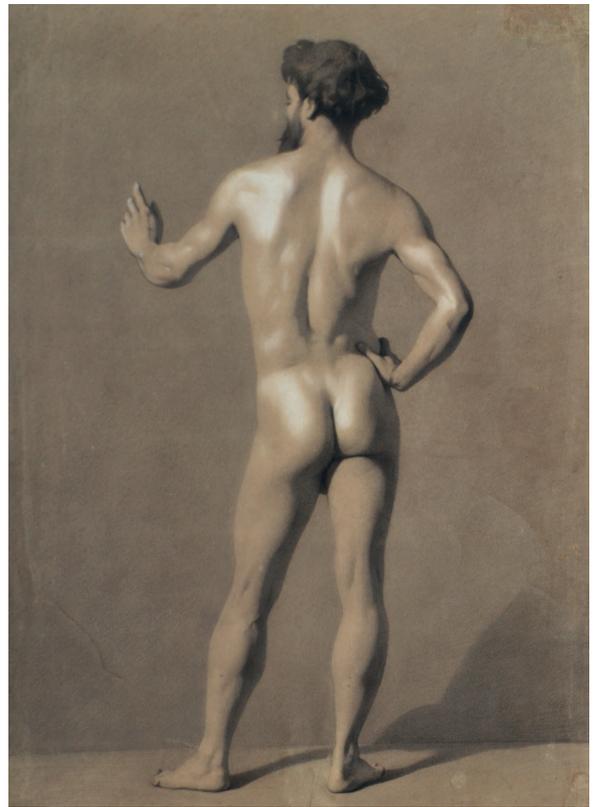
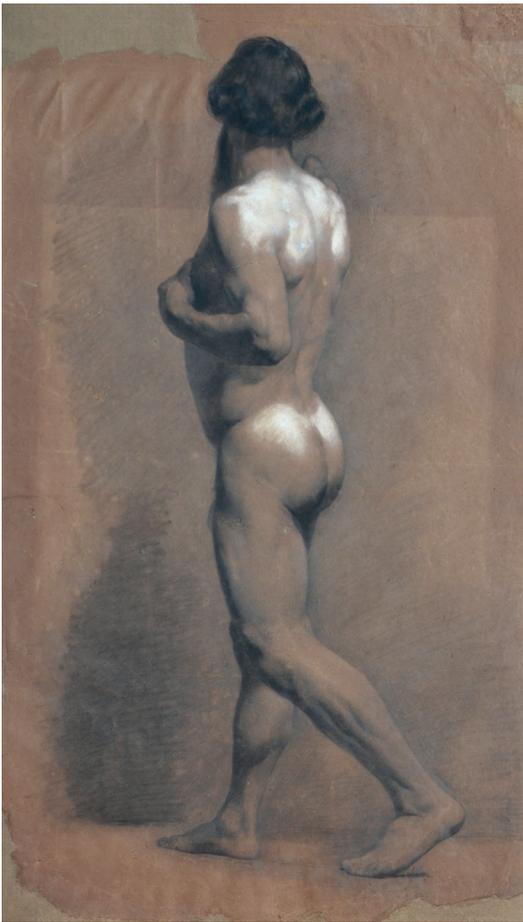
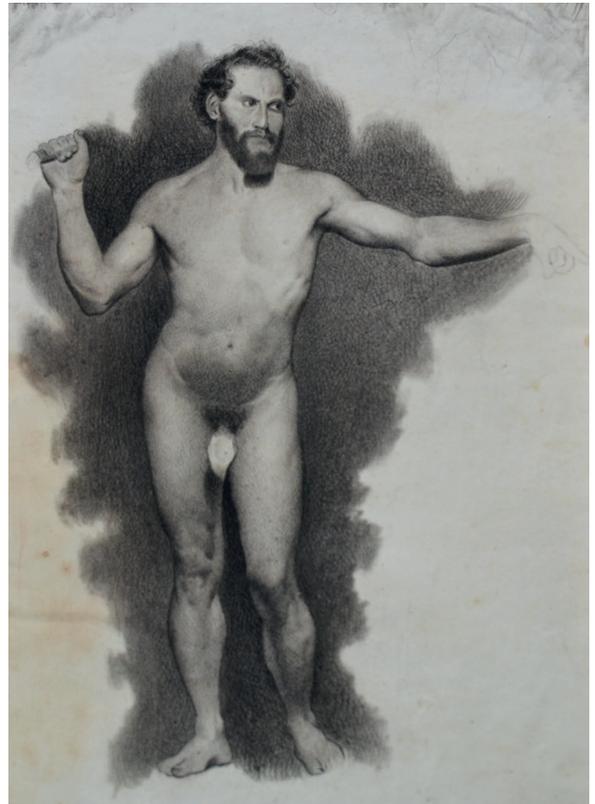


Figura 2a Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58 ca. Olio su tela, 48 × 89 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 6439

Figura 2c Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58 ca. Carboncino e biacca su carta preparata, 38 × 63 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13187

Figura 2b Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58. Carboncino e biacca su carta preparata, 34 × 24 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14397

Figura 2d Stefano Bardini, *Accademia*. 1855-58 ca. Carboncino e biacca su carta preparata marrone, 58 × 42 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13188



Figura 3a Stefano Bardini (?), *Ritratto di Giuseppe Viti*, da Antonio Puccinelli. 1858 ca. Carboncino e biacca su carta, 45 × 29,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14401



Figura 3b Stefano Bardini (?), *Clarice de' Medici*, particolare da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta preparata marrone, 31,4 × 23,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14398

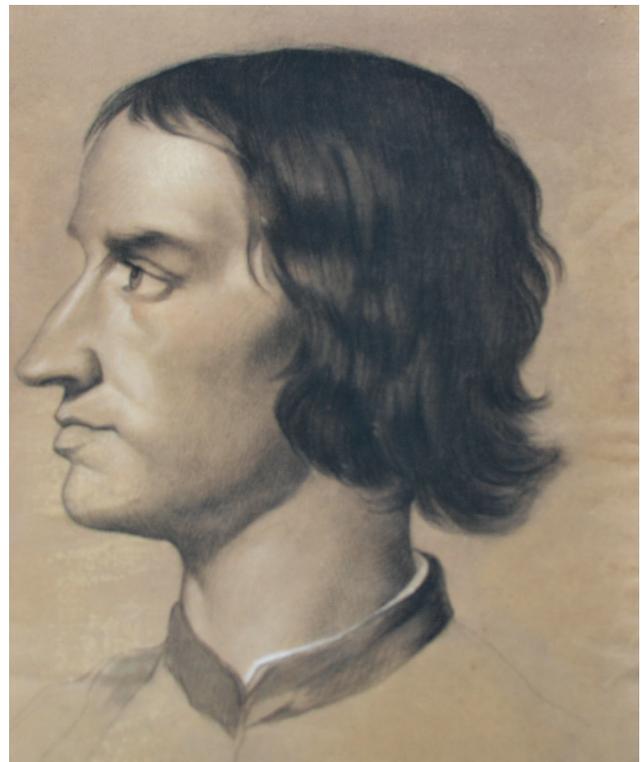


Figura 3c Stefano Bardini (?), *Lorenzo de' Medici*, particolare da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 31,8 × 23 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14399



Figura 3d Stefano Bardini (?), *Teste da Antonio Puccinelli, L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 30,8 × 46,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14400



Figura 3e Stefano Bardini (?), *Teste da Antonio Puccinelli, L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 31,6 × 49,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 8357



Figura 4a Stefano Bardini, *Lorenzo de' Medici che nella Congiura dei Pazzi si salva nella sagrestia del Duomo*. 1858. Olio su tela, 44,5 × 34,5 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, inv. Bd. 981

Il 31 agosto del 1858 Bardini consegnava il proprio bozzetto per il Triennale identificato col motto *Nec potis est dulcis Musarum expromere fetus mens animi, tantis fluctuat ipsa malis*.²¹

La Commissione, convocata il 19 settembre, aggiudicò la vittoria a Odoardo Borrani, non senza accesi scontri, mentre Angelo Fabbrini ottenne l'*accessit* dal quale deriva la tela oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.²² Gli esiti della competizione scontentarono Ciseri che, se in un primo momento mostrò piena approvazione per l'opera del Borrani, più tardi si convinse che l'allievo Egisto Sarri e «un giovane del Puccinelli certo Bardini», avessero «fatto assai meglio dei premiati».²³

Il bozzetto di Stefano [fig. 4a], rintracciato da Ettore Spalletti tra le opere dell'Eredità Bardini, mostra come il Nostro fosse aggiornato sulle novità artistiche del momento, in particolare su quella 'macchia' che andava scardinando le certezze accademiche e che appare ancor più innovativa se applicata alla pittura di storia.²⁴ Tuttavia, quelle di Bardini sembrano più suggestioni, spunti colti da una mente brillante che certamente ebbe frequentazioni macchiaioles in quegli anni, forse tramite l'amico Annibale Gatti, più anziano di lui di otto anni. Allievo anch'egli del Bezzuoli, che nei primi anni Cinquanta gli aveva fatto ottenere uno degli studi in Accademia e poi un altro nei locali di Santa Caterina, nell'attuale via Cavour (al tempo

²¹ Catullo, *Carme* 65, AABAFI, anno 1858, filza 47B, nr. 74 lettera C.

²² Spalletti 1985, 152-3; Scalini, Taddei 2001, 74-5; Bietoletti 2017, 130.

²³ Spalletti 1975, 605 nota 241; Spalletti 1985, 153.

²⁴ Per la pittura di Macchia nei temi risorgimentali e di storia, cf. Del Bravo 1975 e Boime 1993, 115-51.



Figura 4b Stefano Bardini, *Lorenzo de' Medici che nella Congiura dei Pazzi si salva nella sagrestia del Duomo*. 1858 ca. Albumina, 17,6 × 13,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1125

sede della Scuola di Musica), Gatti fu assiduo frequentatore del Caffè Michelangelo. È dunque probabile che Bardini si sia avvicinato – ma non troppo – agli artisti che gravitavano intorno al celebre ritrovo.²⁵ Con loro condivise gli ideali politici filo garibaldini ma non partecipò a quella «cospirazione, guerra dichiarata all'Accademia e all'arte classica», che fu la Macchia.²⁶

La composizione «tumultuosa» del suo bozzetto è un groviglio di figure all'inseguimento del Magnifico oltre il portone della sagrestia, che Poliziano chiude portando così in salvo l'amico. Una pittura densa e spregiudicata restituisce la scena, orchestrata da forti chiaroscuri e bagliori di luce che illuminano Lorenzo e da un pennello libero che in rapide e potenti macchie di colore ac-

costate definisce costumi e personaggi riecheggiando quella «troppa facilità» sottolineata dal Servolini.

