



**2023**

**IL CAPITALE CULTURALE**  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 27, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS  
Rivista indicizzata SCOPUS  
Rivista indicizzata DOAJ  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Giovanni da San Giovanni nel monastero di Annalena a Firenze: storia di un ciclo di affreschi dimenticato e del suo arrivo in Gran Bretagna

Gianluca Sposato\*

## *Abstract*

Il presente contributo si propone di far nuova luce sulla storia di un importante ciclo ad affresco del '600 fiorentino, raffigurante in 15 lunette i *Misteri del Rosario* e realizzato dal pittore valdarnese Giovanni da San Giovanni per l'ex monastero di Annalena a Firenze. Il ciclo è stato a lungo dimenticato perché considerato distrutto a inizio XIX secolo. Le pitture murali, invece, vennero risparmiate dalle demolizioni del complesso: riportate su tela dal restauratore emiliano Giovanni Rizzoli, presero la strada della Gran Bretagna alla fine

\* Gianluca Sposato, specializzando in Beni Storico Artistici, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, piazzetta Morandi, 2, 40125, Bologna, e-mail: gianluca.sposato2@studio.unibo.it.

Il presente contributo trae origine dalle ricerche da me svolte in occasione della mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Firenze (Sposato 2021). Desidero ringraziare il professor Cristiano Giometti (Università degli Studi di Firenze) ed il professor Luca Ciancabilla (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), rispettivamente relatore e correlatore della suddetta tesi, per avermi guidato e motivato nella ricerca con i loro consigli.

dell'800. Le inedite informazioni sono emerse dallo studio di numerose fonti a stampa e dalla consultazione di diversi archivi in Italia e in Inghilterra. La riscoperta della riproduzione a stampa dei *Misteri* (pubblicata nel 1904) potrà sicuramente favorire il ritrovamento del ciclo in terra inglese.

The paper aims to shed new light on the history of an important 17<sup>th</sup> century Florentine fresco cycle, depicting the *Mysteries of the Rosary* in 15 lunettes, made by Giovanni da San Giovanni in the former Annalena monastery in Florence. The cycle was long forgotten, since it was considered destroyed at the beginning of the 19<sup>th</sup> century: the artworks survived, however, transferred to canvas by the Emilian restorer Giovanni Rizzoli, and ended up in Great Britain by the end of the 19<sup>th</sup> century. Many unpublished information emerged from the study of numerous printed sources and from the consultation of numerous archives in Italy and England. The rediscovery of the engravings of the *Mysteries* (published in 1904) will certainly favor the possible discovery of the cycle in England as well.

Il 26 febbraio 1866 una scrupolosa lettera giungeva fra le mani del cavaliere Aurelio Gotti, neo-Direttore delle Regie Gallerie di Firenze:

Ill.mo Signore

Proprietaria del luogo dove fu già il Monastero di Annalena, nel quale rimanevano ancora gli affreschi benissimo conservati di Giovanni da S. Giovanni rappresentanti in quindici grandi lunette i Misteri del Rosario, feci, è già qualche tempo, trasportare in tela le suddette pitture con processo benissimo eseguito dal Sig. Rizzoli di Bologna.

Ora dovendo io dare altra destinazione al locale in cui si contiene quest'opera d'arte, ed essendo perciò venuta nella determinazione di alienarla, ho creduto mio dovere darne avviso preventivo a V. S. Ill.ma pel caso che Le sembrasse conveniente di proporle l'acquisto a vantaggio di questa Reale Galleria.

In attenzione pertanto di quelle determinazioni ch'Ella avesse a comunicarmi in proposito, la prego di gradire, Signor Cavaliere Direttore, l'attestato della mia distinta stima.

Duchessa di Talleyrand

Firenze, 26 Febbraio 1866<sup>1</sup>.

Apparentemente una proposta d'acquisto come tante, fra quelle che giungevano agli Uffizi nel XIX secolo, ma per noi caso talmente peculiare da meritare dovuto approfondimento. Dietro a questi 15 affreschi fiorentini rimossi da muro e riportati su tela si cela infatti una storia dai risvolti impreveduti, di cui furono protagonisti preti, duchi e duchesse e soprattutto un restauratore "bolognese" con un piede sempre in Toscana, Giovanni Rizzoli (1799-1878). Nativo, in realtà, di Pieve di Cento, Rizzoli fu un celebre "estrattista" d'affreschi, ovvero un restauratore specializzato nel rimuovere pitture murali, che di fatto rivoluzionò le vicende del restauro in terra granducale: fu il primo infatti ad esportare in Toscana, nel 1842, la tecnica dello "strappo". Era questo un tipo di estrazione già estremamente diffuso nel Nord Italia e nello Stato della

<sup>1</sup> Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), filza 1866 (Galleria delle Statue), fasc. 37: Lettera di Ida Louise Ulrich ad Aurelio Gotti – 26 febbraio 1866.

Chiesa, che presto rese estremamente semplice ed economico, in tutta la penisola, lo spogliare chiese e palazzi dei loro capolavori murali<sup>2</sup>. L'intervento di Rizzoli nell'ex monastero fiorentino di Annalena, fino ad oggi mai realmente approfondito, costituisce in realtà una fondamentale testimonianza per la storia dell'arte, del restauro e del collezionismo<sup>3</sup>. L'emiliano riportò infatti su tela, in un momento ancora imprecisato fra il 1847 ed il 1866, un intero ciclo ad affresco di Giovanni da San Giovanni, il valdarnese Giovanni Mannozi (1592-1636), realizzato per il Coro d'Estate dell'ex monastero di via Romana e composto da 15 imponenti lunette raffiguranti i *Misteri del Rosario*. Il ciclo era stato in effetti menzionato nella bibliografia del pittore ma è di fatto oggi cancellato dalla memoria artistica: erroneamente si credeva, finora, che le opere fossero andate distrutte *in situ* negli anni 1808-1818<sup>4</sup>. L'inedito riferimento agli strappi di Rizzoli ha dimostrato il contrario: gli affreschi, purtroppo ancora dispersi, non scomparvero con la soppressione del monastero ma, trasferiti su tela, presero infine la strada della Gran Bretagna. Da qui, una speranza per un loro ritrovamento. Le opere sono infatti sicuramente sopravvissute almeno fino al 1904: si trovavano allora ad Arundel, in mano al 15° Duca di Norfolk, che in quell'anno permise una loro riproduzione a stampa in una devota pubblicazione mariana. Questa serie di incisioni, pur di modesta qualità, non è mai stata portata all'attenzione degli studi e qui viene per la prima volta, in parte, riproposta: le immagini ci permettono di avere un'idea, per quanto approssimativa, di questa smarrita produzione e ci consentono di confermare l'attribuzione del ciclo alla mano dell'artista. Di fondamentale importanza è stata anche la "riscoperta" di ben 4 impronte (di cui 2 mutile) lasciate dallo strappo del Rizzoli, ancora *in situ* ma fino ad oggi mai correttamente identificate, perfettamente coincidenti con le corrispondenti scene raffigurate ad incisione.

Questa del ciclo dei *Misteri del Rosario* è dunque un'assenza ignorata e mai indagata, anche perché nessuno studio organico e completo è mai stato dedicato al complesso d'origine degli affreschi, il monastero fiorentino di San Vincenzo d'Annalena (spesso ricordato anche come "convento"). Questo si estendeva nell'area attualmente compresa fra via Romana e via di S. Maria a Firenze, in Oltrarno, ma del suo antico aspetto non rimangono oggi che poche tracce: esso venne infatti parzialmente demolito e riedificato ad uso civile a

<sup>2</sup> Per un più puntuale approfondimento su Giovanni Rizzoli si vedano: Torresi 1996; Ciancabilla 2009, pp. 39-41; Conti 2009, pp. 241, 276; Sposato 2019; Sposato 2020 e Sposato 2021.

<sup>3</sup> Il critico, pittore e restauratore Antonio Placido Torresi, nel corso delle sue instancabili ricerche archivistiche sui pittori-restauratori del XIX secolo, per primo segnalò i documenti sul Rizzoli conservati agli Uffizi (vedi ad esempio nota n. 1), senza però approfondire la questione (vedi Torresi 1996, pp. 19, 33). L'input della mia ricerca è dovuta proprio alla preziosa segnalazione dello studioso.

<sup>4</sup> Delogu 1925, p. 126; Giglioli 1949, p. 153.

seguito delle soppressioni napoleoniche del 1808<sup>5</sup>. Il monastero di terziarie domenicane era stato fondato nel 1450 per volontà della nobile Annalena Malatesta<sup>6</sup>, che dopo la tragica morte del marito, il celebre condottiero Baldaccio d'Anghiari<sup>7</sup>, e del loro unico figlio, aveva deciso di condurre vita religiosa assieme a 12 sue compagne, fanciulle e vedove di ogni estrazione, di cui divenne prima priora. Il monastero (a cui solo nel 1586 venne ingiunto obbligo di clausura)<sup>8</sup>, crebbe nei secoli di grandezza e importanza, godendo di ottima e immutata reputazione: da sempre favorito e protetto dalla famiglia medicea<sup>9</sup>, fu destinazione privilegiata di fanciulle delle più nobili casate fiorentine, che là, del resto, ricevevano un eccellente livello d'istruzione<sup>10</sup>. Ricordato dalle fonti per i fatti di Giovanni delle Bande Nere<sup>11</sup> e per le opere d'arte conservate nell'annessa chiesa<sup>12</sup>, il monastero di S. Vincenzo non ha mai goduto di una particolare rinomanza storiografica. Ovviamente il fattore della clausura (unica e preziosa è la visita fatta dal Richa nel XVIII secolo) e la successiva scomparsa del complesso hanno contribuito in modo significativo a quest'oblio. Estremamente insidiosa risulta quindi la ricostruzione delle preesistenze monasteriali, dal momento che quasi tutti gli ambienti originali, a partire dai lavori di inizio '800, sono stati demoliti o completamente trasformati, anche

<sup>5</sup> Il monastero fu espropriato dal Governo francese nel 1808 e destinato alla vendita assieme al confinante monastero di Santa Chiara, compreso tra via di Santa Maria e via dei Serragli. Entrambi i complessi furono acquistati il 14 gennaio 1813 dall'imprenditore fiorentino e costruttore edile Luigi Gargani, che riqualficò l'intero quartiere, entro il 1825, costruendo palazzine signorili, case popolari e soprattutto un grande insieme di strutture di intrattenimento per l'Oltrarno, ben presto denominato "Delizie Goldoni". I lavori furono affidati agli architetti Giuseppe del Rosso, Antonio Corazzi e Ridolfo Castinelli (si vedano a proposito: Gotti 1889, p. 92; Reali *et al.* 1967, pp. 6-8; Fantozzi Micali 1978, pp. 106-107; Romby 1978, p. 66; Garbero Zorzi, Zangheri 2000, pp. 223-224; Panattoni 2004, pp. 47-54; Sposato 2021, pp. 127-130).

<sup>6</sup> Richa 1762, pp. 135-137; Berti 1857, pp. 46-47.

<sup>7</sup> Sulle vicende di Baldaccio d'Anghiari si vedano: Follini, Rastrelli 1802, pp. 164-168; Passerini 1866, pp. 131-166; Scott 1907, pp. 180-196.

<sup>8</sup> Richa 1762, pp. 165-169.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 130-132, 135, 141, 152-153. Annalena, rimasta orfana dei genitori, venne allevata nella casa di Attilio di Vieri de' Medici, per via della parentela fra sua madre, Maria degli Orsini e la famiglia fiorentina; il suo matrimonio con Baldaccio venne infatti arrangiato da Cosimo il Vecchio. La famiglia Medici supportò la fondazione del monastero, diventandone in seguito appassionata sostenitrice e finanziatrice. In questo ruolo fu poi sostituita dalla dinastia lorenese.

<sup>10</sup> Le educande apprendevano, in quel monastero, oltre ai «buoni costumi e la devozione», arti gentili e rudimenti di lettere, tanto che era attestato: «[molti cittadini] ibi deponunt eorum filias puellas ut ab illis [sororibus] bonos mores et devotionem in earum teneris annis accipiant» (cit. in Zippel 1910, pp. 234, 236).

<sup>11</sup> Si veda ad esempio Richa 1762, pp. 153-154. Ma la tradizione storiografica fiorentina aveva di fatto alterato il vero legame fra Giovanni e il monastero, chiarito, ad esempio, da Arfaioi (Arfaioi 2009, pp. 67-70).

