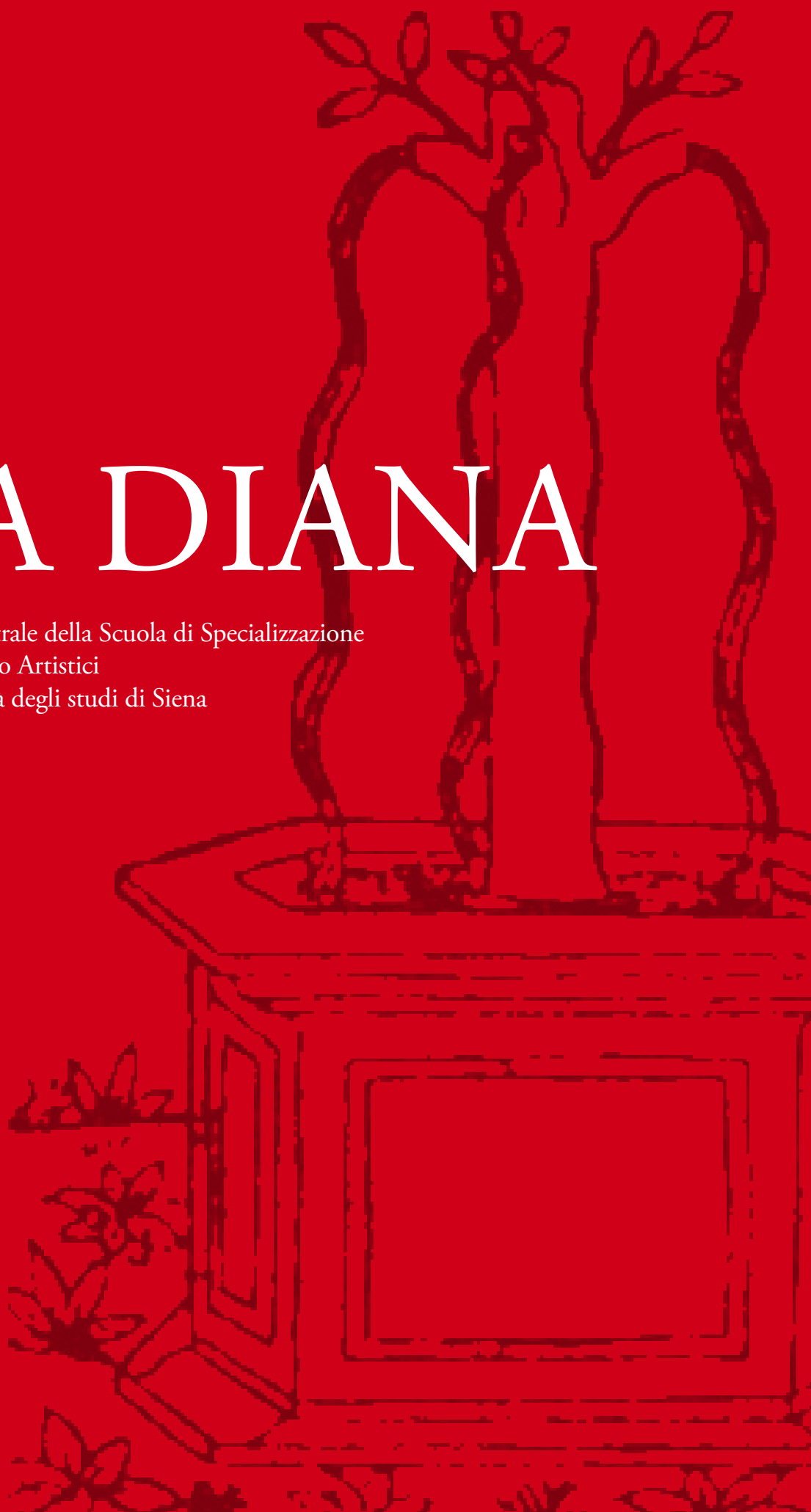
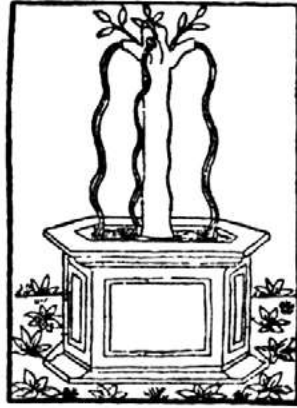


11 | 2026

LA DIANA

Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena





LA DIANA

*Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena*

LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana>

ISSN 2784-9597 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Siena
Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Editor-in-Chief

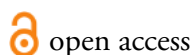
Davide Lacagnina, Università degli studi di Siena, Italy

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso



© 2026 Davide Lacagnina, Mattia Barana, Roberto Bartolini, Susanna Avery-Quash, Julie Sheldon, Matthew Hayes, Clare Pettitt, Elena Marta Manzi, Elisa Bruttini

Content license

Except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license

All the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com



LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Marco M. Mascolo

Luca Quattrocchi

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'

Rosa Alcoy i Pedrós, Universitat de Barcelona

Alessandro Angelini, Università degli studi di Siena

Roberto Bartalini, Università degli studi di Siena

Raffaele Bedarida, Sapienza - Università di Roma

Francesca Castellani, Università Iuav di Venezia

Laura Cavazzini, Università degli studi di Trento

Aldo Galli, Università degli studi di Trento

Silvia Ginzburg, Università degli studi Roma Tre

Margherita Guccione, Ministero della cultura

María Dolores Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, Universidad Complutense de Madrid

Henry Keazor, Universität Heidelberg

Marco M. Mascolo, Università degli studi di Siena

Claudio Pizzorusso, Università degli studi di Napoli 'Federico II'

Luca Quattrocchi, Università degli studi di Siena

Victor M. Schmidt, Universiteit van Utrecht

Carl Brandon Strehlke, Philadelphia Museum of Art

Direzione e Comitato di redazione

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Palazzo San Galgano

via Roma, 47

53100 Siena

www.ssbsa.unisi.it/it

ladiana@unisi.it



**UNIVERSITÀ
DI SIENA**
1240

DIPARTIMENTO DI
**SCIENZE STORICHE
E DEI BENI CULTURALI**
— DSSBC
*ECCELLENZA 2023-2027

**SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE
IN BENI STORICO ARTISTICI**
— SSBSA

Indice

Davide Lacagnina <i>Editoriale</i>	5
 La Toscana della Restaurazione come crocevia internazionale: mercato artistico, collezionismo, critica, tutela, conservazione	
Mattia Barana, Roberto Bartalini, Davide Lacagnina <i>Introduzione</i>	8
Susanna Avery-Quash <i>Sir Charles Eastlake, the National Gallery and the Tuscan 'primitives'. Pursuing the Oldest Masters for the Newest Ends</i>	19
Julie Sheldon <i>'A chosen few': Lady Eastlake and the appreciation of early Florentine art</i>	43
Matthew Hayes <i>Florence, Charles Eastlake, and the Restoration of Renaissance Paintings</i>	63
Clare Pettitt <i>Walking in Florence: Genres of Knowledge in the Italian Journals of Susan Horner 1847–1848 and 1861–1862</i>	83
Mattia Barana <i>Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione</i>	113
Elena Marta Manzi <i>Il 'Trittico francescano' del Beato Angelico all'indomani delle soppressioni napoleoniche: i restauri ottocenteschi alla Certosa del Galluzzo</i>	158
Elisa Bruttini <i>Spigolature attorno ad alcune lettere di Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, e uno sguardo sul polittico olivetano di Spinello Aretino</i>	188

Editoriale

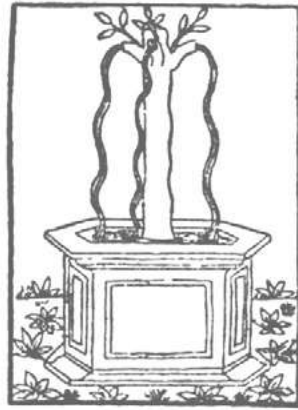
Davide Lacagnina

Per questo nuovo numero de «La Diana» recuperiamo la formula del fascicolo monografico con interventi raccolti e selezionati, secondo le consuete procedure di una *open call* e delle conseguenti azioni di valutazione/validazione, intorno a un unico tema: il collezionismo d'arte antica nella Firenze granducale negli anni della Restaurazione. A dare conto del taglio, della cronologia e dei temi affrontati è l'introduzione che segue. Basti in questa sede richiamare l'opportunità, pienamente condivisa e sostenuta dal comitato scientifico e dal comitato di redazione, di dedicare alcune uscite della rivista a momenti di approfondimento originati nell'ambito dell'attività didattica e di ricerca della Scuola di Specializzazione di Siena. Nel caso di specie si tratta del lavoro di tesi di diploma di Mattia Barana (e prima ancora di laurea magistrale) che è poi diventato un progetto di ricerca dottorale e argomento di un convegno internazionale celebratosi a Firenze nel 2024 e organizzato nell'ambito delle attività didattiche del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo (Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi di Pisa, Università degli Studi di Siena). Non tutti i partecipanti al convegno hanno aderito al progetto di questa pubblicazione, mentre altri, esterni a quella iniziativa, hanno inviato le loro proposte a integrazione di un panorama assai ricco di implicazioni e di sfaccettature (dalla critica al mercato, dal restauro alla tutela) e ben lungi dall'essere stato esaurito nella sua complessità. Al contrario, come da mandato e 'missione' dell'azione formativa della nostra Scuola, per questo fascicolo, l'obiettivo era quello di sollecitare ulteriori occasioni di ricerca e di confronto e di mettere in dialogo allievi senesi di oggi e di ieri con una più ampia platea di interlocutori, autori e lettori internazionali, che hanno trovato spazi di intervento e di interesse, su più fronti di indagine, nei contributi qui impaginati: i nomi degli autori e il prestigio delle istituzioni cui afferiscono gratificano i nostri sforzi e ci esortano a fare sempre di più e meglio nella direzione intrapresa.

Come già anticipato nell'editoriale dell'ultimo numero, si avvicina il cinquantesimo compleanno della Scuola: un traguardo che non mancheremo di celebrare, con la soddisfazione dei molti risultati positivi raggiunti e con la preoccupazione e l'impegno per il futuro che ci attende, in anni di profonda crisi scientifica e istituzionale della disci-

plina e del suo riconoscimento pubblico. Lasciando per il momento da parte la lunga lista delle questioni spinose di cui si è detto negli editoriali precedenti e che esigono una vigilanza lucida e quanto più partecipata possibile, mi sia consentito di ricordare almeno l'ultimo riconoscimento de «La Diana» come Diamond Open Access Journal perché risultata conforme al modello di pubblicazione accademica che non prevede costi né per chi scrive né per chi legge. Pertanto, USiena Press e Firenze University Press hanno incluso la testata all'interno del Diamond Discovery Hub (DDH), un indice di riviste accademiche in Diamond Open Access progettato per incrementare la visibilità, la reperibilità e la disseminazione della ricerca a livello internazionale. Il Diamond Discovery Hub è un servizio dell'European Diamond Capacity Hub (EDCH), network di cui Firenze University Press fa parte in qualità di 'Diamond Trusted Publisher'.

Non si tratta di un mero adempimento formale. Il riconoscimento definisce il senso dell'operazione della nostra rivista e l'intendimento di un'attività di ricerca rigorosa, innovativa e originale, sempre più accessibile e prossima alle esigenze e alle aspettative non solo degli addetti ai lavori. Senza nulla cedere alla tentazione di una facile divulgazione (che, utilissima, deve affidarsi necessariamente però ad altri canali e ad altri registri), la sfida che ci attende nello spazio 'affollato' del web, e contro il suo assordante rumore di sottofondo, mira a conquistare (e a difendere) un presidio di qualità cui guardare con fiducia e in cui trovare la certezza di riferimenti solidi: un punto di approdo per il lettore colto e informato, ma anche un punto di partenza e uno sprone per una più giovane generazione di studiosi in formazione, perché coltivino con serietà, anche attraverso le pagine di una rivista come «La Diana», la passione per la disciplina e per la sua pratica.



LA DIANA

La Toscana della Restaurazione come crocevia internazionale: mercato artistico, collezionismo, critica, tutela, conservazione

a cura di
Mattia Barana, Roberto Bartalini e Davide Lacagnina

Introduzione

Mattia Barana, Roberto Bartalini e Davide Lacagnina

Florence n'est qu'un musée plein d'étrangers.¹

Con questa definizione lapidaria, Stendhal descrive la città tra le pagine del suo 'zibaldone' *Rome, Naples et Florence*: una sintesi tutta letteraria di due *topoi* della Firenze della Restaurazione che contiene, a ben guardare, due affermazioni vere solo per metà. Da un lato, la percezione della città come immenso deposito di memorie artistiche e culturali; dall'altro, la presenza costante di comunità internazionali di viaggiatrici e viaggiatori che, come osservava lo stesso autore, «y transportent leurs usages», contribuendo a fare della capitale del Granducato uno dei principali luoghi di incontro e di scambio dell'Europa ottocentesca. È proprio da questo secondo aspetto che conviene prendere avvio. La Restaurazione, che si apre in Toscana con il ritorno di Ferdinando III sul trono granducale nel settembre del 1814, vede un lungo periodo di sostanziale tranquillità durante il governo di Leopoldo II, protrattosi fino alle soglie dell'Unità italiana. In un quadro di relativa stabilità politica e amministrativa, il Granducato si inserisce pienamente nelle trasformazioni che interessano l'Europa all'indomani del Congresso di Vienna: dopo i decenni segnati dalle guerre rivoluzionarie e napoleoniche, il continente sembra infatti recuperare un equilibrio che favorisce la ripresa degli scambi, della mobilità e delle relazioni culturali su scala internazionale.

In questo contesto Firenze occupa, lungo la penisola, una posizione privilegiata. La progressiva borghesizzazione, la diffusione di nuovi strumenti editoriali destinati a orientare il viaggio, il miglioramento delle infrastrutture e l'inizio dell'implementazione delle reti ferroviarie contribuiscono – è noto – a mutare profondamente le modalità della mobilità europea (e non solo). Il Grand Tour, appannaggio delle élite aristocratiche, tende progressivamente a ridefinirsi in forme più ampie e articolate di turismo culturale, coinvolgendo nuove categorie di visitatrici e visitatori.² Firenze e il Granducato divengono una tappa imprescindibile di itinerari che non cercano sulle rive dell'Arno le vestigia della classicità, tradizionalmente associate a Roma, ma si aprono a un panorama storico e artistico differente. Il Granducato offre infatti la possibilità di confrontarsi con molteplici stratificazioni culturali: nasce

L'idea di Firenze, per mutuare il felice titolo di un convegno di qualche anno fa.³ Accanto all'eredità dell'antiquaria etrusca, destinata poi a esercitare un fascino crescente nel corso del XIX secolo e soprattutto nella prima metà del XX, si impongono con forza gli immaginari legati alla stagione del pieno Rinascimento e di una certa pittura di marca devota o classicista tanto apprezzata, come per esempio quella di Carlo Dolci. Un nodo imprescindibile è costituito, poi, da quel Medioevo di cui la cultura 'romantica' europea si va progressivamente appropriando, reinterpretandolo, dopo la riscoperta da parte degli studi eruditi e dei collezionisti settecenteschi.⁴ Dante e Petrarca, insieme a Giotto e ai cosiddetti pittori 'primitivi', iniziano a dar vita a un immaginario che desta, pur con tempi e gradi diversi, gli interessi degli intellettuali europei, divenendo riferimenti di una nuova sensibilità che trova in Toscana uno dei suoi principali luoghi di elaborazione.

Mentre in Francia si consolida una nuova attenzione per il Medioevo grazie agli scritti di Alexis-François Rio,⁵ Prosper Mérimée e Jules Quicherat e alle campagne di restauro promosse da Eugène Viollet-le-Duc,⁶ in Inghilterra matureranno sensibilità analoghe che trovano una delle loro espressioni più alte nella riflessione di John Ruskin⁷ e, successivamente, nelle esperienze della confraternita dei Preraffaelliti. A entrambi i paesi sulle sponde della Manica la Toscana appare un terreno di verifica e di confronto con un patrimonio che sembrava custodire le origini stesse dell'arte europea. Non sorprende, dunque, che Firenze e il Granducato si collochino al centro di una fitta rete di relazioni che collega Londra, Parigi, Berlino e Monaco e che, già a date relativamente precoci, si estende fino agli Stati Uniti.⁸ È difficile sopravvalutare le conseguenze di questa congiuntura. Gli anni della Restaurazione coincidono infatti con la nascita o la riorganizzazione di importanti collezioni pubbliche europee, con la progressiva istituzionalizzazione della storia dell'arte come disciplina autonoma, con l'affermazione delle pratiche della *connoisseurship* e con l'emergere di una moderna cultura della tutela.

Se torniamo alla definizione di Stendhal posta in apertura, appare allora evidente come Firenze e il Granducato siano ben più di un semplice «*musée plein d'étrangers*» – se diamo a «*musée*» il senso ottocentesco di luogo statico, enciclopedico e un po' polveroso – e come il loro posto sulla scacchiera internazionale non possa essere squalificato. In questo quadro, la Toscana non ha un ruolo meramente ricettivo o passivo, né funge soltanto da teatro aperto a un'emorragica e sregolata dispersione del patrimonio, come spesso si legge. Al contrario, il Granducato si configura come uno dei principali luoghi di incontro

fra la domanda internazionale di opere d'arte e la disponibilità di un patrimonio eccezionale, ulteriormente arricchito in conseguenza delle soppressioni religiose leopoldine e poi napoleoniche: un crocevia nel quale si definiscono pratiche, competenze e modelli destinati a esercitare una profonda influenza sulla cultura artistica europea del XIX secolo.⁹

Non solo: la disponibilità di dipinti, sculture e manufatti provenienti da istituzioni ecclesiastiche e raccolte private offre opportunità senza precedenti a collezionisti, mercanti, direttori di museo e intermediari; ed è proprio nel contatto diretto con il patrimonio toscano che si formeranno molte delle competenze che caratterizzano la *connoisseurship* ottocentesca.¹⁰ Qui, studiosi, conoscitori e viaggiatori si confrontano con opere spesso assenti dalle grandi collezioni pubbliche europee; qui maturano nuove riflessioni sul restauro, sulla conservazione e sulla tutela, in risposta alla necessità di comprendere, preservare e rendere nuovamente leggibile un patrimonio vastissimo e per molti aspetti poco esplorato. La nuova circolazione delle opere investe direttamente anche il mondo della conservazione. Numerosi dipinti e manufatti, spesso marginalizzati da tempo all'interno di complessi ecclesiastici a seguito del mutare delle prassi liturgiche, tornano a essere oggetto di attenzione. Si pongono così problemi inediti, che contribuiscono all'elaborazione di pratiche e metodologie che segnano profondamente la cultura del restauro ottocentesco. Parallelamente, l'intensificarsi degli studi archivistici, delle attività di catalogazione e della *connoisseurship* alimenta la progressiva definizione di strumenti interpretativi destinati a occupare una posizione centrale nella disciplina storico-artistica. La fortunata stagione di ricerche che vede all'opera protagonisti come Johannes Gaye e Carl Friedrich von Rumohr,¹¹ insieme a studiosi italiani quali Ettore Romagnoli, Carlo Pini e i fratelli Milanesi, testimonia questa rinnovata attenzione alle fonti documentarie.

È dunque in questo intreccio di mercato, collezionismo, studio, restauro e tutela che si collocano alcune delle vicende più significative della Toscana della Restaurazione. Lungi dall'essere una semplice periferia fornitrice di opere per i grandi musei europei, Firenze e il Granducato appaiono come un laboratorio privilegiato della modernità storico-artistica, uno spazio nel quale la circolazione di opere si accompagna alla nascita di saperi, pratiche e istituzioni che contribuiscono in maniera decisiva a ridefinire il rapporto dell'Europa con il proprio patrimonio artistico. Data la natura della congiuntura europea, appare evidente anche la necessità di affrontarne lo studio attraverso prospettive di ricerca differenti e complementari. La ricostruzione della storia della

tutela e della conservazione s'intreccia costantemente con quella del commercio delle opere e del mercato antiquario, mentre la storia della formazione del gusto dialoga con la letteratura artistica, con la letteratura di viaggio e con le pratiche della *connoisseurship*; la circolazione degli oggetti procede di pari passo con quella delle idee, delle persone e dei modelli interpretativi.

È a partire da questa consapevolezza che prende forma il presente numero monografico, che fa propri punti di vista diversi. La varietà dei temi affrontati, delle metodologie di indagine e delle chiavi di lettura nelle pagine che seguono riflette la complessità di una stagione nella quale mercato, collezionismo, tutela, restauro, critica e letteratura artistica appaiono come aspetti inscindibili di una medesima realtà storica. Una prospettiva che invita a superare letture parziali e compartimentazioni disciplinari, restituendo a questo contesto la ricchezza e la complessità che gli sono proprie.

Proprio nel solco di queste riflessioni si colloca il contributo di Susanna Avery-Quash, dedicato a una delle figure che più efficacemente incarnano le dinamiche internazionali che trovano nella Toscana della Restaurazione uno dei loro principali punti di snodo: Sir Charles Lock Eastlake, primo direttore della National Gallery di Londra. Come mostra Avery-Quash, il rapporto tra Firenze e Londra occupa una posizione centrale nelle vicende biografiche e professionali di Eastlake e s'intreccia strettamente con la riscoperta e la valorizzazione dei cosiddetti 'primitivi' italiani. La necessità di colmare le lacune della collezione nazionale britannica, ancora carente nel settore della pittura italiana più antica soprattutto a confronto con i musei berlinesi, spinge infatti la National Gallery a individuare nella conoscenza dell'arte italiana uno strumento essenziale per il proprio sviluppo. È in questo contesto che assumono un ruolo decisivo i viaggi compiuti da Eastlake nel Granducato e i rapporti di collaborazione con il fidato *travelling agent* bavarese Otto Mündler, figura chiave che contribuisce in maniera rilevante alla costruzione della rete di acquisizioni della Galleria.

L'indagine ricostruisce il processo attraverso il quale Eastlake si dedica alla composizione di una raccolta di dipinti toscani delle origini capace di conferire alla National Gallery profondità storica: una ricerca dei maestri più antichi che risponde, come titola Avery-Quash, alle finalità più moderne. Al centro, infatti, c'è la volontà di portare avanti la costruzione di una collezione nazionale concepita come strumento di educazione pubblica, di credito nazionale e di affermazione culturale. Come dimostra Avery-Quash attraverso un'attenta ricostruzione delle opere acquistate, l'ingresso dei 'primitivi' toscani nella galleria di

Trafalgar Square non soltanto ne trasforma il profilo scientifico e culturale, ma contribuisce a ridefinirne l'organizzazione, le strategie di finanziamento, il personale e, più in generale, il prestigio internazionale. L'analisi dei tentativi di acquisizione restituisce, peraltro, l'immagine di un Granducato tutt'altro che inerme di fronte alla pressione del mercato internazionale: pur con limiti e applicazioni non sistematiche, è chiara infatti l'esistenza di strumenti potenzialmente in grado di intervenire sulla circolazione delle opere, fino a impedirne l'esportazione nei casi ritenuti più sensibili. Non è privo di significato, sottolinea l'autrice, che Eastlake si trovi talvolta costretto a orientare le proprie acquisizioni verso opere già fuori dal territorio toscano, evitando così gli ostacoli posti dalla legislazione granducale e dall'azione degli organi preposti alla tutela. La stagione di acquisti, infine, ha luogo nonostante una nota ritrosia di Eastlake, provetto pittore accademico neoveneziano, nei confronti della pittura medievale toscana, che continuerà a considerare soprattutto per il suo valore storico più che estetico – con la significativa eccezione dell'Angelico, che gode da sempre di uno *status* speciale.

Il tema della fortuna della pittura trecentesca e quattrocentesca fiorentina e della sua veicolazione nel Regno Unito filtra anche nel successivo contributo di Julie Sheldon che, come contraltare al saggio dedicato a Charles Lock Eastlake, propone una disamina del ruolo svolto dalla moglie del direttore della National Gallery, Lady Elizabeth Eastlake (nata Rigby), figura di primo piano nel panorama culturale vittoriano e protagonista di un'attività di mediazione intellettuale che solo negli ultimi anni ha iniziato a ricevere la meritata attenzione.

Il contributo prende le mosse dal primo soggiorno fiorentino di Lady Eastlake, compiuto nel 1855 al seguito del marito: un'autentica esperienza formativa. Libera dagli obblighi professionali che scandiscono l'agenda del consorte, la scrittrice vive infatti il contatto con il patrimonio artistico toscano come un'occasione di studio e di approfondimento personale, maturando una passione destinata a segnare profondamente la sua riflessione successiva. Firenze è un'epifania: guardando retrospettivamente a questa esperienza, la definirà come uno dei momenti fondativi della propria «art worship» – peraltro un momento relativamente breve. Lady Eastlake visita Firenze soltanto in quattro occasioni e, come sottolinea l'autrice, il tempo complessivamente trascorso in città ammonta a poco più di otto settimane.