Tale approccio moderno, concitato e coinvolgente, è risolto nell'opera finale – identificabile con un'immagine in bianco e nero in Archivio Bardini – da una composizione più equilibrata, variata in molti dettagli, e da un'impostazione accademica dominata dalla forma [fig. 4b].²⁷

Simili suggestioni sono in altri due bozzetti di soggetto storico attribuibili a Bardini: uno sembra figurare *La Morte di Corso Donati*, tema del Concorso Triennale del 1861 vinto da Raffaello Sorbi, al quale il Nostro potrebbe aver partecipato, l'altro con protagonista Michelangelo nella propria bottega [figg. 5-6a]. Alle spalle del grande sculto-

²⁵ Circolo degli Artisti 1928, 15 e 16.

²⁶ Fattori 1980, 32. Cf. Boime 1993, 75-113 per il rapporto Macchiaioli-Accademia.

²⁷ Spalletti 1985, 152-4 e fig. 127 (bozzetto Borrani); Niemeyer Chini 2009, 42 (fig.) e Moskowitz 2013, 16 fig. 3.

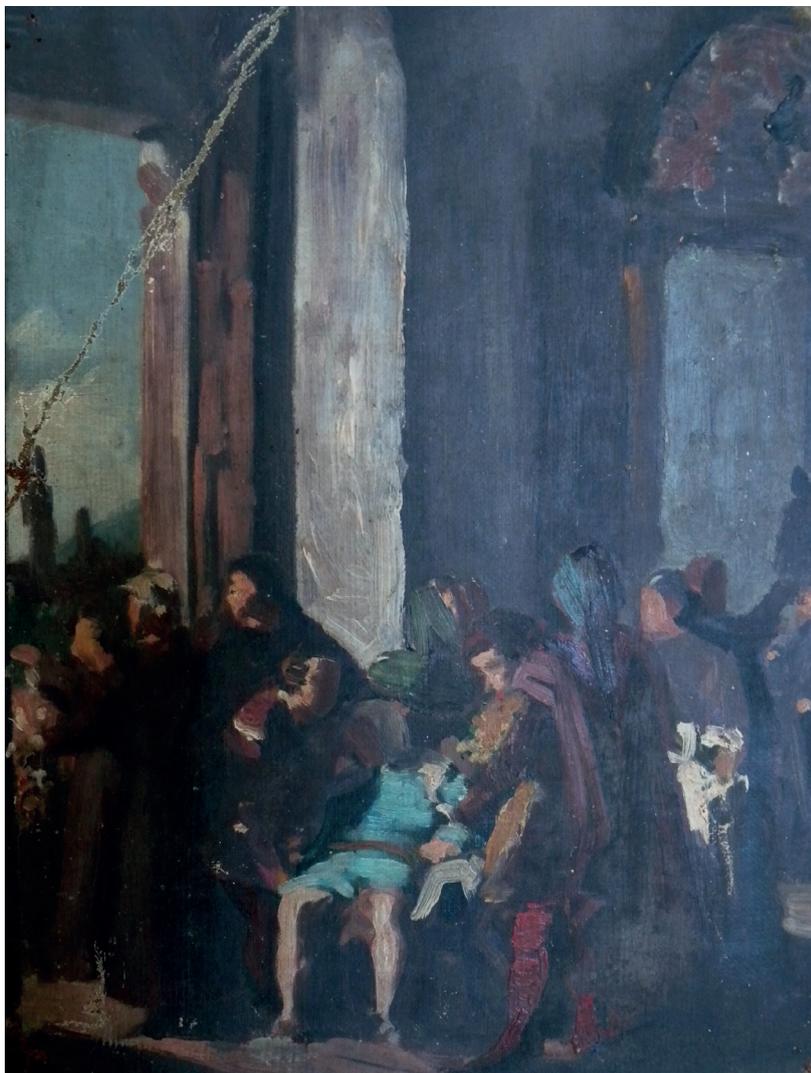


Figura 5 Stefano Bardini, *La morte di Corso Donati (?)*. 1861 (?). Olio su tela, 27 × 34 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 8240

re si riconoscono il *Mosé* concepito per la tomba di Giulio II e, oltre la pesante tenda scostata, un gruppo marmoreo che evoca una delle sue *Pietà*. La teletta, probabilmente un'esercitazione, condive col bozzetto del Magnifico le pennellate rapide, dense e spesse, che descrivono Buonarroti secondo un'immagine stereotipata nell'Ottocento: prestantza fisica, posa scattante, piglio del volto barbuto e pensoso appena tracciati con macchie di colore scuro tra loro accostate dalle quali risaltano il bianco dei marmi e il colletto della camicia. Il soggetto, che mostra un'iconografia de-

stinata ad affermarsi con le celebrazioni michelangeloesche degli anni Settanta, ma che già Niccola Monti aveva affrontato negli anni Trenta del secolo, potrebbe essere stato ispirato al Bardini dalla tela che Annibale Gatti presentò all'Esposizione annuale dell'Accademia del 1855, poi al Salon parigino, con *Michelangelo che mostra a Giulio II il Mosé alla presenza di personaggi illustri*. Il dipinto era stato commissionato al Gatti da Pietro Avosciani, architetto livornese molto vicino al viceré d'Egitto, conosciuto grazie al Bezzuoli, che probabilmente suggerì all'artista il soggetto²⁸ [fig. 6b].

²⁸ Circolo degli Artisti 1928, 16-18. Tra il 1831 e il 1838 Niccola Monti dipinse *Michelangelo che sospende di scolpire la statua del Mosé per riflettere sul suo lavoro* e *Michelangelo nell'atto di modellare il Mosé* nelle tele al tempo esposte all'Accademia di Belle Arti di Firenze e oggi in collezioni private. Negli anni Quaranta, invece, Bezzuoli affrescò *Michelangelo che traccia il Satiro nella Villa di Settignano* per Villa di Scornio di Niccolò Puccini, cf. R. Giovannelli in Ragionieri 2008, catt. 16-17, 50-2. ABAFi, anno 1855,



Figura 6a

Stefano Bardini, *Michelangelo Buonarroti nel suo studio*. 1855-60 ca. Olio su cartoncino, 25 × 20 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14405

Figura 6b

Annibale Gatti, *Michelangelo presenta il Mosè ai grandi uomini del suo tempo*. 1853-55. Olio su tela, 36 × 57 cm. Firenze, Collezione privata



Lo stesso Gatti, che negli anni centrali del secolo figurò con successo altre pitture celebrative di personaggi illustri, nel 1860 lavorò all'affresco con l'*Apoteosi del Buonarroti incoronato dalle Arti* a Palazzo Toscanelli a Pisa, del quale un bozzetto è recentemente passato sul mercato antiquario. Qui, come nella pittura murale, lo scultore è figurato con la stessa fisionomia adottata dal Bardini ma con minor piglio.²⁹ Tuttavia, il confronto col bozzetto del Gatti per Michelangelo che mostra al papa della Rovere il Mosé denota una medesima costruzione sintetica dell'immagine dominata dal colore pastoso e da forti contrasti, non del tutto immune dall'influenza del circolo macchiaiolo.

Nel Caffè di via Larga Bardini entrò in contatto anche con Gaetano Bianchi, introdotto da Cosimo Conti proprio negli anni in cui Stefano arrivava a Firenze e poi di nuovo dal Borrani e dal mercante Angelo Tricca, che sarà tra i sostenitori dei primi commerci del Nostro.

Divenuto presto «intimo amico di tutti noi», come ricorderà Telemaco Signorini, anche Bianchi proveniva dal *milieu* accademico fiorentino. Aveva studiato pittura col Bezzuoli e con Pietro Benvenuti e fu compagno di studi del Gatti, di Ussi e di Puccinelli, coi quali approfondì le ricerche sulla pittura di storia e lo studio delle tecniche artistiche del Medioevo e del Rinascimento che metterà a frutto durante la sua fortunatissima carriera di pittore restauratore.³⁰

3 Il Concorso Ricasoli e la Pittura di Storia fiorentina

Sul finire degli anni Cinquanta Bardini continuava a frequentare l'ambiente accademico. Iscritto alla Scuola di Perfezionamento con Emanuele Trionfi ed Egisto Sarri, Stefano si distingueva «per ingegno non comune e per non scarsi progressi» e non mancò di chiedere, nel dicembre del 1858, un sussidio annuale che stavolta ottenne.³¹

Intanto, artisti come Annibale Gatti, Giuseppe Bellucci e Cosimo Conti, anch'egli pittore-restauratore che manterrà amicizia e legami professionali con Bardini anche nei gloriosi anni del commercio antiquario, continuavano a dedicarsi a temi di storia patria e a figurazioni di illustri toscani come Dante e Boccaccio, oltre al citato Michelangelo, richiestissimi dalla committenza pubblica e privata e nei circoli liberali.

Dai tumulti della Firenze trecentesca alla Congiura dei Pazzi, dalla Cacciata del duca di Atene - figurata da Ussi nella grande tela presentata alla prima Esposizione nazionale di Firenze del 1861 - ai giorni dell'Assedio e della Repubblica Fiorentina, le vicende della storia locale diven-

nero ispiratrici e al contempo testimoni di quella contemporanea assumendo, come in altre regioni di un'Italia ormai finalmente unita, un valore nazionale e unificatore sempre più forte.³²

La pittura portava così a compimento un Romanticismo storico che in Toscana affondava le sue radici nei tardi anni Venti con *L'Entrata di Carlo VIII a Firenze* del Bezzuoli, grande tela dipinta per il granduca Leopoldo II ed elaborata dall'artista col coinvolgimento di Giovan Battista Niccolini, bibliotecario e titolare della cattedra di Storia e Mitologia in Accademia.³³ Un percorso alimentato a Firenze nei salotti e nel circolo letterario dell'*Antologia*, frequentato nel 1827 dal Manzoni (in città per la revisione linguistica dei suoi *Promessi Sposi*), oltre che dalla pubblicazione di romanzi storici come quelli di Giovan Domenico Guerrazzi e Massimo D'Azeglio e dalla 'riscoperta' delle fonti storiche e storico artistiche; dalle *Cronache* trecentesche del Villani agli scritti del Machiavelli, dalle *Istorie* di Benedetto Varchi, ritratto da Giuseppe Ciaranfi mentre legge la sua opera a Cosimo I de'

filza 44B, nr. 77, lettera E, *Nota delle Opere di Pittura e Scultura che hanno fatto mostra nella Pubblica Esposizione dell'I. e R. Accademia di Belle Arti l'anno 1855*, nr. 15; Zappia 1985, cat. 7, 105-6; Spalletti 1985, 103 (fig. 78) e 104; E. Marconi in Ragionieri 2008, cat. 13, 44.