<sup>12</sup> Per una descrizione degli altari e delle opere già esistenti nella chiesa oggi scomparsa si vedano: Albertini 1510 (1863), p. 16; Richa 1762, pp. 145-149; Cambiagi 1790, p. 267; Firenze, Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Manoscritti, 170, inserto 3, cc. 49rv, 50v.

se è ormai possibile stabilire alcuni punti fermi nella topografia del complesso<sup>13</sup>. Sappiamo infatti oggi con sicurezza dove fosse ubicato il “Coro d'estate” del monastero, ambiente che un tempo ospitava gli affreschi del Mannozi e che oggi, straordinaria eccezione, si conserva nel suo originale perimetro ed è occupato dallo studio di architettura “Gurrieri Associati” di via Romana<sup>14</sup>. Si tratta di un ambiente a pianta rettangolare, alto circa 6 m ed esteso per 8,25 × 16,50 m, con il lato lungo ad ovest un tempo adiacente al loggiato del chiostro grande del monastero. Secondo quanto riferito dal Richa, l'ambiente venne costruito nel primo quarto del XVII secolo, su disegno dell'architetto Giulio Parigi, per volontà del granduca Cosimo II e della granduchessa Maria Maddalena d'Austria, che finanziarono anche la realizzazione di molte delle opere e dei beni nel luogo di culto<sup>15</sup>. Lungo le pareti del coro erano disposti stalli in legno raddoppiati e lavorati con ricco intaglio, dove si riunivano le monache per celebrare il santo ufficio nel periodo estivo, trasferendosi, per via delle condizioni climatiche, dal coro già situato dentro la Chiesa di S. Vincenzo annessa al monastero<sup>16</sup>. Gli stalli erano tutti rivolti verso il lato nord, dotato di altare arricchito da «imbasamento, rabeschi e frontespizio ad oro» e decorato con «le Armi dei ser[enissi]mi», pagato dai Granduchi 300 scudi<sup>17</sup>. «Sotto la mensa» era posto un «rilievo» in pietra raffigurante una *Pietà*<sup>18</sup>, motivo per cui l'ambiente fu in alcuni casi ricordato col nome di “Coro della Pietà”<sup>19</sup>. L'altare era quindi provvisto di una magnifica pala, oggi conservata nel Museo

<sup>13</sup> Un primo tentativo di ricostruzione delle preesistenze monasteriali è stato avanzato nel 1967 dagli architetti Reali, Rossi e Stefanelli (Reali *et al.* 1967; in seguito riproposto in: Fantozzi Micali, Roselli 1980, p. 261): pur senza procedere con saggi stratigrafici o indagini mirate, i tre architetti formularono saggiamente le loro ipotesi mettendo a confronto la descrizione del complesso fornita dal Richa nel 1762 (Richa 1762, pp. 119-178) con la lettura di alcune piante della città fiorentina (quella di Bonsignori del 1584, quella di Zocchi-Magnelli del 1783, quella di Rosaspina del 1826) ed una diretta osservazione del sito. La consultazione di nuovi documenti, sia originali che trascritti, e la lettura di altre piante non tenute in considerazione dallo studio del 1967 mi hanno permesso di ricostruire un quadro più accurato sulla nascita e l'evoluzione del monastero (Sposato 2021, pp. 130-136).

<sup>14</sup> Ringrazio sentitamente l'architetto Francesco Gurrieri, già professore ordinario dell'Università degli Studi di Firenze, per i suoi suggerimenti e per le gratificanti discussioni intrattenute a proposito della storia del monastero.

<sup>15</sup> Richa 1762, p. 159.

<sup>16</sup> Ivi, p. 160. Consacrata l'8 settembre 1475 e ufficialmente dedicata a S. Stefano martire e S. Vincenzo Ferrer, contitolari del monastero, la chiesa venne sconsacrata con la soppressione del 1808 ed infine demolita con i lavori di ricostruzione del quartiere fra il 1813 ed il 1818 (cfr. con: Sposato 2021, pp. 130-132).

<sup>17</sup> Richa 1762, p. 160.

<sup>18</sup> *Ibidem*. In una memoria del monastero si trova così riferito: «s'obligarono le Monache di dire ogni giorno in perpetuo le litanie della B.V. sotto l'Altare, che è voto, e vi è una pietà di rilievo che è di gran divozione, e fa molte grazie» (ASF, Manoscritti, 170, ins. 3, c. 50v). Per quanto la citazione faccia ambigualmente pensare ad un piano sottostante all'altare, la *Pietà* era forse in un paliotto d'altare scolpito a rilievo.

<sup>19</sup> Bruto 1838, p. 190; Paatz W., Paatz E. 1953, p. 408.

della Certosa di Firenze, rappresentante un'*Incoronazione di Maria Vergine* realizzata fra il 1600 ed il 1610 da Ludovico Buti (1550/1560-1610). Si tratta di una replica della tavola dipinta da Alessandro Allori nel 1582 per l'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Maria degli Angeli, riprodotta tuttavia con alcune varianti: le anonime fisionomie degli Arcangeli Gabriele e Michele, ai due lati della rappresentazione, vennero infatti sostituite dal Buti coi ritratti rispettivamente della Granduchessa e del Granduca, committenti e donatori dell'opera. L'altare era affiancato poi da due grandi armadi a 3 scaffali, «foppanati d'ermilino rosso, e di fuori dipinti» contenenti più di 200 reliquie e reliquiari, già dal Richa opportunamente elencati<sup>20</sup>. La strutturazione della volta della stanza prevedeva infine una disposizione di 3 lunette sui lati corti (nord, sud) e di 5 lunette sui lati lunghi (est, ovest), per un totale di 16 lunette, di cui 15 fatte affrescare, come prima menzionato, coi *Misteri del Rosario* da Giovanni Mannozi. Della situazione originaria dell'ambiente si propone una possibile ricostruzione (fig. 1), da mettere a confronto con la configurazione attuale (fig. 2)<sup>21</sup>.

La serie delle lunette (di cui 13 all'incirca alte 2 m e larghe 3 m)<sup>22</sup> aveva inizio sulla parete est, con l'*Annunciazione* situata all'angolo con la parete nord, e procedeva canonicamente da sinistra verso destra lungo l'intero perimetro. Il lato est era interamente occupato dai 5 *Misteri gaudiosi*; i 5 *Misteri dolorosi* si dividevano fra la parete sud e la parete ovest; i 5 *Misteri gloriosi*, infine, cominciavano sulla parete ovest e terminavano, con alcune varianti rispetto all'iconografia tradizionale, sulla parete nord: qui, infatti, 2 delle 3 volte lunettate, ai lati dell'altare, erano affrescate con due scene di formato rettangolare centinato (alte 3,71 m e larghe 2,43 m), con il *Transito della Vergine* e *La Vergine seduta in Gloria che porge il Rosario a S. Giacinto, S. Caterina da Siena ed altre Sante con devote*. Gli affreschi erano dunque così disposti:

<sup>20</sup> Gli armadi vengono descritti «nelle bande dell'Altare» (ASF, Manoscritti, 170, ins. 3, c. 50v), «ai lati del medesimo [altare]» o «al lato dell'Epistola» e «al lato del Vangelo» (Richa 1762, pp. 160, 169-175). Forse erano collocati sotto i due affreschi rettangolari centinati che, come vedremo, decoravano la parete nord.

<sup>21</sup> Per via di problemi spaziali e consuetudini nelle pratiche devozionali, tenderei ad escludere che l'altare si trovasse all'altezza del soppalco oggi esistente, montato solamente dopo la metà dello scorso secolo (cfr. con nota n. 18). Ringrazio l'amico architetto Michele Turbanti per l'aiuto nella realizzazione del render.

<sup>22</sup> Le più precise misure a disposizione vengono riferite in un documento del 1885: cinque lunette (forse quelle del lato est) erano alte 1,99 m e larghe 2,81 m; cinque lunette (forse quelle del lato ovest) erano alte 1,99 m e larghe 3,07 m; le tre lunette del lato sud erano invece alte 2,11 m e larghe forse tra i 2,5-3 m; i due affreschi rettangolari centinati del lato nord, come si dirà, erano invece alti 3,71 m e larghi 2,43 m. Si veda: Archivio dell'Ufficio Esportazione oggetti d'antichità e d'arte di Firenze, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato (d'ora in poi: AUEF) – Licenze di Esportazione di Oggetti d'Arte Antica 1886: Licenza del 3 settembre 1885 (per errore nel faldone del 1886).

- Lato est: 1. L'Annunciazione della Vergine (fig. 3); 2. La Visitazione di S. Elisabetta (fig. 4); 3. La Natività di Cristo (fig. 5); 4. La Presentazione al Tempio e la Fuga in Egitto; 5. Gesù tra i Dottori.
- Lato sud: 6. L'Agonia di Gesù nell'Orto degli ulivi; 7. La flagellazione di Gesù; 8. L'Incoronazione di spine e l'Ecce homo.
- Lato ovest: 9. La Gita al Calvario; 10. La Crocifissione di Gesù; 11. La Resurrezione di Gesù; 12. L'Ascensione al Cielo di Gesù; 13. La Discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo (fig. 6).
- Lato nord: 14. La Morte della Vergine (fig. 7); lunetta vuota; 15. La Vergine seduta in Gloria porge il Rosario a S. Giacinto, S. Caterina da Siena e altre Sante con devote (fig. 8).

In base alle coordinate temporali fornite dal Baldinucci, Giovanni da San Giovanni avrebbe realizzato le *Istorie di Maria Vergine* per il Coro del monastero di Annalena all'incirca nel 1633, una volta tornato a Firenze dopo il soggiorno in territorio pistoiese (1630-1633), dove il pittore si era rifugiato per scampare all'ondata di peste. Il biografo colloca il ciclo dopo i lavori della cappella Rospigliosi di Pistoia e prima degli affreschi perduti con *Storie di S. Agostino* ed il *Noli me tangere* per il monastero delle Convertite di Firenze, delle scene per la Villa di Mezzomonte e delle *Storie del Nuovo Testamento* per S. Trinita a Firenze, opere che egli avrebbe concluso entro il 1633<sup>23</sup>. Tuttavia, considerando sia l'approssimazione delle informazioni del Baldinucci, sia la possibile coesistenza di più cantieri messi in opera in quegli anni, in passato furono proposte anche le date 1631<sup>24</sup> e 1632<sup>25</sup>. Alternativamente, i coniugi Paatz proposero come termine *ante quem* per gli affreschi il 1621, anno di morte del Granduca Cosimo II, possibile committente dell'operazione<sup>26</sup>. I documenti d'archivio non offrono, purtroppo, una definitiva soluzione al problema: nei giornali e nei registri d'entrata e d'uscita prodotti dal monastero, oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, non si riscontra alcun tipo di pagamento per opere di produzione artistica in tutta la prima metà del XVII secolo<sup>27</sup>. Questa particolare lacuna, tuttavia, potrebbe essere di per sé

<sup>23</sup> Baldinucci 1688 (1846), pp. 244-245.

<sup>24</sup> AUEF – Licenze di Esportazione di Oggetti d'Arte Antica 1886: Licenza del 3 settembre 1885.

<sup>25</sup> Delogu 1925, p. 126.

<sup>26</sup> Paatz W., Paatz E. 1953, pp. 411, 415. I Paatz fecero affidamento alla seguente testimonianza del Richa: «Mi fermerò per ultimo nel Coro d'Estate, che è un'altra gloriosa memoria de' Principi di Casa Medici; specialmente per le pitture, fattevi fare dal Granduca Cosimo II e dalla Reale sua Consorte, Maria Maddalena d'Austria» (Richa 1762, p. 159).

<sup>27</sup> ASF, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, serie 105 (San Vincenzo d'Annalena di Firenze. Conservatorio di Domenicane), Giornali, filze 10-12.; ivi, Entrate e Uscite, filze 39-42. In contesti del genere era tuttavia possibile, come sottolineato da Franzese, l'assenza di un contratto scritto fra le due parti (vedi Franzese 1987, pp. 65-95).

decisamente significativa. Sarà utile, innanzitutto, leggere quanto riferito dal Baldinucci sulla vicenda:

Tornato finalmente [a Firenze], ebbe a dipignere, nella Clausura per le Monache d'Annalena, tutto il Coro con Istorie di Maria Vergine; e perché eragli pervenuto all'orecchio ciò che fu detto nel tempo che egli operava, cioè, che avendo avuto a dipignere in luogo occulto ad ogni intendente dell'arte, avrebb'egli senza dubbio operato a modo suo, o per meglio dire, con istrapazzo, quando s'ebbe a venire all'onorario, non volle egli mai domandar cosa alcuna, finché non fu sua opera riconosciuta da chi potea dare sicuro giudizio di sua bontà: il che fatto, anche si contentò di essere a gusto di quelle madri ricompensato<sup>28</sup>.

È difficile credere all'attendibilità della testimonianza, così stereotipata. Eppure il Mannozi, che risiedeva in una casa molto vicina al monastero (appena al di fuori della porta cittadina detta appunto di "Annalena"), potrebbe esser stato legato alle religiose da vincoli di amicizia ed aver in effetti lavorato per loro in cambio di un obolo o beni equivalenti. Altra opzione, tuttavia, pare assai più plausibile: ovvero che la committenza del ciclo fosse stata ingiunta direttamente dai Granduchi. Sull'identità di quest'ultimi, tuttavia, non vi è totale certezza: anche i successori di Cosimo II e Maria Maddalena furono ferventi patroni del monastero<sup>29</sup>. In questo caso, i pagamenti al pittore vennero annotati in registri granducali ancora non individuati.