Eppure, l'incontro con i cosiddetti «true pre-Raphaelites», come Lady Eastlake ama definire i maestri del Quattrocento italiano, segna una svolta decisiva nel suo percorso intellettuale. In un'epoca in cui l'ap-

prezzamento per la pittura fiorentina precedente a Raffaello rimane confinato a una cerchia ristretta, Lady Eastlake si schiera apertamente a favore di artisti quali Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi e Filippino Lippi, i «great four» che ricorrono nei suoi scritti e nella sua corrispondenza. Come emerge dalle pagine analizzate da Sheldon, è significativa la consapevolezza con cui la scrittrice si colloca all'interno di una comunità ancora minoritaria di estimatori dell'arte fiorentina delle origini – «a chosen few» – che lei tenterà di irrobustire, assumendosi consapevolmente il compito di ampliarne il perimetro attraverso articoli, recensioni, lettere e pubblicazioni. La ricostruzione proposta da Sheldon evidenzia, inoltre, come questa attività di mediazione culturale si sviluppi attraverso molteplici canali, insistendo sulla caratura dell'intellettuale: accanto alla scrittura critica, trovano spazio la pratica del disegno e della copia dai maestri antichi, l'assidua frequentazione delle collezioni fiorentine e il fitto confronto con figure centrali della cultura artistica britannica, da John Ruskin a Gustav Waagen. Ne emerge il profilo di una studiosa autodidatta ma straordinariamente consapevole, la cui conoscenza dell'arte italiana si costruisce progressivamente attraverso l'osservazione diretta delle opere e la riflessione critica.

La ricerca, l'acquisto e la diffusione delle opere dell'arte medievale e rinascimentale toscana producono conseguenze che travalicano ampiamente i confini del Granducato. Una volta entrati nelle collezioni pubbliche e private europee, questi dipinti pongono infatti questioni nuove, legate alla loro conservazione, al loro restauro e, più in generale, alla loro presentazione al pubblico. Il saggio di Matthew Hayes si colloca all'incrocio fra questi temi, spostando l'attenzione dalle dinamiche del mercato a quelle della conservazione e mostrando come i due ambiti risultino profondamente vicini.

Al centro della sua indagine si trova ancora una volta la figura di Charles Lock Eastlake, osservata però da una prospettiva diversa rispetto a quella affrontata nei contributi precedenti. Hayes ricostruisce infatti le vicende conservative di alcune delle opere acquistate dal direttore della National Gallery durante i suoi soggiorni fiorentini, utilizzandole come osservatorio privilegiato per comprendere il ruolo svolto da Firenze nella storia europea del restauro ottocentesco. Ne emerge l'immagine di una città che, alla metà del XIX secolo, rappresenta anche un centro internazionale per la diffusione di competenze tecniche e specialistiche cui guardano musei, collezionisti e istituzioni internazionali. Uno degli aspetti più significativi messi in luce riguarda proprio il prestigio di cui godono i restauratori fiorentini e le gallerie nel

panorama europeo: le consulenze richieste da istituzioni straniere, i dibattiti sulla pulitura dei dipinti, le riflessioni sulla patina, sui materiali e sui limiti stessi dell'intervento conservativo mostrano come Firenze sia parte integrante di una rete internazionale di scambi e di confronti tecnici. In questo contesto, figure quali Antonio Ramirez di Montalvo, Ugo Baldi, Antonio Garagalli e, negli anni successivi, Ulisse Forni assumono una statura che travalica la dimensione locale, contribuendo alla definizione di pratiche e principi destinati a circolare ben oltre i confini. Il contributo evidenzia come il restauro ottocentesco divenga uno degli 'spazi' privilegiati nei quali si definiscono il valore delle opere, il gusto del pubblico e il ruolo educativo dei musei. Attraverso casi concreti, Hayes mostra come mercato, restauro e collezionismo siano intrecciati: le vicende delle tavole di Benozzo Gozzoli, Francesco Botticini e della bottega di Botticelli, affidate alle cure di Ugo Baldi prima del loro trasferimento a Londra, consentono di seguire il percorso attraverso cui un'opera viene selezionata, restaurata e presentata in una moderna collezione pubblica. Ne emerge una circolazione che non riguarda soltanto i dipinti, ma anche pratiche, metodologie e saperi nel campo della conservazione destinati a diffondersi ben oltre i confini della Toscana.

Dopo il primo 'trattico' di saggi legato alle figure di Charles Eastlake e alle questioni di collezionismo, ricezione e conservazione dei dipinti italiani nel contesto britannico, il *focus* del volume si sposta su Firenze con i contributi di Clare Pettitt, Mattia Barana e Elena Marta Manzi, pur mantenendo costante la prospettiva internazionale. L'afondo di Pettitt è dedicato alla figura di Susan Horner (1816-1900), scrittrice, viaggiatrice e futura autrice, insieme alla sorella Joanna, della fortunata guida *Walks in Florence* (1873). Attraverso l'analisi di due manoscritti conservati presso il British Institute of Florence, rispettivamente relativi ai soggiorni italiani del 1847-1848 e del 1861-1862, Pettitt propone una riflessione originale sui diari di viaggio, sugli album e sugli *scrapbook* come strumenti di produzione culturale, restituendo il proprio *status* storiografico a forme documentarie e di critica spesso considerate ancillari. L'autrice mostra come i quaderni di Horner si configurino come palestre di conoscenza nelle quali l'osservazione diretta, il disegno, la lettura, il ritaglio di giornali insieme alla raccolta di immagini, alla trascrizione di testi e finanche la riflessione politica tessono una trama a maglie fitte. In particolare, il secondo diario, composto durante il lungo soggiorno fiorentino dei primi anni Sessanta, assume la forma di un oggetto complesso e stratificato, nel quale fotografie, schizzi, fiori essiccati, articoli di

giornale e annotazioni manoscritte convivono in una struttura che dà una testimonianza viva della natura stessa dell'esperienza culturale della Firenze ottocentesca.

Attraverso una serie di *genres of knowledge* individuati dall'autrice, il saggio ricostruisce il rapporto, perfino corporeo e fisico, di Horner con la città: emergono così il suo accesso privilegiato alle collezioni fiorentine, favorito da figure come il marchese Feroni agli Uffizi e Giuseppe Migliarini, la pratica del disegno come strumento di studio e comprensione delle opere, l'interesse per l'archeologia e per l'arte antica, ma anche l'attenzione verso gli artisti contemporanei e la vita culturale cittadina. Firenze appare come una sorta di grande università diffusa e proteiforme, nella quale musei, chiese, biblioteche, collezioni e studi d'artista contribuiscono alla formazione di una viaggiatrice colta e consapevole. Accanto alla dimensione artistica, Pettitt dedica ampio spazio alla partecipazione di Horner alle vicende politiche del Risorgimento: i suoi diari registrano il susseguirsi degli eventi rivoluzionari del 1848, l'entusiasmo per la causa nazionale italiana, il ricordo della repressione austriaca e il clima della Firenze postunitaria. Suggestiva è, infine, la riflessione sul rapporto tra questi materiali manoscritti e *Walks in Florence*, la guida che renderà celebri le sorelle Horner presso il pubblico anglosassone: Pettitt dimostra infatti come i diari non costituiscano una fase preparatoria dell'opera a stampa, ma rappresentino una diversa modalità di organizzazione dell'esperienza e della conoscenza, fondata sulla mobilità, sull'accumulazione e sulla giustapposizione di materiali eterogenei.

Il secondo elemento del 'trittico' dedicato a Firenze è costituito dall'articolo di Mattia Barana, che sposta l'attenzione su una figura profondamente radicata nel contesto cittadino e, al tempo stesso, inserita entro una compatta rete di relazioni europee: il pittore-restauratore e mercante Ugo Baldi (1800-1870). Attraverso un lavoro condotto su fonti in parte inedite e integrate da documentazione dell'archivio familiare, il contributo ricostruisce la vicenda di un protagonista rimasto a lungo ai margini della storiografia, generalmente ricordato per la vendita alla National Gallery di Londra di un importante nucleo di dipinti del Medioevo toscano. Il saggio mostra, al contrario, come la sua attività si collochi all'incrocio di competenze diverse e complementari, nelle quali pratica artistica, restauro, commercio e conoscenza storica delle opere risultano 'stanze' vicine, comunicanti. Partendo dalla formazione accademica, Barana segue la progressiva professionalizzazione di Baldi da pittore e ritrattista a restauratore e antiquario, mettendo in luce il ruolo svolto dall'esperienza diretta sulle opere nella costruzione

di un'embrionale *connoisseurship*. Centrale risulta la società costituita con Francesco Lombardi e la creazione dell'elegante *showroom* di piazza Pitti, una delle prime raccolte dedicate sistematicamente ai cosiddetti 'primitivi'. Lungi dall'essere un deposito di opere in vendita, la collezione si configura invece come uno spazio espositivo pensato per una clientela internazionale, frequentato da studiosi, collezionisti e viaggiatori e promosso attraverso cataloghi, guide e una rete di relazioni che si estende ben oltre i confini del Granducato. Particolarmente significativa è l'attenzione riservata ai rapporti tra Baldi e il mondo degli studi storico-artistici: il contributo evidenzia infatti i legami con figure come Gaetano e Carlo Milanese, Carlo Pini e gli ambienti della Società degli Amatori di Belle Arti negli anni del cantiere delle *Vite* vasariane edita da Felice Le Monnier, mostrando come il mercato dei dipinti antichi, la ricerca erudita e la costruzione dell'interesse per la pittura medievale procedano in maniera parallela.

Accanto alla dimensione mercantile, il saggio dedica ampio spazio all'attività di restauratore, ambito nel quale Baldi gode di una reputazione tale da essere frequentemente consultato da istituzioni pubbliche e collezionisti stranieri. Attraverso l'analisi di casi significativi, come il restauro della Pala di Vallombrosa del Perugino o gli interventi condotti su importanti dipinti, emerge una concezione della conservazione sorprendentemente avanzata, fondata sulla documentazione degli interventi, sul controllo delle operazioni e sulla limitazione delle integrazioni allo stretto necessario. Ne risulta il ritratto di un protagonista che incarna il ruolo di Firenze quale crocevia internazionale, restituendo così la complessità di una figura che, ben al di là dell'episodio della vendita dei 'primitivi' toscani a Eastlake, ha partecipato attivamente alla costruzione di reti culturali, commerciali e relative alla conservazione dei dipinti.

L'attenzione rimane saldamente appuntata su Firenze ma si sposta dalla circolazione di persone, idee e collezioni alla biografia materiale delle opere nel saggio di Elena Marta Manzi, che ricostruisce la complessa vicenda del cosiddetto *Trittico francescano* del Beato Angelico seguendone le sorti dall'originaria collocazione presso la Compagnia di San Francesco in Santa Croce fino ai recenti restauri condotti dall'Opificio delle Pietre Dure. Attraverso un'indagine che accosta fonti archivistiche, storia del collezionismo e analisi conservativa, il contributo intende ricostruire un capitolo finora poco noto della fortuna ottocentesca dell'opera, concentrandosi in particolare sulle vicende dei due pannelli laterali e sulla loro lunga permanenza presso la Certosa del Galluzzo. L'autrice segue infatti le conseguenze

delle soppressioni napoleoniche, che hanno determinato lo smembramento della pala d'altare e la dispersione dei suoi componenti. Attraverso documenti inediti, viene ricostruito il trasferimento dei pannelli laterali alla Certosa del Galluzzo nel 1816 e il precario contesto nel quale sono stati conservati per oltre un secolo. Emergono così le strategie adottate dalle comunità religiose per salvaguardare il proprio patrimonio in una fase di profonde trasformazioni politiche e amministrative, tra restauri, riallestimenti, tentativi di alienazione e rapporti con collezionisti e benefattori privati. Particolarmente significativo è l'approfondimento dedicato agli interventi di restauro ottocenteschi: l'analisi delle stratificazioni emerse durante gli ultimi interventi conservativi consente infatti di distinguere le operazioni precedenti e successive allo smembramento del trittico, ricostruendo le modalità con cui le tavole sono state adattate a nuovi contesti e a mutate esigenze.

In questo contesto, assumono rilievo il ripristino della cappella di Santa Maria alla Certosa nel 1841, promosso dal conte Eugenio Poniatowski, e gli interventi del pittore-restauratore Giovanni Bianchi, che, nella ricostruzione di Manzi, hanno alterato profondamente l'aspetto delle tavole attraverso nuove carpenterie, fastose dorature e integrazioni decorative volte a inserirle armonicamente nel rinnovato ambiente neogotico. Il contributo offre così una riflessione più ampia sul destino delle opere d'arte dopo le soppressioni religiose: seguendo le vicende del trittico tra Santa Croce, la Certosa, l'Accademia e infine il Museo di San Marco, il saggio mostra come la storia conservativa di un'opera costituisca un osservatorio privilegiato per comprendere le trasformazioni del gusto, delle pratiche di tutela e delle politiche patrimoniali nell'Italia dell'Ottocento.

A chiudere il numero monografico è il contributo di Elisa Bruttini, che, con un affondo su Siena e sul suo territorio, restituisce la medesima dimensione internazionale che attraversa l'intero fascicolo. Mediante l'analisi di un nucleo di lettere inedite inviate tra il 1839 e il 1845 dal pittore, collezionista e conoscitore tedesco Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, intellettuale senese e conservatore dell'Istituto di Belle Arti di Siena, il saggio offre uno sguardo privilegiato sui meccanismi che accompagnano la riscoperta della pittura dei 'primitivi' e sulla fitta rete di relazioni che collega studiosi, artisti, restauratori, mercanti e collezionisti nella Toscana della Restaurazione. Le lettere restituiscono l'immagine di una Siena profondamente inserita nei circuiti culturali granducali e, dunque, europei, meta di viaggiatrici e viaggiatori stranieri, luogo di studio e di copia delle opere

antiche e, al tempo stesso, terreno fertile per la formazione di nuovi gusti collezionistici.

Emergono figure centrali della cultura storico-artistica dell'epoca, come Francesco Nenci, Gaetano e Carlo Milanese e lo stesso Carlo Pini, protagonisti di una stagione di studi che associa all'indagine documentaria l'osservazione diretta delle opere e la pratica del restauro. In questo contesto, Ramboux si rivela una figura particolarmente significativa: artista, copista, collezionista e conoscitore, egli partecipa attivamente alla formazione di un nuovo interesse per la pittura medievale italiana, contribuendo alla sua diffusione nei paesi di lingua tedesca. Tra gli aspetti rilevanti messi in luce dal contributo, il ruolo svolto dal disegno, dalla copia e dalle tecniche di riproduzione nella formazione della conoscenza storico-artistica. Attraverso i rapporti tra Ramboux e Pini emerge infatti una rete di scambi che coinvolge schizzi, lucidi, incisioni, litografie e informazioni attributive, restituendo l'immagine di una *koinè* internazionale di studiosi e conoscitori impegnata nella documentazione e nella diffusione dell'arte toscana, prima dell'affermazione della fotografia come strumento di studio. Il cuore del contributo, tuttavia, è il caso di studio dedicato al polittico olivetano di Spinello Aretino, assunto dall'autrice come esempio emblematico delle tensioni che caratterizzano il destino del patrimonio artistico toscano nell'Ottocento. Attraverso una ricostruzione delle vicende conservative, collezionistiche e commerciali dell'opera, il saggio segue il progressivo smembramento del complesso, la dispersione dei suoi frammenti e il loro passaggio attraverso collezioni private, musei e mercati internazionali. Ne emerge una vicenda nella quale interessi eruditi, ambizioni collezionistiche e logiche commerciali si amalgamano, rendendo difficile distinguere i confini tra tutela e commercio, studio e volontà di arricchimento personale.

Nel loro insieme, i contributi restituiscono l'immagine di una stagione tutt'altro che di mera giuntura tra la fine dell'Ancien Régime e le trasformazioni della seconda metà dell'Ottocento: il Granducato nell'età della Restaurazione si qualifica come un contesto di intensa elaborazione culturale, nel quale si definiscono linguaggi, strumenti e pratiche destinati a incidere profondamente. Molte delle categorie attraverso cui ancora oggi osserviamo il patrimonio artistico, dal valore attribuito alle opere del Medioevo e del primo Rinascimento alle modalità della loro conservazione, esposizione e interpretazione, trovano infatti in questi decenni almeno una parte delle proprie radici. Le vicende esaminate mostrano inoltre come tale processo non

sia riconducibile a pochi protagonisti o a singole istituzioni, ma si sviluppi attraverso una pluralità di figure, contesti e relazioni: studiosi e studiose, restauratori e restauratrici, collezionisti, mercanti, religiosi, funzionari, viaggiatrici e viaggiatori partecipano, ciascuno con modalità differenti, alla costruzione di nuove modalità di conoscenza e di conferimento di significato alle opere d'arte. È proprio questa fitta trama di connessioni, più ancora dei singoli protagonisti, a costituire uno degli aspetti più fecondi della Toscana nell'età della Restaurazione e a suggerire nuove possibili direzioni di ricerca per gli studi futuri.

¹ Stendhal (Marie-Henri Beyle), *Rome, Naples et Florence*, troisième édition, Delaunay, Paris, 1826, p. 121.

² Sul Grand Tour si vedano almeno: Christopher Hibbert, *The Grand Tour*, Thames Methuen, London, 1987; James Bazard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature and the Ways to culture: 1800-1919*, Clarendon Press, London, 1993; Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand tour*, il Mulino, Bologna, 1995; Idem, *Il viaggio in Italia. Storia di una tradizione culturale*, il Mulino, Bologna, 2006; Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, La Scuola, Brescia, 2012.

³ *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di Maurizio Bossi e Lucia Tonini, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), Centro Di, Firenze, 1989.

⁴ Resta un punto di riferimento il saggio di Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1964.

⁵ Su Rio si veda almeno lo studio di Juliette Rolland, *Art Catholique et politique. France XIX et XX siècles*, L'Harmattan, Paris, 2007.

⁶ La bibliografia su Le-Duc è assai consistente. Si vedano almeno: Eugène Viollet-le-Duc, *Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, a cura di Rosa Tamborino, Bollati Boringhieri, Torino, 1996; Eadem, *Viollet-le-Duc, Le «Annales Archéologiques» e i romantici scientifici*, in *Arti e storia nel Medioevo, IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di Enrico Castelnovo e Giuseppe Sergi, Einaudi, Torino, 2004, pp. 339-464.

⁷ Su Ruskin e le relazioni con il Granducato si veda almeno *Ruskin e la Toscana*, a cura di Jeanne Clegg e Paul Tucker, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 1 maggio-12 giugno 1993), Lucca, Ruskin Gallery - Fondazione Ragghianti, 1993.

⁸ Sull'argomento, si rimanda al recente studio di Michele Amedei, *Dagli Stati Uniti alla Toscana: artisti nordamericani a Firenze fra il 1815 e il 1850*, Polistampa, Firenze, 2021.

⁹ Sul tema, si vedano per esempio gli atti del convegno *Mercato artistico, collezionismo, musei all'indomani delle soppressioni leopoldine*, a cura di Roberto Bartalini, Elisa Bruttini e Annalisa Pezzo (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 novembre 2025), di prossima pubblicazione.

¹⁰ Sulla genesi e la formazione della *connoisseurship* su scala europea, si rimanda agli atti dei convegni annuali organizzati dalla Fondazione Zeri dal titolo *Il mestiere del conoscitore*. L'ultimo tratta proprio di casi vicini ai temi di questo numero monografico: *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen, Charles Lock Eastlake*, a cura di Neville Rowley, atti del convegno (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 21-23 settembre 2023), Fondazione Zeri, Bologna, 2025.

¹¹ Si vedano i testi di Irene Hueck, *Archivforschungen zu einer Geschichte der italienische Kunst. Carl Friedrich von Rumohr, Johannes Gaye, Karl Frey*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di storia dell'arte a*

Firenze, a cura di Max Seidel, atti del convegno internazionale (Firenze, 21-24 maggio 1997), Marsilio, Venezia, 1999, pp. 119-129; Hans Bloemsmma, *Challenging the Vasarian Paradigm: Carl Friedrich von Rumohr and Early Italian Painting*, in *The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, a cura di Fabian Jonietz e Alessandro Nova, Marsilio, Venezia, 2016, pp. 93-102; Chiara Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) tra Milano e Brescia: riflessioni e nuove letture*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di Francesco Caglioti, Andrea De Marchi e Alessandro Nova, atti del convegno in memoria di Luciano Bellosi e Miklòs Boskovits (Firenze, Kunsthistorisches Institut - Università degli Studi, 11-13 ottobre 2013), Hoepli, Milano, 2018, insieme ai numerosi studi di Carl Alexander Auf der Heyde come *Una Storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul "Kunstblatt" (Rumohr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, «Annali di Critica d'Arte», 2, 2006, pp. 425-451, e *Carl Friedrich von Rumohr e il discorso sul restauro nella Germania d'inizio Ottocento*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di Maria Beatrice Faila, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva e Stefania Ventra, atti del convegno internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme - Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), Campisano, Roma, 2013, pp. 73-84.



Sir Charles Eastlake, the National Gallery and the Tuscan 'primitives'. Pursuing the Oldest Masters for the Newest Ends

Susanna Avery-Quash

Senior Research Lead, The National Gallery, London

Contact susanna.avery-quash@nationalgallery.org.uk

Questo articolo esamina il ruolo decisivo di Sir Charles Eastlake nel rimodellare le politiche di acquisizione della National Gallery attraverso l'acquisto di 'primitivi' italiani, in particolare toscani, tra il 1843 e il 1865. L'analisi punta a dimostrare che questo interesse si inserisse in un più ampio programma di riforma istituzionale della Galleria, sollecitato dalla Select Committee del 1853 e dal Treasury Minute del 1855. Attraverso un'attenta revisione degli acquisti, delle negoziazioni e degli scritti di Eastlake, lo studio ricostruisce la formazione del gusto per l'arte del Medioevo italiano e la creazione della collezione pionieristica di 'primitivi' toscani della National Gallery. L'analisi mostra come considerazioni storiche, educative e nazionali giustificassero l'inclusione di dipinti del Trecento e del Quattrocento nella nascente collezione nazionale, collocando al contempo l'attività di Eastlake nel più ampio contesto degli sviluppi europei e mettendo in luce la sua personale preferenza per l'arte veneziana, in parallelo con gli ideali preraffaelliti. Sebbene Eastlake apprezzasse le antiche opere toscane principalmente per il loro significato storico, il contributo dimostra come la loro acquisizione abbia radicalmente ridefinito la gestione, il personale, i finanziamenti e il prestigio internazionale della Galleria.

This article examines Sir Charles Eastlake's decisive role in reshaping the National Gallery's collecting policies through the acquisition of early Italian, especially Tuscan, painting between 1843 and 1865. It argues that the Gallery's embrace of the 'primitives' formed part of a broader programme of institutional reform prompted by the 1853 Select Committee and the Treasury Minute of 1855. Through a close analysis of Eastlake's purchases, negotiations and writings, the study reconstructs the formation of taste surrounding early Italian art and the creation of the National Gallery's pioneering collection of Tuscan 'primitives.' It demonstrates how historical, educational and national concerns justified the inclusion of Trecento and Quattrocento painting within the nascent national collection, while situating Eastlake's activity within wider European developments and highlighting his personal preference for Venetian art alongside Raphaellesque ideals. Although Eastlake valued the earliest Tuscan works principally for their historical significance, the article shows that their acquisition fundamentally reshaped the Gallery's governance, staffing, funding and international standing.

Keywords: Early Italian art, The National Gallery, Sir Charles Eastlake, Tuscan 'primitives', Art collecting

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 2 February 2026 **Accepted** 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Susanna Avery-Quash, *Sir Charles Eastlake, the National Gallery and the Tuscan 'primitives'. Pursuing the Oldest Masters for the Newest Ends*, «La Diana», 11, 2026, pp. 19-42
DOI 10.36253/ladiana-4301

Copyright © 2026 Susanna Avery-Quash

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Sir Charles Eastlake, the National Gallery and the Tuscan ‘primitives’. Pursuing the Oldest Masters for the Newest Ends

Susanna Avery-Quash

The British poet, art critic and civil servant Cosmo Monkhouse received a letter from Lady Eastlake, the widow of the first Director of the National Gallery, on 10 June 1887. Thanking him for sending her a copy of his latest publication, *The Italian Pre-Raphaelites* – a small guide to the National Gallery – she declared:

Few works c[oul]d interest me more deeply, for, as you well know, Sir Chas Eastlake was the chief purchaser of the Trecentisti & Quattro-Centisti for the Nat[ional]: Gallery – & almost every one you mention takes me back into the past. He felt it necessary for the gallery to have there early masters, & most of them were supplied by the Lombardi Baldi Collection. [...] Our old household God – the Annunciation by Fra Filippo – is charming.¹

The letter is a good starting point for what follows because it introduces the topic's key elements: this article investigates the origins of collecting early Italian art at the National Gallery in London and Eastlake's seminal role in that activity.² It also explores his nuanced reactions to it. Furthermore, it sheds light on the wide-ranging and revolutionary decisions which came about at the Gallery, not only concerning collecting and display but also governance, staffing and financing, precisely because of the decision to start collecting early Italian art in earnest.