²⁹ Gatti dedicò a Michelangelo altre opere, come il dipinto di piccolo formato oggi in collezione privata con *Luisa Strozzi nello studio del Buonarroti* del 1857 e due lunette alla Palazzina della Meridiana di Palazzo Pitti con *Michelangelo che sovrintende i lavori di fortificazione di Firenze e Monna Ghita che presenta il figlio alla Signoria di Firenze*. Zappia 1985, 31-2, 111, cat. 16. Per il bozzetto di Palazzo Toscanelli, cf. Asta Farsetti nr. 177 (26.10.2016), lotto 353.

³⁰ Baldry 1998, 112-14.

³¹ AABAFi, anno 1859, filza 48A, nr. 39. Il 20 gennaio 1859 Bardini ebbe dieci zecchini, Sarri dodici e Trionfi otto, AABAFi, anno 1860, filza 49B, nr. 141 (nuova richiesta per l'anno 1860).

³² Pinto 1974, in part. 74-86 con elenco dei principali dipinti raffiguranti episodi di storia fiorentina, tra i quali la *Clarice* di Stefano Bardini (76). Cf. Pinto 1974 anche per la pittura di storia in altre realtà regionali, come il Piemonte e la Lombardia, dove la tragedia di Marco Visconti era tra i soggetti prediletti.

³³ Cf. Marconi 2022 e schede di altri dipinti di soggetto storico del Bezzuoli nello stesso volume.



Figura 7a Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*. 1859-60. Olio su tela, 230 × 160 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 1472

Medici (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1862), a quelle di Francesco Guicciardini e Bernardo Segni, fino al *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, riedito a cura di Gaetano Milanesi nel 1859. Letture imprescindibili per i pittori di storia e per lo stesso Bardini.³⁴ Anche le romantiche e romanzate biografie di illustri toscani furono oggetto di studio per gli artisti romantici, a cominciare dalla *Vita di Lorenzo il Magnifico* del poeta inglese William Roscoe, pubblicata per la prima volta a Liverpool da John M'Creery nel 1795.³⁵

In Accademia, dove Niccolini nel 1837 aveva dedicato la sua *Orazione* al Romanzo storico, tali soggetti erano ormai al centro dei temi di concorso annuali e triennali proposti dall'Istituzione, che si mostrava così ben aggiornata e partecipe di quel decisivo momento storico e politico.³⁶ Espressamente o in modo allegorico, attraverso l'illustre passato i soggetti figuravano un Risorgimento che si stava compiendo proprio in quegli anni e che in Toscana si concretizzava con l'addio del granduca Leopoldo II a Firenze nell'aprile del 1859 e con

³⁴ G.D. Guerrazzi, *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI*, Pisa 1853. Negli anni Trenta D'Azeglio scrisse a Milano *Ettore Fieramosca*, edito postumo in quella città nel 1869, mentre dai tardi anni Quaranta Carlo Milanesi pubblicava con Le Monnier riedizioni commentate e scritti dedicati a pittori del Trecento e primo Quattrocento come Lorenzo di Bicci (1846) e Masaccio alla Cappella Brancacci (1848).

³⁵ Pinto 1974, 74-6. W. Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici Called The Magnificent*, 1795.

³⁶ Niccolini 1836. Tra i temi proposti per Concorsi e Premi in Accademia negli anni centrali del secolo si citano *Boccaccio che spiega la Divina Commedia nella chiesa di Santo Stefano* (1854), *La morte di Corso Donati* (1861), *Federico Barocci presentato da Taddeo Zuccari a Michelangelo* (1868), *Raffaello che offre a Lorenzo Nasi suo amico la Madonna del Cardellino* (1872).

l'istituzione di un Governo Provvisorio guidato da Bettino Ricasoli.

Il nuovo decennio si aprì per Bardini con un buon riconoscimento proprio al Concorso Ricasoli, indetto il 23 settembre 1859 dal Governo Provvisorio di Toscana per la realizzazione di opere d'arte incentrate su temi patriottici e celebrativi del Risorgimento italiano.

Per la sezione *Episodi militari dell'ultima guerra* il Nostro si assicurò il premio di 500 Fresconi con *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, rintracciata a Palazzo Mozzi [fig. 7a].³⁷ La concitata fuga è enfatizzata dal taglio fotografico dell'opera che, come in un fermo immagine, cattura tutto il dramma del momento: l'energia dei cavalli spronati al galoppo e il soldato caduto con le braccia protese che sembrano uscire dalla tela, il corteo di militari a cavallo che marcia veloce, gli uomini disarcionati e travolti dagli animali in corsa.

Una visione che restituisce tutta la paura e la confusione di quel giorno, accentuate da nubi cariche che incombono e dalla luce che illumina il volto serio dell'arciduca e il muso esausto del cavallo, le cui zampe non toccano terra tanta è la velocità del suo galoppo. Per lo studio dei personaggi, nelle pose come nei gesti e nelle espressioni, Bardini si avvale della fotografia, che diventerà fondamentale strumento di lavoro anche nella sua attività antiquaria.³⁸ Come altri artisti a lui contemporanei – si pensi, in ambito napoletano, al coetaneo Bernardo Celentano o al più anziano Domenico Morelli, che nel 1856, di ritorno dal viaggio parigino, si era fermato a Firenze dove aveva infiammato gli artisti del Caffè Michelangelo con nuove idee – Stefano impiegò la fotografia quale modello e strumento di studio per le proprie figurazioni; strumento destinato presto a diventare una forma espressiva originale, autonoma e al contempo parallela alla pittura, per esprimere il reale.

Affascinanti scatti degli anni Sessanta mostrano dunque modelli accuratamente abbigliati come soldati in posizioni, gesti e atteggiamenti rintracciabili nella tela, a partire dal militare in primo piano che finge la caduta, mentre un giovane si fa immortalare come un cavaliere che tiene le briglie

'cavalcando' una improvvisata base probabilmente recuperata nelle aule dell'Accademia [fig. 7b-f].

Rispetto al bozzetto presentato al Concorso, forse identificabile con la tela oggi a Palazzo Mozzi [fig. 7g], anche se le figure sulla destra appaiono incomplete, nell'opera finale il pittore taglia l'ambientazione relegando sullo sfondo un'immagine di paesaggio con l'accampamento abbandonato. L'occhio è completamente catturato dalla ritirata dell'arciduca austriaco e dal tumulto di quei giorni incerti. Alla Villa di Cerreto Guidi si conserva un altro dipinto (inv. Bd. 7816), più debole e variato rispetto agli altri, oltre che tagliato, come se l'artista avesse voluto concentrare la scena, come di fatto è stato nella versione definitiva [fig. 7h].³⁹

Col motto *Galoppa, galoppa, galoppa Ruel* Bardini presentò anche un bozzetto con la testa del cavallo dell'arciduca, del quale esistono due versioni: una più sommaria, l'altra con l'intenso nitrito dell'animale al galoppo strettamente connessa all'opera finita [fig. 8].⁴⁰

Nello stesso periodo, quando la ricca borghesia e l'aristocrazia locale e internazionale, dai Gerini ai Giuntini, dagli Antinori ai Poniatowski, commissionavano nuove imprese decorative, spesso celebrative di uomini illustri e dell'amor patrio destinate a crescere negli anni di Firenze capitale (1865-71), Bardini si cimentava ancora in un soggetto patriottico, stavolta interpretato in chiave allegorica. Lo fece tra il 1859 e il 1860 a Villa Nobili a Tribolo (Impruneta) nella decorazione ad affresco con *l'Italia soccorsa dalla Francia nella guerra del 1859* [fig. 9]. In un delicato ovale decorato il pittore ha inserito l'immagine dell'Austria che minaccia la Patria, dai toni che richiamano il tricolore. Inginocchiata e in catene, l'Italia è protetta dalla Francia, armata di spada e con indosso un mantello gigliato. La pittura, dai toni chiari e luminosi, ha un'impostazione tradizionale, di marca classicista, ma anche una connotazione naturalistica e 'sentimentale' nello sguardo truce che la Francia volge all'Austria o nel volto implorante dell'Italia, mentre le figure inserite in un vaporoso cielo striato da nubi richiamano la cultura del Bezzuoli e soluzioni adottate anche da Gatti a Palazzo Toscanelli e a Palazzo Bastogi.

³⁷ Vinsero anche le opere presentate da Alessandro Lanfredini, Luigi Bechi e Cosimo Conti rintracciate alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze da Bon 1984, 20-1 e 32. Spalletti 1985, 180-91; Torresi 1996, 45 che descrive la tela di Bardini, restaurata nel 2015, prima come non finita poi come mai eseguita, Conti 1996, 51 nota 24. Cf. anche Boime 1993, 134-50.

³⁸ Dopo la diffusione dei primi dagherrotipi, nel 1839, molti artisti impiegarono la fotografia come ausilio per studiare e riprodurre la realtà, cf. Miraglia 2012. Nel 1840 Lorenzo Bartolini introdusse nell'insegnamento di Scultura all'Accademia fiorentina il nuovo strumento e anche i Macchiaioli ne fecero uso, cf. Boime 1993, 190-200. Nel capoluogo toscano i Fratelli Alinari, attivi dal 1852, e Giacomo Brogi (1864) favorirono il successo della fotografia. Bordini 1991; Cf. Catterson 2020b e, per l'uso in Accademia, Migliorini 1994; Greco 2017; Maffioli 2017.

³⁹ Moskowitz 2015, 16-18.

⁴⁰ Il motto fa riferimento a *Galoppo Notturmo*, poesia composta dal torinese Giovanni Prati nel 1843. Prati 1843, 70-5; Prati 1863, 79-82.