L'analisi stilistica del ciclo è fortemente ostacolata dalla qualità delle incisioni di inizio XX secolo a nostra disposizione e dalla non facile lettura delle impronte di strappo rimaste *in situ*. Tuttavia, paiono immediate certe analogie con altri cicli affrescati dal Mannozi negli anni 1630-1633, per esempio quello dei *Miracoli di Fontenuova* nelle lunette del porticato del Santuario di Monsummano Terme<sup>30</sup>. Questo risulta evidente a livello di composizione, di volumetria e gestualità dei personaggi: in entrambi i casi le scene sono costruite con quinte teatrali semplici e giustapposte, nel cui spazio le figure, come commedianti, agiscono con movimenti essenziali e patetici<sup>31</sup>. Simile è anche la resa di ambientazioni e abbigliamenti (vari, realistici e definiti, in perfetta commistione fra antico e moderno), come quella delle vaghissime tonalità, per quanto è possibile vedere nei lacerti murali dell'ex monastero. La scelta, in entrambi i casi, è quella di una cronaca descrittiva, naturale e vivace, che da un lato è cronaca di costume, dall'altro cronaca di fede. Tale affinità è significativa per un autore spesso "contraddittorio", celebre «per non essere cifrato, né

<sup>28</sup> Baldinucci 1688 (1846), pp. 244-245.

<sup>29</sup> Come testimoniato dalle notizie riportate da Richa (Richa 1762, pp. 119-178).

<sup>30</sup> Baldinucci 1688 (1846), p. 244; Delogu 1925, p. 126; Giglioli 1949, pp. 84-89; Gurrieri 1973, pp. 48-50, tavv. XXX-XLIII; Banti 1977, pp. 27-29, 55-57; Zappia 1987, pp. 31-64; Firenze, Biblioteca degli Uffizi, M 455 (Giglioli), filza "Giovanni Mannozi da San Giovanni", fasc. "Studi e ricerche", cc. non ordinate.

<sup>31</sup> Cantelli 1987, pp. 16-19.

contrassegnato da alcuna monotonia, per la sua stessa incostanza, per essere ineguale nella forma e nel contenuto»<sup>32</sup>. L'attribuzione del ciclo di Annalena al pittore valdarnese è infine confermata da confronti iconografici e stilistici con opere dell'artista di datazione anteriore. A proposito di singole scene, come quelle dell'*Annunciazione*, della *Visitazione* e della *Presentazione di Gesù al Tempio*, si ritrovano infatti citazioni dal ciclo della Cappella della Crocetta (1621), dalle lunette affrescate a San Giovanni Valdarno (1621), ma anche da opere su tela, come per la *Circoncisione di Gesù* di Cutigliano (1619-1621)<sup>33</sup>.

Confronti stilistici e iconografici con opere di stesso soggetto e datazione sono invece più complessi. La scelta di dedicare un intero ciclo ad affresco ai *Misteri del Rosario* è piuttosto significativa, dal momento che la loro rappresentazione solitamente non è autonoma, bensì subordinata a quella della *Madonna del Rosario*. La scelta più comune, infatti, è quella di raffigurare le 15 scene dei misteri in scala ridotta, attorno ad una *Madonna che consegna il Rosario*, entro le perle dell'oggetto di culto mariano<sup>34</sup>. Cicli ad affresco come quelli di Annalena sono invece estremamente rari in Toscana e quasi sempre legati alla decorazione delle sedi di compagnie del Rosario: solo sporadicamente compaiono anche all'interno di complessi domenicani<sup>35</sup>. La peculiarità del ciclo di Annalena viene quindi confermata da due singolari scelte iconografiche, in netto disaccordo con l'istituzione dei Misteri gloriosi<sup>36</sup>: la sostituzione dell'*Assunzione della Vergine* con la scena del *Transito* e la presenza della *Madonna del Rosario* invece dell'*Incoronazione della Vergine*. Quest'ultima, in apparenza la più eclatante, trova però una logica spiegazione: il fatto che in una memoria settecentesca del monastero si trovi conferma che la lunetta «in mezzo» del lato nord non fosse affrescata, bensì occupata dalla pala del Buti<sup>37</sup>, fa supporre, anche per una questione cronologica, che il cantiere del Mannozi fosse andato a intervenire in modo armonioso su una situazione già definita. La tavola con l'*Incoronazione*, a quel tempo già posta sull'altare, svolgeva dunque il ruolo di 15° mistero, garantendo così ampia libertà al pittore nella

<sup>32</sup> Delogu 1925, p. 117.

<sup>33</sup> Per un più approfondito commento delle opere citate si rimanda ancora a: Delogu 1925; Giglioli 1949; Banti 1977; Firenze, Biblioteca degli Uffizi, M 455 (Giglioli), filza "Giovanni Mannozi da San Giovanni".

<sup>34</sup> A proposito dell'iconografia della *Madonna del Rosario* si vedano: Meersseman 1964, pp. 318-325; Gatti Perer 1997, pp. 185-208; Soldani 2012, pp. 109-116.

<sup>35</sup> Il ciclo di *Misteri del Rosario* che forse meglio si presta ad un confronto non si trova in Toscana, bensì a Roma: ci riferiamo a quello dipinto nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva, chiesa primaria dell'ordine domenicano e sede dell'arciconfraternita del SS. Rosario. Si tratta di un ciclo affrescato da una nutrita schiera di pittori romani ed emiliani, che forse Giovanni Mannozi ebbe modo di osservare durante i suoi soggiorni nell'Urbe tra il 1621 e il 1628. Si vedano a proposito: Pericoli Ridolfini 1967; Zucchi 1967, pp. 144-161; Palmerio, Villetti 1989, pp. 151, 163-165, 260-264.

<sup>36</sup> Per una definizione teologica del SS. Rosario si veda: Moroni Romano 1852, pp. 150-158.

<sup>37</sup> ASF, Manoscritti, 170, inserto 3, c. 50v.

rappresentazione della scena finale, una “16<sup>a</sup> scena”, iconica e significativa, ricaduta sulla tradizionale *Madonna del Rosario*. Non a caso, il formato quadrangolare centinato dei due affreschi della parete nord doveva richiamare una certa uniformità con la stessa pala d’altare. Soltanto la decisione di sostituire l’*Assunzione* con la scena del *Transito* appare molto più eccentrica: per quanto scena assai comune all’interno di cicli mariani, quella della *Dormitio Virginis* è una presenza decisamente insolita nella raffigurazione dei Misteri del Rosario. Se nel primo contesto le scene di *Morte* e *Ascensione* possono essere a discrezione sovrapponibili o complementari<sup>38</sup>, nel secondo è ineludibile la riflessione sull’evento celeste di Maria: i due episodi possono convivere nello stesso spazio ma raramente vi è il solo riferimento terreno del *Transito*<sup>39</sup>.

La storia degli affreschi perduti di Mannozi si lega inevitabilmente alla sorte del monastero nel corso del XIX secolo. A seguito della soppressione del 1808 e della successiva vendita del complesso, molti dei beni e delle opere del Coro d’Estate vennero sequestrati dal Governo, immagazzinati e destinati a nuovo uso (come per la pala del Buti) oppure sfortunatamente dispersi. L’ambiente fu riconfigurato come ricca sala per banchetti e inglobato al piano terra di una nuova palazzina signorile, costruita tra il 1813 ed il 1818 dall’impresario edile Luigi Gargani. Una palazzina, con affaccio su via Romana, ancora oggi nota col nome di “Casa Annalena”. Gli affreschi del Mannozi, allora, non furono scialbati né distaccati: Gargani decise di conservarli con estrema cura «per gran rispetto verso gli antichi»<sup>40</sup> e sicuramente per poter allietare e stupire ospiti e potenziali acquirenti. Per quanto riguarda l’effettiva occupazione di Casa Annalena, le informazioni non sono totalmente chiare. Secondo Elsa Dawson<sup>41</sup>, l’intero palazzo fu venduto, nel 1820 circa, al generale napoleonico Francesco Macdonald (1776-1837)<sup>42</sup>, già ministro della guerra nel Regno di Napoli sotto Gioacchino Murat. Un’informazione in realtà falsa, ma viziata da affinità con eventi realmente accaduti. Il generale Macdonald dimorò effettivamente a Firenze dal 1832 al 1837, ma non come residente di

<sup>38</sup> Lo stesso Mannozi, nel ciclo delle *Storie della Vergine* realizzato nel 1621 per la cappella privata di Villa Guicciardini Mainoni a Vico d’Elsa, affianca l’episodio del *Transito della Vergine* a quello dell’*Assunzione e consegna della cintola*. Si vedano a proposito: Baldinucci 1688 (1846), p. 225, 146; Giglioli 1949, pp. 51-53; Banti 1977, pp. 12-13, 55; Firenze, Biblioteca degli Uffizi, M 455 (Giglioli), filza “Giovanni Mannozi da San Giovanni”, fasc. “Vico d’Elsa”, cc. sciolte. Nella produzione del pittore, in generale, non risulta alcun precedente di preferenza di una scena rispetto all’altra.

<sup>39</sup> Nonostante ciò, l’anomalia fornita dal ciclo di Annalena non costituisce un *unicum* in terra toscana. Mi propongo di trattare tale argomento in una futura pubblicazione.

<sup>40</sup> Gargioli 1819, p. 190; Benci 1821, p. 81.

<sup>41</sup> Dawson 1958, pp. 45-47. La data di pubblicazione è supposta.

<sup>42</sup> Per notizie su Francesco Macdonald si vedano: D’Ayala 1843, pp. 419-438; Masson 1918, pp. 374-378.

Casa Annalena, bensì come ospite di Carolina Bonaparte<sup>43</sup> presso il Palazzo già Grifoni in Borgo Ognissanti n. 3358 (distrutto nel 1853)<sup>44</sup>. Il nome con cui l'edificio di via Romana fu noto nel XIX secolo, ovvero quello di "Palazzo Macdonald" (o "Magdonald")<sup>45</sup>, deriva sicuramente da una storpiatura di "Palazzo Macdonell" (come più correttamente indicato in altre fonti)<sup>46</sup>, dal cognome degli inquilini britannici che, come vedremo, effettivamente vi abitarono dal 1828 circa al 1880, protagonisti delle vicende di estrazione degli affreschi. La compresenza dei Macdonald e dei Macdonell a Firenze, nello stesso scorcio di anni, contribuì sicuramente ad alimentare la confusione sulla denominazione del palazzo<sup>47</sup>. In ogni caso, i primi effettivi inquilini della palazzina furono i membri della famiglia di John Dearman Church (1781-1828), commerciante di vini britannico ritiratosi a Firenze, i quali la occuparono (del tutto o in parte) dal 1818 al 1828<sup>48</sup>: di questa esperienza ricorderà con piacere nelle sue memorie, molti anni più tardi, il figlio di John, Richard William Church (1815-1890), celebre prete anglicano, noto con lo pseudonimo di "Dean Church", che appunto trascorse l'infanzia dai 3 ai 13 anni proprio in Casa Annalena<sup>49</sup>. Alla morte del capofamiglia, avvenuta nel gennaio del 1828, i Church decisero di abbandonare Firenze e di salpare da Livorno per il Regno Unito, permettendo alla famiglia Macdonell di subentrare nell'occupazione di Casa Annalena. Questo passaggio, probabilmente, non fu del tutto casuale: Sir Hugh Macdonell (o Mac Donell) of Aberchalder (1753-1847) e la moglie Ida Louise Ulrich (1800-1880) si trovavano, dalla fine del 1827, proprio a Livorno, dove si erano ritirati a vita privata, e dove forse fecero conoscenza degli stessi Church, che già frequentavano la città per via degli studi del giovane Richard William. Hugh Macdonell, di origini scozzesi, fu un militare e politico del Canada britannico, in seguito divenuto celebre per il suo ruolo

<sup>43</sup> Dopo il definitivo crollo dell'Impero francese, Macdonald accompagnò in esilio Carolina Bonaparte, già vedova Murat, seguendola come confidente e amante. Si vedano a tal proposito: Weiner 1964, pp. 216-217, 251, 256; Hibbert 2002, pp. 249-250.

<sup>44</sup> Corsini 1961, pp. 263-271. L'ipotesi per cui Carolina visse in Casa Annalena con Macdonald dal 1820 al 1832 non è sostenibile: la nobildonna non abitò a Firenze prima del 1832.

<sup>45</sup> Wilson 1857, p. V; Horner S., Horner J. 1873, p. 319; Bacciotti 1886, p. 486; *Magnolia soulangeana* 1902, p. 268; Garneri 1910, p. 259.

<sup>46</sup> Fantozzi 1843, pp. 245-246; Vernon 1917, p. 119.