Eastlake made many purchases of early Italian art during his decade as Director from 1855; indeed, this is the area of expansion of the national painting collection for which he is best remembered. The purchasing of such art, especially the earliest Tuscan paintings, was a radical change into a completely new area of collecting for the Gallery which, since its foundation in 1824, had been following a much narrower path. Such an extreme new direction was the result of an all-important governmental directive, which essentially reconstituted the Gallery, through a Treasury Minute issued in July 1855.

The ruling, in turn, stemmed from a report of a governmental Select Committee, established in 1853, to investigate, among other matters, «the Constitution and General Management of the Gallery».³ Fundamental questions were raised and conclusions reached about who the Gallery should ideally serve, what art it should collect, how that

art should be displayed and how the institution should be staffed and financed. Hundreds of witnesses were questioned, one of the most influential being Sir Charles Eastlake, who at the time was not only a practising painter but also Secretary of the Fine Arts Commission since 1841, President of the Royal Academy since 1850 and, on the back of that, ex-officio, a Trustee of the National Gallery.

Many of the findings, published in 1853, dovetailed with suggestions reported by an earlier governmental Select Committee of 1835-1836, but which had never been acted on.⁴ In both Select Committees evidence from leading continental European art galleries was gathered to supplement evidence from people involved in the art scene in Britain. Early Italian painting was mentioned more than any other type of art in the two Select Committee reports of 1836 and 1853 as well as the resulting 1855 Treasury Minute. This is because it became the nub of the matter, with significant and lasting implications for other key decisions.

Most directly, the inclusion of early Italian art for the first time in the Gallery's collecting remit had the effect of expanding the collection into new areas and pushed the starting point backwards by 400 years, from the mid-1600s to the mid-1200s. The Gallery was no longer to be «merely like the collection of a private gentleman, and nothing more»,⁵ to quote Earl Aberdeen in the 1853 Select Committee's report; in other words, it was no longer to privilege a particular constricted canon of art which favoured sixteenth and seventeenth-century Italian art, and seventeenth-century French, Dutch and Flemish art. It was felt that an expanded timeframe and related display arrangement would increase the reach and standing of the collection, with witnesses like Earl Aberdeen explaining that «some kind of chronological arrangement by epochs and schools of art» would «entitle it to be properly called a national collection».⁶

The justification for a new focus on early Italian art was largely three-fold: on historical grounds, on certain aesthetic grounds and on nationalistic grounds. In terms of an historical rationale, Gustav Waagen, a leading art expert from Berlin, who would become first Director of the Gallery at Berlin as well as first Professor of Art History at the University of Berlin, had explained in his witness statements in 1835: «in order to understand and still better appreciate the great masters, you must commence with those who immediately preceded them and who taught them».⁷ He went further, advocating the acquisition of a limited number of even earlier Italian paintings to show the very origins of western European painting: «There should also be a few specimens

of the earlier masters» in order to «giv[e] a history of the early art» that could then be «[traced] through the masters in the time of Raphael».⁸ This recommendation was repeated in the report of the later 1853 Select Committee, which made the case for this novel change of direction at some length:

What Chaucer and Spenser are to Shakespeare and Milton, Giotto and Masaccio are to the great masters of the Florentine school; and a National Gallery would be as defective without adequate specimens of both styles of painting, as a National Library without specimens of both styles of poetry. In order, therefore, to render the British National Gallery worthy of the name it bears, Your Committee think that the funds appropriated to the enlargement of the collection should be expended with a view, not merely of exhibition to the public of beautiful works of art, but of instructing the people in the history of that art, and of the age in which, and the men by whom, those works were produced.⁹

The factor of historical importance was emphasised given that most people at the time found the earliest Duecento and Trecento Italian art visually unappealing and not appropriate as artistic models for aspiring artists to follow. On the other hand, certain witnesses commended Quattrocento Italian art of the era before Raphael on account of its perceived piety and purity. For instance, the summary report of the 1835-1836 Select Committee noted: «It has been recommended by more than one experienced witness, that the pictures particularly sought for in our national collection should be those of the era of Raphael, or of the times just antecedent to it; such works being of a purer and more elevated style than the eminent works of the Caracci».¹⁰

Both committees were also interested in what leading continental European galleries were doing, motivated by a definite sense that the National Gallery's collecting strategy was lagging behind its foreign peers, in a fashion embarrassing to national honour. For instance, the 1835-1836 Select Committee noted: «Paintings of the Raphael era form the best nucleus of a gallery; they have been sought for on this account as the basis of the new National Gallery at Berlin».¹¹ Indeed, one of the witnesses before that 1835-1836 Select Committee was the businessman and *marchand-amateur* Edward Solly, whose collection of 3,000 pictures had been block-purchased in 1821 as the nucleus of the Gemäldegalerie's earliest holdings. This activity, which underscores Prussia's pioneering role in the acquisition of gold-ground paintings, formed part of a broader patriotic programme of cultural institution-building that followed the defeat of Napoleon Bonaparte in 1815 and the recovery of works of art seized for the

Louvre.¹² Certainly, France had played a seminal role during the Napoleonic era in drawing attention to earlier Italian painting. Notably, under the direction of Dominique Vivant Denon, the Louvre had incorporated in 1814 works looted from suppressed Italian churches and convents into a broadly historical temporary display of the Italian schools, thereby helping to establish early Renaissance painting as a legitimate object of public collection and art-historical study.¹³ However, it was Waagen in Prussia who was especially systematic in the purchase of gold-ground pictures after 1815.

Interestingly, Eastlake, who had been aware of the Solly Collection from at least 1828, when Waagen had shown him round it, wrote in private correspondence in 1830 about similar changes he would like to see at the National Gallery in London:

I am afraid there is too little interest in England for early pictures which throw often so much light on the leading characteristics of schools of art. A most valuable collection was formed by an Englishman some years since in Italy [the Solly Collection], and since sold to the King of Prussia. [...] I hope the historical view of art will not be ultimately overlooked in our National Gallery.¹⁴

Alongside pinpointing the area of its collection in which the National Gallery ought to prioritize its expansion, both Select Committees highlighted matters which would need to change in order that early Italian art might successfully be acquired. One issue was the lack of specialist knowledge. To remedy the situation, the idea of a professionally qualified Director with executive authority was raised. The 1853 Select Committee laid out the necessary attributes for such a postholder:

The qualifications of a director [...] should comprise not only a complete knowledge of the styles of the various masters and schools of art, and of the value, both intrinsic and commercial, of their works, but also an enlightened taste in appreciating their several merits, to the exclusion of all partiality for particular schools, epochs, or authors.¹⁵

This was a tall order at a time when few people knew much about early Italian art and when most held fixed tastes and biases towards later art. Eastlake was appointed as Keeper of the Gallery in 1843 precisely because of his unsurpassed knowledge of Italian art among his countrymen. Additionally, he was known for his catholicity of taste.

The other big hindrance to making any kind of purchase had been the inability of the Trustees to act fast enough in securing necessary funds from the Treasury when eligible paintings came up for sale on

the market.¹⁶ Eastlake, among other witnesses in 1853, pressed for the establishment of an annual purchase grant.¹⁷ From 1855, an annual grant for buying paintings was established at £10,000 (much the figure that Eastlake had suggested as being reasonable).

Eastlake was chosen as the Gallery's first Director because, more than anyone else, he was deemed to possess the requisite knowledge and experience. For one thing, he had proved his administrative and diplomatic capabilities through the important positions he held in the Victorian art world, as noted above. For another thing, he had an enviable expanding network of connoisseurs, collectors, dealers and craftsmen at home and abroad. Furthermore, Eastlake had the intellectual standing for the post. He was recognised as knowledgeable about Italian art history, including early Tuscan art, which with his broadminded attitudes he was able to judge by their own lights. Thus, in Venice he recognised the qualities of Giovanni Bellini,¹⁸ and questioned the earlier reaction of Reynolds, first President of the Royal Academy:

Sir Joshua speaks of him, as compared with Titian, with too much contempt, because he was a high finisher. But Gio. Bellini was a great painter; with beauty, expression, often fine arrangement, and a glowing colour.¹⁹

In terms of Eastlake's publications concerning early Italian art, some of his most important early outputs were as an editor and translator, making the latest European thinking on the subject available – and acceptable – to his largely monoglot – and sometimes xenophobic – compatriots. He published his English edition of Franz Kugler's pioneering *The Italian Schools* in 1842, which drew attention to Duccio di Buoninsegna, while his long review essay in the *Quarterly Review* in 1840 of Johann David Passavant's recent book, *Rafael und sein Vater* (published in German in 1839) helped shed light on the life and work of Raphael and his father, the painter Giovanni Santi.²⁰ Furthermore, from 1847, Eastlake was responsible for editing the new-style National Gallery catalogues, which included entries on every new acquisition, including early Tuscan paintings.²¹

Eastlake, even before establishing any formal link with the Gallery, had already been involved with Gallery negotiations over early Italian art acquisitions, some of which heralded his future activity as Director. He had tried, ultimately in vain, to interest the British government in acquiring Sir Thomas Lawrence's extraordinary collection of drawings by the Old Masters, many by Raphael and Michelangelo. His first campaign took place in 1834, followed by a second in July 1840.²²

Also worth noting is that, in 1841, Eastlake saved the Gallery Trustees from buying a misattributed Raphael: the work in question, now in the Courtauld Galleries, is a *Holy Family*, which Eastlake attributed instead to Fra Bartolommeo; it is now catalogued as by Perino Del Vaga, who blended influences from Michelangelo, Raphael and classical antiquity, which indicates that Eastlake's suggested attribution was not far off the mark.²³

Eastlake first acquired early Italian art in an official capacity for the Gallery during his time as Keeper, a post he held from 1843 to 1847. He helped purchase Giovanni Bellini's *Doge Leonardo Loredan* in 1844 and Raphael's *Dream of a Knight* in 1847.²⁴ Art critics pointed out favourably the links between these new acquisitions and the new Keeper, the *Athenaeum* reporting in May 1844 of the first purchase, for instance:

It makes double sure our assurance of what Mr. Eastlake's conservatorship would attempt (we trust, accomplish) towards elevating and purifying popular taste, through the influence of [...] the National Gallery.²⁵

These two Eastlake-related acquisitions certainly were novelties at Trafalgar Square, even if they were soon followed up by the Gallery's first gift of early Italian art, when the Radical MP for Brighton, William Coningham in 1848 gave two fragmentary panels showing *Adoring Saints* by Lorenzo Monaco (then attributed to Taddeo Gaddi), which had once formed part of the *San Benedetto Altarpiece*, painted for the high altar of the monastery of San Benedetto fuori della Porta Pinti in Florence.²⁶ Yet, Eastlake was frustrated that, as a single voice standing up to the then reactionary board of Trustees, he was unable to drum up sufficient support to buy significant works of early Italian art. He not only failed to persuade the Board to purchase the Lawrence Collection, as noted, but he was also aggrieved when he lost *The Manchester Madonna*, a work he attributed to Domenico Ghirlandaio. That painting did eventually enter the national collection, but in 1870, and it is now catalogued as by Michelangelo.²⁷

The situation changed after the reconstitution of the National Gallery in 1855, when Eastlake, as inaugural Director, was given executive power to make decisions regarding purchases and had a strategic collecting policy to follow, which prioritised the collecting of early Italian art, enabled through a newly instituted £10,000 annual purchase grant. Indeed, the Treasury Minute of 27 March 1855, which reconstituted the Gallery's management, noted that among «the chief duties of the Director [...] preference should be given to fine pictures

for sale abroad [...] good specimens of the Italian schools, including those of earlier masters».²⁸

Eastlake had two competent members of staff, whom he appointed, to assist him: Otto Mündler, a Bavarian picture dealer, who acted as the Gallery's Travelling Agent, with the remit of scouting out potential acquisitions and assisting Eastlake with any ensuing negotiations, and Ralph Nicholson Wornum, who acted as Keeper and Secretary, tasked with cataloguing, framing and display, dealing with correspondence and the copyists.²⁹ Eastlake had already worked with Wornum from 1847, over the publication of a new style scholarly catalogue, noted earlier. And he knew of Mündler from the latter's bold work in publishing reattributions of many Italian paintings in the Louvre.

In terms of the early Italian art acquired for London during his directorship, Eastlake focused on three areas, largely predicated on Vasarian art history, which named as the three jewels in the crown of Italian art history, Michelangelo, Leonardo and Raphael. Eastlake's efforts focussed on acquiring works by the predecessors and contemporaries of Leonardo in Lombardy and of Raphael in Florence. Additionally, led by personal predilection, he sought earlier works which informed later productions of Titian and Giorgione in Venice.

In terms of the Tuscan 'primitives', most were supplied, as noted by Lady Eastlake in the letter quoted at the start of the article, by the Florentine business partners Francesco Lombardi and Ugo Baldi. The owners from 1838 had amassed a pioneering collection of about 100 works, which had been known to the Gallery since as early as 1847, although Eastlake recorded that he was the first person connected with the Gallery to have «an opportunity of seeing and reporting on the collection», which he did in the first year he was Director.³⁰ In a later letter to Gallery Trustees, dated 4 February 1856, he noted:

Many English travellers who have visited Florence, members of Parliament and others, are desirous that the Lombardi-Baldi pictures should be secured, as forming a foundation, in a chronological sense, for an Italian gallery. I have the same opinion of its importance in that sense.³¹

But negotiations were protracted and complicated since Eastlake did not want to acquire the entire collection for the nation – partly because there was very restricted space at Trafalgar Square and partly because he felt the quality of the collection to be patchy – and originally the owners were unwilling to countenance splitting it up. Eventually, the Gallery secured 22 works for £7,000, which Eastlake character-



ized as «[a]ll the justly celebrated and all the most historically valuable pictures». ³² The group included Margarito d'Arezzo's *Virgin and Child*, dated to probably about 1263-1264 (fig. 1), which remains one of the earliest pictures in the Gallery. Eastlake felt compelled to explain his decision to acquire works like this whose ugliness Victorian audiences found distasteful. In the Gallery's annual report of 1857-1858 – the first of its kind – Eastlake put on record:

1. Margarito d'Arezzo, *The Virgin and Child Enthroned*, probably about 1263-1264, egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG564). Bought, 1857. Credit: © The National Gallery, London.

The unsightly specimens of Margaritone and the earliest Tuscan painters were selected solely for their historical importance, and as showing the rude beginning from which, through nearly two centuries and a half, Italian art slowly advanced to the period of Raphael and his contemporaries. ³³

Eastlake was never himself reconciled to the crudeness of the very earliest Italian 'primitives'. He had even cautioned against purchasing too many such «specimens» in his 1853 witness statements, where he spoke about what he perceived to be a new fad in collecting early art:

I think there is a great deal of fashion in it; a large proportion of those early pictures are full of affectation and grimace; and many persons who have, or fancy they have, a taste for those pictures are insensible to the essential elements of painting, such as beauty of arrangement, harmony of colouring, and natural action and expression.

Consequently, he urged «a certain latitude and discretion» in such purchases. ³⁴

We should remember that Eastlake, as President of the Royal Academy, was tasked with encouraging the next generation of living painters in the best artistic paths. Also, worth bearing in mind is that from 1838 to 1869, a period including Eastlake's directing of both the Royal Academy and the National Gallery, both institutions shared the same building on Trafalgar Square, so that students could easily go from one side of the building to the other, from their practical art classes to the galleries to study examples of art of the past to inspire their own creativity. Unsurprisingly, Margarito's work was not promoted by Royal Academician teaching staff as a good exemplar for students to copy.

While Eastlake never warmed to the earliest Tuscan 'primitives', he did promote later Florentine art, especially of the era immediately preceding Raphael. It is worth noting at this point what a major painterly influence on Eastlake's own work as a painter was Raphael's idealizing beauty, and how contemporary critics often compared his style with Raphael's. For instance, W. M. Thackeray, in 1840, observed: «Happy are you, Charles Lock Eastlake, Esquire, R.A.! I think you have in your breast some of that sacred fire that lighted the bosom of Raphael Sanctius, Esquire, of Urbino».³⁵ And when Eastlake exhibited his painting, *The Sisters*, in 1841 at the Royal Academy, a reviewer in *The Observer*, praised it «for the Raffaelesque-grace, the Raffaelesque-elegance, and above all for the Raffaelesque-expression of the heads».³⁶ This interest in Raphael helps explain Eastlake's growing attraction to Raphael's Tuscan contemporaries and forbears.

One early discovery that Eastlake noted with particular pleasure was Fra Angelico (active 1417; died 1455), whose sweetness of style greatly appealed. In 1860 Eastlake purchased a group of five paintings by Fra Angelico from the Valentini Collection in Rome, which had the additional attraction of being in excellent condition and never having been restored (fig. 2).³⁷ Eastlake also purchased another work by the artist for his own private collection, which in fact never reached England, being lost at sea.³⁸

Other episodes concerning works negotiated in Eastlake's inaugural year as Director by Domenico Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli and the Pollaiuolo brothers are likewise indicative of his commitment to Florentine Quattrocento art. As with his acquisitions which related to other schools of painting, Eastlake was pleased whenever he was able to add new knowledge about his acquisitions, whether in relation to their making, meaning, attribution, dating or provenance. Seemingly, his experiences of dealing with owners and the international art market in the field were no less complex or frustrating than in any other,



although his negotiations over early Italian art were often the first time he encountered certain issues, given that these acquisitions took place early on in his directorship. Eastlake's focused and increasingly expert interest in early Florentine art clearly raised its standing, which, in turn, encouraged Italian authorities to take a more sustained interest in such work, not least in preserving it in Italy. This partly explains why some of Eastlake's purchases of early Tuscan art hailed from centres outside Tuscany, where export laws were less stringent.

Indeed, Eastlake's very first hoped-for purchase of a work which he had newly identified as being by Domenico Ghirlandaio, was export stopped by the Tuscan authorities, jealous of Eastlake's potential prize.³⁹ The irritation regarding the UK's failed effort and sense of injustice is clearly expressed by the diplomat Lord Normanby. In a letter to his Florentine counterpart, dated 27 October 1855, Normanby recorded pointedly that his countrymen:

cannot be denied all the merit of having first called the attention of their brother connoisseurs [...] to the extraordinary value of the picture, which but for their thankless intervention might have remained another century in neglect and obscurity.⁴⁰

Eastlake's purchase of *The Madonna and Child Enthroned among Angels and Saints* by Benozzo Gozzoli, a pupil of Fra Angelico, followed quickly on the heels of the Ghirlandaio failed negotiation; it came from the remnant of the Rinuccini Sale in Autumn 1855.⁴¹ The following report to Gallery Trustees about its purchase demonstrates both Eastlake's increased awareness of the difficulties of exporting art, and

2. Fra Angelico, *Christ Glorified in the Court of Heaven*, central predella panel from the Fiesole San Domenico Altarpiece, about 1423-1424, egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG663.1). Bought, 1860. Credit: © The National Gallery, London.

his constant aim to discover and disseminate information concerning Gallery pictures:

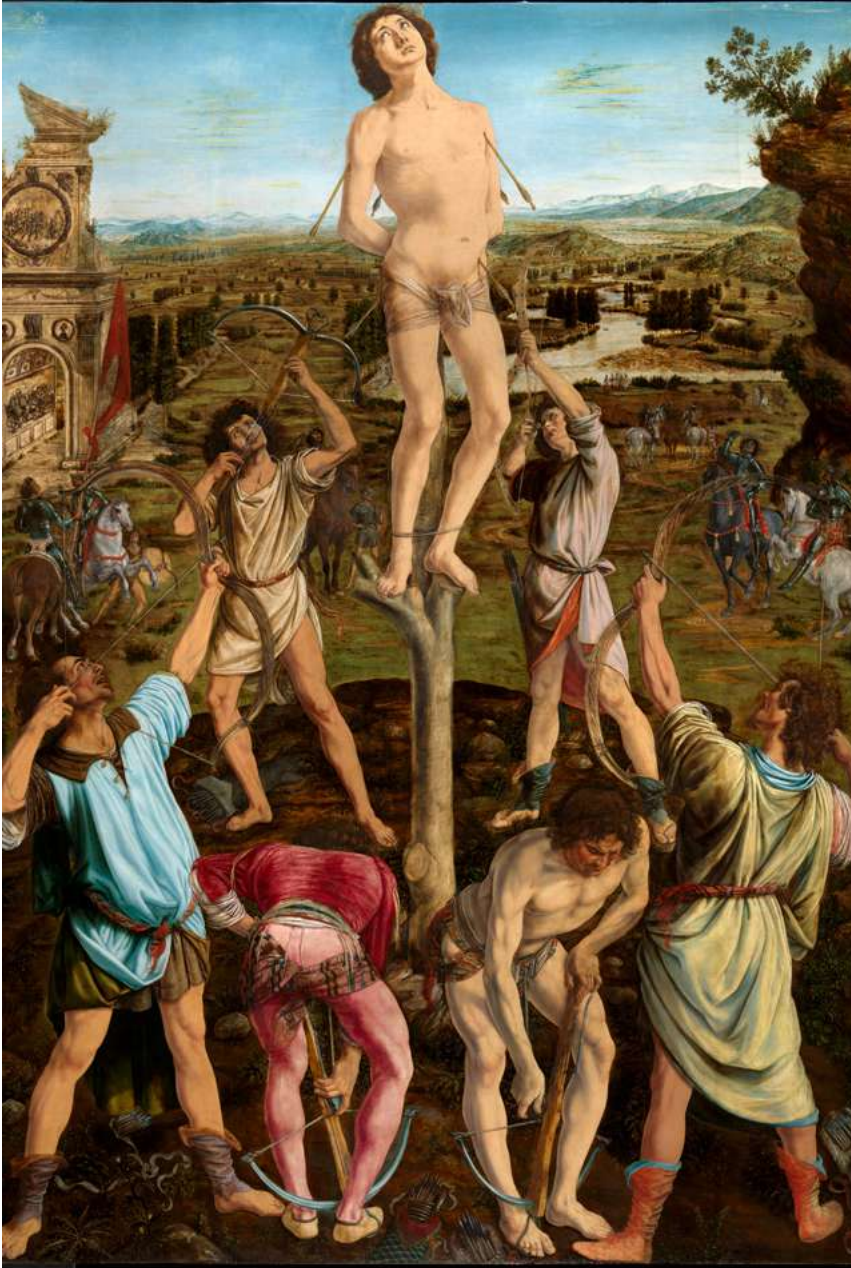
This picture turns out to be the most historically interesting and probably the best altarpiece by the master extant. I made the purchase in the beginning of October last; in the following November some original documents were published [...] and among them is the contract for this altarpiece dated October 23, 1461. The description of the picture [...] identifies it perfectly. [...] After my experience of the difficulty of obtaining permission to export pictures from Florence, I am not without apprehension that endeavours may be made to detain this Benozzo Gozzoli, now that its merits and authenticity are proved. It happens also that there is no moveable specimen by the master, of any importance, in Florence; and that in the Galleries he is not sufficiently represented. I have only to hope that the circumstances under which I purchased the picture will give me a right to it not easily contested.⁴²

In this instance, all turned out well for Eastlake, and the painting was soon afterwards exported to the National Gallery.

Another important acquisition of early Tuscan art was *The Martyrdom of Saint Sebastian*, painted by Antonio and Piero del Pollaiuolo and purchased from Marchese Roberto Pucci in Florence in 1857 (fig. 3).⁴³ In this instance, Eastlake rated the work highly not only as an important work referenced by Vasari but also on account of what it demonstrated about the development of the technique of oil painting in Italy – we should recall that Eastlake's magnum opus, *Materials for a History of Oil Painting* of 1847, had traced the origins of the oil painting technique in the Netherlands during the fifteenth century. As Eastlake explained to Gallery Trustees in his annual summary of his activity abroad, the painting, completed in 1475, was

remarkable in the history of art [for being] one of the earliest extant, and certainly the most important example of the art of oil painting, as that art, adopted from the Flemish masters, was practised in Florence.⁴⁴

Lady Eastlake stated more than once that the four great Florentine painters whom she and her husband rated above all others were Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Fra Filippo Lippi and Filippino Lippi.⁴⁵ Given this important insight, a brief overview here of which works by these artists Eastlake managed to secure for the Gallery during his directorship seems appropriate. In relation to Ghirlandaio, we have noted the failed negotiation over *The Manchester Madonna*, which Eastlake thought to be a work of the master, as well as his failed attempt to export a Ghirlandaio in 1855. Eastlake did not acquire any other works by the artist during his directorship of the National Gallery.