Figura 7b *Modelli vestiti da soldati in posa.*
1859-60 ca. Albumina, 20 × 17,6 cm. Firenze, Museo
e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1101

Figura 7c *Modello in abiti da
soldato.* 1859-60 ca. Albumina,
20,9 × 13,7 cm. Firenze, Museo
e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1102

Figura 7d *Modello vestito da soldato in posa per
la figura del militare caduto nella tela La fuga degli
Arciduchi dopo la battaglia di Solferino.* 1859-60 ca.
Albumina, 20,3 × 17,5 cm. Firenze, Museo e Galleria
Mozzi Bardini, AFEB 1105

Figura 7e *Modello vestito da soldato in posa per la figura
del militare caduto nella tela La fuga degli Arciduchi dopo la
battaglia di Solferino.* 1859-60 ca. Albumina, 13,9 × 19,2 cm.
Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1106

Figura 7f *Modello vestito da soldato in posa
per la figura del militare caduto nella tela La fuga
degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino.*
1859-60 ca. Albumina, 18 × 16,4 cm. Firenze,
Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1104



Figura 7g Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, bozzetto preparatorio (?). 1859-60. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

Figura 7h Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, bozzetto preparatorio (?). 1859-60. Olio su tela, 68,5 × 100 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, inv. Bd. 7816

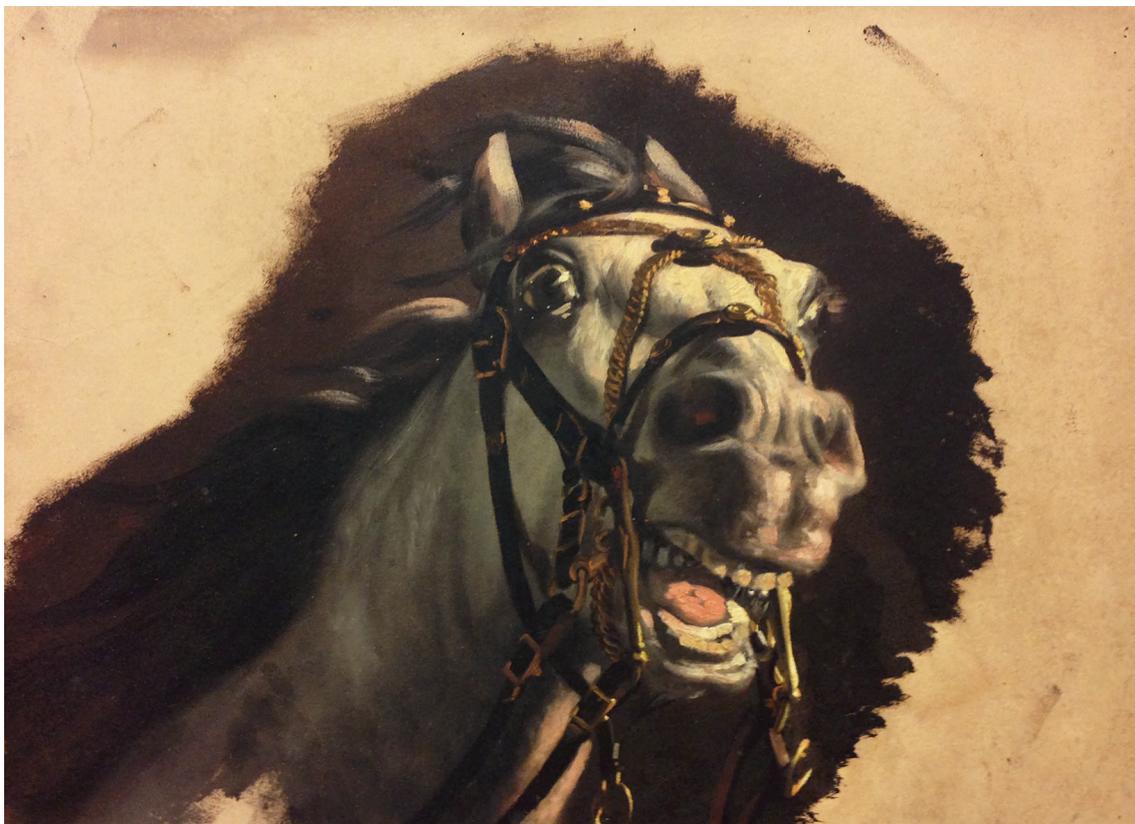


Figura 8 Stefano Bardini, *Galoppa, galoppa, galoppa Ruel*. 1859-60. Olio su cartone, 31 × 45 cm ca. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13185

Nel 1861 Bardini tornava al tema storico-rinascimentale, sempre più connotato di significati patriottici, presentando all'esposizione della fiorentina Società Promotrice di Belle Arti la *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*, episodio narrato nelle *Istorie Fiorentine* di Bernardo Segni.⁴¹

La *Clarice*, opera «di commissione dell'Ill.mo Sig. Guglielmo Smith Console Ottomano in Livorno», non fu venduta, nonostante giudizi molto positivi.⁴² Il periodico *Il Lampione* la ritenne degna di lode, trovando solo «che pochi difetti». E se una critica si poteva imputare a Bardini era «il poco disegno nella figura dell'Arcivescovo e l'attitudine di Clarice», comunque compensati da «un co-

lore eccellente, un'intonazione perfetta e dei tipi veramente belli».⁴³

Studi su carta marrone, nei quali i personaggi sono restituiti con tratto morbido e svelto, sembrano confermare la minore inclinazione di Stefano al disegno, già lamentata da Servolini, in favore di una forte propensione per il colore, per la ricerca degli effetti di luce e per la resa materica delle stoffe già espresse nei bozzetti e qui restituite con intensi tocchi di biacca che ricordano gli studi del Puccinelli per le tele di Careggi [figg. 10a-c].

⁴¹ Segni 1857, 10-12. In aprile Bardini e gli altri espositori, tra i quali Lorenzo Gelati, Vincenzo Cabianca, Raffaello Sernesi, Silvestro Lega, i compagni di studio Egisto Sarri, Raffaello Sorbi e Stanislao Poniateau, chiedevano alla Società di esporre in un locale più idoneo come l'Accademia. L'appello non fu accolto e la mostra si tenne al nr. 1993 del Fondaccio di Santo Spirito, luogo scelto dalla Società, per non «perdere la sua assoluta indipendenza che è di suo interesse il mantenere», ASBA, anno 1861, filza 16, nrr. 16.29 e 16.30.

⁴² ASBA, anno 1861, filza 17, nr. 17.1. Guglielmo Giacomo Schmidt, console generale ottomano a Livorno, collezionò opere di soggetto storico come *La morte di Bonifacio VIII* di Nicolò Barabino, che acquistò dopo l'esposizione a Firenze nel 1865, Alizeri 1865, 441.

⁴³ «Esposizione solenne della Società Promotrice di Belle Arti» 1861.



Figura 9 Stefano Bardini, *L'Italia soccorsa dalla Francia nella guerra del 1859*. 1859-60. Affresco. Tribolo - Impruneta (Fi), Villa Nobili



Figura 10a Stefano Bardini, *Studio per la figura del cardinale Passerini per la tela Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 64 × 49 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13194. In calce al disegno si legge «Bardini a Moradei, ossia a Castagnola», identificabili con i compagni di studi accademici Arturo Moradei e Gabriele Castagnola.

Figura 10b Stefano Bardini, *Studio per le figure di Alessandro e Ippolito de' Medici per la tela Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 59 × 45 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13195

Figura 10c Stefano Bardini, *Studio per la figura di Clarice per la tela Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 59 × 45 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13191A



Stefano Bardini dip. = 1861.

Giulio Semplicini fotografo

Clarice dei Medici

*Che persuade ed intima la partenza da Firenze
ad Ippolito ed Alessandro dei Medici*

Figura 10d Stefano Bardini, *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1861. Litografia, 15 × 12 cm ca. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

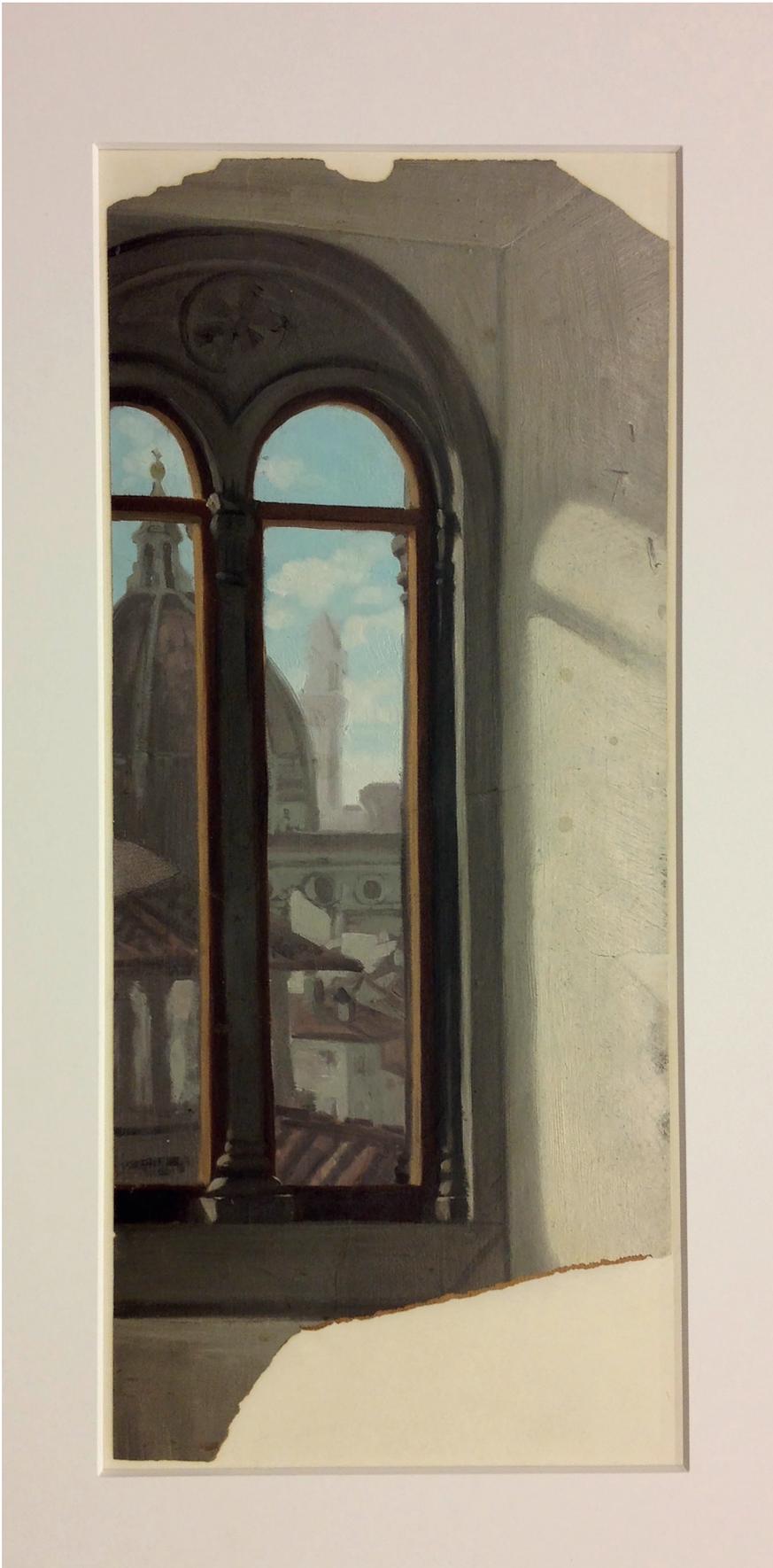


Figura 10e Stefano Bardini, *Studio di finestra per la tela Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1860. Olio su carta montata su cartoncino, 30 × 15 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd.13185