<sup>47</sup> Sempre la Dawson (Dawson 1958, pp. 47-48), che si affidò a fonti di seconda mano, mescolò suggestioni con verità parziali, rendendo ancora più farraginoso la questione: secondo la studiosa, infatti, alla morte di Francesco Macdonald, l'abitazione di via Romana passò in eredità ad uno dei figli del generale, Ugo, di nascita inglese. Il fatto che il Macdonell (effettivo proprietario dello stabile) si chiamasse davvero Hugh ma fosse di origine scozzese e affatto consanguineo col primo personaggio conferma l'arbitrarietà dell'accostamento fra le due informazioni. Si sfata così una tradizione ancora oggi riproposta e diffusa da varie risorse in rete.

<sup>48</sup> Church 1897, pp. 1-6, 159, 359-360; Smith 1958, pp. 3-8.

<sup>49</sup> Su Dean Church, oltre alle opere citate nella nota precedente, si vedano: Lathbury 1905; Donaldson, 1905.

di console generale ad Algeri (1811-1824) in un periodo di epidemie e di forti tensioni politiche e diplomatiche<sup>50</sup>. Nella stessa città, dopo la morte della sua prima moglie, Hugh aveva sposato Ida Louise, figlia del console danese Georg Frederik Ulrich, con la quale aveva poi abbandonato l'Algeria per trovare più tranquilla sistemazione nell'isola di Malta e quindi in Toscana<sup>51</sup>. Nel corso del 1828 i coniugi Macdonell ed i loro figli occuparono quindi (almeno) l'intero piano terreno di Casa Annalena, facendo di questa un importante punto di riferimento per la comunità straniera in soggiorno a Firenze. Negli ambienti della palazzina, e dunque anche nell'ex Coro d'Estate, furono a lungo organizzati incontri, ricevimenti, concerti e serate di gioco; ai piani superiori, nei vari decenni, trovarono ospitalità numerosi diplomatici e militari stranieri<sup>52</sup>. Si animava così ulteriormente un quartiere già rivitalizzato da stabilimenti teatrali e costellato dagli studi di importanti artisti italiani (Francesco Pozzi, Pio Fedi)<sup>53</sup>, come pure britannici e statunitensi (Hiram Powers, Thomas Ball, Seymour Kirkup, Miner Kilbourne Kellogg)<sup>54</sup>.

Dopo la morte del capofamiglia Hugh nel 1847 e la partenza dei figli dalla casa paterna, la vedova Ulrich, divenuta unica proprietaria di Casa Annalena<sup>55</sup>, maturò progressivamente l'idea di riconfigurare gli ambienti della palazzina per ricavarvi nuovi appartamenti da porre in affitto o in vendita. Non essendovi più necessità di enormi saloni di rappresentanza, la Ulrich volle riprogettare la sala da pranzo ricavata nel Coro d'Estate: questa venne spartita e divisa in nuove stanze, non prima che Rizzoli fosse chiamato per estrarre e riportare su tela i preziosi affreschi che la adornavano. Purtroppo, cronologia e modalità di commissione degli strappi dell'estrattista emiliano non sono precisamente note. Le uniche coordinate temporali a nostra disposizione, quelle fornite dalla stessa Ulrich, permettono di collocare l'intervento fra il 1847 e il 1866, ovvero in un periodo compreso fra la morte di Hugh Macdonell e l'offerta di vendita degli

<sup>50</sup> Playfair 1884, pp. 250-305; Macdonell 1893, pp. 109-111.

<sup>51</sup> Shaler 1826, pp. 185-230; Playfair 1884, pp. 243-305; Clausen, Rist 1920, pp. I, 4, 18, 156-157, 177, 188-189, 205.

<sup>52</sup> Fantozzi 1843, pp. 245-246; Douglas Home 1890, pp. 98, 119-120; Clausen, Rist 1921, pp. 43-45, 135-137; St. John 1905, p. 7; Lumb Macdonell 1913, pp. 76-77; Vernon 1917, p. 119.

<sup>53</sup> Fantozzi 1843, p. 258; Garneri 1910, p. 351.

<sup>54</sup> Wilson 1857, p. XXI; Horner S., Horner J. 1873, p. 319; Lemmi Powers 1907, pp. 72-74; Dentler 1964, pp. 14, 135.

<sup>55</sup> Hugh Macdonell, con le sue ultime disposizioni, aveva nominato eredi universali di tutti i suoi beni i figli maschi Alexander e Hugh Guion. A costoro, tuttavia, fu ordinato il mantenimento della madre Ida Louise, alla quale, a sua volta, il testatore garantì implicitamente i «furnished apartments occupied by her and by myself and family in my Palace at Florence». La traduzione inglese del testamento originale di Hugh (redatto in realtà in italiano), conservata presso i the National Archives di Londra, mi è stata gentilmente fornita da Natalie Provensal, discendente della famiglia Macdonell. Del testamento originale è stato possibile rintracciare solo una versione compendiativa in lingua italiana, conservata in: ASF, Notarile postunitario, protocolli, 704 (not. Lorenzo Gargioli, 1841-1847), 5488, 59, n. 85, rep. n. 15.

affreschi, già su tela, sottoposta agli Uffizi<sup>56</sup>. La documentazione relativa all'attività del restauratore negli anni '40 e '50 del secolo<sup>57</sup> ed alcuni indizi suggeriti da fonti artistiche coeve<sup>58</sup> lasciano tuttavia pensare a una datazione piuttosto tarda per le estrazioni di Annalena, magari coincidenti con la presenza del Rizzoli a Firenze nel 1861, anno in cui egli partecipò alla celebre Esposizione Italiana<sup>59</sup>. Le poche informazioni dettagliate sulla vicenda vennero oralmente riferite dalla Ulrich ad una delle sue nuore, Anne Lumb (moglie di Hugh Guion Macdonell), che così descrisse gli eventi in una sua memoria:

After my father-in-law's death my mother-in-law had all sorts of schemes for breaking up Annalena into small apartments, and determined in consequence to remove the frescoes from the walls of the refectory; they were the work of Giovanni de San Giovanni, a Tuscan painter of the sixteenth century, and represented scenes from the life of Christ and the death of the Virgin. My mother-in-law heard of a man who was willing to remove them for about £100. His conditions were that no one should be allowed to go into the refectory until the work was done, except his assistant, a boy. In about a month each fresco had been removed and stretched on canvas. No one could tell how it was done. They were ultimately acquired by the Duke of Norfolk and brought to England<sup>60</sup>.

Sappiamo dunque che le operazioni di distacco, condotte dal Rizzoli in compagnia di un assistente e in condizioni di assoluto isolamento<sup>61</sup>, durarono circa un mese (trattandosi in effetti di un ciclo monumentale) e furono retribuite «100£»<sup>62</sup>. Unico altro dato certo è che l'estrazione venne effettuata tramite strappo, tecnica che consente di rimuovere, grazie all'utilizzo di vari collanti e supporti, la sola superficie della pittura murale e di riportarla su tela. Questo risulta evidente dalle

<sup>56</sup> Lumb Macdonell 1913, p. 71. Nel febbraio 1866, la Ulrich comunicò alla Direzione delle Gallerie che il trasporto delle pitture era semplicemente avvenuto «già [da] qualche tempo» (cfr. nota n. 1).

<sup>57</sup> Numerosi documenti relativi all'attività del restauratore oggi si conservano presso gli eredi di Rizzoli, che ringrazio per la loro disponibilità (Collecchio, PR, Carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli).

<sup>58</sup> Un accenno alla possibile presenza *in situ* degli affreschi ancora nel 1858 si trova in: Nagler 1858, p. 860 e Nagler 1860, pp. 1042-1043.

<sup>59</sup> Sposato 2021, p. 145. Già in base ad una generica scansione temporale proposta da Torresi si è ritenuto che l'operazione di Annalena fosse avvenuta nel 1862. Tuttavia, tale riferimento cronologico non è sostenuto dai documenti (cfr. Torresi 1996, p. 19; L. Silingardi in Ciancabilla, Spadoni 2014, pp. 190-191; Bilancioni 2015).

<sup>60</sup> Lumb Macdonell 1913, pp. 75-76.

<sup>61</sup> Lo stereotipo del pittore-restauratore che difende da occhi indiscreti il proprio segreto di bottega, relativo al trasporto degli affreschi dal muro, si afferma e consolida già con le operazioni dei primi estrattisti a cavallo fra XVIII e XIX secolo (vedi Ciancabilla 2009, pp. 7-61). Lo stesso Rizzoli fu probabilmente molto accorto in tal senso, dopo aver pagato a caro prezzo una certa sua disinvoltura sul cantiere: durante l'esecuzione degli strappi degli affreschi monumentali nel Duomo di Firenze (1842), primo caso istituzionale dell'impiego della tecnica in terra granducale, avvenne una fuga di notizie sui metodi e materiali da lui utilizzati, seguita da una serie di tentativi di imitazione messi in pratica da artisti fiorentini (Sposato 2019, p. 192).

<sup>62</sup> Lumb Macdonell 1913, p. 76. Non è chiaro se si tratti di valuta inglese o italiana.

quattro impronte d'affresco ancora superstiti nello studio Gurrieri, di cui due molto ben leggibili (figg. 9-10): corpose porzioni di pigmento pittorico sfuggirono alla presa della colla animale e rimasero aderenti all'intonaco.

Ida Louise, che probabilmente non si reputava una collezionista, considerando gli affreschi tanto un ostacolo per i suoi progetti quanto una fonte di possibile guadagno, commissionò i distacchi già premeditando la vendita delle opere. L'operazione di estrazione, di per sé, non dovette essere giustificata da alcun falso movente di salvaguardia o conservazione storica: del resto a quelle date, in Toscana e poi in Italia, non esisteva alcuna norma che impedisse il distacco di affreschi esistenti entro proprietà privata<sup>63</sup>. Ben altro discorso poteva invece farsi sul commercio delle medesime opere e sulla loro fuoriuscita dai confini granducali e poi italiani: considerati alla stregua di opere mobili, gli affreschi staccati sottostavano allo stesso iter burocratico di un qualsiasi quadro su tela ed erano bloccati dagli uffici secondo le medesime norme<sup>64</sup>. In base al rescritto del 16 gennaio 1781<sup>65</sup> il lavoro di sorveglianza sull'esportazione delle opere toscane era da tempo di competenza dello stesso Direttore delle Gallerie fiorentine, a cui veniva garantita, per l'occasione, la consulenza di un ispettore e di un restauratore; con l'avvento dell'Unità d'Italia, tuttavia, tali competenze andarono ben presto a sovrapporsi con quelle delle varie Commissioni consultive e conservatrici di Belle Arti nate fra il 1860 ed il 1866, in un periodo di estremo disordine burocratico e legislativo<sup>66</sup>. Tutto ciò, in ogni caso, non comportò alcun tipo di complicazione per la nostra proprietaria: Ida Louise, considerata la rigida sorveglianza delle autorità competenti, senza addentrarsi in illecite transazioni, sottopose la vendita delle 15 opere direttamente alle Gallerie degli Uffizi, sapendo che ad un loro parere negativo le sarebbe stato permesso di commerciare anche al di fuori dei confini nazionali. Come già visto nel documento trascritto all'inizio del saggio, la proposta di prelazione sugli affreschi venne rivolta alle Gallerie in data 28 febbraio 1866. La mittente di quella lettera, la "Duchessa di Talleyrand", altri non è che la nostra nobildonna danese, che nel 1864 si era risposata, alla veneranda età di 64 anni, con

<sup>63</sup> Cfr. Emiliani 1978.

<sup>64</sup> Nel 1851 Luca Bourbon del Monte, in qualità di Direttore delle Gallerie fiorentine, si era già preoccupato di impedire l'esportazione dai confini granducali degli affreschi degli *Uomini e Donne Illustri* di Andrea del Castagno, trasferiti su tela dal Rizzoli nel 1850 per conto della famiglia Rinuccini, e si era quindi adoperato perché il Governo esercitasse su di loro un diritto di prelazione (a proposito si vedano: Sposato 2019, pp. 191-201; Sposato 2020, pp. 180-201). La specifica normativa di tutela in materia di affreschi staccati fu molto tarda: si dovrà aspettare il 16 aprile 1854 perché un sovrano decreto vada a penalizzare, per l'importo di duecentomila lire, il distacco sopra tela e l'appropriazione indebita di affreschi situati «alla pubblica vista» (sovrano decreto trascritto in: Emiliani 1978, pp. 62-63).

<sup>65</sup> Il rescritto (frutto della modifica di un precedente editto del 1754) è trascritto in: Emiliani 1978, pp. 52-55.

<sup>66</sup> Gioli 1997, p. 60; Bertone *et al.* 2005, pp. 134-135; Ciatti 2009, p. 216.