3. Antonio and Piero del Pollaiuolo, *The Martyrdom of Saint Sebastian*, completed 1475, oil on wood. London, The National Gallery (NG292). Bought, 1857. Credit: © The National Gallery, London.

Eastlake liked Fra Filippo Lippi's work, an artist whose style was formed in imitation of Masaccio but who, according to a later National Gallery Director, Martin Davies, although «slow in abandoning a Masaccesque uncouthness, [...] eventually evolved a more delicate style, usually said to be imitated from Fra Angelico».⁴⁶ The Gallery's first work now attributed to Filippo Lippi is *Saint Bernard's Vision of the Virgin*, which was purchased during Eastlake's time as a Trustee, from the Jolly de Bammerville Sale in London in 1854.⁴⁷ However, at the time it was at-



tributed to Masaccio. Eastlake was directly responsible in 1861 for two more works by Fra Filippo entering the national collection. That year, he gave the Gallery, from his own private art collection, *The Annunciation*, mentioned in Lady Eastlake's letter quoted at the start as their «old household God» (fig. 4).⁴⁸ Eastlake had just purchased its companion piece, *Seven Saints*, from a London auction of the collection of Alexander Barker.⁴⁹ Eastlake explained to the Gallery Trustees that his motivation for purchasing *Seven Saints*, which was a relatively expensive acquisition, involving him in having to buy two other works at the same time to secure it, was largely governed by the fact that, because he owned *The Annunciation*, he would be able to reunite a pair of works, originally commissioned by the Medici, Florence's ruling dynasty and premier art patrons.⁵⁰ After their acquisition, Wornum had a pair of identical frames designed for them, which made their original connection more immediately apparent to visitors.

In connection with the Filippo Lippi *Annunciation*, we might usefully say a little more about Eastlake's private art collection, on which I have written extensively elsewhere.⁵¹ His paintings, displayed at his home in Fitzroy Square, comprising mostly pre-1600 Italian art, were mostly bought when he was conducting business abroad for the national collection. Eastlake always gave the Gallery first refusal on anything he acquired for himself. For instance, he dithered about whether he should retain Piero della Francesca's *The Baptism of Christ*, worried about its physical condition, but was quickly persuaded by his colleague and future Gallery Trustee, Henry Austen Layard that it was too important

4. Fra Filippo Lippi, *The Annunciation*, about 1450-1453, egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG666). Presented by Sir Charles Eastlake, 1861. Credit: © The National Gallery, London.

a treasure not to go to Trafalgar Square.⁵² Soon afterwards, Eastlake acquired a second Piero – the *Saint Michael* – although he bought it thinking it was by Fra Carnevale.⁵³ The connections between the two collections became closer after Eastlake's death, when his widow of-



5. Francesco Pesellino and Fra Filippo Lippi and workshop, *The Trinity*, from *The Pistoia Santa Trinità Altarpiece*, 1455-1460, egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG727). Bought, 1863. Credit: © The National Gallery, London.



6. Filippino Lippi, *The Virgin and Child with Saints Jerome and Dominic*, about 1485, oil and egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG293). Bought, 1857. Credit: © The National Gallery, London.

ferred all the pictures purchased during Eastlake's directorship to the Trustees of the National Gallery at the same prices that her late husband had originally paid for them; the Trustees purchased a portion in 1867, including Piero's *Saint Michael*. Over time and through different channels, other works with an Eastlake provenance have been acquired by the Gallery: there are currently 26 paintings at Trafalgar Square with an Eastlake provenance.

Returning to Fra Filippo Lippi, Eastlake also purchased for the Gallery, albeit unknowingly, another painting now associated with him: a fragment depicting *The Trinity* from *The Pistoia San Trinità Altarpiece* (fig. 5).⁵⁴ Today, the altarpiece is considered to have been begun by Francesco Pesellino, left half-finished at his death, and completed in 1457 by Fra Filippo. Today, the work is displayed complete since the four remaining fragments and predella have either been acquired or are currently on long loan to the Gallery.

Eastlake secured one work for the national collection by Filippino Lippi, the son of Fra Filippo, who, after his father's death, lived and worked in Botticelli's Florentine studio. This purchase was an impor-



7. Sandro Botticelli and Filippino Lippi, *Adoration of the Kings*, about 1470, egg tempera on wood. London, The National Gallery (NG592). Bought, 1857. Credit: © The National Gallery, London

tant altarpiece depicting *The Virgin and Child with Saints Jerome and Dominic*, referred to by Vasari, which Eastlake acquired in Florence, in 1857, from Cav. Giuseppe Rucellai, a descendant of the original patron (fig. 6).⁵⁵

Another Filippino associated with Eastlake is *The Virgin and Child with Saint John*, purchased from a sale of Lady Eastlake's collection which took place on 2 June 1894.⁵⁶ It had been one of the pictures offered to the Gallery by her in 1867, as noted above, and thus was a work originally bought by Eastlake as Director, between 1855 and 1865.

Turning to Botticelli, who had originally trained as a goldsmith with one of the Pollaiuolo brothers and was, according to a pre-Vasarian tradition, trained as a painter by Fra Filippo Lippi, Eastlake's first purchases were two roundels both depicting the Virgin and Child. Both were bought in Florence in 1855, and both are now catalogued as by his workshop.⁵⁷ Later, Eastlake purchased *The Adoration of the Kings*, which is considered one of Botticelli's earliest works – which explains its similarities with Fra Filippo's style – produced in collaboration with Filippino Lippi (fig. 7).⁵⁸ It was acquired in 1857 as part of the Lombard-Baldi purchase.

Eastlake also acquired *Saint Francis of Assisi with Angels* in 1858 from the Costabili Collection, Ferrara (fig. 8) and *Portrait of a Young Man* in 1859, from the Northwick Sale, although, at the time of purchase, it was catalogued as a self-portrait by Masaccio.⁵⁹

It is important to contextualise these representative examples of Eastlake's early Florentine art acquisitions by noting the other types of early



8. Sandro Botticelli, *Saint Francis of Assisi with Angels*, about 1475-1480, egg tempera with some oil on wood. London, The National Gallery (NG598). Bought, 1858. Credit: © The National Gallery, London.

Italian art on which Eastlake focused attention and directed government funding. This is because Eastlake put equal, if not more, effort into two other areas, especially during the second half of his directorship. One was early Lombard art, with the aim of contextualising the later work of Leonardo, a topic on which I have written elsewhere.⁶⁰ The second, which I would like to say a little about here, was the earlier Venetian school as Eastlake was consistently interested in understanding and ex-

plaining the influences on Titian of the earlier Venetian school. In my opinion, this is where Eastlake's personal preference lay, in distinction to Lady Eastlake's abiding love of Florentine Quattrocento painting. Certainly, in terms of influence on Eastlake as a painter, alongside Raphaelesque beauty already alluded to, the other most important influence was sixteenth-century Venetian art, especially the work of Titian, principally on account of its luminous colouring. For instance, in 1830, Eastlake resided in Venice for two months, where he made sketches after Titian, Giorgione and Paolo Veronese. The British landscape painter John Constable alluded to Eastlake's indebtedness to Cinquecento Venetian art when, at this time, he expressed delight in Eastlake's decision to return to England permanently after his fourteen-year residency in Rome: «it is melancholy to think of a man of such a mind and talent mouldering away at

9. Giovanni Bellini, *Madonna of the Meadow*, about 1500-1505, oil, originally on wood, transferred to composite board. London, The National Gallery (NG599). Bought, 1858. Credit: © The National Gallery, London.





Rome – pursuing the ghosts only of Titian and Giorgione». ⁶¹ Eastlake himself acknowledged his abiding debt to Titian which overtook his previous love for the classical past. In an early private letter to his art patron, Jeremiah Harman, he enumerated his prime, evolving influences:

Long ago I never thought I should get attached to Italy for any other reasons than [...] for its antiquities and classic materials. I have since loved it more for its landscape and modern costume; and I have lastly loved it most for its being the country of Titian, and still containing what we admire in his pictures, not forgetting landscape. ⁶²

It is Eastlake's deep interest in Titian and landscape that inspired his sustained interest in Giovanni Bellini, of whom Lady Eastlake recorded her husband saying: «Giovanni Bellini is so great in his finest works as to bear a comparison with any of the precursors of the Augustan age of painting in Rome or Florence». ⁶³ During Eastlake's directorship, to add to the *Doge Leonardo Loredan*, purchased, as noted, during his Keepership in 1844, Eastlake bought four more works by Giovanni Bellini, which is a record in terms of numbers

10. Giovanni Bellini, *The Assassination of Saint Peter Martyr*, about 1505-1507, oil on wood. London, The National Gallery (NG812). Presented by Lady Eastlake, 1870. Credit: © The National Gallery, London.

of works he purchased by any one painter: *Saint Jerome reading in a Landscape*, in Venice in 1855, from a certain «M. Marcovich»; *The Virgin and Child*, likewise purchased in Venice in 1855, from Baron Galvagna, and for which painting he happily paid for another nine works just to secure it (and thereby save it from purchase by the Louvre); *Madonna of the Meadow*, bought as a Basaiti from Achille Farina, in Faenza in 1858, but which Eastlake immediately recognised as a masterpiece by Bellini (fig. 9), and finally *The Agony in the Garden*, purchased at the Davenport Bromley Sale, in London in 1863.⁶⁴

Of further relevance in the current discussion is the fact that the widowed Lady Eastlake presented Giovanni Bellini's *The Assassination of Saint Peter Martyr* in 1870 as a thank offering (fig. 10).⁶⁵ This came immediately after the Trustees had purchased Eastlake's private art history library of some 2,000 volumes.⁶⁶ This second and final gift followed her earlier one of three years earlier, when she presented to the nation in 1867 Pisanello's *The Virgin and Child with Saints Anthony Abbot and George* to commemorate Eastlake's directorship.⁶⁷

Most of Eastlake's early Italian purchases, and all his acquisitions of Tuscan 'primitives', occurred during the first half of his directorship. Indeed, in 1861 he declared that he felt sufficient examples had been acquired and henceforth he would be turning his attention to filling gaps in other areas of the collection. Certain important individuals disagreed with his assessment and continued working in his pioneering footsteps to acquire further examples.⁶⁸ For one thing, in 1863, four early Italian pictures, along with sixteen early Netherlandish and five early German ones, were gifted by Queen Victoria, in accordance with the wishes of Prince Albert, who had died in December 1861, and who had been an important early collector of early Italian art.⁶⁹ The Prince Consort had originally hoped to donate the entire Oettingen-Wallerstein Collection of early art, which he himself had received from a distant cousin to settle a debt. But, as with the Lombardi-Baldi Collection, Eastlake was willing to accept only the best part – in this case some twenty-five paintings – partly due to an ongoing chronic lack of space at Trafalgar Square, partly to uphold the quality of the collection, and partly to maintain a balance among the different parts of it. The second and third Directors of the National Gallery, William Boxall and Frederic Burton, continued to make some significant purchases in the field. Another wave of important Quattrocento Florentine art acquisition followed at the start of the twentieth century, notably with the Layard Bequest of 1916 and the Mond Bequest of 1924. Most recently, a group of

significant early Tuscan painting entered the collection around the Millennium and early 2000s, largely through the remarkable efforts of Dr Dillian Gordon, the National Gallery's then Curator of Italian Paintings, pre-1500.

Whether the earliest Italian art was to Eastlake's artistic liking or not, he certainly succeeded, as I hope this short article has proved, in creating a very significant and pioneering group of early Italian art for Britain. What I also hope to have demonstrated is that apart from changing the nature of the collection fundamentally, the decision to introduce early Italian art into the national collection affected a host of interconnected decisions of the most profound kind about the Gallery's function, personnel and financing, which set it on completely new tracks, whose consequences are still felt today.

¹ Letter from Lady Eastlake to Cosmo Monkhouse, 10 June 1887, National Gallery Archives, London, NGA59/12.

² For an overview of the story of the National Gallery's collecting of early Italian art, including the earliest Tuscan painters, see Susanna Avery-Quash, *The Growth of Interest in Collecting Early Italian Art with Special Reference to Paintings in the National Gallery*, in *National Gallery Catalogues. The Fifteenth-Century Italian Paintings. Vol. 1*, edited by Dillian Gordon, National Gallery Company, London, 2003, pp. XXIV–XLIV.

³ *Report from the Select Committee on the National Gallery. Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index. Ordered, by the House of Commons, to be Printed, 4 August 1853*, H.M.S.O., London, 1853.

⁴ *Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures. With the Minutes of Evidence, Appendix and Index. Ordered by the House of Commons, 16 August 1836*, H.M.S.O., London, 1836.

⁵ *Select Committee 1853*, cit., paragraph 5307: 10 June 1853.

⁶ Ivi, paragraph 5308: 10 June 1853.

⁷ *Select Committee 1836*, cit., paragraph 84: 27 July 1835.

⁸ Ivi, paragraph 85: 27 July 1835.

⁹ *Select Committee 1853*, cit., p. xvi.

¹⁰ *Select Committee 1836*, cit., p. x.

¹¹ *Ibidem*.

¹² For the Solly Collection, and its purchase for the Berlin Gallery, see *The Solly Collection, 1821–2021. Founding the Berlin Gemäldegalerie*, edited by Robert Skwirbli, in collaboration with Roberto Contini, Stephan Kemperdick, Katja Kleinert, Neville Rowley and Sarah Solomon, exhibition catalogue (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, October 21, 2021–January 16, 2022), Staatliche Museen zu Berlin, Berlin and Munich, 2021, and Idem, *Gustav Friedrich Waagen storico dell'arte: approccio, metodo e*

obiettivi, in *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen, Charles Lock Eastlake*, edited by Neville Rowley, Fondazione Federico Zeri, Bologna, 2025, pp. 12–59.

¹³ See *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoleon*, edited by Marie-Anne Dupuy, exhibition catalogue (Paris, Musée du Louvre, October 20 1999–January 17 2000), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999; Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, pp. 40–44; Cecil Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, Faber, London, 1965, pp. 87–99, 109–115 and 127; Marie Louise Blumer, *La mission de Denon en Italie (1811)*, «Revue des Etudes Napoléoniennes», 38, November 1934, pp. 237–257, and Eadem, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1936, pp. 244–348.

¹⁴ Charles Lock Eastlake, *Contributions to the Literature of the Fine Arts. Second Series. With a Memoir Compiled by Lady Eastlake*, John Murray, London, 1870, p. 133.

¹⁵ *Select Committee 1853*, cit., p. XVI. For more on the National Gallery's evolving criteria for its Directors, see Susanna Avery-Quash and James Carleton Paget, *The Artist as Director at the National Gallery, London. Intention or Happenstance?*, in *Artists Work in Museums. Histories, Interventions, Subjectivities*, edited by Matilda Pye and Linda Sandino, Wunderkammer Press, Bath, 2013, pp. 33–47.

¹⁶ *Select Committee 1853*, cit., paragraph 6034: 17 June 1853. See also ivi, paragraphs 6297, 6307–6313.

¹⁷ See ivi, paragraphs 6294–6307.

¹⁸ See David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton University Press, Princeton, 1978, p. 33.

¹⁹ Eastlake, *Contributions*, cit., pp. 132–133.

²⁰ Eastlake's review of Johann David Passavant's *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* appeared in the «Quarterly Review», LXVI, June 1840, pp. 1–48. Eastlake's edition of Franz Theodor Kugler's *Handbook of the History of Painting. Part I. Italian Schools* was published by John Murray in London in 1842.

²¹ Ralph Nicholson Wornum, revised by Charles Lock Eastlake, *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Painters*, H.M.S.O., London, 1847.

²² See Eastlake, *Contributions*, cit., pp. 151–157; Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 51–53; Susanna Avery-Quash and Julie Sheldon, *The Eastlakes and the Victorian Art World*, National Gallery, London, 2011, pp. 37–38.

²³ See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 53–54.

²⁴ NG189 and NG213, respectively.

²⁵ «Athenaeum», 11 May 1844, p. 430; see also Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 80.

²⁶ NG215–216. N.B. Jan van Eyck's *Arnolfini Portrait* of 1434 (NG186) was first displayed at the National Gallery in 1842.

²⁷ NG809. See Neville Rowley, *Manchester 1857: una mostra e una Madonna*, in Rowley, *Il mestiere del conoscitore*, cit., pp. 330–353.

²⁸ Treasury Minute, 27 March 1855, National Gallery Archives, London, NG5/18.

²⁹ See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 140–141; Avery-Quash and Sheldon, *The Eastlakes*, cit., pp. 136–137. For more on Mündler, see Jaynie Anderson and Carol Togneri Dowd, *The Travel Diaries of Otto Mündler, 1855–1858*, «The Walpole Society», LI, 1985; for more on R.N. Wornum, see Jeanne Nuechterlein, *German Renaissance art through the eyes of the National Gallery*, «The Burlington Magazine», CLVI, 1331, February 2014, pp. 76–84.

³⁰ NG564-594. See, for the whole episode, Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 124-125, 145, 174, 176 and Gabriele Fattorini, *I primitivi di Francesco Lombardi e Ugo Baldi da Firenze a Londra*, in Rowley, *Il mestiere del conoscitore*, cit., pp. 194-235. For more on Ugo Baldi, see also the essays in the current volume by Matthew Hayes and Mattia Barana. The first early Italian painting that Eastlake bought during his directorship is Spinello Aretino, *Two Haloed Mourners* (NG276), acquired from the Samuel Rogers sale, 3 May 1856.

³¹ See Eastlake's letters to National Gallery Trustees, dated 4 February 1856 and 14 November 1857, transcribed in Susanna Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, 2 vols., «The Walpole Society», LXXIII, 2011, vol. II, p. 102 and pp. 109-110, respectively. See also Eastlake's later letter to the Gallery Trustees, dated 27 November 1862 (transcribed in Avery-Quash, *The Travel Notebooks*, cit., II, p. 130), when he informed them that he had purchased Piero di Cosimo's *A Satyr Mourning over a Nymph* (NG698) from the Lombardi Baldi Collection: «This picture had formed part of the selection from the Lombardi gallery & was only omitted at the time of the original purchase from the difficulty of coming to terms».

³² *Report of the Director of the National Gallery for 1857-1858*; reprinted in Martin Davis, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, National Gallery, London, 1961, Appendix I, *The Lombardi-Baldi Collection*, pp. 565-567; here p. 567.

³³ *Ibidem*. 'Margaritone' refers to Margarito d'Arezzo's painting, NG564.

³⁴ *Select Committee 1853*, cit., paragraph 6472.

³⁵ Quoted in Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 248.

³⁶ *Ivi*, p. 45, note 8.

³⁷ NG663.1-5. See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 192-193.

³⁸ See note 51 below for further details about Eastlake's private art collection and the loss of the Fra Angelico.

³⁹ Domenico and Davide Ghirlandio, *Madonna and Child Enthroned with Saints Dionysius the Areopagite, Dominic, Clement, Thomas Aquinas and Angels*, about 1480-1483, tempera on panel. Florence, Uffizi.

⁴⁰ Quoted in Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 149.

⁴¹ NG283.

⁴² Sir Charles Eastlake's letter to National Gallery Trustees, 4 February 1856, NG5/125/2, transcribed in Avery-Quash, *The Travel Notebooks*, cit., II, pp. 101-102.

⁴³ NG292.

⁴⁴ See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 165; see also Eastlake's letter to National Gallery Trustees, 4 February 1856, NG5/125/2, transcribed in Avery-Quash, *The Travel Notebooks*, cit., II, p. 102.

⁴⁵ For more on Lady Eastlake's devotion to early Tuscan art, see Julie Sheldon's contribution in this volume.

⁴⁶ Davis, *Earlier Italian Schools*, cit., p. 291.

⁴⁷ NG248.

⁴⁸ NG666.

⁴⁹ NG667.

⁵⁰ See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 195, note 42.

⁵¹ See Susanna Avery-Quash, «A gallery of art». *Fresh light on the art collection of Sir Charles Eastlake (1793-1865)*, «British Art Journal», XV, 3, Spring 2015, pp. 11-37.

⁵² NG665. See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 194-195.

⁵³ NG769.

⁵⁴ NG727.

⁵⁵ NG293.

⁵⁶ NG1412.

⁵⁷ NG226 and NG275. For an overview, see Susanna Avery-Quash, *Botticelli and Victorian art collecting*, in *Botticelli Reimagined*, edited by Mark Evans and Stefan Weppelmann, exhibition

catalogue (London, Victoria and Albert Museum, March 5-July 3, 2016), V&A Publishing, London, 2015, pp. 68-74.

⁵⁸ NG592.

⁵⁹ NG598 and NG626, respectively.

⁶⁰ See Susanna Avery-Quash and Silvia Davoli, *The National Gallery in Search of Leonardo. Acquisitions of and Contributions to Knowledge about the Lombard School*, in *Leonardo in Britain. Collections and Historical Reception*, edited by Juliana Barone and Susanna Avery-Quash, Olschki, Florence, 2018, pp. 141-163.

⁶¹ Quoted in Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 39.

⁶² Quoted in Avery-Quash, *The Travel Notebooks*, cit., II, p. 94.

⁶³ Eastlake, *Contributions*, cit., p. 132.

⁶⁴ NG281, NG280, NG599 and NG726, respectively. See Giacomo Alberto Calogero, «A High Finisher». *Giovanni Bellini tra Gustav Friedrich Waagen e Charles Lock Eastlake*, in Rowley, *Il mestiere del conoscitore*, cit., pp. 294-329.

⁶⁵ NG812.

⁶⁶ See Avery-Quash and Sheldon, *The Eastlakes*, cit., pp. 203-204; see also, *ivi*, pp. 161-162, and Susanna Avery-Quash with Elspeth Hector, *The Eastlake Library. Origins, History and Importance*, «Memofonte», X, 2013, pp. 3-45.

⁶⁷ NG776.

⁶⁸ For an overview of the National Gallery's continued interest in acquiring early Italian art, post-Eastlake, see Avery-Quash, *The Growth of Interest*, cit., pp. XXXII-XXXIX.

⁶⁹ See Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 319-320. See also Susanna Avery-Quash, «Incessant Personal Exertions and Comprehensive Artistic Knowledge». *Prince Albert's Interest in Early Italian Art*, in *Victoria & Albert/ Art & Love*, edited by Susanna Avery-Quash, online publication, pp. 2-14; <https://media.rct.uk/sites/default/files/V%20and20A%20Art%20and%20Love%20%28Avery-Quash%29.pdf>. Accessed June 2026.



'A chosen few': Lady Eastlake and the appreciation of early Florentine art

Julie Sheldon

Liverpool John Moores University

Contact j.l.sheldon@ljmu.ac.uk

Durante il suo primo soggiorno a Firenze, nel 1855, Lady Eastlake sviluppò un vivo entusiasmo per la pittura fiorentina delle origini, arrivando a definirsi «fairly bitten» dai Preraffaelliti. La sua predilezione si concentrò in particolare su quelli che chiamava i «great four»: Botticelli, Ghirlandaio, Fra Filippo Lippi e Filippino Lippi. All'epoca, l'interesse per l'arte fiorentina del basso Medioevo rappresentava ancora un ambito piuttosto circoscritto in Gran Bretagna e coinvolgeva soltanto una cerchia che l'autrice stessa definiva «a chosen few». Lady Eastlake manifestò tuttavia il desiderio non solo di «mettere in salvo» opere significative della pittura fiorentina del Quattrocento, ma anche di farle conoscere al pubblico britannico. Attraverso l'analisi della sua corrispondenza e dei suoi scritti a stampa, questo contributo esamina il ruolo svolto da Lady Eastlake nella promozione dei maestri fiorentini delle origini e ne indaga la funzione di mediatrice culturale. La disamina argomenta il suo impegno per ampliare le conoscenze e affinare il gusto estetico del pubblico inglese colto, andando oltre i confini di una ristretta élite di intenditori.

During her first visit to Florence in 1855, Lady Eastlake developed a passionate enthusiasm for early Florentine art, describing herself as «fairly bitten» by the preRaphaelites. She became particularly devoted to what she termed the «great four»: Botticelli, Ghirlandaio, Fra Filippo Lippi, and Filippino Lippi. Her admiration for early Florentine art was relatively niche in Britain at the time, and audiences were limited to those she termed as «a chosen few». Nevertheless, Lady Eastlake expressed a desire not only to «rescue» notable examples of early Florentine art, but also to «introduce» them to British audiences. Drawing on her letters and published writings, this paper explores Lady Eastlake's promotion of early Florentine painters and analyses her role as a cultural mediator. It argues that she actively sought to expand the knowledge and aesthetic taste of the Englishreading public beyond an elite circle of informed admirers.