Figura 10f Stefano Bardini, *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*, 1860. Olio su tela, 117,3 × 92 cm Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, senza nr. inventario

La lezione di Bezzuoli, grande colorista del suo tempo, che arricchì l'approccio strettamente disegnativo della tradizione accademica fiorentina del Benvenuti di uno studio amorevole per la natura e per il colore – di cui seppe cogliere tutte le potenzialità espressive – è recepita da Stefano attraverso gli esempi degli allievi, come Puccinelli, Ussi o il primo Enrico Pollastrini, nell'uso di tinte brillanti e nella resa sentimentale degli affetti che coinvolge emotivamente lo spettatore.⁴⁴

Un aspetto, questo, evidente nei disegni, che restituiscono la paura e lo stupore dei giovani Medici, i tristi pensieri del cardinale Passerini, ricurvo sulla sedia e con la mano pesantemente poggiata sulle carte, e la solennità di Clarice.

Anche l'articolarista de *Il Mondo illustrato. Giornale Universale* mostrò apprezzamento per l'opera, che non esitò a definire «il più grande quadro dell'Esposizione e – per avventura, il più bello», tanto da pubblicarne un disegno. Nel sottolineare come il dipinto rappresentasse l'esordio a una Promotrice e il primo lavoro di rilievo del giovane pittore, il redattore lodava «l'idea adeguata della composizione» e i «felici effetti del quadro», elogiando ancora una volta il colorito, «generalmente bello, pastosi i toni delle tinte, ben condotti i panneggiamenti».⁴⁵

Il successo incoraggiò Bardini a esporre l'opera, l'anno successivo, alla Società Promotrice di Torino dove la tela fu acquistata da Angela Barone Gilardi Tardy per la somma di 700 lire.⁴⁶

Conosciamo il dipinto solo dall'incisione de *Il Mondo illustrato* e da una litografia che non permettono di apprezzare il tanto ammirato colore ma consentono comunque un confronto con ciò che, invece, resta [fig. 10d]. Oltre ai citati studi si conservano, infatti, un bozzetto col particolare della finestra con vista sulla cupola del Brunelleschi e una versione alternativa della tela, pressoché identica per impostazione ma con significative varianti [fig. 10e] [fig. 10f]. Proprio a questo dipinto, oggi a Cerreto Guidi, è da riferire una fotografia con la modella che, in abito rinascimentale e con drammatica enfasi, interpreta Clarice [fig. 11a-b].⁴⁷ Il gesto e l'espressione teatrale della donna, che «con volto pieno di sdegno e con sembianti virili» esorta i giovani Medici a lasciare immediatamente Firenze, sono puntualmente ripresi, come il costume, nella tela cerretese.⁴⁸ Tela meno accurata dell'altra, anche nella descrizione dell'interno, un'ambientazione creata *ad hoc* con mobili, arredi e abiti d'epoca che Bardini cominciava a procurarsi e a praticare, forse già a restaurare.

4 Il Concorso di Pensionato fuori di Toscana del 1863

Nel 1863 Stefano espose due nuove opere alla Promotrice torinese: la *Primavera* e l'*Inverno*, del valore di 300 lire ciascuna, rimaste invendute e delle quali non abbiamo altre notizie.⁴⁹

Nella primavera dello stesso anno partecipò al concorso indetto dall'Accademia fiorentina per un posto di studio fuori di Toscana.⁵⁰ Con lui concorsero i compagni Raffaello Sorbi, Arturo Moradei, Alessandro Franchi ed Egisto Sarri.

Il 4 maggio ebbero inizio le prove selettive. I candidati cominciarono con l'esame di Prospettiva alle 7.45 del mattino «in stanze separate» e consegnarono i loro disegni alle 22.00. Quattro giorni dopo si dedicarono, con le stesse modali-

tà, all'Anatomia.

Il 15 maggio il Consiglio accademico si riunì per scegliere il modello da impiegare per la prova di disegno del Nudo e assegnare i dieci temi di Anatomia artistica fondamentali per valutare la capacità dei concorrenti di riprodurre la muscolatura e le strutture ossee del corpo umano.⁵¹ Disegni del cosiddetto *Scorticato* e dei fasci muscolari di un braccio piegato con la mano, come un foglio di prospettiva architettonica con su scritto «Bardini Stefano» e marcato col timbro dell'Accademia, sono forse riferibili a questo concorso [fig. 12a-c].

Le prime prove non furono molto promettenti: il 27 maggio la commissione constatava come «in

⁴⁴ Per l'insegnamento di Bezzuoli, Coco 2022 e per l'opera aggiornata dell'artista, Gavioli, Marconi, Spalletti 2022.

⁴⁵ Demo 1861a, 276-9 e Demo 1861b, 297.

⁴⁶ *Società Promotrice* 1862, 95; La tela era stata proposta per 800 lire.

⁴⁷ Le immagini sono riprese anche nel disegno a carboncino e biacca inv. Bd. 13196 e nell'ovale dipinto oggi a Cerreto Guidi, inv. Bd. 8208.

⁴⁸ Segni 1857, 11.

⁴⁹ *Società Promotrice* 1863, 15-16, nrr. 253 e 255.

⁵⁰ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.4. Il 19 aprile Bardini presentò la fede di battesimo sottoscritta da Giovanni Sacchi, curato della Collegiata di Santo Stefano.

⁵¹ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13, dove sono indicati i muscoli e le ossa da replicare.



Figura 11a Modella in posa per la figura di Clarice. 1860 ca. Albumina, 13,7 × 10 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1117



Figura 11b Modella in posa. 1860 circa. Albumina, 18,9 × 15,2 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1116

ordine alla parte fisiologica che dà i responsi intorno agli usi dei muscoli [...] i Candidati tutti hanno lasciato molto a desiderare» e nessuno ottenne il massimo dei voti.⁵²

Il 13 luglio Vincenzo Lami, Pollastrini e Ussi dichiaravano che le accademie dipinte avevano deluso le aspettative. Tuttavia, aggiudicavano un nove e mezzo alla prova identificata col motto *Chi non fa non falla*, che vedremo essere Sorbi.⁵³

Terminate le prove preliminari, furono ammessi alla fase successiva Sorbi e i candidati presentatisi con i motti danteschi *Per me si va nella Città dolente* (*Inferno*, Canto III) e *Come Colombe dal desio chiamate* (*Inferno*, Canto V), ovvero Bardini e Sarri.

In luglio Sarri, il più giovane dei tre, estrasse il tema di concorso, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco* quindi, come da regolamento, i candidati furono portati in stanze separate dell'Accademia per «schizzarne il pensiero» in penna entro quarantotto ore e consegnare al Presidente il lucido «a cui dovrà riferirsi il Quadro».⁵⁴ I tre avrebbero dedicato i successivi dieci giorni alla composizione dell'opera da terminare entro un mese.

Prima dell'isolamento Bardini, Sarri e Sorbi poterono rivedere il vicino chiostro del Convento di San Marco «per farsi un'idea della scena locale che dovranno rappresentare».⁵⁵

⁵² AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13, alla data 27 maggio. Quanto all'esattezza di esecuzione del disegno anatomico questi furono i giudizi: *Come Colombe dal desio chiamate* 10 voti; *Per me si va nella Città dolente* 9 voti; *Dio* 8 voti; *Chi non fa non falla* 7 voti; *Sogni e favole io fingo* 6 voti.

⁵³ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/35 e 68.13/38.

⁵⁴ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/27; 68.13/38; 68.13/41.

⁵⁵ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13/41.

Nell'adunanza del 27 settembre 1863 la commissione giudicatrice stabilì all'unanimità che il bozzetto presentato dal Sorbi fosse il vincitore.⁵⁶ La prova fu ritenuta superiore «per la bontà del disegno, per l'intelligenza del chiaro-scuro, per la varietà e armonia del colorito, ed infine per la bellezza della composizione», come scriveva Angelo De Vico, che apprezzò anche l'Accademia e il bozzetto *ex tempore* del Sorbi «eseguito con molta facilità e sapere».⁵⁷

Non abbiamo elementi sufficienti per comprendere chi, tra i due sconfitti, fosse Bardini. Possiamo solo ipotizzare - ma siamo nel campo delle pure speculazioni - che il Nostro abbia ottenuto il terzo posto, se mai fosse vero che il pensionato, rifiutato dal Sorbi «per disimpegnare a certe commissioni ricevute» a Firenze, era stato assegnato a Sarri il quale, tuttavia, non lo ebbe mai.⁵⁸

Certo è che il *l'iter* percorso da Stefano è documentato anche da un bozzetto, da una tela finita e da alcune immagini che confermano quel metodo di lavoro fondato sull'uso della fotografia che doveva essere ormai consolidato per l'artista [fig. 13a-e]. Fotografo dilettante egli stesso, Bardini ha conservato scatti di amici, compagni di studio e modelli in costume rinascimentale, protagonisti di veri e propri *tableaux vivants* ambientati in un chiostro quattrocentesco, difficile capire se proprio quello di San Marco. Ritroviamo istantaneamente con l'armigero pensoso in piedi, stancamente poggiato sulla spada, l'uomo proteso verso il frate o i due giovani le cui chiacchiere distraggono dalla predica. Tutti sono pronti ad andare in scena in un set ben allestito sotto il loggiato: la sedia Savonarola, la panca, un rialzo.