Edmond Alexandre de Talleyrand Périgord, Duca di Dino (1787-1872)<sup>67</sup>, dal quale aveva acquisito lo stesso titolo. Aurelio Gotti, allora assunto alla carica di Direttore da soli pochi giorni, rispose alla Ulrich con una sua lettera del 13 marzo, assicurando che, alle 2 pomeridiane del 15 successivo, l'ispettore Ferdinando Rondoni, ed il secondo restauratore delle Gallerie Ulisse Forni, specializzato in dipinti murali, sarebbero venuti ad esaminare le pitture<sup>68</sup>. Preziosa è la relazione sugli affreschi stilata proprio dai due funzionari in data 17 marzo:

Ill.mo Signore

In seguito all'incarico ricevuto, i sottoscritti si portarono ad esaminare gli affreschi eseguiti da Giovanni Mannozi da S. Giovanni nel 1630, oggi di proprietà dell'Ill.ma Sig. Duchessa di Taillerand, i quali dipinti negli anni decorsi vedevansi nel Coro del soppresso Monastero di Annalena dalle cui pareti furono tolti e trasportati in tela dal Sig. Giovanni Rizzoli di Cento. I soggetti delle tredici lunette e dei due quadri che adornavano già le pareti del Coro, ed i quali abbiamo ritrovati oggi in casa della sullodata Sig. Duchessa sono:

Le prime tre lunette rappresentano, L'Annunziazione della Vergine – La Visitazione di S. Elisabetta – e la Discesa dello Spirito Santo. Le altre dieci, alcuni fatti della Vita di Cristo, cioè la Natività – La Circoncisione – La Disputa nel Tempio – La Trasfigurazione – L'Orazione nell'orto – La Flagellazione – L'Incoronazione di Spine – La gita al Calvario – La Crocifissione e la Resurrezione. Che tutte hanno la misura eguale di Metri 1,95 per altezza e Metri 2,85 per larghezza.

I due quadri rappresentano, uno la Vergine seduta in Gloria che porge il Rosario a S. Giacinto, S. Caterina da Siena ed altre Sante con devote; l'altro il Transito della Vergine, ambedue di ricca composizione. Tanto questi che le lunette sopradescritte sono con figure al vero, di un merito d'arte non comune e conservati assai bene, alti Metri 3,61 larghe Metri 2,40. Per maggiori notizie veda il Baldinucci – Vita di Giovanni da S. Giovanni, ed il Richa. Notizie Storiche delle Chiese Fiorentine.

Firenze Li 17 Marzo 1866

Ferd. Rondoni Ispettore Compl.

Ulisse Forni Restauratore nelle R. Gallerie<sup>69</sup>.

Per quanto le opere fossero state descritte con accuratezza e parole d'elogio, Rondoni e Forni non riportarono al Direttore alcun accenno sulla convenienza d'acquisto degli affreschi da parte delle autorità. Anzi, la documentazione sulla trattativa, oggi conservata nell'archivio delle Gallerie fiorentine, si interrompe assai bruscamente con questo resoconto, lasciando forse intendere un certo disinteressamento per la vicenda, dopo un probabile parere negativo sull'acquisto. Gli affreschi fuoriuscirono comunque dai confini italiani nel 1885, 5 anni dopo

<sup>67</sup> Borel d'Hauterive 1868, p. 10; Révérend 1897, p. 280.

<sup>68</sup> ASGF, filza 1866, *Galleria delle Statue*, fasc. 37: Lettera di Aurelio Gotti a Ida Louise Ulrich – 13 marzo 1866.

<sup>69</sup> Ivi: Resoconto di Ferdinando Rondoni e Ulisse Forni – 17 marzo 1866. Le misure riportate dal documento, forse approssimative, vanno confrontate con quelle accertate nel 1885, per cui si veda la nota n. 22.

la morte di Ida Louise Ulrich, dopo essere passati in mano agli eredi della donna o dopo essere stati nel frattempo venduti ad un collezionista o antiquario italiano (probabilmente fiorentino). Lo scultore senese Cesare Corsi, già famoso per il suo ruolo di mediatore nel commercio artistico, in data 3 settembre 1885, ottenne infatti la licenza di esportazione delle opere, in nome di uno sconosciuto venditore<sup>70</sup>. I *Misteri* presero quindi la via dell'estero, e precisamente quella dell'Inghilterra, acquistati dal facoltoso e devotissimo Duca di Norfolk.

Per comprendere le ragioni di questo passaggio collezionistico, sarà utile fornire un quadro accurato sul personaggio in questione. Henry Fitzalan-Howard, 15° Duca di Norfolk e Conte di Arundel (1847-1917), fu discendente di un'illustre e nobile casata inglese orgogliosamente cattolica<sup>71</sup>. Divenuto Duca fin da giovanissimo (1860) per via della morte prematura del padre, Henry venne rigorosamente educato secondo i precetti della chiesa romana: impossibilitato, perciò, all'iscrizione nelle prestigiose università di Oxford e Cambridge, egli frequentò le scuole degli Oratoriani di Birmingham, divenendo in seguito un devoto sostenitore della Congregazione di San Filippo Neri, legandosi in termini personali, politici e spirituali ai religiosi del Brompton Oratory di Londra<sup>72</sup> ed in particolare al celebre ed influente Cardinale John Henry Newman (1801-1890)<sup>73</sup>. Membro del partito conservatore unionista, il 15° Duca fu soprattutto un punto di riferimento politico per l'intera popolazione cattolica del Regno Unito, un vero e proprio tramite fra il Vaticano, le istituzioni politiche e gli interessi dei suoi correligionari inglesi, e grazie ai suoi sforzi egli contribuì a reintegrare i Cattolici nella vita civile del Regno<sup>74</sup>. Fu anche un attivo e premuroso filantropo: nei territori di Sheffield, Norwich e Birmingham egli favorì numerosi istituti di beneficenza e finanziò la costruzione di vari oratori, collegi, università e soprattutto di chiese e cattedrali, comprese quella del Brompton Oratory e quella della nativa Arundel (sede dei Duchi di Norfolk), dedicata ad Our Lady and St. Philip Neri nel 1868-1873<sup>75</sup>, chiese quasi tutte progettate nello stile neo-Gotico che il Duca tanto amava, in quanto entusiasta d'architettura<sup>76</sup>.

Non è un caso che un ciclo tanto devozionale come quello di Giovanni da San Giovanni fosse finito nelle mani di un tale personaggio. Erede di una secolare

<sup>70</sup> AUEF – Licenze di Esportazione di Oggetti d'Arte Antica 1886: Licenza del 3 settembre 1885. Il documento è stato recentemente segnalato dalla studiosa Lynn Catterson, che ringrazio (Catterson 2020, pp. 526-527). Si veda lo stesso contributo per un approfondimento sul Corsi e sui suoi rapporti con Bardini e Bode.

<sup>71</sup> Fitzalan-Howard 1917, pp. 11-15.

<sup>72</sup> Per informazioni sugli Oratoriani inglesi e sul Brompton Oratory di Londra si vedano: Napier 1973; Kilburn 1980; Napier, Laing 1985.

<sup>73</sup> Fitzalan-Howard 1917, p. 32; Swynfer Jervis 2005, pp. 236-237.

<sup>74</sup> Fitzalan-Howard 1917, pp. 79-84.

<sup>75</sup> Ivi, p. 66. Nel 1971 la cattedrale è stata rinominata "Church of Our Lady and St. Philip Howard" a seguito dell'avvenuta canonizzazione di uno degli antenati dei Duchi di Norfolk.

<sup>76</sup> Fitzalan-Howard 1917, pp. 62-68, 120-121; Swynfer Jervis 2005, p. 237.

collezione che poteva vantare nomi del calibro di Holbein, Van Dyck, Gainsborough, Thomas Lawrence e Canaletto<sup>77</sup>, il Duca fu anche appassionato acquirente di materiale artistico e di oggetti d'arredamento, nonostante non avesse mai goduto di una certa reputazione di collezionista o *connoisseur*<sup>78</sup>. I suoi sforzi si concentrarono nella raccolta di opere d'arte dei secoli XV-XVII di natura quasi esclusivamente religiosa<sup>79</sup>, che egli allestiva nelle stanze del castello di Arundel ed in quelle della Norfolk House (la residenza londinese dei Duchi) o che destinava a chiese ed istituzioni religiose da lui patrocinate<sup>80</sup>. Pare tuttavia che il Duca Henry non intervenisse quasi mai nelle transazioni: eccezion fatta per offerte provenienti da amici e conoscenti, egli si lasciava consigliare dai suoi più fidati agenti sul mercato antiquario londinese, Frederick Davis e suo figlio Charles Davis, i quali si occupavano interamente della parte operativa<sup>81</sup>. Non sappiamo ancora in che modo il Duca di Norfolk fosse entrato in possesso degli affreschi, anche se fu lui, probabilmente, ad acquistarli già nel 1885, tramite Cesare Corsi<sup>82</sup>. Egli si interessò in ogni caso alle 15 opere, forse memore di averle viste durante un suo giovanile viaggio a Firenze, forse consigliato dall'amico Cardinale Newman, appassionato confidente del già menzionato Dean Church, che in Casa Annalena era cresciuto (1818-1828). Dallo spoglio delle carte d'archivio non risulta che l'offerta di acquisto degli affreschi sia passata attraverso l'intermediazione degli agenti Davis<sup>83</sup>: è probabile che il Duca Henry, in quest'occasione, avesse agito di personale iniziativa<sup>84</sup>. In tal senso potrebbe aver avuto un ruolo importante la

<sup>77</sup> Fitzalan-Howard 1917, pp. 114-115. Cfr. con: Fitzalan-Howard 1913; Francis 1932.

<sup>78</sup> Swynfer Jervis 2005, p. 244.

<sup>79</sup> Solamente lo spoglio archivistico può fornirci un'idea della collezione del Duca fra XIX e XX secolo: Arundel, Arundel Castel Archives (d'ora in poi Arundel Archives), A 1342; ivi, MD 1111, 1114; ivi, IN 26, 27, 28, 29, 38, 63, 64. La consultazione dell'archivio di Arundel mi è stata agevolata dall'instancabile assistenza dell'archivista Mr. Craig Irving, che ringrazio.

<sup>80</sup> Arundel Archives, CH1905/51: Lettera del rev. Clementi Smith al Duca di Norfolk, 2 marzo 1905.

<sup>81</sup> Swynfer Jervis 2005, pp. 239-246; Rubinstein *et al.* 2011, p. 200.

<sup>82</sup> La testimonianza di Anne Lumb (Lumb Macdonell 1913, pp. 75-76) non permette comunque di chiarire la questione. Per quanto ella riferisca della vendita degli affreschi nel capitolo dedicato all'incontro con la suocera Ulrich, avvenuto a Firenze tra il 1872 e il 1873, è evidente che l'autrice fosse venuta a conoscenza dei fatti (post 1885) in un momento successivo, riferendo soltanto l'esito ultimo della vicenda («they were ultimately acquired by the Duke of Norfolk and brought to England»).

<sup>83</sup> Arundel Archives, MD 1318; 1679; 1681.

<sup>84</sup> Sono accertate almeno altre due proposte di vendita di affreschi staccati con soggetto devozionale indirizzate da privati al Duca di Norfolk: nel 1896 la Contessa di Lindsay gli chiese di valutare l'acquisto di un «fresco» rappresentante una *Madonna con Bambino*, con provenienza dalla chiesa di S. Maria di Loreto a Roma; nel 1905 il reverendo Clementi Smith gli offrì un affresco con un *S. Giovanni Evangelista* di produzione romana, datato fine XVI-inizio XVII secolo. In entrambi i casi, le opere erano state esposte in vendita nella galleria londinese del mercante Martin Colnaghi (Arundel Archives, CH 1896/773: Lettera della Contessa di Lindsay al 15° Duca di Norfolk – 5 ottobre 1896; ivi, CH 1905/51: Lettera del reverendo Algernon Emerick Clementi Smith al 15° Duca di Norfolk – 2 marzo 1905).

predilezione per il tema del rosario spesso dimostrata da lui stesso e dagli Oratoriani: nella cattedrale di Arundel, infatti, il vetro temperato del rosone in facciata era stato fatto decorare con la *Madonna del Rosario* ed i *15 Misteri del Rosario* (1868-1873), mentre nella chiesa del Brompton Oratory aveva trovato spazio, all'incirca negli anni '80 dell'800, l'altare già proveniente dalla Cappella della Madonna del Rosario (1693) della demolita chiesa di S. Domenico a Brescia<sup>85</sup>.

La notizia degli affreschi di Giovanni da San Giovanni venne diffusa in Inghilterra da una devota pubblicazione di stampo mariano, data alle stampe nel 1904 col titolo di *Rosa Mystica*<sup>86</sup>, composta, non a caso, da uno degli oratoriani londinesi a stretto contatto col Duca di Norfolk, Padre Kenelm Digby Best (1835-1914)<sup>87</sup>. Conosciuto nell'ambiente cattolico per una spiccata vocazione alle lettere e al commento teologico, l'oratoriano fu sicuramente spinto ad un confronto col Duca di Norfolk sugli affreschi fiorentini e sul tema dei Misteri del Rosario. Pure in questo caso, sfortunatamente, molti punti della storia non sono chiari. Non sappiamo, infatti, quale fosse il ruolo delle 15 opere nelle collezioni del Duca, in che modo queste fossero state divulgate nell'orbita oratoriana e quali fossero stati i precisi contatti con Padre Best. Purtroppo, la consultazione dell'archivio dei Duchi di Norfolk, conservato presso il Castello di Arundel, ha portato soltanto al ritrovamento di un unico, frammentario accenno agli affreschi, individuato in una lettera scritta al Duca Henry da Padre K. D. Best il 1° novembre 1903. L'oratoriano, pochi mesi prima di mandare in stampa *Rosa Mystica*, annunciava al Duca in vista di un loro futuro incontro:

I hope to bring with me the results of our undertaking and have secured all things to tell you in connection with the frescoes. It will [...] me to the ground to join you on Friday afternoon November 13 to leave you on Monday the 16th for Rome<sup>88</sup>.