Keywords: Lady Eastlake, Pre-Raphaelite, Florentine Art, Botticelli, Ruskin

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 7 January 2026 **Accepted** 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Julie Sheldon, *'A chosen few': Lady Eastlake and the appreciation of early Florentine art*, «La Diana», 11, 2026, pp. 46-66
DOI 10.36253/ladiana-4302

Copyright © 2026 Julie Sheldon

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

‘A chosen few’: Lady Eastlake and the appreciation of early Florentine art

Julie Sheldon

Lady Eastlake first visited Florence in October 1855 with her husband, Sir Charles Eastlake. Sir Charles was on a business trip: Florence was an important stop on the newly appointed National Gallery Director’s annual round of picture inspections in continental Europe.¹ Lady Eastlake’s purpose was less well defined – but because her presence was not ‘official’, she was able to comment on their engagements with art with an unfiltered voice in letters to friends. While her husband was measuring, recording and negotiating for the purchase of artworks, Lady Eastlake, freed from the requirements of the business-end of the art world, spent her time in enterprises associated with expressions of humane learning and self-improvement. She became absorbed by the idea of Florence as the dominant environment of art where the distinctive status of an individual artwork could not be detached from the culture in which it was produced. Above all else, there appeared to be no conceptual opposition between experiencing an exquisite painting and a magnetic cityscape defined by its profusion of churches and private collections. For reasons not unrelated to each other, Florence was both a space of knowledge and a source of revelation; and it comes as no surprise that later on she described it as foundational to «my early days of art worship».² In a semi-rapturous state she declared «I am fairly bitten with all the true pre-Raphaelites [...] and I shall be truly proud if we succeed both in rescuing some examples, and in introducing them into England, where already there are a chosen few who adore them».³ My twin aims in this article are to outline and explain how these and related thoughts worked their way into a public intellectual position, and to provide a synoptic account of how Lady Eastlake addressed the nature, character and qualities of early Florentine art.

Before I consider Lady Eastlake’s revelatory encounters with what she called the «true pre-Raphaelites», I want to briefly introduce Lady Eastlake (fig. 1) and review her dealings with Florentine art prior to 1855. Lady Eastlake was born Elizabeth Rigby in Norwich in 1809. In her youth Miss Rigby wanted to be an artist and was formally tutored by John Sell Cotman, one of the most talented British landscape artists of the nineteenth century. Despite being an accomplished pupil, she en-



1. Lady Eastlake, National Gallery Archive. Credit: © The National Gallery, London.

tered the public world as a woman of letters, rather than as an artist. Her first publication was a translation of Passavant's *Tour of a German Artist in England* in 1836 and in 1841 she edited her letters from a visit to Estonia as *A Residence on the Shores of the Baltic*.⁴ While she was able to include engravings after her drawings in the volumes, she was never to realise her childhood ambition of becoming a professional artist. Nonetheless, by the 1840s she began to write for the «Quarterly Review», one of the most celebrated periodicals of the age, and, by the time of her marriage to Charles Eastlake in 1849, had become a well-known commentator on cultural matters, both national and international. Just a year into their marriage, in 1850, Eastlake was appointed President of the Royal Academy, and, in 1855, he became the first Director

of the National Gallery. Exceptionally, Lady Eastlake accompanied her husband to Downing Street to receive the formal invitation. This set a precedence: Lady Eastlake would be by Sir Charles' side on all but two of his European travels, sharing his packed itinerary of inspecting pictures for the nation and recording their encounters and experiences in her letters. Lady Eastlake only visited Florence on four occasions: October 1855, September/October 1858, September/October 1862 and January 1866. By my calculation, that amounts to 8 weeks in Florence. We can reasonably suppose that her last visit to Florence, which was undertaken solely for the purpose of burying her husband (temporarily as it turned out) in the English (Protestant) Cemetery, was not an occasion for visiting art collections and thus shortens Lady Eastlake's active commerce with works of art in Florence.

Lady Eastlake had seen examples of Florentine art before she saw it *in situ* and at scale. The National Gallery had «specimens», as her husband called them, and European picture galleries had assorted panels in their collections. On her first tour of continental Europe as the wife of Sir Charles Eastlake in 1852 she was especially drawn to the early Italian pictures in Berlin which, she reported «have spoilt my eye for the late masters; their forte was expression, every element beautiful as contributing to that, but none claiming attention for itself. I had no idea that the Pre-Raphaelites could have given me such intense pleasure».⁵ Some readers might be surprised to find out that her sentiment, which implied that there was at once a pictorial unity and authenticity of character in early Italian art, was in keeping with that proposed by John Ruskin, for whom such art marked the pinnacle of artistic honesty and ethical purity. It should be pointed out that Lady Eastlake's «intense pleasure» in the art of the *quattrocentisti* was given added dimension on their 1854 tour of North Italy, when she reported: «The different schools of painters, which clustered in the North of Italy – Milanese, Bergamese, Brescian, Paduan, and Venetian – are now getting disentangled in my mind, and I begin to know their differences and affinities».⁶ Not the comment of a connoisseur, as might be inferred, but rather a comment that reveals her incremental education in the history of art.

Lady Eastlake had a formative, albeit proxy, experience of Italian art at the Crystal Palace in 1854. The original glass structure, constructed for the famous 1851 Great Exhibition, was reassembled at Sydenham in South London as an exhibition venue. The reconstructed Crystal Palace was here divided into a series of courts that recreated European and Middle Eastern architectural beacons along with casts after

famous sculptures. Lady Eastlake was especially drawn to the Italian Court and the Renaissance Court. In the former a replica of the upper arcade of the Farnese Palace, Michelangelo's Tomb of Lorenzo de' Medici and sculptures by Bernini jostled for the viewer's attention (fig. 2).⁷ There were also 132 copies of Old Masters in reduced watercolour images, 17 of which were labelled as Florentine School.⁸ Yet it was the sculpture that gave her the most pleasure, as seen in a letter to Ruskin's wife, Effie, where she proclaimed:

I do not hesitate to say that that is the most enchanting place that ever has been devised by man [...] There are pleasures for all, but to me the Italian Court was like going to Italy. I saw much sculpture from Genoa & Pavia & Florence as gave me the same sensations of intellectual delight as a first rate picture gallery.⁹

We should pay close attention to the phrase «sensations of intellectual delight» since it seems to indicate a general receptiveness to innovation in forms of artistic expression rather than sensuous pleasure for its own sake.

We are fortunate that Lady Eastlake produced an assured and detailed account of the exhibition for the «Quarterly Review». Before I turn to her account of the Renaissance Court, it is worth indicating how she opens her review article, which focuses on the entrance to Crystal Palace:

we are wafted into a region [...] more dreamlike than anything which even fond memory had retained of the past. More than ever we are astonished at the space



2. Philip Henry Delamotte, *Monument to Lorenzo de' Medici, Italian Court (north side), Crystal Palace, Sydenham, London, 1854*. Photograph. Victoria and Albert Museum, London. Credit: © Victoria and Albert Museum, London.

which lies dim and mysterious before us – more than ever do we wonder at the quantity, not of fire, but of air, which this modern Prometheus has stolen from on high – and still more in character with the unearthly vision are the objects that meet the eye. No sign, at least at first, of the working-day-world here – no angular machinery, uncouth raw material, or gaudy manufactured wares – no things of use only, but not of beauty – but just that mixture of nature and art which gives fresh beauty to each.¹⁰

This is not the place to attempt a systematic survey of the matters addressed in this perceptive notice, but it is important to stress that these opening remarks paint a picture of a dynamic environment, a living space which forges powerful relationships between separate experiences. What Lady Eastlake described, in considerable detail, is an open domain where objects are brought together rather than categorised. What we see here is how art, woven into the everyday experience of life, becomes a monument to modern sensibilities and practices. Likewise, it was the assertiveness of Italian sculpture which she felt obliged to acknowledge when discussing the casts in the Renaissance Court:

The fact that sculpture was as much the art of the fifteenth as painting of the sixteenth century has not been admitted into the average standard of the knowledge of art; nor was it to be wondered at while nothing short of a journey to Italy itself could, till now, introduce us to such men as Donatello and Luca della Robbia, nor in any way show their connexion with the standards of high art in painting which have succeeded them.¹¹

It is only by simulating an Italian environment, she implied, that the British critic was in a position to realise that sculpture and painting shared approaches, practices and ideals. At the same time, she proposed that these art forms did not evolve simultaneously: «the marvel rather is how the feeling which inspired Donatello, born in 1383, should not sooner have been followed by the feeling which inspired Raphael, born in 1483. Not only are the purity and beauty of the Raphaelesque outline and composition anticipated in these exquisite flat reliefs peculiar to Donatello, but much of the naiveté of expression also».¹² In her view, the study of sculpture should not focus on a set of external features; it required a sensitivity to the rendering of «feeling», the expression of human experience. Naturally, Sir Charles Eastlake would not have been able to make a case for a purchase based on its drive towards «feeling», but Lady Eastlake's account of sculpture was in accordance with his developmental model of art history as realisation of human character. In presenting her exposition of the sovereignty of sculptural expression, she was acutely aware of the strongly contrasting conventions at

work in painting. She contended that sculpture had a relative freedom to pursue «that ease of movement and grouping which constitutes the picturesque», in large part because there were «strict ecclesiastical laws which laid traditional fetters upon the sister art [painting]». At this point she referred to Luca della Robbia's *cantoria*, which exhibited the properties and characteristics that allowed the plastic arts to surge ahead of the pictorial arts: «the solemnity of an ecclesiastical act in those tender white-robed choristers, and the ardour of musical enjoyment in their eager gestures, the freedom of a pagan fête in those naked children, and the holiness of nature in their hold on their mother's drapery – all instinct with knowledge, beauty, truth, life, and sound».¹³ Here was an aesthetic realm in which there were no impediments to the pleasure of living in an environment defined by free association and sociable action.

Sir Charles Eastlake had a growing private art collection¹⁴, and it included a Luca della Robbia plaque of the Virgin and Child, present whereabouts unknown, and another relief that he believed to be a Ghiberti.¹⁵ Their attribution to Ghiberti is interesting since it was a cast of Ghiberti's bronze doors that caused Lady Eastlake to construct a reading based on the master-terms of freedom and restriction:

When we look at the ease and grace of Ghiberti's forms and groups, and consider that he was earlier than Fra Filippo Lippi, earlier than Masaccio, earlier even than Fiesole, almost three-quarters of a century earlier than that grand, unformed Titan, Sandro Botticelli – all Florentines like himself, all struggling for the same reality, with the same life around them – one is tempted to conclude that colour must have been an obstruction in art, and not an assistance. Figures move and walk with ease in Ghiberti, which stand still, and that stiffly, in many a painter later than himself.¹⁶

The assertion that colour was an «obstruction» formed part of a broader debate about polychromed sculpture that is beyond the scope of this essay.¹⁷ At this point, however, I want to pick up on Lady Eastlake's telling contrast between «ease» and «stiffness» as markers of different conditions of expression. The Florentine artists, she explained, were united in a common struggle, but the medium dictated the speed of the struggle. In her judgement there were greater restrictions and pressures on painting. If sculpture and painting were on unsynchronised paths to «ease and grace», this allowed her to pair Botticelli («that grand, unformed Titan») with Ghiberti despite their temporal separation. She celebrated the «ease and grace» of Ghiberti and Botticelli's figures because she saw the human figure as the principal carrier of meaning, even in the treatment of divine subjects. It was, in fact, the apprehension of Divine Grace that



3. After Mantegna, *The Circumcision* (detail) from 'The Uffizi Triptych' inscribed: 'Mantegna Oct.r 1. 1855.'. Pen and ink, over graphite. National Gallery Archive. Credit: © The National Gallery, London.

ensured that the figures created by Ghiberti and Botticelli were independent from subjection to all other external forces.

Companion and Copyist

One of Lady Eastlake's assumed roles as Sir Charles's travelling companion appeared to be as a copyist. She had sketched avidly in her youth and continued to make topographical sketches of the places visited by the couple. There are no known surviving examples of views of Florence, but she took on a new challenge during her European visits with Sir Charles, copying some of the paintings they encountered. By way of illustration, there are several surviving drawings after the Uffizi Triptych from 1855 in an album of her drawings now in the National Gallery, London (fig. 3). In each she has chosen to isolate the

Virgin and Child from Mantegna's panels, all of which assert the structural power of the mother-child motif. By amplifying the tectonic and sculptural features of the Virgin and Child from Mantegna's panels, she asserted the body-centred nature of religious painting. Accordingly, the Uffizi was a perpetual reference point for her copyist practices. In their 1858 tour she enthused:

I am so in love with some of the early pictures in the Uffizi, that I could draw there all day long. Still, I have not done much, as these early masters are so correct and elaborate in drawing, that one must try to be the same when imitating them. Nor is the light enough – that is, in copying a figure from a large picture, which hangs fully high, and can't be unhung: a small picture they take down and put on an easel for me.¹⁸



4. Sketches from Lady Eastlake's Album, The National Gallery Archive. Credit: © The National Gallery, London.

Above: After Bernardino Luini, *The Virgin and Child with background of trelliswork and roses* (*La Madonna del Roseto*), Milan, Brera, inscribed: 'Luini Brera Oct.r 13. 1854'. Pen and ink, over graphite, 17 x 12.7 cm 117.
Below left: After Leonardo, *The Litta Madonna*, now in the Hermitage, St Petersburg, inscribed: 'Milan Sept.r 19. 1855 Casa Litta'. Pen and ink, over graphite, 17 x 12.7 cm 118
Below right: After Boltraffio, *The Virgin and Child* (*The Madonna of the Roses*), now in the Museo Poldi Pezzoli, Milan, inscribed: '1. 1 3A w. 1 5 Y * h.' [in pencil] and 'Milan. Sept.r 19. 1855. Casa Litta' [in pen]. Pen and ink, over graphite, 17 x 12.7 cm

The proposed injunction to authenticity of experience by prolonged drawing may have been her way of imagining the copy as vehicle of experience and feeling. Sadly, however, there are no known examples of her drawings from this visit to the Uffizi. Nonetheless, we do get the sense that copying the early masters was in no sense a constraining exercise. Instead, it appeared to combine happiness with a pedagogic need to affirm the characteristic forms of human nature.¹⁹

Given her assertions in 1855 that sculpture had won against painting in the 'struggle for reality', it is interesting to note that there are no surviving examples of Lady's Eastlake's drawings after sculptures in Florence – or elsewhere.²⁰ However, in an album of her drawings there are several copies after Old Master paintings, dated 1854 and 1855, from Milan – each depicting the Virgin and Child. One of these, the disputed Leonardo from the Litta Collection, may also have served as a visual reminder of the painting for her husband. In this instance, Sir Charles had his doubts about the attribution to Leonardo, although their great friend Gustav Waagen was persuaded. Sometimes in his notes, Eastlake wrote «see sketch by 'e'» and thus, in the absence of an engraving or photograph, Lady Eastlake's faithful sketches may have served as a useful *aide-memoire* to his work as Director of the National Gallery (fig. 4).

«True» Pre-Raphaelites

As we have seen, Lady Eastlake was an attentive and enthusiastic participant in scholarly matters, and this enables us to return to the declaration of 1855 that «I am fairly bitten with all the true pre-Raphaelites.» To be sure, the adjective «true» is suggestive and, read in a topical context, could imply that the Victorian Pre-Raphaelites were not «true». The Pre-Raphaelite Brotherhood formed in 1848 and accrued much public notoriety for their Royal Academy pictures. Some prominent figures recoiled from what they took to be the confusing combination of retrogressive style and everyday subject matter.²¹ However, Lady Eastlake was no enemy of the Pre-Raphaelite Brotherhood *per se* and, in her letters to Euphemia (Effie) Ruskin (later Millais), she often declared her admiration for the work of John Everett Millais, whose early works combined archaic stylisation and generic subject matter.²² In the public sphere, Sir Charles and Lady Eastlake were relatively circumspect in their utterances about Millais and his fellow Pre-Raphaelites. As Avery-Quash and Carleton-Paget have cogently argued, Sir Charles Eastlake's relationship with the Pre-Raphaelites was at once more complicated and yet less oppositional than is of-

ten supposed.²³ Lady Eastlake makes only one public remark on the Pre-Raphaelite Brotherhood (and that anonymously) in her review of Ruskin's *Modern Painters* in the «Quarterly Review» of March 1856. In this long and unrelenting attack on Ruskin, she remarks: «And here we may refer to that mis-called pre-Raphaelite school, we have hitherto forbore to criticise – their merits being, in our judgment, great, and their faults sufficiently censured by Mr. Ruskin's praise».²⁴ The fact that Lady Eastlake thought the «pre-Raphaelite school» (Brotherhood) was mis-called is germane and simultaneously confirms and confounds her designation of «true» Pre-Raphaelites in 1855. But before consigning her remark to a mere barb we should contextualise the letter in which her remark was contained. This passage originated in a letter likely written to her mother.²⁵ Mrs Rigby (Lady Eastlake's mother) received regular reports from her daughter, especially during her trips abroad and these were animated by Lady Eastlake's inimical commentary. Mrs Rigby may have followed the press reports on the Pre-Raphaelite Brotherhood and may have been able to pick up on her daughter's reference to true Pre-Raphaelites as an impish observation on the saga surrounding the Pre-Raphaelite Brotherhood. However, it seems just as straightforward to read the remark about the true Pre-Raphaelites as simply a higher order of quattrocento painters: those whom Lady Eastlake would always call «the Great Four».

«The Great Four»

In 1858 Lady Eastlake was able to deepen her appreciation of Florentine art when spending three weeks alone in the city.²⁶ Writing to her friend Sara Austen she declared:

you will be surprised to hear that I am alone now in Florence. Sir Chas having left me just a fortnight ago for a round of remote places which he kindly judged would be too rough work for me. I have had many things to see for Sir Chas in his absence & it is very delightful to have time also to mature one's impressions of certain masters. I have many new loves among the painters, & fortunately in the art world it is not necessary to be off with the old before you are on with the new. I have all Vasari too with me, & pore over him of evengs²⁷

We note the air of self-assurance arising from her independent study of art works. At the same time, she insists that she is still learning about Florentine art. It is worth stressing that she always regarded herself as an autodidact and it is revealing that she programmed her continuing self-education by drawing during the day and reading Vasari in the evening. Although Lady Eastlake does not name the



5. «Punch», January-June 1848, p. 197. Credit: Internet Archive.

«many new loves» here, a letter penned shortly before this second visit to Florence gives us a strong indication of who those masters were. In July 1858 Lady Eastlake advised a friend visiting Florence «to try and fill your heart especially with the grandeur and earnestness of the great four – Sandro Botticelli, Dom. Ghirlandajo, Fra Filippo Lippi, and his son Filippino Lippi».²⁸ Indeed the Eastlakes' private art collection contained examples of works by, or attributed at the time to, the «great four».

Many distinguished writers on the arts saw this attitude as evidence of critical imposture. We might speculate about the contexts which may

have prompted these disputes and controversies, but it is more fruitful to provide an example of the critical discourse applied to early modern art. In a well-known notice the eminent French poet, dramatist and critic Theophile Gautier memorably dismissed the taste for early Italian art: «You must be mad, or German, to prefer the gaunt cut-outs of Ghirlandaio or Bizzamano to Correggio's Dianas and Ledas. The former are merely laughable barbarities, valuable as curiosities, like tomahawks or the loin-cloths of savages, while the latter are masterpieces of genius, observation, and science».²⁹ It was impossible, Gautier insisted, for any sensible person to imagine that they could write feelingly about objects that did not have the capacity to convey human empathy in pictorial form. By contrast, Lady Eastlake's sympathies were with the «mad or German» contingent. Her art expertise, at least in 1855, was based on Germanic writing (recall she did not read Vasari until 1858). She had translated Passavant, Kugler and Waagen and, as Caroline Palmer has written, «it was [her] linguistic expertise and key friendships with German artists, writers and curators that enabled [her] to contribute so imaginatively to this nineteenth-century transformation in taste».³⁰

One way of approaching the alteration of taste noted by Palmer is by attending to a cartoon from «Punch» entitled *High Art and the Royal Academy* in 1848.³¹ This inventive image lampoons the modern cult of what is dubbed a 'Angelico-Pugin' rendition of history painting by staging a confrontation between what purports to be a neo-medievalist design and a body-centred High-Renaissance design (fig. 5). The pictorial terms of battle are evident: the Michelangelesque style is muscular and kinetic, the neo-medievalist style is flaccid and inert; the Michelangelesque style is dramatic and rhetorical, the neo-medievalist style is stilted and confused; the Michelangelesque style implies the world is shaped by human action; the neo-medievalist style implies that life is automatic. In short, the cartoon and the accompanying article were designed to illustrate how the true workings of power at the Royal Academy were designed to favour art forms devoid of the commanding powers associated with traditional academic painting. The world of heroic human individuals, we are informed, is being replaced by abnormal specimens and robotic forms.

We do not know if Lady Eastlake was aware of this modelling of neo-medievalist art, but she would have rejected the picture it presents of human subjects devoid of social feeling, a quality she praised when reflecting on early modern painting. More broadly, prominent commentators, such as John Steegman and Francis Haskell, placed her «at

the vanguard of well-informed taste»³² with a «readiness to appreciate, what was [...] generally considered to be [...] beyond the average range of approval».³³ She certainly was an early adopter of Botticelli, even though John Ruskin and Walter Pater would later claim bragging rights.³⁴ However, it is interesting that Michael Levey, Director of the National Gallery between 1973-86, in writing about the reception of Botticelli in the nineteenth century described Lady Eastlake as «almost suspiciously *à la mode* in such things».³⁵ His remark rather undermines the «chosen few» thesis and relegates her prescient interest in Botticelli to a conscious desire to be *à la mode*.

It is, perhaps, not surprising to find that Lady Eastlake was interested in both early modern and High Renaissance art or that her appreciation of their methods of pictorial composition underwent critical modification. She spent a considerable part of her Homeric review of Ruskin's *Modern Painters* protecting Raphael from Ruskin catastrophist vision of him and Michelangelo in particular and the High Renaissance period in general. Her withering dismissal of Ruskin – she implied that he was a common hobbyist for whom art appreciation was a subset of a petty worldview – was part of a much bigger attack on the application of associationist psychology to art criticism, specifically the idea that the qualities of the painted image reinforced pleasures derived from external sources.³⁶ By contrast, she maintained, in a key passage of the review, that

a work of art can but hold a certain amount of interest, beyond which the mind of the spectator, its real correlative, though strained to comprehend, cannot be forced to enjoy – a measure undefinable and incalculable in itself but perfectly understood by the painter and the spectator, and which, more than anything else establishes the right sympathy between them. This being accepted as a *law*, we suspect that wherever an art admits of the marriage with another art, or another faculty, the union can only be effected by dividing the field between them; in other words, that the more of art the less of superadded thought will be picture be found capable of containing and *vice versa*.³⁷

There are two points to make here. In the first case, she imagines that the motivations and intentions of the artist are reexperienced by the spectator as agreeable outcomes guaranteed by the laws of a shared language. In the second case, this argument – a modification of Lessing's famous formalist thesis that each artwork develops in accordance with its own critical properties and independent laws – was used to justify the claim that pictorial composition was successful when it was derived from a single thought or principle. It followed that

There is but one form in which the old masters, who were compelled occasionally to address themselves to superstition at the expense of true taste, made the mistake of attempting to combine a number of thoughts, incidents, allusions – call them what we may – in one picture.³⁸

It is telling that the example she gives for this confusion is the representation of *The Last Judgement*, and that the artist she admonishes is Fra Angelico, not Michelangelo. Two years later, this framework had been altered, however. Visiting St. Peter's in 1858 she found «Art is at its lowest vulgarity, when the artist can only invent things bigger and odder than those before him». For her, Bernini was «the prince of degeneracy». She thought that the ceiling of the Sistine Chapel «has that grandeur which will ever distinguish it, though coarse and ungraceful; but the 'Last Judgement' is a daub». The visit to the Sistine Chapel was redeemed when the Eastlakes lowered their gaze to the frescoes by Perugino, Ghirlandaio and Botticelli. They were particularly taken by the frescoes of Botticelli which they judged «to contain every element of art, grace, action, grandeur, splendid colour, and fine landscape, that constitutes the maturity of art».³⁹

These somewhat generic terms – in which the pictorial arts seek to maintain the principle of the unity of expression by avoiding forms and subjects that would darken their powers – would form the critical architecture of *The History of Our Lord* (1864), a book Lady Eastlake co-authored with Anna Jameson, who had died in 1860. In this double-volume publication she held fast to her «great four», invoking Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, the Lippi as beacons of an elevated spiritual consciousness.⁴⁰ *The History of Our Lord* reflected on «one of the magnificent frescoes [...] in the Sistine Chapel, by Sandro Botticelli, which is generally overlooked by those who think themselves bound to admire only Michael Angelo there. Those who appreciate the other great Titan in Art, will find much to admire in the grand conception of Jethro's daughters, and the pastoral beauty of the scene».⁴¹ Lady Eastlake admired Botticelli's understated treatment of biblical subjects. For example, berating other artists for treating the *Pieta* to a «most unseemly frenzy», she called Botticelli «that painter of Titanic forms and normal emotions [...] has left one of the [...] most passionate conceptions of this subject that exist».⁴²

The impression of such comments is that Botticelli, unlike High Renaissance artists, knew how to render human feeling as complex arrangement of internal forces and external powers. It is undeniable that one of the features in *The History of Our Lord* is the tendency to identify Michelangelo and his followers as fatalists, unable to imagine

human life without disturbing and damaging restrictions of one form or another. The description of Michelangelo's *The Last Judgement* is a case in point, since the representation of demons bearing the condemned is a scene of «unsurpassable in power» and a subject to which his «tremendous art was most sympathetically applied». That this is no more than a back-handed compliment indicating that Michelangelo was addicted to subjects that overpower ordinary human experience, and where everything is demonic, is confirmed by the assertion that he gives Christ «a violence and vindictiveness which would have startled the pious [Fra. Angelico]», from whom he borrowed the figure.⁴³ What is unexpected, however, is that *The History of Our Lord* urges its readers to understand High Renaissance painting from Ruskin's perspective. Ruskin claimed, in *Modern Painters*, that medieval artists subordinated art to theological facts whereas High Renaissance artists used theology as a vehicle for the mere display of the power of art. This sentiment – in which technical accuracy replaces spiritual honesty – is repeated in *The History of Our Lord*, which declares that «art expanded in material form [but] degenerated in sentiment». Hence, «the office of angels became more burdensome or more frolicsome. Instead of the mere typical forms of our Lord's suffering, a cross large enough to have borne Him and a column of equal dimensions are hoisted into the air, either to their evident entombment or to their boisterous delight. Both effects are visible in Michael Angelo's *Last Judgement*».⁴⁴ Lady Eastlake takes it to follow that there was a crucial difference between early and High Renaissance: «mature Art [...] overlooks the capacities of a subject and frequently employs its better technical skill to degrade rather than raise it. Early Art, however limited its conditions, has always the vindication of a close adherence to Scripture».⁴⁵ There was no confusion between theological facts and human living for medieval artists, and so Fra Angelico «stands foremost in beauty of feeling» and treats his subjects with «the most reverential reality».⁴⁶ In Botticelli's *Lamentation* she praised the way that «Grief here only beautifies these faces [...] such is its tremendous truth, that we care not how it distorts them».⁴⁷ Filippino Lippi's rendering of the same subject as of «the highest spiritual expression and pathos».⁴⁸ In each case, the artist finds human truth in the relationship between the Divine and the diurnal world.