La ricerca di una messa in scena, fondamentale per restituire una rappresentazione realistica e

veritiera del passato, è frutto di un approccio che era già del Bezzuoli, avvezzo ad annotare nel proprio taccuino colori e costumi per i suoi quadri storici, ma anche dall'amico Gatti il cui studio, ricorda un cronista de *Il Nuovo Giornale*, aveva «ad ogni parete appesa una infinità di vestiarii e di costumi di tutte le epoche e di tutti i colori», impiegati per ritrarre il vero con tale «scrupolo» che prima di mettersi al cavalletto «per giorni interi con grande perizia si affannava in un lavoro di preparazione: ricercava tanti modelli quanti erano già nella sua fantasia i personaggi del quadro, li vestiva, li imparruccava, li disponeva secondo un concetto prestabilito, e quando aveva così ottenuto il quadro vivente, lo fissava dal vero sulla tela».⁵⁹

L'opera di Bardini, a confronto con la prova del Sarri, denota un diverso approccio metodologico, col pittore figlinese legato ai modelli del Ciseri, che offre un'interpretazione purista del soggetto, nella luce e nei colori limpidissimi, oltre che idealizzata. Il frate seduto alza platealmente il braccio al cielo di fronte agli ascoltatori in costumi fortemente caratterizzati, come anche l'architettura, che reinterpreta il chiostro di San Marco in chiave marcatamente quattrocentesca. In un clima che riflette la visione ottocentesca del Rinascimento e rievoca le accademie neoplatoniche del Magnifico, duramente criticate dal Savonarola, figure visute in epoche diverse popolano la scena secondo una tendenza a raffigurare «congreghe ideali» inverosimili e prive di alcun fondamento storico, talvolta contestata e certamente opposta al metodo Bardini.⁶⁰ Troviamo infatti, nella tela del Sarri, Dante, Beato Angelico, Cosimo il Vecchio, improbabili astanti del Savonarola, con personaggi storicamente più credibili, come lo stesso Lorenzo de' Medici o Fra Bartolomeo [fig. 14].⁶¹

⁵⁶ *Gazzetta di Firenze*, martedì 29 settembre 1863.

⁵⁷ AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/46 e 68.13/47. Lami ritenne la prova di Sorbi migliore per l'imitazione del modello «ma ancora per una certa spontaneità nel dipingere» oltre che, nel bozzetto dipinto, «perché la composizione è meglio intesa, aggruppata, colorita e condotta». Simile il giudizio di Servolini, che comparava il bozzetto nr. 3 a quello del Sorbi per la forza nel disegno e nel colore.

⁵⁸ Fortuna 1968, 58; Petrucci 2017, 148 e Ulivi 2018. È improbabile che Sarri abbia ottenuto il Pensionato, che non è menzionato in alcun documento. Inoltre, non c'è traccia di un soggiorno del pittore a Roma, Bucci, Caneva, Sisi 2000, 50. La falsa notizia potrebbe essere circolata perché Sarri si era classificato al secondo posto.

⁵⁹ M.C. 1910; Zappia 1985, 60-1.

⁶⁰ *Il Crepuscolo*, 7 ottobre 1855.

⁶¹ Bucci, Caneva, Sisi 2000, 48.

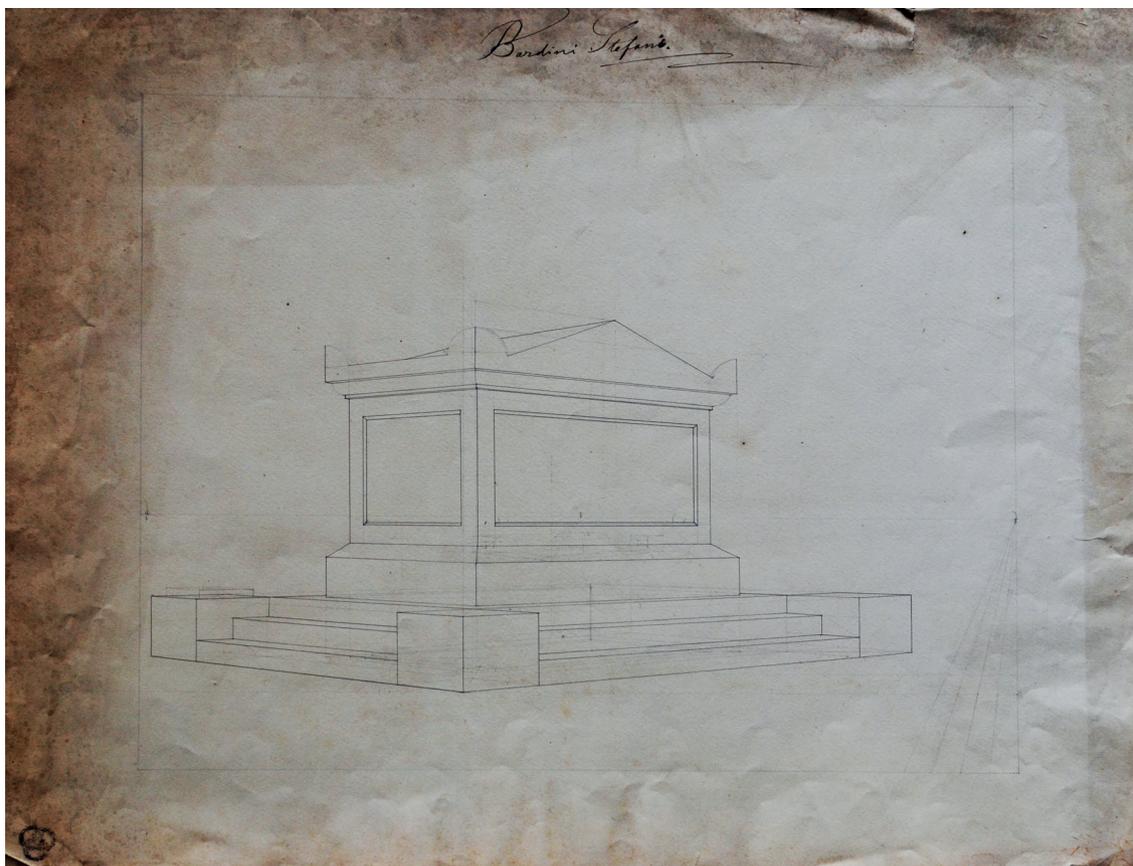


Figura 12a Stefano Bardini, *Disegno di prospettiva architettonica*. Matita su carta, metà XIX secolo, 50,1 × 62,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.

Figura 12b Stefano Bardini (?), *Disegno anatomico di un braccio con i fasci muscolari*. Matita su carta, metà XIX secolo, 53,6 × 55,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.



Figura 12c Stefano Bardini (?), *Lo Scorticato*. Matita su carta, metà XIX secolo, 67 × 47 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.



Figura 13a Stefano Bardini, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. Olio su tela (bozzetto). Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini

Figura 13b Stefano Bardini, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. Olio su tela, 54,5 × 82 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, senza nr. inventario



Figura 13c *Modelli in posa per la tela Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco. 1863. Albumina, 20,8 × 16,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1107*



Figura 13d *Modello vestito da armigero per la tela Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco. 1863. Albumina, 21,4 × 16,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1108*



Figura 13e *Modelli in posa per la tela Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco. 1863. Albumina, 21,2 × 17 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1109*



Figura 14 Egisto Sarri, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. 1863-65. Olio su tela, 74 × 51 cm. Collezione privata



Figura 15a Stefano Bardini, *Figura di arabo*. 1865 ca. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 1840



Figura 15b Stefano Bardini, *Studio di testa per figura di arabo*. 1865 ca. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 987



Figura 15c Stefano Bardini, *Studio per figura di arabo*. 1865 ca. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 64 × 59,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13190

5 «Dall'esser pittore ero passato negoziante». Il tramonto di una breve esperienza artistica

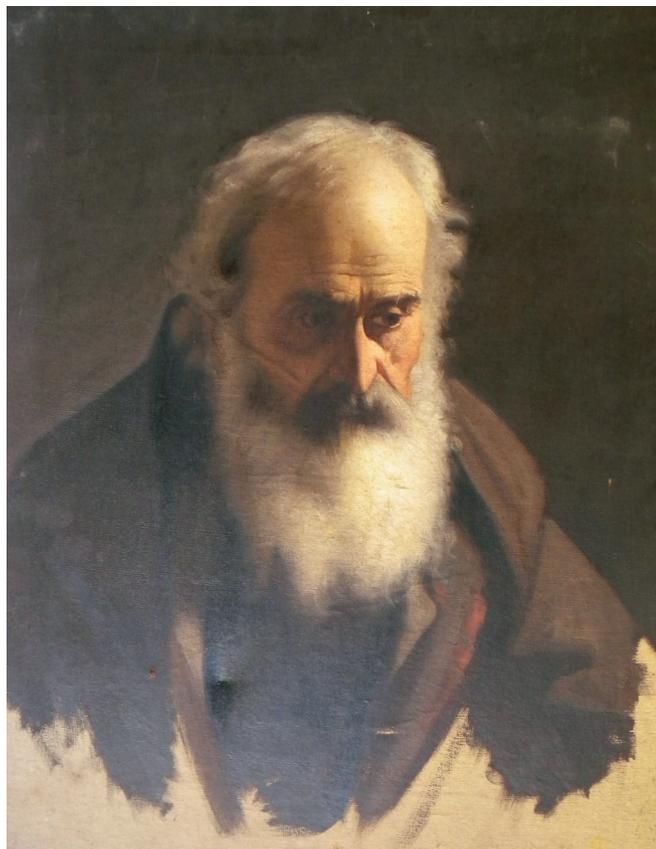
Nel 1866, a soli trent'anni, la carriera artistica di Stefano si avviava al termine. In febbraio dipingeva per il palazzo di Alberto Levi in via de' Servi - la stessa strada nella quale il pittore risiedeva - «uno sfondo su i due metri, con entro una figura con due putti esprimente la Musica, 4 Putti a chiaroscuro allusivi a detta musica, più quattro medaglioni con quattro soggetti in basso rilievo, esprimenti essi pure allusioni alla Musica»; «due putti che tengono una ciarpa nella stanza attigua»; «due Bassi rilievi a chiaroscuro esprimenti dei puttini con delle capre più ritoccato con figura esprimente una Flora»; «un putto in mezzo d'una storia figurato per Amore e due piccole Baccanti» e «3 teste fatte di nuovo negli sfondi al piano primo» per un totale di 330 lire.⁶²

Risalgono probabilmente a questi anni una testa di vecchio e il ritratto a figura intera di arabo, del quale conserviamo anche disegni e un intenso studio non completo della testa; opere connotate ancora una volta dal colore e vicine alla pittura orientalista che dagli anni Sessanta tanto affascinarono Stefano Ussi [fig. 15a-c] [fig. 16].