Padre Best, infatti, dovette recarsi di persona a Firenze (forse in occasione di una sua visita alla sede vaticana) per condurre più approfondite ricerche sugli affreschi di Annalena e sulla loro iconografia. Nella città toscana, con l'aiuto di Pasquale Nerino Ferri, il celebre curatore del Gabinetto dei Disegni e delle

<sup>85</sup> Kilburn 1980, pp. 23-24. A maggior ragione va quindi segnalato un legame tra lo scultore Cesare Corsi e gli Oratoriani di Londra. Nel 1894 (circa dieci anni dopo l'esportazione degli affreschi) Corsi svolse un ruolo di mediazione nella vendita delle 12 statue di *Apostoli* realizzate da Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) per il Duomo di Siena, giunte infine nella chiesa di S. Filippo Neri in Brompton Road (vedi Innocenti Romano 1975).

<sup>86</sup> Best 1904. L'opera venne pubblicata in occasione dell'anno giubilare 1904, dedicato da papa Pio X al cinquantenario della definizione del dogma dell'Immacolata Concezione.

<sup>87</sup> Discendente da una famiglia di letterati e filosofi, K.G. Best fu introdotto alla dottrina cattolica dai benedettini di Ampleforth e venne ordinato nella congregazione oratoriana nel 1858. Negli anni '70 prese parte alla fondazione della comunità londinese di Brompton, della quale divenne in seguito una delle personalità più importanti (vedi Pace *et al.* 1922, p. 106).

<sup>88</sup> Arundel Archives, CDH/1903/596: Lettera di Padre K. D. Best al 15° Duca di Norfolk – 1° novembre 1903.

Stampe delle Gallerie degli Uffizi, aveva quindi consultato i disegni di Mannozi conservati nel museo fiorentino<sup>89</sup>: all'oratoriano premeva innanzitutto rintracciare una qualche giustificazione rispetto all'inusuale iconografia adottata dal pittore nelle due ultime scene, di cui abbiamo accennato. In quell'impresa gli venne in aiuto anche Guido Biagi, in qualità di Direttore della Biblioteca Laurenziana, ma invano<sup>90</sup>. Senza farsi prendere da sconforto, anzi quasi affascinato dall'anomalia, Padre Best introdusse così la sua pubblicazione:

We are told by historians that he [Giovanni da San Giovanni] was capricious and bizarre in his work. This is shown by these copies. Much there is that is beautiful; but here and there startling carelessness and provoking defects appear. He dwelt in a house opposite the convent in the Via Romana, and may have thought himself privileged on that account to paint as he pleased. The Fifteen Rosary Mysteries are accurately represented by him till he reaches the two last. There he represents the Death of Our Lady instead of her Assumption, and instead of the customary Coronation he depicts the Madonna giving the Rosary to St. Dominic and other Saints and devout persons. I was told by a very learned Dominican that in earlier ages much liberty was allowed as to the choice and arrangement of Rosary Mysteries. But long before Giovanni's time our present order was in common use, and I am quite unable to account for his eccentric departure from the beaten track. [...] I hazard the conjecture that, with the work of Beato Angelico before him, Giovanni may have said in turn "Come te non voglio, melio di te non posso" and characteristically taken an independent line in representing the Mysteries<sup>91</sup>.

L'oratoriano era conscio dell'importanza storico-artistica degli affreschi: egli si preoccupò di fornire alcune informazioni sul loro contesto di provenienza e sulla storia di Annalena Malatesta, dichiarandosi poi estremamente orgoglioso di aver introdotto per la prima volta nel mondo artistico queste 15 opere tramite le loro fotoincisioni, affidate alla ditta "H. G. Phillips & Co.", con sede al n.7 di Red Lion Court in Fleet Street, a Londra<sup>92</sup>. La pubblicazione

<sup>89</sup> Best 1904, pp. VI-VII. Scrisse l'oratoriano: «I searched in vain through volumes of his [Giovanni da S. Giovanni] *schiffe*, with the permission and most obliging assistance of Professor Ferri, Custodian of Designs at the Royal Galleries in Florence». Non è chiaro l'uso della parola "*schiffe*", riportata in corsivo dallo stesso autore, forse in riferimento all'italiano "schizzi". In ogni caso, per quanto non esistano prove del passaggio di Padre Best a Firenze, le dinamiche suggeriscono un confronto diretto avvenuto fra i due soggetti. In appunti e lettere manoscritti riferiti a Nerino Ferri, conservati presso la Biblioteca degli Uffizi, non è però emerso alcun riferimento agli affreschi di Arundel o al contatto con l'oratoriano (Biblioteca degli Uffizi, M455). Ferri probabilmente non trasmise neppure memoria di questo evento al suo assistente e successore, Odoardo Giglioli, che nella sua celebre monografia del Mannozi appuntò gli affreschi di Annalena tra le opere perdute dell'autore, ritenendoli distrutti *in situ* con le soppressioni del 1808 (cfr. Giglioli 1949, p. 153).

<sup>90</sup> Best 1904, pp. VI-VII. Non è reperibile alcuna traccia scritta di questa vicenda nelle lettere indirizzate in quegli anni a Guido Biagi, oggi conservate in modo ripartito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Laurenziana e la Biblioteca Riccardiana.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Ivi, pp. VII-IX. Non è stato possibile reperire molte informazioni sulla ditta di H.G. Phillips, se non che questa risultava ancora in attività nell'ottobre del 1910, dopo essersi trasferita di poco lontano al n. 9 di Gough Square in Fleet Street (*Receiving orders* 1910, p. 25).

degli affreschi del Mannozi ebbe tuttavia risonanza praticamente nulla. Della loro esistenza si fece eco in alcune sommarie recensioni di *Rosa Mystica*, pubblicate fra il 1904 ed il 1905<sup>93</sup>: il carattere devozionale del testo impedì forse a storici dell'arte e collezionisti di venire a conoscenza del preziosissimo e fragile ciclo, che presto scomparve dalla memoria artistica<sup>94</sup>. Un oblio confermato dalla totale assenza di notizie sul luogo di esposizione o conservazione delle opere. Per quanto Padre Best si fosse loro riferito con l'appellativo di "Arundel frescoes", le tele, probabilmente, non vennero destinate alla cittadina del West Sussex: non si ha infatti alcuna traccia del loro passaggio nel castello ducale o negli edifici sacri o pubblici di Arundel<sup>95</sup>. Dal momento poi che la loro presenza risulta assente anche negli inventari della Norfolk House di Londra e di altre proprietà del duca, è altamente probabile che gli affreschi, dopo un temporaneo deposito ad Arundel nel periodo 1903-1904, fossero stati donati ad una delle tante istituzioni religiose patrocinate dal nobile cattolico<sup>96</sup>.

Ulteriori ricerche potranno in futuro far luce sulla vicenda e portare, nella migliore delle ipotesi, ad un fortunato ritrovamento. La pista, infatti, appare ormai ben tracciata: nuovi contatti con archivi e diocesi inglesi hanno gettato i primi ponti per proficue collaborazioni e indagini. Distruzioni permettendo, Giovanni da San Giovanni ci aspetta, da un secolo, in una delle centinaia di ville, chiese o piccoli oratori nella campagna inglese. Anche nel caso in cui l'unità del ciclo sia stata spezzata e gli affreschi abbiano seguito diverse sorti collezionistiche, le aspettative rimangono alte: opere di questo genere e queste dimensioni non passano affatto inosservate.

<sup>93</sup> Le opinioni espresse sull'opera di K.D. Best sono piuttosto discordanti, mentre i riferimenti agli affreschi del Mannozi sono quasi sempre sommi e parziali. Si vedano a proposito: *A striking volume* 1904, p. 5; *Rosa Mystica* 1904, p. 13; *Book Reviews* 1905, pp. 68-69; *Rosa Mystica* 1905a, p. 384; *Some Recent Art* 1905, p. 284; *The Immaculate Conception* 1905, pp. 830-831.

<sup>94</sup> L'approssimativa recensione comparsa sul celebre «Burlington Magazine» contribuì alla scarsa fama degli affreschi (*Rosa Mystica* 1905b, p. 336). Un'ultima menzione del ciclo tornò per un breve commento teologico-iconografico in un anonimo articolo inglese del 1912 (*The Month of Mary* 1912, p. 5).

<sup>95</sup> Come già accennato, durante la consultazione delle carte dell'archivio del Castello di Arundel e la lettura di fonti legate alla stessa cittadina non sono emerse notizie relative alla questione.

<sup>96</sup> Numerose sono state le diocesi e le istituzioni cattoliche inglesi, legate ai Duchi di Norfolk, da me contattate nel tentativo di rintracciare gli affreschi, tuttavia senza alcun buon fine. Di seguito, l'elenco delle istituzioni coi relativi responsabili, che ringrazio: Arundel Cathedral (Ms. Louise Sharp, segretaria della Cattedrale); Brompton Oratory Archive (Father Rupert McHardy, archivista); Birmingham Oratory Archive (Mr. Daniel Joyce, archivista e bibliotecario); Arundel and Brighton Diocese (Ms. Hazel State); Diocese of East Anglia (Mr. Micheal Gill e Mr. Gill Hill, archivisti); National Shrine of Walsingham (Father Frost); Cathedral of St. John the Baptist, Norwich (Mr. Peter Thorn, bibliotecario della Duckett Library, il quale si è gentilmente informato anche sulle seguenti realtà: Cathedral of St. Marie, Sheffield; Church of St. Francis Xavier, Hereford; Church of The Guardian Angel, Mile End, Londra). Purtroppo, anche nelle collezioni fotografiche e documentarie del Courtauld Institute of Art (De Witt and Conway Libraries) non risulta alcuna traccia del ciclo fiorentino (ringrazio per il suo aiuto Ms. Kim Clements).

*Riferimenti bibliografici / References*

- Albertini F. (1510), *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, ed. 1863, Firenze: Cellini.
- Arfaio M. (2009), *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 73, *ad vocem*.
- A Striking Volume* (1904), *A Striking Volume of Sacred Art*, «The Essex County Chronicle», Friday, August 19, 1904.
- Bacciotti E. (1886), *Firenze illustrata nella sua storia – famiglie – monumenti – arti – scienze*, Firenze: Tipografia Cooperativa, vol. III.
- Baldinucci F. (1688), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. 1846 (a cura di F. Ranalli), Firenze: Batelli, voll. II, IV.
- Banti A. (1977), *Giovanni da San Giovanni: pittore della contraddizione*, Firenze: Sansoni.
- Benci A. (1821), *Opere d'architettura in Firenze: anno 1820*, «Antologia Vieusseux», n. IV, tomo II, pp. 76-86.
- Berti P. (1857), *Carta degli Sponsali di Annalena Malatesta con Baldaccio d'Anghiari*, «Giornale Storico degli Archivi Toscani», anno I, dispensa prima, pp. 42-49.
- Bertone A. et al. (2005), *Materiali per una storia della catalogazione dei beni culturali in Italia (1861-2004)*, «Quaderni del Castello Sforzesco Milano», n. 3, pp. 133-164.
- Best K.D. (1904), *Rosa mystica. The Fifteen Mysteries of the most holy rosary and other joys, sorrows and glories of Mary. Illustrated with copies of the Rosary Frescoes of Giovanni di San Giovanni and other artists*, London: R. & T. Washbourne, Laslett & Co; St. Louis, Mo: B. Herder.
- Bilancioni F., a cura di (2015), *Giovanni Rizzoli*, scheda codice 2/157/1330 (25.06.2015), «Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani», portale online dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, <<https://archivistoricorestoratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archivistoricorestoratori.it/api/restauratori/1507.json>>, 20.02.2023.
- Book Reviews* (1905), *Book Reviews and Literary Notes*, «The Catholic fortnightly review», vol. XII, pp. 68-69.
- Borel d'Hauterive M. (1868), *Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe*, Paris: Au Bureau de la Publication.
- Bruto G.M. (1838), *Delle Istorie Fiorentine, volgarizzate da Stanislao Gatteschi delle Scuole Pie*, Firenze: Batelli, vol. I.
- Cambiagi G. (1790), *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze: Stamperia granducale.
- Cantelli G. (1987), *Valore e stravaganza di Giovanni da San Giovanni*, in *Giovanni da San Giovanni a Monsummano*, a cura di G. Cantelli, C. Zappia, Empoli: Società tipografica Barbieri, Nocchioli & C., pp. 13-28.