Towards Five Great Painters

Up to this point, Lady Eastlake has been present as the wife of the Director of the National Gallery, but she was also the wife of the Presi-

dent of the Royal Academy. She was literally and figuratively wedded to the cause of improving the national school of art by examples from the National Gallery collection. The Eastlakes had their differences, to be sure: Sir Charles Eastlake leaned towards the Venetian School for his exemplars and Lady Eastlake the Florentine.⁴⁹ But they were united in their belief that the works of the great Italian painters were lode-stars for the national school of art. In the *Crystal Palace* review Lady Eastlake reflected the broader educational mission of the exhibition of 1854, namely, to improve the standards of British art and manufacture by the example of the Italian Renaissance:

Whether we be ever intended for a great, creative people in the way of art is a question that does not belong here; but meanwhile, the great old masters are fulfilling their boundless mission to a people they know not of; and it is not too much to say that Raphael and Titian are ours by right of a far higher worship and more intelligent knowledge than they ever found in their fellow countrymen.⁵⁰

This startling claim that the great Old Masters were «ours by right» brings us back to Lady Eastlake's letter of 1855 in which she talks of «rescuing some examples». The works were «examples», in the sense that they were specimens, but they were also 'examples' in the sense that the national school of painters could learn from them. But rescuing examples required great effort as she reported to a friend, following her first visit to Florence:

We saw precious things perished and perishing, which the government won't save themselves and yet won't allow others to rescue. With our tastes now stimulated for the great old Florentines it is doubly hard that it should be so difficult to rescue them.⁵¹

Lady Eastlake believed that «Modern Florentines are so degenerate that they think far more of a Carlo Dolci, or a Sassoferrato, than they do of their really great masters».⁵² Harsh, perhaps, but Lady Eastlake was at her husband's side during many deliberations about a potential purchase and she often amplified his feelings in her own, unfiltered reactions. She also found it difficult not to try and assist her husband, sometimes without his knowledge, in his professional life. In 1855 Eastlake was refused an export licence by the Tuscan Government for a Ghirlandaio that he had purchased in Florence. During the protracted but unsuccessful negotiations for the purchase of a Ghirlandaio painting, Lady Eastlake tried to sway matters with one of the Italian officials, writing «I went to see good old Count Buonarrotti [who] kindly said he would do his best» in the purchase of the Ghirlandaio.⁵³ Note

the first-person singular. We do not know if Lady Eastlake was acting on her husband's instructions – or if Eastlake thought his charming wife would be irresistible to the old count – but it is just as likely that she took a unilateral decision to try her luck. In the end, Eastlake found it easier to export pictures from Northern Italy, where the occupying Austro-Hungarian powers took a more lenient view of sales of art. Hence most of his Florentine artists were purchased elsewhere – for example, the Fra Angelico paintings he managed to secure were bought in Rome or Milan.

Conclusion

Lady Eastlake's appreciation of early Florentine art was, as I hope to have shown, grounded in its confrontation with the world of human feeling. *Five Great Painters* was Lady Eastlake's first solo authored book to be published in her own name when she was almost 74 years old, offering her mature and decisive thoughts on Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian and Dürer. None of the «great four» featured in *Five Great Painters*. As we have determined, Michelangelo had been decidedly outside her canon in the 1850s. She always admired Raphael, whose *Sistine Madonna* in Dresden was, she thought «the most beautiful picture in the world».⁵⁴ But then *Five Great Painters* was not a handbook of paintings, instead it was a book about value based on the 'character' of the artist. In a moralising account of art, she emphasised each artist's struggle with human corruption in the exercise of what she called «genuine individual character».⁵⁵ Reviving her formulations for the «great four» in the «five great», Lady Eastlake zoomed in on the life and works of the single artist, with a form of home-grown empirical Protestantism, which highlighted how the innovative artist found grace in the natural world through observation of human character and human relationships.

To conclude then, Lady Eastlake was not the only vector for the appreciation of early Florentine art in the English reading world. However, she was an early adopter – prefiguring more fashionable aesthetic interests in the 1870s and beyond. As I hope to have shown, Lady Eastlake did not make early Italian art fashionable, but she did lay out the terms on which the public might appreciate it. By asserting the value of scriptural adherence coupled with an appreciation of early Florentine figure painting, she shifted the public attention away from what might be called formulaic religious productions by picturing the humanity of the depicted situation.

¹ See Susanna Avery-Quash & Julie Sheldon, *Art for the Nation: The Eastlakes and the Victorian Art World*, National Gallery and Yale University Press, London, 2011. For a discussion of Charles Eastlake's acquisition of early Tuscan paintings in the Grand Duchy of Tuscany, see Susanna Avery-Quash's contribution in this issue.

² Charles Eastlake Smith, ed., *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, 2 vols, John Murray, London, 1895, vol. 2, p. 89.

³ Ivi, vol. 2, p. 76.

⁴ Subsequent editions were entitled *Letters from the Shores of the Baltic*, 2 vols, John Murray, London, 1842.

⁵ Smith, *Journals*, cit., vol. 1, pp. 285–6.

⁶ Smith, *Journals*, cit., vol. 2, pp. 24–5.

⁷ John Kenworthy-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace*, Sydenham, «Sculpture Journal», 15, 2 <https://doi.org/10.3828/sj.15.2.2>

⁸ M. Digby Wyatt & J.B Waring, *The Italian Court in the Crystal Palace*, John Burley, London, 1854.

⁹ Letter to Euphemia Ruskin, 8 July 1854, in Julie Sheldon, ed., *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, Liverpool University Press, Liverpool, 2009, p. 161.

¹⁰ Anon. [Elizabeth Eastlake] *The Crystal Palace*, «Quarterly Review», 96 (March 1855), pp. 303–354, p. 305.

¹¹ Ivi, p. 330.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 331.

¹⁴ See Susanna Avery-Quash, «A gallery of art»: Fresh light on the art collection of Sir Charles Eastlake (1793–1865), «British Art Journal», XV, 3, Spring 2015, pp. 11–37.

¹⁵ The work that the Eastlakes believed to be by Ghiberti is now attributed to Luca della Robbia, *The Virgin and Child with Six Angels*, now in the Norton Simon Museum, Pasadena, CA.

¹⁶ Lady Eastlake, *Crystal Palace*, cit., p. 332.

¹⁷ See, for example, Kenworthy-Browne, *Plaster Casts*, cit.

¹⁸ Smith, *Journals*, cit., vol. 2, p. 102.

¹⁹ Notwithstanding those adjustments that the Uffizi made to facilitate access, she also had to content with poor lighting, wall placement and sometimes she also had to contend with the restrictions that, for example, prevented women from being in certain sacred spaces, such as the choir of the Certosa di Pavia where she had to peer at the «forbidden ground» through the grilles of the lady's corner. See *Journals*, cit., vol. 2, p. 63. It is also worth pointing out that she required special dispensation to copy a miniature in San Marco, Florence. See Smith, *Journals*, cit. vol. 2, p. 172.

²⁰ This may be purely practical – for Eastlake was not collecting sculptures for the nation. It may also reflect the gendered lines along which drawing after sculpture (usually antique sculpture) was a routine part of training for artists enrolled in academies of art. Copying after canonical paintings became a more informal route for training women artists. See, for example, Paul Duro, *Copyists in the Louvre in the Middle Decades of the Nineteenth Century*, «Gazette des Beaux-Arts», April 1988, CXI1, pp. 249–53 and Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven & Connecticut, 2000; and Cristiano Giometti, Loredana Loriccio e Cinzia Maria Sicca, eds, *La fabbrica della copia. Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma, 2023.

²¹ For a contemporary view see Ralph Nicholson Wornum, *Epochs of Painting*, 2nd edn, Chapman & Hall, London, 1859, p. 56. For a succinct discussion of the complex reworkings of pre-Renaissance art by the Pre-Raphaelites see Paul Barlow, *Time Present and Time Past: The Art of John Everett Millais*, Ashgate, Aldershot, 2005, pp. 9–29.

²² See Sheldon, *Letters of Lady Eastlake*, pp. 172, 390, 405.

²³ Susanna Avery-Quash & James Carleton-Paget, «A Few Suggestive Sentences, as Pregnant as They Are Unobtrusive»: Sir Charles Eastlake and the Pre-Raphaelites, «The British Art Journal», 13, 2, 2012, pp. 3–18. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43490533>. Accessed June 2026.

²⁴ Anon. [Elizabeth Eastlake], *Modern Painters*, «Quarterly Review», 98 (March 1856), p. 429.

²⁵ Most of the correspondence in the *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, written before 1872, was taken from letters written to her mother.

²⁶ Lady Eastlake writes: «Florence is a thing by itself, I was once left alone there for 3 weeks & never enjoyed myself more – drawing every morn'g at the Uffizi». ALS to Miss Ashton 5 May 1889, NG Collection.

²⁷ Letter to Mrs Austen 26 Sept 1858 in Sheldon, *The Letters of Lady Eastlake*, cit., p. 159.

²⁸ Smith, *Journals*, cit., vol. 2, p. 89.

²⁹ Cited in Robert Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 133. [Originally in *Le Cabinet de lecture*, 9 April 1836].

³⁰ Caroline Palmer, «A fountain of the richest poetry»: Anna Jameson, Elizabeth Eastlake and the Rediscovery of Early Christian Art, «Visual Resources», 2017, pp. 48–73. p. 66. See also Julie Sheldon, *Lady Eastlake, Gustav Friedrich Waagen, and the Ethos of Kindred Connoisseurship*, in *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen, Charles Lock Eastlake*, a cura di Neville Rowley, Bologna, 2025, pp. 107–120.

³¹ The cartoon appeared in «Punch», January–June, 1848, p. 197. For a treatment of the scholarship and critical engagement covered in this section see Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton, 2019, pp. 196–266.

³² John Steegman, *The Eastlakes and Lord Lindsay*, «The Listener», 14 July 1949, pp. 61–2, p. 62.

³³ Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*. Ithaca, NY, 1976, p. 20.

³⁴ Adrian S Hoch, *The Art of Sandro Botticelli through the Eyes of Victorian Aesthetes*, in *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, edited by Lene Østermark-Johnsen and John Law, Aldershot, Ashgate, 2005.

³⁵ Michael Levey, *Botticelli and Nineteenth-Century England*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 3/4, 1960, pp. 291–306. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/750597>. Accessed June 2026, p. 295.

³⁶ On this matter see Elizabeth K. Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1982, pp. 54–57.

³⁷ Anon. [Elizabeth Eastlake], *Modern Painters*, cit., 391–392.

³⁸ Ivi, p. 399.

³⁹ Smith, *Journals*, cit., vol. 2, pp. 108–9.

⁴⁰ Anna Jameson & Elizabeth Eastlake, *The history of Our Lord as exemplified in works of art: with that of His types; St. John the Baptist; and other persons of the Old and New Testament*, John Murray, London, 1865, vol. 1, p. 52.

⁴¹ Ivi, p. 17.

⁴² Ivi, p. 230.

⁴³ Jameson & Eastlake, *The history of Our Lord*, vol. 2, pp. 411, 408.

⁴⁴ Ivi, p. 404.

⁴⁵ Jameson & Eastlake, *The history of Our Lord*, vol. 1, p. 113.

⁴⁶ Jameson & Eastlake, *The history of Our Lord*, vol. 2, p. 16 and p. 76.

⁴⁷ Ivi, p. 231.

⁴⁸ Ivi, p. 185.

⁴⁹ The factual bedrock on which much Eastlake scholarship rests remains, David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton University Press, 1978.

⁵⁰ Lady Eastlake, *Crystal Palace*, cit., p. 311.

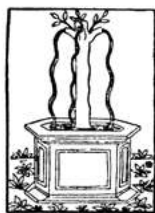
⁵¹ Letter to Mr Harford 2 Jan 1856 in Sheldon, *The Letters of Lady Eastlake*, cit. p. 176.

⁵² Smith, *Journals*, cit., vol. 2, p. 90.

⁵³ Ivi, pp. 74–5.

⁵⁴ Smith, *Journals*, cit., vol. 1, pp. 150 and 191. For the Sistine Madonna comment, see, Anon. [Lady Eastlake], *Giovanni Morelli: Patriot and Critic*, «Quarterly Review», 143, July 1891, p. 252.

⁵⁵ Anon. [Elizabeth Eastlake], *Five Great Painters: Essays Reprinted from the Edinburgh and Quarterly Review*, London, 1883, 2 vols., vol 2, p. 129.



Florence, Charles Eastlake, and the Restoration of Renaissance Paintings

Matthew Hayes

Conservation Center, Institute of Fine Arts,
New York University

Contact matthew.hayes@nyu.edu

Il saggio individua in Firenze uno dei principali centri di elaborazione delle competenze nel restauro dei dipinti nel corso dell'Ottocento, mettendone in relazione il ruolo con le attività collezionistiche del primo direttore della National Gallery di Londra, Charles Eastlake (1793–1865). La reputazione della città nel campo del restauro affondava le proprie radici in una lunga tradizione di pratiche, conoscenze tecniche e saperi specialistici. Per diversi dipinti acquistati da Eastlake a Firenze negli anni Cinquanta dell'Ottocento, la documentazione archivistica consente di ricostruire aspetti significativi della loro storia conservativa, evidenziando in particolare il ruolo svolto da Eastlake nell'indirizzo e nella supervisione degli interventi. Il saggio approfondisce inoltre il rapporto di committenza instaurato con il restauratore Ugo Baldi e i successivi restauri eseguiti sulle opere una volta giunte a Londra. Il restauro non solo agevolò la circolazione dei dipinti, ma contribuì anche a definirne l'aspetto visibile. Viene infine preso brevemente in esame il rapporto tra il manuale di restauro pubblicato nel 1864 da Ulisse Forni (1814–1864) e gli scritti di Eastlake sulla tecnica pittorica. Nel suo complesso, queste vicende storiche offrono spunti di riflessione ancora oggi rilevanti per la moderna pratica della conservazione.

This paper considers Florence as a center of paintings conservation expertise during the nineteenth century as this intersects with the collecting activities of the first Director of the National Gallery in London, Charles Eastlake (1793–1865). The city's renown for restoration was built upon a long history of practice. For several paintings that Eastlake acquired in Florence in the 1850s, archival documents allow the reconstruction of facets of their conservation histories, notably Eastlake's prescriptive role in directing the treatments. His patronage of the noted restorer Ugo Baldi and the subsequent restoration of works in London are detailed. Restoration facilitated the movement of these artworks and shaped their appearances. The essay briefly considers the relationship of the 1864 restoration manual by Ulisse Forni (1814–1864) to Eastlake's writings on painting technique. The historical situation contains lessons applicable to modern conservation practice.

Keywords: History of conservation/restoration, Ugo Baldi, Charles Eastlake, Ulisse Forni, Antonio and Piero del Pollaiuolo

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 26 January 2026 **Accepted** 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Matthew Hayes, Florence, *Charles Eastlake, and the Restoration of Renaissance Paintings*, «La Diana», 11, 2026, pp. 63-82
DOI 10.36253/ladiana-4303

Copyright © 2026 Matthew Hayes

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

Florence, Charles Eastlake, and the Restoration of Renaissance Paintings

Matthew Hayes

Introduction

At the middle of the nineteenth century, the city of Florence was an internationally renowned center of conservation expertise and a rich source of potential art acquisitions for its visitors. This paper considers the restorations of several paintings that were coordinated by the first director of the National Gallery in London, Charles Eastlake (1793-1865), as these relate to his collecting activities in Florence during the middle of the nineteenth century. The treatments are especially interesting for what they reveal about the intersections between the art market, the history of conservation, and the physical histories of artworks at a time when significant European collections were being formed.¹

A review of some background is perhaps useful. Our main protagonist, the painter, scholar, and arts administrator Charles Eastlake, became the Keeper of the National Gallery in London in 1843 (fig. 1).² Before this time, the Gallery's pictures had been maintained but not regularly restored, and must have appeared quite dark. Eastlake had several paintings cleaned, and these interventions brought accusations that they had been damaged.³ One of the fiercest critics was the amateur painter and art dealer John Morris Moore, whose public letter condemning the restorations at the Gallery appeared in the London «Times» on 29 October 1846, under the pseudonym of Verax. Morris Moore will reappear later in this account.⁴

Although Eastlake stepped down as Keeper in 1847, restorations and their critique both continued. In 1852, the British House of Commons convened a Select Committee to investigate the matter, documenting their inquiry in a monumental report.⁵ In the wake of their findings, the Gallery was reconstituted in 1855, and Eastlake named its first Director.

Florence and Restoration

Florence's position during the nineteenth century as a locus of restoration expertise was much connected with the prestige of its Grand-ducal collections and the experts who kept them in order.⁶ Two famous international inquiries illustrate this prominence: in 1823,



1. Leonida Caldesi and Company, *Sir Charles Eastlake*, early 1860s, albumen *carte-de-visite*. London, Wellcome Collection, no. 15210i. Credit: Wellcome Collection.

the Elector Frederick Augustus III of Saxony turned to Florence for advice on the conservation of Raphael's *Sistine Madonna* in Dresden. The detailed response by the Uffizi's Assistant Director, Antonio Ramirez di Montalvo, provides a snapshot of practice at the moment. The document is notable for its attention to preventive care, for the

importance it gives to the idea of patina, and for its remarks on the impossibility of returning a painting to its original state.⁷

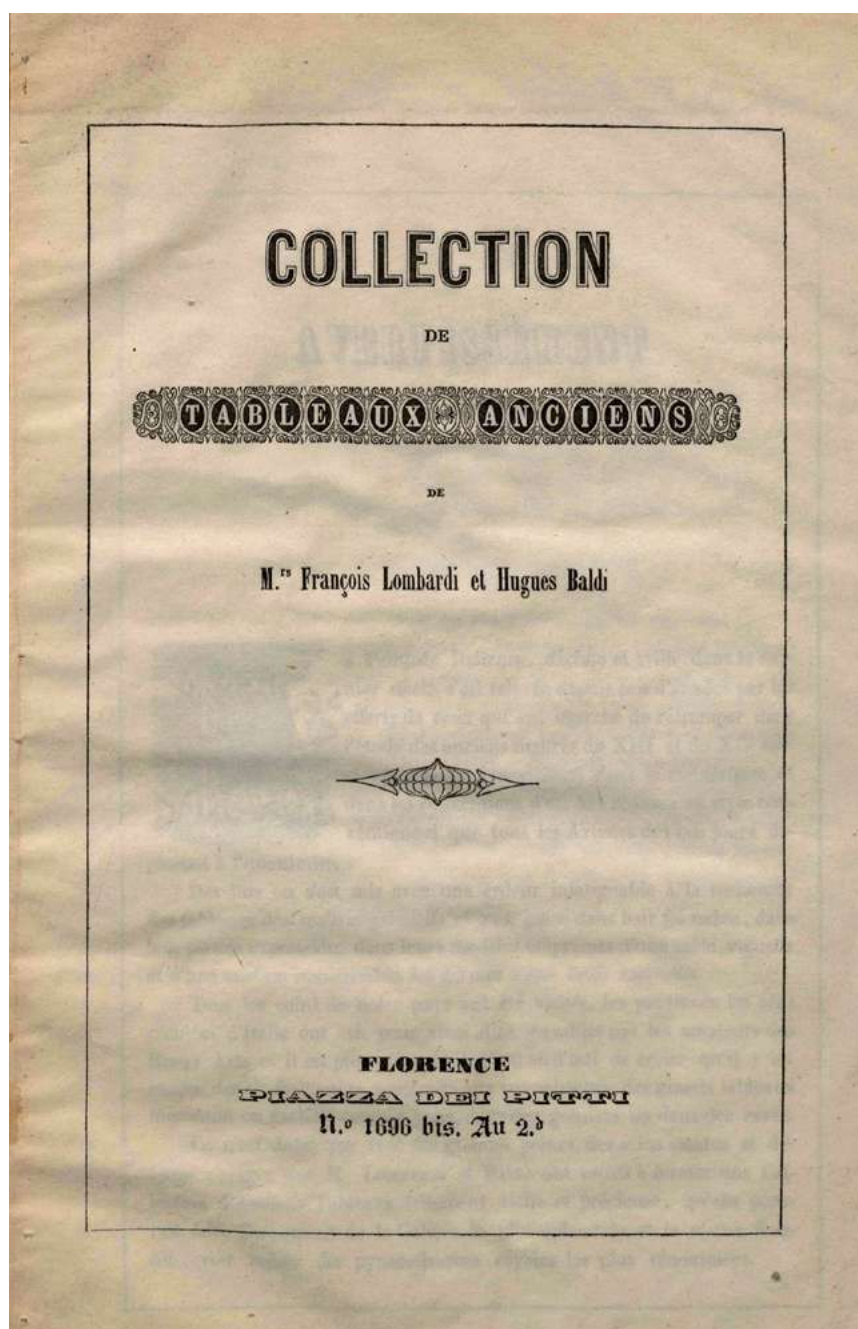
Equally telling is a survey made in 1853 by the National Gallery's Select Committee, with questionnaires sent to museums in European centers: Amsterdam, Belgium, Berlin, Florence, France, Haarlem, The Hague, Leiden, Munich, Naples, Rome, and Saint Petersburg.⁸ The Florentine Royal Galleries confirmed that the cleaning and restoration of paintings was regularly carried out, and briefly described how this was overseen.