Intanto Bardini doveva avere già avviato i suoi primi commerci se il 17 marzo 1866 riceveva da Eugenia Formigli Carini «oggetti di belle Arti» per procurargli la vendita, trattenendo per sé e per il socio Giovanni Paladini Ambrosi il 10% del profitto e nello stesso periodo Gatti lo introduceva al Proposto Alessandro De Pazzi, pregandolo di «favorirlo nelle sue ricerche».⁶³

⁶² AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*. Moskowitz 2015, 22-4 e Moskowitz 2019 che segnala un *Ritratto di religioso* firmato sul retro «S. Bardini» e datato 1871.

⁶³ AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*. Tra i dipinti in elenco, una «Maddalena di Tiziano con Cornice», una «Sibilla del Guercino Grande con Cornice», copie da Raffaello e da Rembrandt, Paesaggi di Ruysdael e opere di Van Dyck; AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*.

**Figura 16**

Stefano Bardini, *Testa di vecchio*. 1865 ca.
Olio su tela, 65 × 50 cm. Firenze, Museo e Galleria
Mozzi Bardini, inv. Bd. 984

L'interruzione della carriera pittorica di Stefano è generalmente motivata con la cocente delusione per la distruzione del sipario da lui dipinto per il Teatro Politeama Fiorentino *Vittorio Emanuele*, progettato da Telemaco Bonaiuti e inaugurato nel maggio del 1862. La grande tela, perduta nell'incendio che il 24 giugno del 1864 devastò l'edificio, figurava in stile accademico una corsa di cavalli con bighe, sul modello del sipario dipinto da Luigi Ademollo per il Teatro della Pergola nel 1789 [fig. 17a-b].⁶⁴

Dell'opera restano diversi bozzetti, alcuni in collezione Bardini, tra i quali, con ogni probabilità, «Le Gare romane» appartenute a Oronzo Lelli, storico formatore che fornì a Stefano diversi

calchi. Le nipoti del Lelli tentarono di venderli alle Gallerie degli Uffizi nel dicembre del 1907 con altri 130 bozzetti a olio e terracotta di vari artisti legati all'Accademia, come Ussi, Gatti e Ciseri.⁶⁵ La trattativa non andò in porto e qualche anno dopo, nell'ottobre del 1914, Bardini riacquistò la propria tela con un altro suo bozzetto raffigurante «La Vergine» per 100 lire.⁶⁶

Le ragioni della rinuncia di Stefano alla carriera pittorica sono probabilmente ben più prosaiche, come l'anziano Bardini, ormai decano indiscusso del commercio antiquario, scriveva nel 1918 a Gaetano Previati: «dall'essere pittore ero passato negoziante specialmente in quadri antichi [...] ma siccome lasciata la pittura mi accorsi che il re-

⁶⁴ Moskowitz 2013, 279 e 282. Lo stesso Bardini scrisse a un certo Gatteschi, che gli aveva chiesto un bozzetto del suo sipario: «dal 1866 in poi non ho più dipinto. Non posso quindi contentarla nel desiderio che ha», AEB, *Copialettere*, 20 ottobre 1894, in Catterson 2020b, 74 nota.

⁶⁵ ASGU, anno 1907, *Affari Generali*, pos. 9, nr. 25. Scalia 1984, 12 e 84 nota 21. L'elenco dei bozzetti è pubblicato in Bernardini, Mastrococco 1993, 187-91.

⁶⁶ Incaricati dalle Gallerie, Pasquale Nerino Ferri, Arturo Faldi e Augusto Rivalta esaminarono la raccolta e ritennero che «nel suo complesso non offre tale importanza artistica da figurare in una pubblica Galleria», tanto più che molti degli autori erano già presenti in raccolte pubbliche. Inoltre, considerando che in quel periodo si stava trattando per l'acquisto della collezione del pittore Cristiano Banti, «infinitamente superiore per valore ed interesse artistico», l'acquisizione dei bozzetti Lelli non appariva opportuna, se non per «qualche eventuale singolo acquisto», qualora la trattativa Banti non fosse andata in porto, ASGU, anno 1907, *Affari generali*, pos. 9, nr. 25 alla data 16 dicembre 1907; ACB, 1914/L *Ricevute e conti saldati*, nr. 4 alla data 18 ottobre 1914.



Figura 17a Stefano Bardini, *Sipario per il Teatro Politeama Vittorio Emanuele di Firenze*. 1862. Olio su tela, 34,5 × 42 cm (bozzetto). Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

Figura 17b Stefano Bardini, *Sipario per il Teatro Politeama Vittorio Emanuele di Firenze in una foto d'epoca*. 1862-64. Albumina, 18 × 26,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1126



Figura 18 Felice Manusardi, *Ritratto fotografico in formato carte de visite di Stefano Bardini in vesti di garibaldino*. 1866. Albumina, 10 × 6,3 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1761

stauro poteva fare miracoli in commercio studiava il restauro con una passione spinta dal lucro che potevo ritrarre». ⁶⁷

D'altronde, l'educazione accademica di Stefano e dei suoi coetanei - o di poco più anziani - che si erano formati o avevano esordito tra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento, si connotò proprio per una certa poliedricità, favorita anche da importanti cantieri di restauro allestiti a Firenze in quel periodo che fecero scuola. Interventi come quelli di Antonio Marini e Gaetano Bianchi sugli affreschi giotteschi (e non solo) in Santa Croce o al Palazzo del Podestà (Bargello) negli anni centrali del secolo consacrarono un approccio integrativo al restauro, teorizzato e praticato in Francia da Viollet Le Duc, mentre la figura del pittore-restauratore, descritta da Ulisse Forni nel suo *Manuale* del 1866, era esemplarmente incarnata da personalità come lo stesso Bianchi e Cosimo Conti, entrambi in stretto contatto col Nostro. ⁶⁸ Pittori-restauratori ma anche copisti, decoratori, conoscitori e consulenti per committenti pubblici e privati, attivissimi sul mercato. Figure che, proprio come Stefano, acquisite solide capacità tecniche e artigiane attraverso lo studio attento delle fonti figurative, non ultima la fotografia, ma an-

che letterarie e documentarie, divennero capaci di muoversi con disinvoltura nell'interpretazione degli stili del passato e nel restauro integrativo.

Tornato a Firenze dopo l'esperienza come volontario garibaldino con Frederick Stibbert [fig. 18], Bardini divenne così abilissimo restauratore - diremmo oggi un creatore di perfette opere in stile - che in un mondo in cui il restauro era ricostruttivo, e non certo conservativo, lo impiegò come strumento per commerciare e acquisire soldi e fama. ⁶⁹

Lui, che a vent'anni già mostrava «disposizione e ingegno non ordinario», seppe sfruttare quella «straordinaria facilità nell'eseguire» rilevata dal Servolini e la conoscenza di facoltosi clienti - tra questi Ladislao Odescalchi, esiliato a Firenze da Roma nel 1866 col fratello Baldassarre - e commercianti come Angiolo Tricca, il cui negozio era in via de' Bardi. Agevolato da una legislazione vacante e dall'abolizione del Fide Commesso, che in quel fatidico 1866 favorì la dispersione di immensi patrimoni d'arte, ma anche l'esportazione e la consacrazione Oltreoceano di un determinato gusto e dell'artigianato italiano, Bardini fiutò il suo primo vero affare e iniziò una nuova decisiva avventura. ⁷⁰

Ma questa è un'altra storia.

⁶⁷ Scalia 1982, 204; Nesi 2010, 15.

⁶⁸ Baldry 1998. Per i restauri di Bianchi in Santa Croce cf. Olsson 1997, 44-55. Viollet Le Duc pubblicò il *Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI al XVI secolo* tra il 1854 e 1868.

⁶⁹ Moskowitz 2013, 282-5 e Ferrari 2013; Panajia, Winsemann Falghera 2019. Coinvolto nella battaglia di Cimego contro gli austriaci, nel 1867 Bardini dipinse per la chiesa di Bersone (Trento) un *Sant'Antonio* e una *Immacolata Concezione* per sciogliere un *ex voto*, Moskowitz 2015, 21-2.

⁷⁰ Paolucci 2019, 17; Niemeyer Chini 2009, 50 nota 33.

Abbreviazioni

AABAFi	Archivio Accademia di Belle Arti, Firenze
AEB	Archivio Eredità Bardini, Firenze
ASBA	Archivio della Società delle Belle Arti – Circolo degli Artisti «Casa di Dante», Firenze
ASGU	Archivio storico Gallerie degli Uffizi, Firenze
ACB	Archivio Comunale Bardini