- Catterson L. (2020), *Art Market, Social Network and Contamination: Bardini, Bode and the Madonna Pazzi Puzzle*, in *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks*, edited by L. Catterson, Leiden-Boston: Brill, pp. 498-552.
- Church M.C. (1897), *Life and letters of Dean Church*, London: Macmillan and Co.
- Ciancabilla L. (2009), *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento*, Firenze: Edifir.
- Ciancabilla L., Spadoni C., a cura di (2014), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati. Da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, vol. II.
- Ciatti M. (2009), *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze: Edifir.
- Clausen J., Rist P.F. (1920), *Memoirer of breve udgivne ad Julius Clausen og P. Fr. Rist af Rud. Bays efterladte papirer. I. Algier og Italien, 1816-1821*, tomo I, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, vol. 33.
- Clausen J., Rist P.F. (1921), *Memoirer of breve udgivne ad Julius Clausen og P. Fr. Rist af Rud. Bays efterladte papirer. Musidalsk Reise, 1842-1843*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, vol. 34, tomo III.
- Conti A. (2009), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano: Electa.
- Corsini A. (1961), *I Bonaparte a Firenze*, Firenze: Olschki.
- D'Ayala M. (1843), *Le vite de' più celebri capitani e soldati napoletani dalla giornata di Bitonto fino a' di nostri*, Napoli: Stamperia dell'Iride.
- Dawson E.M. (1958), *The story of the Palazzo-Convent of Annalena*, Florence: Giulio Giannini & Son.
- Delogu G. (1925), *Giovanni da San Giovanni*, «L'Arte», XXVIII, pp. 111-127.
- Dentler C.L. (1964), *Famous foreigners in Florence 1400-1900*, Firenze: Bemporad-Marzocco.
- Donaldson A.B. (1905), *Richard William Church*, London: Rivingtons.
- Dunglas Home, M.me (1890), *The gift of D. D. Home*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- Emiliani A. (1978), *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Fantozzi F. (1843), *Pianta geometrica della città di Firenze*, Firenze: Galileiana.
- Fantozzi Micali O. (1978), *L'Ottocento*, in *I Teatri di Firenze*, a cura di P. Roselli *et al.*, Firenze: Bonechi, pp. 103-143.
- Fantozzi Micali O., Roselli P. (1980), *Le soppressioni dei conventi a Firenze: riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze: LEF.
- Fitzalan-Howard G.M. (1913), *Arundel Castle*, London: Heinemann.

- Fitzalan-Howard H. (1917), *A Duke of Norfolk Notebook*, London: Burn & Oates.
- Follini V., Rastrelli M. (1802), *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze: Stamperia del Giglio, vol. VIII.
- Francis M.D. (1932), *The booklet of Arundel. Castle and Town*, Bognor Regis: Arundel Press.
- Franzese P. (1987), *Il rapporto di lavoro: proposte di lettura delle fonti documentarie per uno studio delle condizioni contrattuali*, in *Giovanni da San Giovanni a Monsummano*, a cura di G. Cantelli, C. Zappia, Empoli: Società tipografica Barbieri, Nocchioli & C., pp. 65-95.
- Garbero Zorzi E., Zangheri L., a cura di (2000), *I teatri storici della Toscana: censimento documentario e architettonico*, Firenze: Giunta regionale Toscana, vol. 8.
- Gargioli L. (1819), *Description de la ville de Florence et de ses environs, précédée d'un abrègé de l'histoire florentine*, Florence: Landi, Pagni, tome I.
- Garneri A. (1910), *Firenze e dintorni visitati da un artista. Guida-Ricordo. Pratica, indispensabile, illustrata*, Firenze: s.n.
- Gatti Perer M.L. (1997), *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario*, in *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi, D. Zardin, Milano: Silvana Editoriale, pp. 185-208.
- Giglioli O.H. (1949), *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozi – 1592-1636). Studi e ricerche*, Firenze: Edizioni "S.T.E.T."
- Gioli A. (1997), *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma: Mibact (Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato, n. 80).
- Gotti A. (1889), *Storia del Palazzo Vecchio in Firenze*, Firenze: Civelli.
- Gurrieri F. (1973), *Artisti granducali nel tempio della Madonna della Fontenuova a Monsummano*, Pistoia: Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.
- Hibbert C. (2002), *Napoleon. His wives and women*, London: HarperCollins.
- Horner S., Horner J. (1873), *Walks in Florence*, London: Strahan & Co, vol. II.
- Innocenti Romano D. (1975), *Le Statue degli 'Apostoli' del Duomo di Siena, ovvero una brutta pagina di storia senese*, «Paragone Arte», XXVI, n. 309, pp. 85-100.
- Kilburn E. (1980), *A walk around the Church of the London Oratory*, 12<sup>th</sup> ed., London: Carey & Claridge.
- Lathbury D.C. (1905), *Dean Church*, Oxford-London: A.R. Mowbray & Co.
- Lemmi Powers E.E. (1907), *Hiram Powers, sculptor. Recollections of My Father*, «The Vermonter», vol. XII, n. 1, January, pp. 72-85.
- Lumb Macdonell A. (1913), *Reminiscences of Diplomatic Life. Being stray memories of personalities & incidents connected with several European*

- courts & also with life in South America fifty years ago*, London: Adam & Charles Black.
- Macdonell J.A. (1893), *Sketches illustrating the early settlement and history of Glengarry in Canada*, Montreal: W. Foster, Brown.
- Magnolia soulangeana* (1902), *Magnolia soulangeana in the garden of the old Casa Annalena, Florence*, «The Garden: an illustrated weekly journal of gardening in all its branches», 26<sup>th</sup> April, p. 268.
- Masson F. (1918), *Napoleon et sa famille*, Paris: F. Ollendorff, vol. XII (1816-1821).
- Meersseman G.G. (1964), *Le origini della Confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia*, II, Firenze, Roma, Perugia, Chieri, Ravenna ecc., e di nuovo Venezia, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», vol. 76, 3, pp. 301-328.
- Moroni Romano G. (1852), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia: Tipografia Emiliana, vol. LIX.
- Nagler G.K. (1858), *Die Monogrammisten Und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrueviatur desselben etc. Bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel der alten Gold und Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porcellan-Manufacturen u. s. w.*, München: Franz, vol. I.
- Nagler G.K. (1860), *Die Monogrammisten Und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrueviatur desselben etc. Bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel der alten Gold und Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porcellan-Manufacturen u. s. w.*, München: Franz, vol. II.
- Napier C. (1973), *The London Oratory*, Norwich: Jarrold & Sons.
- Napier M., Laing A., eds. (1985), *The London Oratory. Centenary 1884-1984*, London: Trefoil.
- Paatz W., Paatz E. (1953), *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main: Klostermann, vol. V (Q-Z).
- Pace E.A. et al., eds. (1922), Best, Kenelm Digby, in *The Catholic Encyclopedia. An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic Church treating art, biography, education, exploration, history, law, literature, nations, philosophy, races, religion, science and sociology*, New York: The Encyclopedia Press Inc., suppl. I, vol. XVII, p. 106.
- Palmerio G., Villetti G. (1989), *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma: Viella.
- Panattoni R. (2004), *Ridolfo Castinelli (1791-1859). Architetto e ingegnere negli anni del Risorgimento. Progetti e realizzazioni per committenti privati*, Ospedaletto: Pacini.

- Passerini L. (1866), *Baldaccio da Anghiari*, «Archivio Storico Italiano», III serie, t. III, pt. II (42), pp. 131-166.
- Pericoli Ridolfini C. (1967), *Roma. S. Maria sopra Minerva*, Bologna: Officine grafiche Poligrafici il Resto del Carlino.
- Playfair R.L. (1884), *The scourge of Christendom. Annals of British relations with Algiers prior to the French conquest*, London: Smith, Elder & Co.
- Reali O., Rossi G., Stefanelli V. (1967), *Il Teatro Goldoni a Firenze*, «Bollettino degli Ingegneri», XV, 10, pp. 3-17.
- Receiving Orders* (1910), *Receiving Orders – oct. 28*, «Lloyd's Weekly News», oct. 30, p. 25.
- Révérènd A. (1897), *Armorial du Premier Empire. Titres, majorats et armoiries concédés par Napoleon I*, Paris: Au Bureau de «L'Annuaire de la Noblesse», tome IV (P-Z).
- Richa G. (1762), *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri. Parte Seconda del Quartiere di Santo Spirito*, Firenze: Viviani, tomo X.
- Romby G.C. (1978), *Sopravvivenze e permanenze: i teatri 'tradizionali' a Firenze nel XIX sec.*, in *Architettura in Toscana dal periodo napoleonico allo Stato unitario*, Atti del convegno (Firenze, 17-18 maggio 1976), a cura di G. Orefice, Firenze: Uniedit, pp. 65-70.
- Rosa Mystica* (1904), *Rosa Mystica. The Fifteen Mysteries of the Most Holy Rosary and other Joys, Sorrows, and Glories of Mary. By Kenelm Digby Best. London: Washbourne; Laslett*, «The Tablet. The International Catholic weekly», 21<sup>st</sup> May, p. 13.
- Rosa Mystica* (1905a), *Rosa Mystica: Mariae Immaculatae Tributum Jubilaeum. By the Rev. Kenelm Digby Best, of the Oratory. London: Washbourne; Laslett & Co. 1904*, «The Irish Ecclesiastical Record. A monthly journal under episcopal sanction», vol. XVII, p. 384.
- Rosa Mystica* (1905b), *Rosa Mystica. By the Rev. K. Digby Best (Review)*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», vol. 6, n. 22, p. 336.
- Rubinstein W.D. *et al.*, eds. (2011), *Davis, Charles and Davis, Frederick*, in *The Palgrave Dictionary of Anglo-Jewish History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 200.
- Scott L. (1907), *Echoes of old Florence. Her palaces and those who have lived in them*, 3<sup>a</sup> ed., Firenze: Flor & Findel.
- Shaler W. (1826), *Sketches of Algiers, political, historical, and civil; containing an account of the geography, population, government, revenues, commerce, agriculture, arts, civil institutions, tribes, manners, languages, and recent political history of that country*, Boston: Cummings, Hilliard, and Company.
- Smith B.A. (1958), *Dean Church. The Anglican response to Newman*, London-New York-Toronto: Oxford University Press.
- Soldani S. (2012), *L'iconografia della Madonna del Rosario nel territorio aretino dopo la riforma cattolica*, «Memorie Valdarnesi», anno 178, serie IX, fasc. II, pp. 107-126.

- Some Recent Art* (1905), *Some Recent Art Books*, «The Art Journal», p. 284.
- Sposato G. (2019), *Giovanni Rizzoli e gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco*, in Stefano Bardini “estrattista”. *Affreschi staccati nell’Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, Atti del convegno (Firenze 9-10 novembre 2018), a cura di L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 193-204.
- Sposato G. (2020), *Gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno alle Gallerie degli Uffizi. Vicende conservative, collezionistiche e museografiche*, «Images. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi», n. 4, pp. 180-201.
- Sposato G. (2021), *Giovanni Rizzoli in Toscana: il distacco degli affreschi tra conservazione, collezionismo e antiquariato (1842-1866)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze – Dipartimento SAGAS – Corso di Laurea Magistrale in Storia dell’Arta, relatore C. Giometti, correlatore L. Ciancabilla, a.a. 2020-2021 (non pubblicata).
- St. John F.R. (1905), *Reminiscences of a retired diplomat*, London: Chapman & Hall.
- Swynfer Jervis S. (2005), *Charles Davis, the 15<sup>th</sup> Duke of Norfolk, and the formation of the collection of furniture at Arundel Castle*, «Furniture History», vol. XLI, pp. 231-248.
- The Immaculate Conception* (1905), *The Immaculate Conception by Best*, «Catholic World», 80, pp. 830-831.
- The Month of Mary* (1912), *The Month of Mary*, «The Essex County Chronicle», Friday, May 17.
- Torresi A.P. (1996), *Giovanni Rizzoli ed altri. Restauratori ed Artisti a Pieve nell’Otto-Novecento*, Ferrara: Liberty House.
- Vernon W.W. (1917), *Recollections of seventy-two years*, London: John Murray.
- Weiner M. (1964), *The parvenue princesses. The Lives and Loves of Napoleon’s sisters*, New York: Morrow.
- Wilson H.C. (1857), *A new guide of Florence and its vicinity with excursions to Fiesole, Vallombrosa, Alvernia and Camaldoli including various useful informations, tables of currency etc.*, Firenze: Bettini.
- Zappia C. (1987), *I Miracoli della Vergine di Santa Maria a Fontenuova illustrati da Giovanni da San Giovanni*, in *Giovanni da San Giovanni a Monsummano*, a cura di G. Cantelli, C. Zappia, Empoli: Società tipografica Barbieri, Nocchioli & C., pp. 31-64.
- Zippel G. (1910), *Le monache di Annalena e il Savonarola*, «Rivista d’Italia», n. 3, 10, pp. 231-249.
- Zucchi A. (1967), *L’antico Convento della Minerva e le trasformazioni dei secoli XVI e XVII*, «Memorie domenicane. Rivista di religione, storia, arte», n. 84, pp. 144-161.