Interviews of art world experts by the Select Committee shed further light on restoration in Florence, notably that with the painter and art dealer William Blundell Spence. Spence reported that the museum had salaried restorers who regularly cleaned paintings, and that the Florentine Royal Galleries had recently started using dammar varnish, a new material imported from Asia and first published upon in 1828, in Germany.⁹ He offered further «hints to amateurs, on buying and restoring, etc.» in his 1847 guidebook *The Lions of Florence*, noting, «Always entreat a restorer to do as little as possible, and only in places where it is absolutely necessary; a restorer in my idea, ought to be either a very first rate artist or else a mere stopper up of rents and holes, without presuming to go beyond his *crepidam*». In short, he recommended, «If you are to be hung get yourself hung by a first rate hangman».¹⁰

Beyond the Royal Galleries, there were also several noted restorers working independently in the city. They were mentioned for instance in the restoration manual written by Giovanni Bedotti, *De la restauration des tableaux*, which was published in Paris in 1837.¹¹ Also important were the freelance painter-restorers who worked on wall paintings, of whom Gaetano Bianchi would become the most famous. At the mid-century, Bianchi was just embarking on his career, on the rediscovered frescoes by Giotto in the Bardi chapel in Santa Croce.¹²

Another of these celebrated independent restorers was Ugo Baldi, who worked as a consultant for the Royal Galleries and whose prominent private commissions included Orcagna's *Strozzi Altarpiece* in Santa Maria Novella.¹³ In 1857, the National Gallery acquired a group of thirty-three early Italian paintings from Baldi and his business partner, the goldsmith and antiquarian Francesco Lombardi (fig. 2).¹⁴ Their hundred or so paintings had been described by Spence in his guidebook as «a large and highly interesting collection of works of the early Italian school, in capital preservation and chronologically arranged from the year 1000 to 1500». Baldi, of course, was responsible for the res-

torations; he was, according to Spence, «the first restorer in Florence of paintings in distemper».¹⁵ When the politician and collector Austen Henry Layard recommended the collection to Eastlake for purchase, he too affirmed that «the restorations had been conscientiously performed» and that especially the San Pier Maggiore altarpiece, then given to Orcagna, had been «very carefully cleaned and restored».¹⁶



2. The title page of the catalogue of the Lombardi-Baldi collection, published in 1845. Credit: Internet Archive.

Eastlake and Ugo Baldi: Restoration in Florence and London

It is interesting that already in the fall of 1855, two years before the acquisition of part of his collection, Eastlake engaged Baldi to restore three paintings recently bought in Florence: Benozzo Gozzoli's *Madonna and Child Enthroned among Angels and Saints* (NG283); the *Saint Jerome Altarpiece* now attributed to Francesco Botticini (NG227); and a tondo of the *Virgin and Child with Saint John the Baptist and Angels* from the Botticelli workshop (NG226). Eastlake believed Italians were the best restorers of Italian paintings, and he lamented the difficulty of having pictures treated in London; his restorer of choice was the *maestro* Giuseppe Molteni, in Milan.¹⁷ Yet we should remember what Eastlake meant by the term restoration. This was not just or even primarily preservation but artistic intervention, including those changes he deemed necessary to improve a painting for its presentation to the public – required to cultivate both morality and good design. Nonetheless, most of the repairs that were done for Eastlake, both the carefully circumscribed and the more painterly, were carried out in London. It seems likely that with Baldi, as later with Molteni, restoration was a way of offering these useful figures an added financial incentive,



3. Benozzo di Lese, called Benozzo Gozzoli, *The Virgin and Child Enthroned among Angels and Saints*, 1462, egg tempera on wood. London, The National Gallery, no. NG283. Early twentieth-century photograph, Università di Bologna, Fototeca Federico Zeri, no. 37760. Credit: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.



4. Francesco Botticini, *The SSaint Jerome Altarpiece*, about 1490, egg tempera on wood. London, The National Gallery, no. NG227. Early twentieth-century photograph, Università di Bologna, Fototeca Federico Zeri, no. 40885. Credit: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.

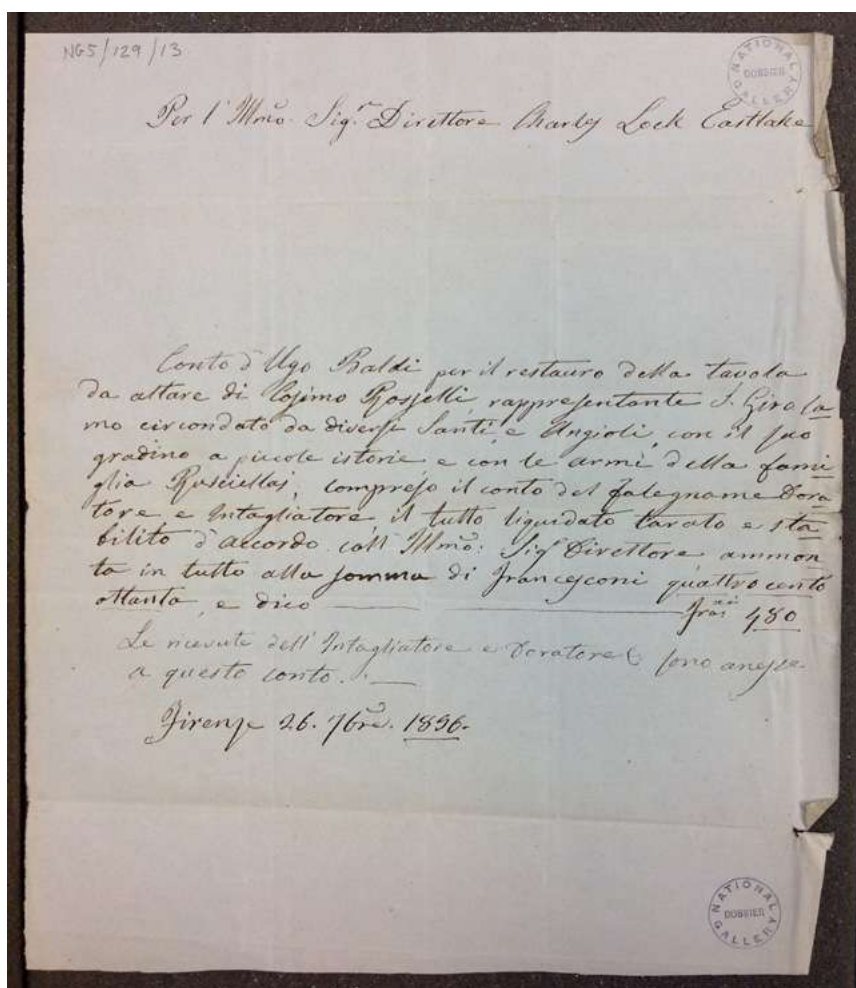
here to aid negotiations in purchasing a portion of a collection that its owners were reluctant to divide.

The Benozzo, painted in 1461 for a confraternity chapel in the Florentine convent of San Marco, was bought on 9 October 1855 from the Rinuccini estate for £137.16.8 (fig. 3). The conservation record in the National Gallery's handwritten Manuscript Catalogue, compiled beginning in 1855, notes that «Some slight injuries, caused by the opening of the wood, repaired by Sig. Ugo Baldi in Florence, in 1855–6». The entry registers the painting's good condition, but also that the trees restored by Baldi had «in some instances too modern a touch, though the general forms [were] preserved».¹⁸ Baldi was paid in August 1856 for conserving and framing the picture; the sum, £72.14.0, was more than half of the artwork's cost.¹⁹ This painting was last restored in 1885 but apparently without removing Baldi's trees, which the curator Martin Davies described in 1951 as «partly modern».²⁰

Some two months later, on 22 October 1856, Baldi was paid 480 Francesconi, or £89.09.00, for repairing and framing two pictures – though he probably just treated one work with two parts, Botticini's *Saint Jerome Altarpiece*, which was then attributed to Cosimo Roselli

(figg. 4–5).²¹ Originally painted for the Rucellai family for their chapel in the Eremiti di San Girolamo in Fiesole, the altarpiece had been purchased from the Ricasoli collection on 6 October 1855, for £114.17.0. Baldi's invoice suggests that he had discussed his work and its cost with Eastlake: «il tutto liquidato, tarato e stabilito d'accordo coll' illustrissimo Signore Direttore [everything settled, assessed, and agreed with the most illustrious director]». Baldi included with his bill those of the woodcarver and the gilder who had repaired and restored the original frame.²²

When the painting arrived in England that December 1856, Eastlake was dissatisfied with the result.²³ It appears on a *Memoranda respecting pictures, not yet placed in the Gallery, requiring more or less restoration, varnish &c.*, which gathers his instructions for work to be done by restorers in London. Of the Botticini, he observed:



5. Invoice sent to Eastlake from Ugo Baldi for the restoration of the *Saint Jerome Altarpiece*, dated 26 September 1856. London, The National Gallery Library and Archive, NG5/129/13. Credit: author.

The centre picture & the small figures above in both the side pictures need nothing more than toning (for which perhaps a brown wash in watercolour, well spread, would suffice). But the heads & hands of the larger figures in the left compartment particularly the hands of the monk on the left require revision. The hair & beard of the bishop are also too purple & cold. The half tints & lines of the faces are also too grey & cold & this applies also to the faces of the women, & in some degree to the small portraits. The draperies also of the side pictures (the larger figures) require a little precision in execution though the general arrangement is good. The predella also requires revision.²⁴

Eastlake made no secret of the source of these imperfections: «This picture was restored in Florence & the defects are in a great measure attributable to the restoration».

Baldi had gotten the tone wrong – Eastlake was likely concerned that its cool hues would bring allegations that the painting had been over-cleaned and its warm glazes scoured away. The restorer had also made too few revisions to the Quattrocento painter's designs, insufficiently following Eastlake's orders. He next assigned the work to John Bentley, a British restorer who regularly worked for the Gallery and who was charged with keeping its pictures in order generally.²⁵ Eastlake's instructions continue:

On the whole, I think that unless Mr Bentley can devote a good deal of time to this picture so as to bring it quite into harmony after the defects are remedied, it will be better not to hang it up – the state of Mr Bentley's health & his inability to do more than a certain amount of work will be a sufficient excuse.

It is to be remembered that whatever is done to the picture the character of a work *in tempera* is to be preserved.²⁶

Bentley revised Baldi's restoration and varnished the painting, but these results were also disappointing. To compound matters, the painting was placed before the public prematurely. «Unhappily restored», noted the Gallery's Keeper and Eastlake's adjutant, Ralph Wornum, who had supervised its restoration and its installation in October 1857. Eastlake would later chastise Wornum for his management of the situation, writing to him in 1859 that, «When once in the Gallery nothing can be done. The defects in the restoration ... might have been easily rectified if you had delayed to hang it up» and adding «It is better to wait six months than to have it for ever condemned as a botched affair».²⁷ Aside from some blisters having been set down, the painting is unrestored since. One sees a similar re-treatment of several of the Lombardi-Baldi pictures on their arrival in London, in 1858.²⁸



6. Workshop of Sandro Botticelli, *The Virgin and Child with Saint John and Two Angels*, probably about 1490-1500, egg tempera on wood. London, The National Gallery, no. NG226. Late-nineteenth or early twentieth-century photograph, Università di Bologna, Fototeca Federico Zeri, no. 40641. Credit: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.

The third painting to be restored by Baldi, the Botticelli tondo showing the *Madonna and Child with Saint John and Two Angels*, was bought in Florence from a grocer and banker called Brown on 8 October 1855 (fig. 6); the importance of Botticelli in the period is reflected in the picture's relatively high price of £331.13. It was given to Baldi to restore, but he never managed to do so. In 1856, Eastlake reported to the Gallery's trustees that the painting «had been covered with a varnish, which, though serving as a protection, had altered its character as a tempera picture; it was therefore placed in the hands of Signor Baldi [...] with directions to remove the varnish, if the operation could be performed with safety».²⁹ Baldi seems not to have started the project, and indeed would never work for the Gallery again. The painting was later brought to London and treated on its arrival by Bentley, who in September 1857 revised the old retouching and re-varnished the panel with mastic. It was placed in the gallery immediately. Of its condition, the Manuscript Catalogue notes that, «The whole has a tone imparted by former varnishings which disguise the material of tempera».³⁰

Given these observations, one wonders why Bentley did not clean the painting but merely improved its retouching. Eastlake believed that works executed in the egg tempera medium should have a matte surface, but all three of these tempera paintings were displayed after having been varnished. It may be that they were not yet behind glass, and the varnish offered protection from the damaging effects of the London air – a major and real concern in the period.³¹ Or perhaps, time was of the essence.

Pollaiuolo's Martyrdom of Saint Sebastian

Antonio and Piero del Pollaiuolo's *Martyrdom of Saint Sebastian* (NG292, fig. 7) offers a different model, in which restoration in London was foreseen from the start of acquisition. The painting was finished in 1475 for the Oratory of Saint Sebastian, the chapel connected to the church of Santissima Annunziata patronized by the Pucci family. As now, during the nineteenth century the oratory remained under the family's aegis.³² The National Gallery acquired the panel from Marchese Roberto Pucci in 1857, its importance reflected in its considerable cost of £3155.4.6.³³

Some of our insight into this incident comes from Eastlake's old enemy Morris Moore, who published an account of the episode the same year. Moore's prejudice makes him an unreliable narrator, but he does seem to have been informed about the case. According to him, the painting had been strongly cleaned using lye by an «ignorant person» at the end of the eighteenth century. The chapel was repaired in 1830, Moore writes, when the panel was carried to the nearby Palazzo Pucci, «and it was towards 1838 that the administrators gave Senor Antonio Garagalli the commission to restore it, and they settled the terms at 300 scudi».³⁴ Garagalli was another of the notable commercial painter-restorers working in Florence. In his 1837 treatise, the restorer Bedotti describes meeting Garagalli on his arrival to the city, recalling, «There I met a German artist named Mescher, as well as a certain Garagalli, his pupil. Their way of working seemed excellent to me».³⁵ Bedotti returned to their atelier many times to hear conversations with the artists who frequented it. Garagalli was also active elsewhere in Tuscany and beyond. His sensitive treatment of Andrea del Sarto's *Saint Agnes Altarpiece* in Pisa was praised in the 1832-38 Passigli edition of Vasari's *Lives*, edited by Giuseppe Montani and Giovanni Masselli, who observe that Garagalli «left the original painting in the condition to which time had reduced it, merely supplying certain parts which had scaled off» and that these latter were completed with precision, «*scrupolosa esattezza*».³⁶



7. Antonio del Pollaiuolo and Piero del Pollaiuolo, *The Martyrdom of Saint Sebastian*, completed 1475, oil on wood. London, National Gallery, no. NG292. Photo before 1906 by Anderson, Rome, Università di Bologna, Fototeca Federico Zeri, no. 36600. Credit: Fototeca Federico Zeri - Università di Bologna.

Moore's narrative continued:

Accordingly he [Garagalli] put his hand to work, and, as an essay of restoration, he did half of the Saint's figure; in the opinion of artists having been consulted upon the system he proposed to follow in his work, and these having disapproved of it, on account of the damages on the painting being in great part being irremediable (*irremediabili*), he was so disheartened, that having found a way to disengage himself from his employers, the restoration was no further prosecuted. And the picture was ever afterwards seen at the house of Marchese Pucci in the state in which Garagalli had left it.³⁷

Eastlake, however, dates this treatment to 1852 and believed that Garagalli had nearly completed the restoration by the time of his

death, in 1856.³⁸ In any case, the Pollaiuolo remained in Palazzo Pucci with its restoration unfinished, and Eastlake was able to negotiate the purchase.

Moore also claimed that Eastlake exported the work illegally.³⁹ He would certainly have had reason to do so. Eastlake had recently been foiled in acquiring Domenico Ghirlandaio's altarpiece of the *Sacra Conversazione degli Ingesuati* by Tuscany's strict export laws.⁴⁰ Whether or not Moore's claim has merit, his description of the packing, in which the Pollaiuolo panel was secured in its crate beneath an inconsequential canvas (showing *Moses Defending the Midianites*), matches Eastlake's instructions for unpacking the crate that he sent to London.⁴¹

Here again it was John Bentley who treated the painting following Eastlake's instructions, which read:

The lower part of the fronting, stooping crossbowman is evidently incomplete & will be the first thing to attend to. In the body of the St. Sebastian the half tint below the ribs, on his right side, left of the spectator, is rather too dark, & the partial lightening of that part will be an improvement. The head (hair) of the stooping crossbowman with his back turned wants to be a little more relieved from the background. This may be done by slightly lightening part of the ground next the head. Some of the joinings of the boards in the panel will require to be better concealed. The whole when done may receive a thin coat of varnish.⁴²

For this early painting in the oil medium, Eastlake was especially concerned with the relationships between light and dark that produced the figures' relief and the spatial depth. One assumes that his directions were carried out, though we cannot be sure – the painting was restored again in 1885, when it was found to be in a «dirty state».⁴³ Still, it is tempting to wonder whether some of the non-original layers observed during its later treatment during the 1950s, including toning in the figure of St Sebastian and repainting in the hair, come from adjustments made by Garagalli or Bentley to compensate for the earlier strong cleaning.⁴⁴

As the original frame remained on the altar in the oratory at Santissima Annunziata, a new one was ordered from Florence, arriving in July 1857. Though it fit «perfectly well», as Eastlake noted, there was some need to dampen the effect of the new gold: «The overpowering bur-nishing of the Pucci frame must certainly be reduced», he enjoined. Wornum concurred, observing, «overburnished but a magnificent design and perhaps the finest frame in the gallery». Regilding was done in London.⁴⁵

Eastlake and Forni

After this Tuscan focus during the early period of his directorship, Eastlake's collecting activities moved northward, where in Austrian-controlled Lombardy it was easier to remove paintings. In Milan his friend, the restorer Molteni, was on the commission that approved exports. But remaining in Florence, we can recall Eastlake's many returns to the city, nearly every year until his death in 1865.⁴⁶

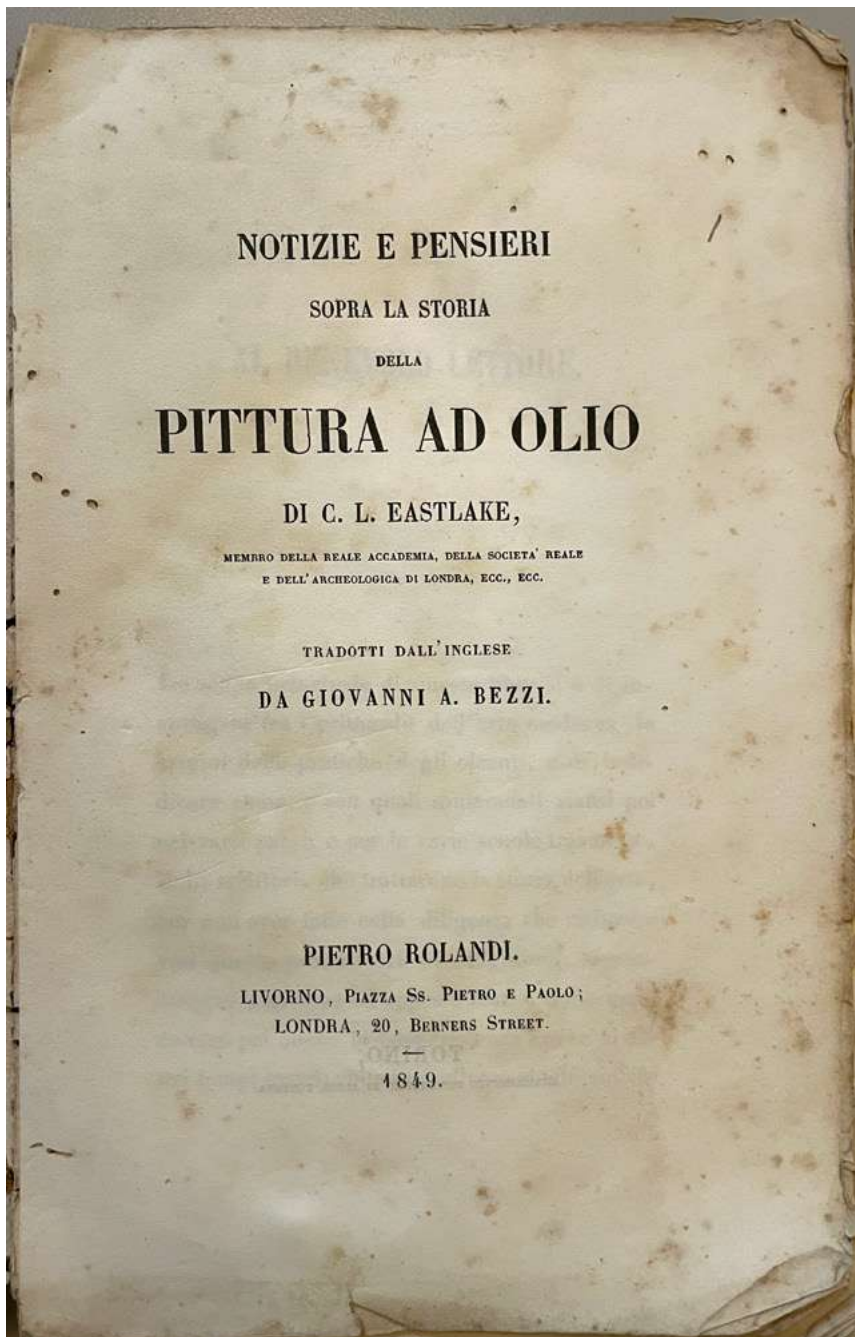
It was around this same time that Ulisse Forni, who ultimately became the First Restorer at the Royal Galleries, was collecting material for his seminal *Manuale del Pittore Restauratore* (1866) – one of the century's most important texts on restoration.⁴⁷ Like Eastlake, Forni was familiar with the recent art technical literature. Though there is no evidence of the two having met, Forni was aware of Eastlake's scholarship, notably his *Materials for a History of Oil Painting*. The book was available in Italian translation at Eastlake's own request, and is among the books that Forni cites (fig. 8).⁴⁸

Forni praised the National Gallery building as the «most perfect model of modern galleries», as well as the expertise of its catalogue by Wornum and Eastlake. For him, however, Eastlake's volume was most useful for practical matters, particularly the historically proven methods that could inform modern preservation, which are included in the second, materially-focused section of Forni's manual. He notes a practice of covering the back of oak panels with gesso, glue, and tow, observed on Van Eyck's *Arnolfini Wedding*, which kept the support flat and prevented woodworm. Most of Forni's attention, however, concerns Eastlake's instructions for purifying drying oils, some derived from the Mayerne manuscript.⁴⁹ Now so valued for its scholarship, here we see Eastlake's text used as a kind of workshop reference. The interest resonates with a modern conservator's concerns regarding the quality and stability of the materials they employ.

Conclusions

By the mid-nineteenth century, Florence was already an international hub where restoration played a critical role in the life of artworks presented in publicly accessible galleries and on the art market. The practice facilitated the movement of objects and the creation of collections. The city's famed conservation expertise was built upon a long history of such activity.

It can be difficult to generalize about restoration and indeed, much of what is compelling about the cases presented here is the extent to which specific knowledge is possible. Artworks were regularly treated



8. The title page of Eastlake's *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio*, translated by Giovanni Aubrey Bezzi, published by Pietro Rolandi in 1849. Credit: author.

and mis-treated in the past, but rarely do we find the thoughts and wishes of the actors preserved as eloquently and extensively as they are for Charles Eastlake. In each case the artist and artwork, materials and techniques, condition and restorer, and the context of purchase all played crucial roles in final appearance of the object. Within these variables, Eastlake instructed how these paintings were to look.

The examples above allow us to trace his concerns regarding materials, composition, form, color, patina, harmony, and surface gloss. That he was regularly dissatisfied with the outcomes of these treatments reveals how particular such aesthetic concerns were, as indeed they remain. Looking more broadly, one would find a similar diversity of approaches within the city and even in the same institution. There was equal variety of practice outside of Florence – across Italy and throughout Europe. For instance, in answering the British House of Commons Select Committee's 1853 survey, the Naples gallery reported that «as a rule, it is not advisable to attempt restoration», while in Rome the practice was «to do as little as possible»; in Berlin the paintings were «restored upon the principle that the original be preserved as much as possible», with the work done by the «good experienced conscientious restorer» on staff.⁵⁰ A comprehensive study for this region and period remains to be undertaken.

Nonetheless, there is opportunity for retrospection. Eastlake's involvement with the work of restoration can seem capricious today but was both pragmatically formalist and highly scholarly. It was informed by the study of comparative works throughout Europe and an engagement with art historical literature, including primary sources and contemporary writing, as well as his sense of the National Gallery's role in the formation of public taste and his desire to avoid scandals over the cleaning of paintings. The restorations he directed allowed the acquisition of damaged pictures and their presentation before the public in an ideal, intact state. Eastlake's interventions might give us pause, particularly considering a trend in contemporary painting conservation toward greater compensation for loss. Like Eastlake's, our work is normally informed by research but inevitably subjective; the parallels with nineteenth-century practice should disavow us of any modern hubris. The 1847 assessment of William Blundell Spence remains relevant: «The great secret in this art of restoration consists in knowing when to leave off».⁵¹

Another detail that emerges from this study is the difference in status between the craftspeople who carried out this work. At least some Florentine restorers enjoyed a prestige not shared by their colleagues in London, which was reflected in the high prices paid for their work. Eastlake ultimately chose to have his paintings restored closer to home, at lower cost and where he could exercise greater control. Such discrepancies and dynamics continue to exist in the art world.

Naturally, restorations still influence the experience of works of art, which are inevitably damaged and which we view and interpret

through modern or older layers of added material. Some paintings still bear their nineteenth-century restorations, and many others traces of these. As these restorations are gradually redone, they offer opportunities (too seldom taken) to study past treatments and hence to document this aspect of historiography.⁵²

For all its gains in professionalization and popularity, modern conservation likewise remains under-discussed and recorded. The public, and even scholars, are often unaware of the condition of the artworks they see, the prior conservation interventions that have occurred, and their underlying rationales. Nor should this situation surprise us: in a moment when so much knowledge is freely available, conservation documentation remains largely sequestered in its archives. Information on conservation should be far more accessible, in all its exquisite detail.