Bibliografia

- Alizeri, F. (1865). *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalla Fondazione dell'Accademia*, vol. 2. Genova: Tipografia di Luigi Sambolino.
- Acidini, C.; Paolucci, A. (a cura di) (2002). *Antonello agli Uffizi: un acquisto dello Stato per il riscatto dell'eredità Bardini*. Firenze: Giunti.
- Bargellini, S. (1981). *Antiquari di ieri*. Firenze: Bonechi Editore.
- Bernardini L.; Mastrorocco M. (a cura di) (1993). *Istituto Statale d'Arte di Firenze. Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca*. Firenze: Ente Cassa di Risparmio.
- Baldry, F. (1998). «Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi». *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 65, 109-53.
- Bellesi, S. (a cura di) (2017). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, vol. 1. Firenze: Mandragora.
- Bietoletti, S. (2017). «La Scuola di Pittura all'Accademia di Firenze 1815-1860». Bellesi 2017, 91-139.
- Boime, A. (1993). *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*. Chicago: Chicago University Press.
- Bon, C. (1984). «Il Concorso Ricasoli del 1859: le opere di pittura». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 23, 4-32.
- Bordini, S. (1991). «Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento». Castelnovo, E. (a cura di), *La Pittura in Italia*, vol. 2. Milano: Electa, 581-601.
- Borroni Salvadori, F. (1981). «I Demidoff collezionisti a Firenze». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 11(3), 937-1003.
- Bucci, M.; Caneva, C.; Sisi, C. (a cura di) (2000). *Egisto Sarri 1837-1901 = Catalogo della mostra* (Figline Valdarno, Venerabile Confraternita della Misericordia, 6 maggio-2 luglio 2000). Firenze: Opus Libri.
- Catterson, L. (2017). *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Boston: Brill.
- Catterson, L. (ed.) (2020a). *Florence, Berlin and Beyond*. Boston: Brill.
- Catterson, L. (2020b). «From Visual Inventory to Trophy Clippings Bardini & Co. and the Use of Photographs in the Late Nineteenth-century Art Market». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 62, 1, 68-91.
- Ciancabilla, L.; Giometti, C. (a cura di) (2019). *Stefano Bardini 'estrattista'. Affreschi staccati nell'Italia unita fra antiquariato, collezionismo e musei*. Pisa: Edizioni ETS.
- Circolo degli Artisti di Firenze (a cura di) (1928). *Mostra retrospettiva di Annibale Gatti 1928-1909 = Catalogo della mostra*. Firenze: Circolo degli Artisti.
- Coco, G. (2022). «'Un graditissimo benché laborioso ufficio'. Il magistero del Professor Bezzuoli, conoscitore e mercante d'arte». Gavioli, Marconi, Spalletti 2022, 157-67.
- Conti, C.; Torresi, A.P. (a cura di) (1996). *Del restauro in generale e dei restauratori (Il Manoscritto 208 della Biblioteca degli Uffizi)*. Ferrara: Liberty.
- Dandolo, T. (1863). *Panorama di Firenze. La Esposizione nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato*. Milano: Libreria Antica e Moderna di G. Schieppati.
- Del Bravo, C. (1975). «Milleottocentosessanta». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 5(2), 779-98.
- Demo (1861a). «Esposizioni italiane. Società Promotrice di Belle Arti di Firenze (anno XVII)». *Il Mondo illustrato. Giornale Universale*, 4(18), 4 maggio 1861, 276-9.
- Demo (1861b). «Esposizioni italiane. Società Promotrice di Belle Arti di Firenze (anno XVII)». *Il Mondo illustrato. Giornale Universale*, 4(19), 11 maggio 1861, 295-8.
- Durbé, D. (1997). *Antonio Puccinelli*. San Miniato: Cassa di Risparmio di San Miniato.
- «Esposizione di Belle Arti a Firenze» (1855). *Le Arti del Disegno*, 44, 31 ottobre.
- Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861, volume terzo. Relazioni dei Giurati. Classi XIII a XXIV* (1865). Firenze: Tipografia di G. Barbèra.
- «Esposizione solenne della Società Promotrice di Belle Arti» (1861). *Il Lampione*, 4(53), 7 maggio 1861.
- Ferrari, S. (2013). «Due pittori garibaldini a Bersone Stefano Bardini e Alessandro Trotti». *Studi Trentini*, 92(2), 289-302.
- Fattori, G.; Errico, F. (a cura di) (1980). *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografici dell'artista noti o ritrovati*. Roma: De Luca Editore.
- Fortuna, A.M. (a cura di) (1968). *Il Gazzettino delle Arti del Disegno di Diego Martelli*. Firenze: L. Gonnelli e Figli Editore.
- Frulli, C.; Petrucci, F. (a cura di) (2017). *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870 = Atti del Convegno di Studi* (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26-27 novembre 2015). Firenze: Regione Toscana, Edizioni dell'Assemblea.
- Gavioli, V.; Marconi, E.; Spalletti, E. (a cura di) (2022). *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica = Catalogo della mo-*

- stra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 28 marzo-5 giugno 2022). Firenze: Giunti.
- Greco, A. (2017). «Fotografie e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze, 1839-1865». Frulli, Petrucci 2017, 291-336.
- M.C. (1910). «Esposizioni d'Arte Annibale Gatti». *Il Nuovo Giornale*, 2 marzo 1910.
- Maffioli, M. (2017). «'Del metodo del fare e del metodo del vedere': la fotografia all'Accademia di Belle Arti nella seconda metà dell'Ottocento». Frulli, Petrucci 2017, 337-62.
- Manfredini, F. (1861). «Della pittura religiosa e storica nella Prima Esposizione italiana». *L'Esposizione italiana del 1861. Giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, 14. Firenze: Andrea Bettini.
- Marconi, E. (2022). «Giuseppe Bezzuoli e il Romanticismo storico». Gavioli, Marconi, Spalletti 2022, 81-95.
- Meijer, B.W.; Zangheri, L. (a cura di) (2015). *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, vol. 1. Firenze: Olschki.
- Migliorini, C. (1994). «La fotografia come modello: l'Accademia di Belle Arti di Firenze». *AFT*, 10(19), 43-51.
- Miraglia, M. (2012). *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Milano: Mondadori.
- Moskowitz, A.F. (2013). «Stefano Bardini: The Early Years». *Studi Trentini*, 92, 2, 267-88.
- Moskowitz, A.F. (2015). *Stefano Bardini 'Principe degli Antiquari'. Prolegomenon to a Biography*. Firenze: Centro Di.
- Moskowitz, A.F. (2019). «A Newly Discovered Canvas by Stefano Bardini». *Source*, 39(1), 54-61.
- Mussini, L. (1859). *Intorno all'ordinamento della Accademia delle Belle Arti in Firenze. Memoria di Luigi Mussini*. Firenze: Coi Tipi di M. Cellini e C.
- Nesi, A. (2010). «Stefano Bardini: da pittore e restauratore, da antiquario a conservatore». Nesi, A. (a cura di). *La Croce di Bernardo Daddi. Vicissitudini di un'opera d'arte*. Firenze: Centro Di, 15-21.
- Nicolini, G.B. (1836). «Sul Romanzo storico». *Opere*, vol. 3. Firenze: Le Monnier, 271-84.
- Niemeyer Chini, V. (2009). *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- «Notificazione dei Giovani Premiati e dei nuovi Accademici» (1855). *Monitore Toscano*, nr. 228, lunedì 10 ottobre.
- Olsson, N. (1997). «Gaetano Bianchi restauratore e decoratore 'Giottesco'». *Antichità viva*, 36(1), 44-55.
- Panajia, A.; Winsemann Falghera, L. (2019). *Carissimo Don Alessandro. Lettere di Scipione Vannutelli e Laura von Kansler ad Alessandro Trotti Bentivoglio*. Pisa: Edizioni ETS.
- Panichi, R. (1911). «Antonio Puccinelli». *Vita d'Arte*, anno IV, maggio, nr. 41, 166-81; continuazione in *Vita d'Arte*, anno IV, giugno, nr. 42, 196-214.
- Paolucci, A. (2019). *L'eredità di Stefano Bardini. Le opere d'arte, la Villa e il Giardino*. Firenze: Mandragora.
- Petrucci, F. (2015). «I concorsi e i premi assegnati per le Arti del Disegno». Meijer, Zangheri 2015, 295-372.
- Petrucci, F. (2017). «La Scuola di Pittura dall'Unità d'Italia alla Prima Guerra Mondiale». *Bellesi* 2017, 141-90.
- Pinto, S. (a cura di) (1974). *Romanticismo storico = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti 1974). Firenze: Centro Di.
- Prati G. (1843). *Lettere a Maria intorno alle Belle Arti in Torino con versi inediti*. Torino: presso l'Editore Pietro Marietti.
- Prati G. (1863). *Opere edite e inedite del Cav. Giovanni Prati*, vol. 2. Milano: Casa Editrice italiana di Maurizio Guigoni.
- Ragionieri, P. (a cura di) (2008). *Il volto di Michelangelo = Catalogo della mostra* (Firenze, Casa Buonarroti, 7 maggio-30 luglio 2008). Firenze: Mandragora.
- Sartoni, E. (2015). «Gli Statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)». Meijer, Zangheri 2015, 55-103.
- Scalia, F. (1982). «Il Carteggio inedito di Stefano Bardini». Damiani, G.; Laghi, A. (a cura di), *San Niccolò Oltrarno. La Chiesa, una famiglia di antiquari*, vol. 1. Firenze: Officine Grafiche, 199-208.
- Scalia, F. (1984). «Stefano Bardini antiquario e collezionista». De Benedictis, C.; Scalia, F. (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, vol. 1. Milano: Electa, 5-97.
- Scalini, M.; Taddei, I. (a cura di) (2001). *Riflessi di una Galleria: dipinti dell'eredità Bardini*. Livorno: Sillabe.
- Spalletti, E. (1975). «Per Antonio Ciseri. Un regesto analitico di documenti dell'archivio dell'artista». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5(2), 563-778.
- Spalletti, E. (1985). *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze.
- Segni, B. (1857). *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII al MDLV scritte da Bernardo Segni pubblicate per cura di G. Gargani*. Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.
- Smalcerz, J. (2020). *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*. Boston: Brill.
- Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Album della pubblica esposizione del 1862 compilato da Luigi Rocca* (1862). Torino: a spese della Società.
- Società Promotrice delle Belle Arti. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXII Esposizione aperta il 8 giugno 1863 nell'edificio appositamente costruito della Società* (1863). Torino: V. Bona Tip. della Reale Accademia Albertina.
- Statuti della I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze* (1852). Firenze: Tipografia di T. Baracchi.
- Tamassia, M. (2013). «Stefano Bardini antiquario in Firenze». *Il Rinascimento da Firenze a Parigi: andata e ritorno = Catalogo della mostra* (Firenze, Villa Bardini, 6 settembre-31 dicembre 2013). Firenze: Edizioni Polistampa, 47-61.
- Tonini, L. (a cura di) (1996). *I Demidoff a Firenze e in Toscana*. Firenze: Olschki.
- Tonini, L. (2017). «Un orso in salotto. Esotismo e integrazione dei russi nei salotti della Firenze ottocentesca». Fiorelli Malesci, F.; Coco, G. (a cura di), *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna = Atti del convegno di studi* (Firenze, Museo di Casa Martelli, 22 ottobre 2015). Firenze: Regione Toscana, Edizioni dell'Assemblea, 117-39.
- Tolosani, D. (1908). «I grandi antiquari italiani. Stefano Bardini». *L'Antiquario*, 1(1), aprile, 2-3.

-
- Tolosani, D. (1923). «Personali ricordi». *L'Antiquario*, 10(1-2), gennaio-febbraio, 2-7.
- Torresi, A.P. (1996). *Neo Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*. Ferrara: Liberty.
- Ulivi, C. (2018). s.v. «Raffaello Sorbi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Zappia, C. (1985). *Annibale Gatti: pittore di Firenze capitale*. Roma: De Luca.
- Zurla, M. (2021). «Da Genova a Berlino passando da Firenze. Wilhelm Bode, Stefano Bardini e l'asta della collezione di Santo Barni». *Prospettiva*, 175-6, 100-28.