*Appendice*

Fig. 1. Ricostruzione grafica dell'ex Coro d'Estate del monastero di Annalena, con punto di vista rivolto verso nord (Render di M. Turbanti)



Fig. 2. Attuale configurazione dell'ex Coro d'Estate del monastero di Annalena, con punto di vista rivolto verso nord, oggi occupato dallo studio di architettura "Gurrieri Associati" (Foto ©Gurrieri Associati)



Fig. 3. H.G. Phillips (ditta), *Annunciazione*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904



Fig. 4. H.G. Phillips (ditta), *Visitazione di S. Elisabetta*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904



Fig. 5. H.G. Phillips (ditta), *Natività*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904



Fig. 6. H.G. Phillips (ditta), *Discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904

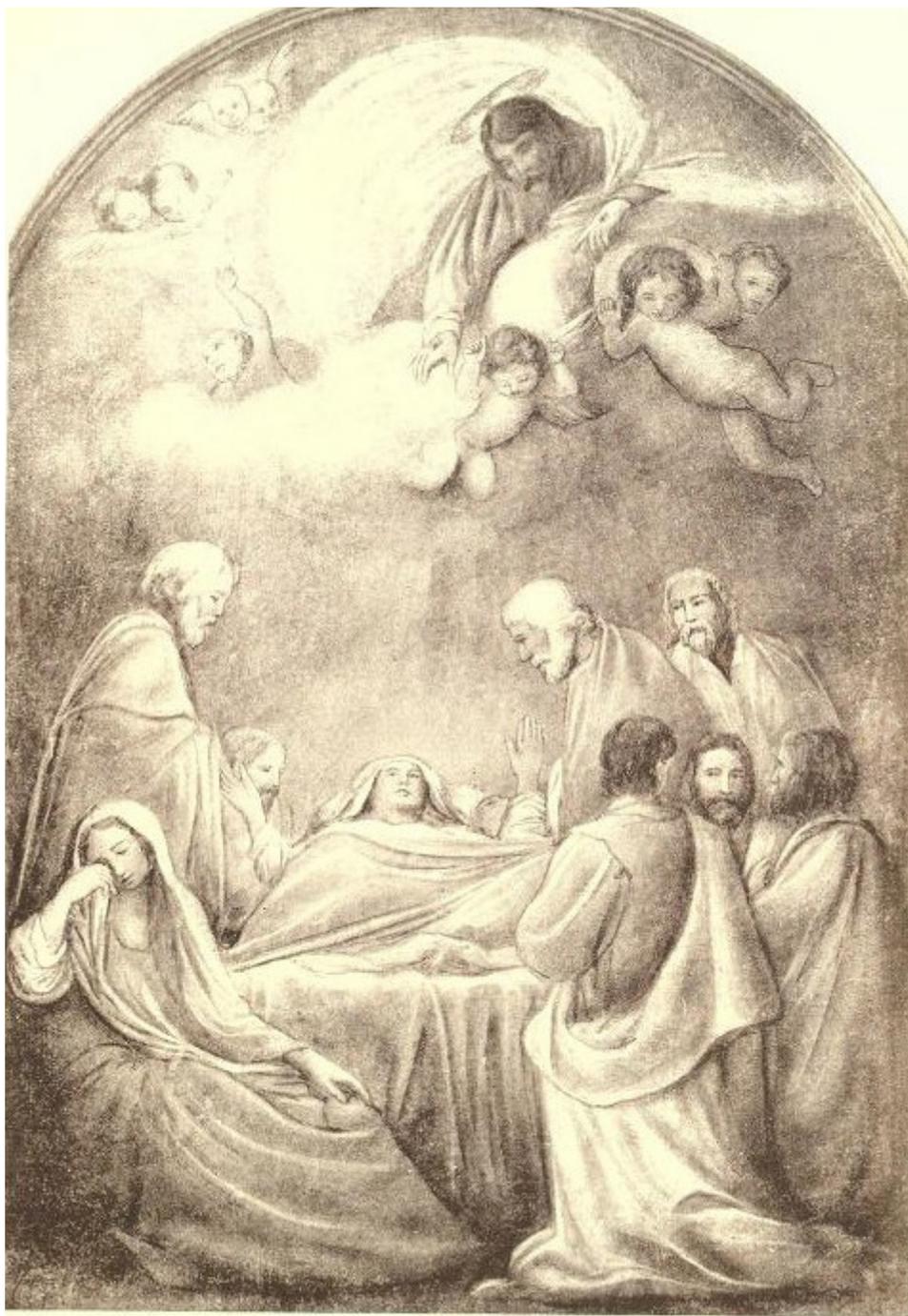


Fig. 7. H.G. Phillips (ditta), *Morte della Vergine*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904

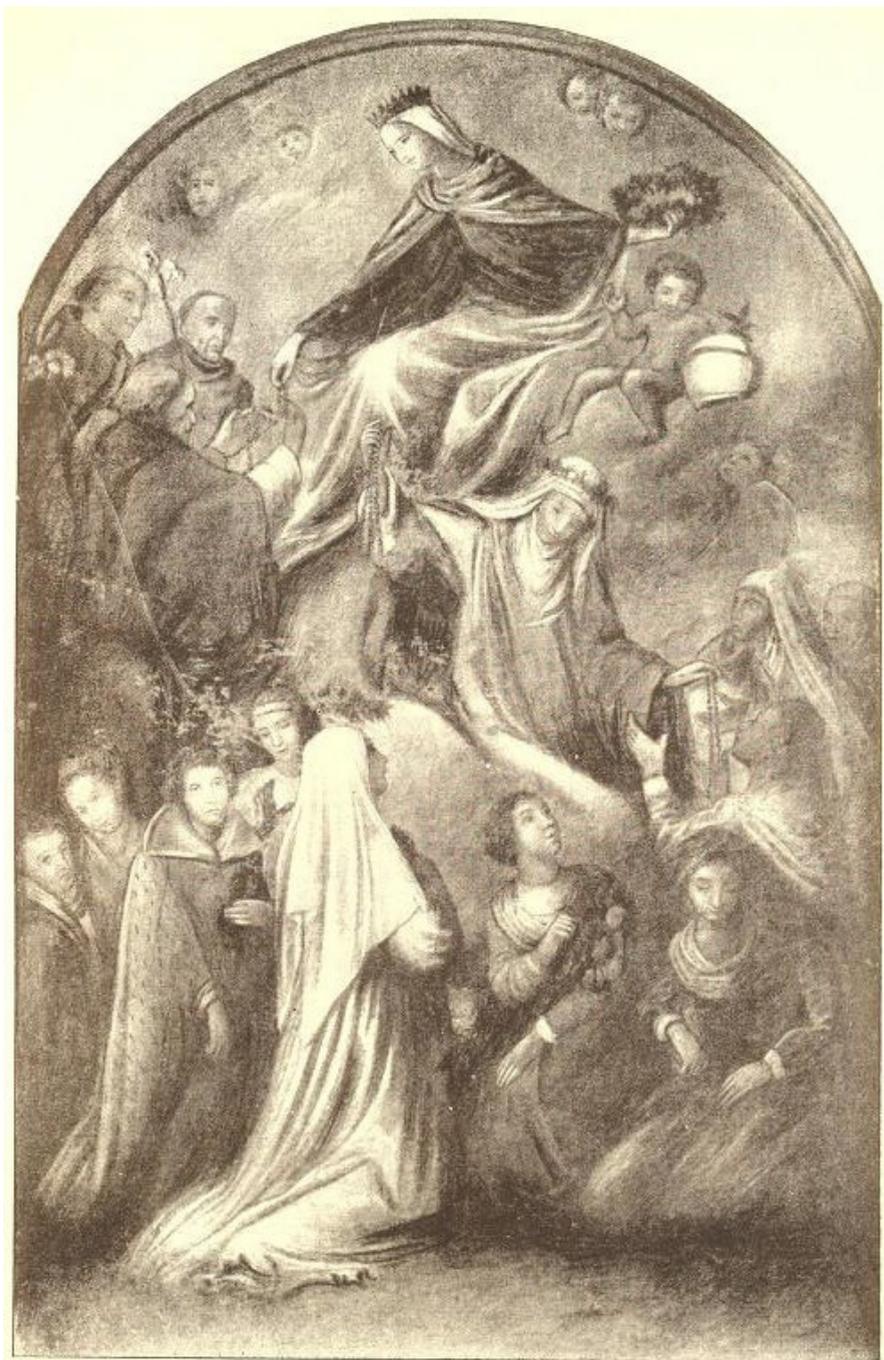


Fig. 8. H.G. Phillips (ditta), *La Vergine seduta in Gloria porge il Rosario a S. Giacinto, S. Caterina da Siena ed altre Sante con devote*, 1903-1904, incisione (da Giovanni da San Giovanni), pubblicata in: Best 1904

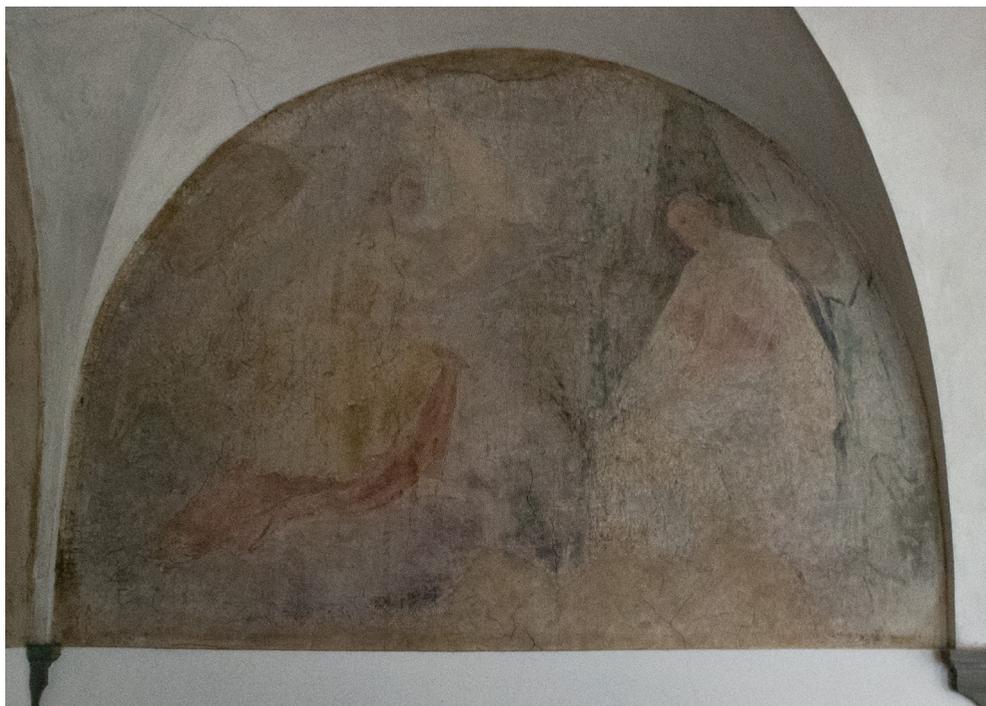


Fig. 9. Giovanni da San Giovanni, *Annunciazione*, 1630-1633 c., impronta dell'affresco post-strappo, prima lunetta della parete est (angolo nord-est), ex Coro d'Estate del monastero di Annalena, Firenze



Fig. 10. Giovanni da San Giovanni, *Discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo*, 1630-1633 c., impronta dell'affresco post-strappo, ultima lunetta della parete ovest (angolo nord-ovest), ex Coro d'Estate del monastero di Annalena, Firenze

**JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Pietro Petroroia

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,  
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,  
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

***Texts by***

Simona Antolini, Sabrina Arcuri, Germain Bazin, Michele Bellomo,  
Lorenzo Calvelli, Caterina Caputo, Sara Caredda, Alessio Cavicchi,  
Mara Cerquetti, Stefania Cerutti, Pacifico Cofrancesco, Gian Luigi Corinto,  
Cinzia Dal Maso, Rosario De Iulio, Valentina De Santi, Anabel Fernández  
Moreno, Simone Ferrari, Gianni Lorenzoni, Sonia Malvica, Sonia Massari,  
Siria Moroso, Emanuela Murgia, Antonino Nastasi, Paola Novara,  
Silvia Orlandi, Jessica Piccinini, Miriam Poiatti, Maria Luisa Ricci,  
Selene Righi, Silvia Rolandi, Mauro Salis, Francesco Spina, Gianluca Sposato,  
Bella Takushinova, Sabrina Tomasi, Antonio Troiano, Franca Varallo,  
Daniele Vergamini, Jairo Guerrero Vicente, Elena Viganò, Davide Zendri.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