¹ This text is based on a talk prepared for the *Convegno Internazionale di Studi «Firenze-Londra 1850 e dintorni: mercato, critica, conservazione»*, held on 27–28 November 2024 at the Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS), University of Florence and organized by Mattia Barana, Roberto Bartolini, and Davide Lacagnina. I am grateful to Mattia for inviting me to speak and for encouraging the publication of my talk.

² On Charles Eastlake, see Susanna Avery-Quash and Julie Sheldon, *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, National Gallery, London, 2011; specifically on conservation, Matthew Hayes, *The Renaissance Restored: Paintings conservation and the birth of modern art history in nineteenth-century Europe*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2021, chapter 3; and Susanna Avery-Quash, *The Art of Conservation II: Sir Charles Eastlake and Conservation at the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 846–854. On the history of the National Gallery more generally, see Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery*, Pallas Athene, London, 2006.

³ The first Keeper of the National Gallery from 1824, William Seguer, was also a restorer. On him see Alastair Laing, *William Seguer and advice to picture collectors*, in *Studies in the History of Painting Restoration*, edited by Sarah Staniforth and Christine Sitwell, Archetype, London, 1998, pp. 97–120; also Seguer's entry in Jacob Simon, editor, *British Picture Restorers, 1600–1950*, <https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/restorers-s?>. Accessed June 2026.

⁴ Verax [John Morris Moore], *The National Gallery*, «The Times», 29 October 1846, p. 6. See also John Morris

Moore, John Ruskin, and A. G., *The Abuses of the National Gallery with the Letters of «A.G.»*, of «The Oxford Graduate», the Defence of Mr. Eastlake, in «The Daily News», &c. &c. and Remarks upon them by Verax, William Pickering, London, 1847.

⁵ House of Commons [Great Britain], *Report from the Select Committee on the National Gallery; together with the Proceedings of the Committee, Minutes of evidence, appendix and index*, H.M. Stationers Office, London, 1853. On this episode, see also Jaynie Anderson, *First Cleaning Controversy at the National Gallery, 1846–1853*, in *Issues in the Conservation of Paintings*, edited by David Bomford and Mark Leonard, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2004, pp. 441–53 [First published in *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the look of paintings*, edited by Stephen Hackney, UKIC, London, 1990, pp. 3–7].

⁶ See especially Gabriella Incerpi, *Semplici e continue diligenze: Conservazione e restauro dei dipinti nelle gallerie fiorentine nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Florence, 2011.

⁷ See Incerpi, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 121–123; Giuseppina Perusini, *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*, Edifir, Florence, 2012, pp. 93–101.

⁸ House of Commons, *Report from the Select Committee*, cit., Appendix VII, pp. 752–757.

⁹ Spence was interviewed on 22 July 1853. Ivi, pp. 707–712.

¹⁰ Crepidam from *Ne supra crepidam*, «not beyond the shoe» – today the English speaker might say «stay in your lane!». Spence identified the principal restorers in Florence as «Garagalli, Boticelli, Gagliardi, Ugobaldi [*sic.*], Fineschi, Ussi, etc. etc.». An Artist [William Blundell Spence], *The Lions of Florence and its Environs*, Felix Le Monnier, Florence, 1847, p. 66.

¹¹ On Bedotti and his treatise, see Valentina Parodi, *Giovanni Bedotti, Il Restauro dei Dipinti*, Edifir, Florence, 2010 [The treatise originally published as Giovanni Bedotti, *De la restauration des tableaux, traité spécial sur la meilleure manière de rentoiler, nettoyer et restaurer les tableaux anciens et modernes*, Chez l'auteur, Paris, 1837].

¹² On Bianchi, see Hayes, *Renaissance Restored*, cit., chapter 1.

¹³ On Baldi, see the contribution in this volume by Mattia Barana.

¹⁴ On the Lombardi-Baldi collection, see Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, National Gallery, London, 1951, Appendix I, pp. 435–347; David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1978, pp. 124–125 and *passim*; *Collection de Tableaux Anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi*, Piazza dei Pitti, Florence, 1845.

¹⁵ Spence, *Lions*, cit., p. 37.

¹⁶ Austen Henry Layard to Charles Eastlake, 18 April 1855. National Gallery Library and Archive, NG5/114/2.

¹⁷ See Jaynie Anderson, *Giuseppe Molteni in correspondence with Giovanni Morelli: The restoration of Renaissance painting in mid nineteenth-century Milan*, Edifir, Florence, 2013.

¹⁸ Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 298; National Gallery Library and Archive, *Manuscript Catalogue*, NG10, vol. 2, no. 283.

¹⁹ On 5 August 1856, a payment of £72.14.0 is recorded: «Mssrs. McCracken, disbursements on account of the Trustees of the National Gallery, to Signor Ugo Baldi of Florence, for repairing and framing a picture by Benozzo Gozoli, No 283». National Gallery Library and Archive, *Cash Book 1855–1866*, NG13/1/3.

²⁰ Davies, *The Earlier Italian Schools*, cit., p. 57.

²¹ Payment of £89.09.00 is recorded on 22 October 1856: «To Messrs Mc-

Cracken on account of a payment made to Signor Ugo Baldi of Florence for repairing and framing two pictures, and their own charge as per voucher». NG13/1/3, cit.

²² Ugo Baldi's invoice for 480 Francesconi for the restoration of NG227 (attributed to Cosimo Rosselli), dated 26 September 1856, National Gallery Library and Archive, NG5/129/13. Baldi included the invoices from the carpenter Ranieri Bardi (dated 27 September 1856, for 30 Francesconi) and the gilder Giovanni Bioni (also 27 September 1856, for £440 or 66 Francesconi) who repaired and regilded the frame, respectively, NG5/129/14-15. Many thanks to Francesco Caruso for help with the translation of Baldi's invoice.

²³ Record of the painting's arrival on 9 December 1856 in Ralph Wornum's diary, National Gallery Library and Archive, NGA2/3/3/1.

²⁴ Undated (ca. 1857) in Charles Eastlake's hand, *Memoranda respecting pictures, not yet placed in the Gallery, requiring more or less restoration, varnish &c.*, National Gallery Library and Archive, NG5/242/2.

²⁵ See the entry by Jacob Simon, *John Bentley 1820–1867, John and Edward Bentley 1869–1878, Edward Bentley 1879–1883*, in *British picture restorers, 1600–1950*, cit. https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/restorers-b/?_gl=1*14gwfid*_up*MQ.*_ga*MTewOTY4MTM4OS4xNzY3NDY1Nzcy*_ga_3D53N72CHJ*_czE3Njc0NjU3NzEkbzEkZzEkdDE3Njc0NjU4NzgkajE0JGwwJGgw#BE. Accessed June 2026.

²⁶ Eastlake, *Memoranda*, cit. The Gallery's account books do not record a specific payment to John Bentley for this restoration work; perhaps it formed part of the £46.10.0 paid to him on 12 January 1858 «For restoring nine pictures in the National Gallery». NG13/1/3, cit.

²⁷ Ralph Wornum's diary for 1 October 1857, National Gallery Library and Archive, NGA2/3/3/1. Charles Eastlake to Ralph Wornum from Milan, 14 September 1859, National Gallery Library and Archive, NGA2/3/3/65.

²⁸ In addition to the Botticelli and the «Rosselli» restored by Baldi, the works from the Lombardi-Baldi collection re-treated in London included NG564 Margarito d'Arezzo; NG566 Duccio; and NG584, then given to Andrea di Castagno, the latter extensively restored by Henry Merritt for £21. See NG13/1/3, cit.; a letter from the restorer Henry Merritt to Ralph Wornum, 29 July 1858, is in the conservation file for NG584 Tuscan School/Pratovecchio Master.

²⁹ House of Commons (Great Britain), *Copies of a Treasury Minute, dated the 27th day of March 1855, Re-constituting the Establishment of the National Gallery; And, of the Annual Reports of the Director to the Lords of the Treasury from the above Date to 1864 inclusive*, H.M. Stationer's Office, London, 1867, p. 25.

³⁰ National Gallery, *Manuscript Catalogue*, cit., vol. 2. The Manuscript Catalogue records the restoration's date as October; Wornum's diary instead records the painting's hanging on September 19, 1857. National Gallery Library and Archive, NGA2/3/3/1, cit.

³¹ See David Saunders, *Pollution and the National Gallery*, «National Gallery Technical Bulletin», XXI, 2000, 77–94; Avery-Quash, *The Art of Conservation*, cit.

³² On the recent restoration of the oratory, see Giannozzo Pucci and Idanna Pucci, editors, *L'Oratorio di San Sebastiano o Cappella Pucci alla SS. Annunziata a Firenze*, Libreria Editrice Fiorentina, Florence, 2024.

³³ Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 165–167, 304.

³⁴ John Morris Moore, *The National Gallery Purchase of a Pollaiuolo and Sir*

Charles Eastlake's Violation of Tuscan Law, John Edward Taylor, London, 1857, p. 4.

³⁵ Parodi, *Giovanni Bedotti, Il Restauro dei Dipinti*, cit., p. 95.

³⁶ Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: Pittore e architetto Aretino*, 3 vols., Per David Passigli, Florence, 1832–38, vol. 1, p. 586, note 100; and Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, translated by Mrs. Jonathan Foster, 5 vols., Henry Bohn, London, 1850–52, vol. 3, p. 220.

³⁷ Morris Moore, *The National Gallery Purchase*, cit., pp. 4–5.

³⁸ Eastlake, *Memoranda*, cit., and National Gallery, *Manuscript Catalogue*, cit., vol. 2.

³⁹ On Morris Moore's claim that Eastlake violated Tuscan law and his description of the painting's packing, see Morris Moore, *The National Gallery Purchase*, cit., pp. 6–19, especially p. 16. Material related to the Pollaiuolo can also be found in the Uffizi's Archivio Storico: 1856, Filza LXXX, Parte 1^a, no. 11, Antonio del Pollaiuolo. *Suo quadro della cappella Pucci nella SS. Annunziata di Firenze rimesso per restaurarsi e premure perché sia rimesso a posto*; 1857, Filza LXXXI, Parte 1^a, Pollaiuolo. *Suo quadro che esisteva nella cappella Pucci nella SS. Annunziata di Firenze venduto all'Inghilterra. Chiarimenti richiesti e dati al R. Procuratore al Tribunale di prima Istanza di Firenze intorno al detto quadro*. The latter file preserves a copy of Moore's pamphlet.

⁴⁰ Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., pp. 145–149.

⁴¹ Eastlake's *Directions respecting the unpacking of the case containing the Pollaiuolo*, dated 29 April 1857, are preserved in the painting's curatorial file: «Outside the pitched cloth the end of a cord will be found sealed with two seals. When the pitched cloth is removed the same seals will be found on the crossing of the cording on the case. The cover

being removed, bars of wood will be found above the picture. The picture is also fastened by means of three screws to the cross-stays at the bottom of the case. The picture should then be taken out. The picture on canvas representing *Moses Defending the Midianites* being removed there will be found, underneath, bands fastening a sheet of paper over the surface. Under that sheet of paper will be found a second, on the surface of the tavola».

⁴² Eastlake, *Memoranda*, cit. For the likely payment to Bentley, see note 27.

⁴³ The painting's conservation file records in 1885, «Cleaned and repaired by Dyer. Dirty state, cracks in several places». NG292, Conservation Record, p. 5.

⁴⁴ The painting was cleaned and restored in 1954 by Norman Brommelle. It is currently undergoing treatment by Alysia Sawicka and Hayley Tomlinson, slated to finish in May 2026.

⁴⁵ Eastlake to Ralph Wornum, 10 August 1857, National Gallery Library and Archive, NGA2/3/2/29. Ralph Wornum's diary, cit. Wornum records the frame's arrival from Florence on 31 July 1857. On 24 August, the burnish-

ing was «reduced by Mr. Crichfield by regilding – frame greatly improved».

⁴⁶ On Eastlake's travels see *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, *The Walpole Society*, edited by Susanna Avery-Quash, vol. 73, 2 vols, The Charlesworth Group, Wakefield, 2011.

⁴⁷ See Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore: studi per la nuova edizione*, Edifir, Florence, 2004 [Originally Successori Le Monnier, Florence, 1866].

⁴⁸ Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, 2 vols., Longman, Brown Green & Longmanns, London, 1847–1869. The first volume was published in Italian translation as *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio*, translated by Giovanni Aubrey Bezzi, P. Rolandi, Livorno, 1849. The translator, Giovanni Aubrey Bezzi, warrants study in his own right. A Piedmontese refugee to England, Bezzi was known to Eastlake from his native Plymouth, where he was a music master; he later assisted Eastlake in the Royal Commission on Fine Arts. He is perhaps most notable for his role as a founding member of the Arundel Society and for his role in the rediscovery of

Giotto's portrait of Dante in the Bargello, in 1840. See Giorgio Vasari, *Vasari in England, 2: Fra Angelico translated, 1850*, FONTES. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350-1750, edited by Charles Davis, vol. 76, 2013. DOI: 10.11588/artdok.00002180.

⁴⁹ Forni, *Manuale*, cit., pp. 67, 169, 236–240.

⁵⁰ House of Commons, *Report from the Select Committee*, cit., Appendix VII, pp. 753–575. For an overview of painting restoration in nineteenth-century Italy, see Giorgio Bonsanti, *From Guizzardi to Cavenaghi: Nineteenth-century Italian conservators*, in *The Art of Conservation*, edited by Jane Martineau and David Bomford, Burlington Press, London, 2024, pp. 214–237.

⁵¹ Spence continues, «as delicate glazings may be mistaken for dirt by an unexperienced hand». Spence, *Lions*, cit., p. 66.

⁵² Recent disappearances of nineteenth-century restoration include the current treatment of the Prato Vecchio Altarpiece (NG584) and re-framing of Polaiuolo's *Saint Sebastian* (NG292) at the National Gallery, London.



Walking in Florence: Genres of Knowledge in the Italian Journals of Susan Horner 1847–1848 and 1861–1862

Clare Pettitt

University of Cambridge

Contact cp240@cam.ac.uk

Il contributo prende in esame due *scrapbook* di Susan Horner (1816-1900), redatti durante i soggiorni italiani del 1847-1848 e del 1861-1862 e conservati presso il British Institute di Firenze. Attraverso l'analisi di diari, album e materiali assemblati nel corso del viaggio, nel saggio si riflette sul ruolo di queste forme testuali nella costruzione e trasmissione del sapere. I manoscritti restituiscono l'esperienza di Firenze negli anni del Risorgimento attraverso una pluralità di linguaggi e supporti, nei quali osservazioni, disegni, fotografie, ritagli di stampa e oggetti memoriali concorrono a definire una pratica conoscitiva fondata sulla mobilità, sull'osservazione diretta e sulla raccolta di materiali eterogenei. L'esame delle sezioni dedicate all'arte, all'archeologia, alla politica, alla cultura della stampa e alla dimensione corporea del viaggio mostra come la città venga interpretata quale un palinsesto storico e culturale. I manoscritti emergono così come testimonianze significative delle modalità con cui le viaggiatrici britanniche dell'Ottocento elaborarono forme originali di conoscenza e di mediazione culturale.

This paper examines two scrapbooks by Susan Horner (1816-1900), written during her Italian stays of 1847-1848 and 1861-1862 and now preserved at the British Institute of Florence. Through the analysis of journals, albums, and collected materials assembled during travel, the study explores the role of these textual forms in the production and transmission of knowledge. The manuscripts document the experience of Florence during the Risorgimento through a variety of media and practices, combining written observations, drawings, photographs, newspaper cuttings, and memorabilia. Together, these materials reveal a mode of knowledge grounded in mobility, direct observation, and the gathering of heterogeneous evidence. Focusing on art, archaeology, politics, print culture, and the embodied experience of travel, the paper shows how Florence was perceived as a historical and cultural palimpsest. The manuscripts thus provide valuable insight into the ways nineteenth-century British women travellers developed original forms of knowledge production and cultural mediation.

Keywords: Susan Horner, Nineteenth-century Florence, Travel writing, British travellers, Risorgimento

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 29 March 2026 **Accepted** 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Clare Pettitt, *Walking in Florence: Genres of Knowledge in the Italian Journals of Susan Horner 1847–1848 and 1861–1862*, «La Diana», 11, 2026, pp. 83-112
DOI 110.36253/ladiana-4304

Copyright © 2026 Clare Pettitt

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Walking in Florence: Genres of Knowledge in the Italian Journals of Susan Horner 1847–1848 and 1861–1862

Clare Pettitt

Introduction: Journals, Albums, and Scrapbooks

Women's journals, albums, and scrapbooks remain undertheorized and under-regarded as epistemologically significant texts.¹ Sharon Marcus has made a powerful case for scrapbooks as an historical source, arguing that they, «can improve our understanding of existing paradigms, render more vivid what we already know, and surprise us into novel discoveries».² But in order to allow room for such 'novel discoveries', journals, albums, and scrapbooks demand to be encountered associatively and obliquely. They often waver uncertainly on the borderline between accomplishment and knowledge, between copying and thinking. They are disorderly texts that negotiate uneasily with the temporalities of mobility and memory. As Paul Smethurst suggests, «the main threat to textual orderliness comes from the essential link between travel writing and *mobility*» and when we turn to journals, scrapbooks, and albums made to record a journey, as were Susan Horner's two travel journals discussed in this article, we encounter a variety of chronological, organizational, and methodological challenges.³

In Horner's case, these challenges are heightened in her two journals because both were written during a time of intense revolutionary activity in Europe, between 1847 and 1862. In this context, the structural seriality of the journal form, in which one day follows another through the weeks and months of her trips, is complicated not only by the incursions of historical time, as Horner immerses herself in the ancient, medieval, and Renaissance pasts of the Italian peninsula, but also by the interruptions of present political time. In 1848, a series of European revolutions rolled across Europe, bringing profound social changes even where they were stalled and suppressed. Italian intellectuals and politicians were immersed in an intense period of anti-imperial nation-building, imagining Italy for the first time as a unified country with one national identity. Horner was a fervent supporter of this nationalist cause, and her journals reflect her close attention to political news, particularly in her beloved Florence, which was struggling against Austrian imperial oppression to resurrect a lost republican ideal. There are many kinds of seriality intersecting in her

journals, therefore. There is one day after another, with their regular meals, routines, and study, and there is one page after another in her codex journals. But there is also the seriality of the revolutions sweeping across Europe. In the 1847–1848 written journal, the serial revolutions and protests are presented one after another in a text that enacts the stages of the journey through France into Italy in 1847–1848 as the revolutionary series is accelerating. In the early 1860s, Horner's second journal was written in a more liberal Florence. With censorship relaxed, the unleashing of serial print of many kinds created a new world of textual and visual abundance. Newspapers, periodicals, pamphlets, and images were circulating promiscuously in Florence and some of these serial forms are caught, and literally pasted down, into the pages of Horner's 1860s album to complicate its temporality in fascinating ways.

Horner's first Florentine journal, *Journal of a Tour in France and Italy 1847–1848 extracted from my Letters Home and Notebooks Susan Horner 1849*, was written retrospectively in 1849, a year after Horner's return from continental Europe. The original texts that she «extracted from» are no longer extant. The journal measures 19 by 22 centimetres with a hardboard leather cover and 64 leaves. This journal consists solely of very neatly and carefully handwritten text with no illustrations. The second, untitled journal documents Horner's later eight-month stay in Florence with her parents Leonard and Ann Susan Horner, and her sister Joanna from 1861 to 1862, when the family moved to the city to benefit Mrs Horner's health. Susan was still unmarried and now 45 years old. This second diary is larger than the first, measuring 24 by 30 centimetres and containing 93 leaves.⁴ The journal also doubled as a scrap album, as Horner inserted topographical photographs and *carte-de-visite* photographs of Italian politicians alongside her own drawings of members of her family and friends, and her own sketches and souvenir photographs of Florentine art. She copied out Italian and English poems, Italian popular songs, and pasted in newspaper cuttings and pressed flowers.⁵

The 1860s journal is therefore a memory object very differently organised to the first journal. Indeed, the later journal is so full of stuck-in materials that it has arguably become more 'object' than 'text'. Leigh Hunt wrote about «a series of pocket-books» that had «grown corpulent in consequence of being fed with receipts, and copies of verses, and cuttings out of newspapers».⁶ The bodiliness of these text-objects, 'fed' by their makers, suggests a very different phenomenological relationship to writing and to textuality than that produced by the printed

book, or even the manuscript journal. These hybrid journal-albums are representative of the embodied experience of makers who are often slightly at odds with the symbolic order, and whose vital knowledge and experience of the world has been achieved obliquely through intimate engagement rather than through disciplined representative and abstract orders of knowledge. As a journal-scrapbook-album, Horner's second 1860s journal therefore differs in a crucial material way from her first manuscript journal.⁷ In order to accommodate their multiplicity and mobility as texts, and to help organise this brief account, this article discusses both albums in terms of different genres of knowledge: 'Painting and Drawing'; 'Sculpture and Architecture'; 'Politics'; 'Text and Print'; and 'The Body.' The article ends with a further reflection on the generic identities of the journals themselves, and how they might relate to the most well-known of Horner's published works, *Walks in Florence* (1873), which she wrote with her sister, Joanna.

This article does not approach Horner's journals as source materials for *Walks in Florence*, although both journals certainly do record the Horner sisters, whether deliberately or not, preparing for that later published volume. In the journals we see the sisters as they move around Florence and its environs, familiarising themselves with the city's celebrated sites and treasures, and experimenting with ways of narrating the relationship of the modern traveller-tourist to these well-known 'topoi'. The two manuscript travel journals are considered in their own terms so that a balance is restored between them and the published guidebook. Indeed, this article deliberately does not undertake any close reading of *Walks in Florence* because this would necessarily risk distorting the understanding of the journals. Considered alongside each other in this manner, the generic difference between printed guidebook and written travel journal narrows. If we remove these three 'volumes' from the hierarchy of print, we can see that they have much in common. They are all highly sociable texts, and none of them is properly 'private'. They all share a desire to mediate mobility through space and time, and to create virtual spaces which connect the living and the dead.

The Horner Family

Susan Horner (1816-1900) was a well-connected and well-educated unmarried woman of 31 when she first visited Italy in 1847-1848 with her sister Frances and brother-in-law Charles. Susan's father, Leonard Horner, was well known as a geologist, social reformer, and British 'friend to Italy'. Her uncle Francis Horner was a politician and co-

founder of the important British periodical, the «Edinburgh Review». And her elder sister, Mary, had married the geologist, Charles Lyell. Evidently, Susan Horner arrived in Florence with her own cultural capital. And this cultural capital was to increase in the years after her first visit to Italy, when she became a published author, translating the work of Italian historian Pietro Colletta into English, and writing on the nationalist struggles and cultural history of Hungary and the Kingdom of Naples and Sicily; as well as authoring an intellectual biography of the Tuscan poet, Giuseppe Giusti, and producing late in her life a scholarly monograph on Greek vases with examples from the collections of the British Museum and the Louvre.⁸ In 1873, she and her sister Joanna jointly published their most enduringly popular work, a guidebook called *Walks in Florence* (1873) which ran to several published editions.⁹

The Horner family arrived with their two companion-servants Massimiliano and Margaret Edmund Zileri in Florence on 10 October 1861.¹⁰ On their arrival, the Horners did their best to help the ailing British poet Arthur Hugh Clough, the author of *Amours de Voyage*, a long poem about the Italian wars of independence, and his wife Blanche, who were also staying in Florence because of Arthur's failing health.¹¹ Sadly, Clough died on 13 November 1861 and was buried in the English Cemetery in Florence. The Horners found themselves in a very different city in the early 1860s from the one they had visited in the late 1840s. Florentine life had changed. More galleries and museums were open to the public and the first Esposizione Nazionale in Florence was held while they were there. Horner notes that this made transport expensive: «[w]e sent for a carriage, the man objected to take us to San Miniato. The Exhibition makes them very independent».¹² This was also politically a very different moment to 1848. The revolutions of 1848 and 1849 had ostensibly failed, although the struggle for national self-determination had continued, and in the early 1860s, Italy was at a delicate point in its complex project of nation-building. Also, by the time of this return visit, Horner had an established public profile and was able to introduce herself to distinguished ex-patriots and Italians as a published author: her *A Century of Despotism in Naples and Sicily*, published in 1860, had been well reviewed. It had appeared in England at a politically propitious time, as the «Daily News» commented, because, «[m]illions in England have been delighted to learn what Garibaldi is doing, from his landing at Marsala to his triumphant reception at Naples; they have learned to sympathise with the enthusiastic population, who have risen up along his rapid march, to rally

round their deliverer's standard». Miss Horner's book was written to «acquaint persons who take a thoughtful interest» in «this successful revolt».¹³ The «Economist» also congratulated Horner on her «discretion» as a writer of «easy and clear» prose setting forth the urgency in the Kingdom of Naples of «[t]he cessation of arbitrary power, and the execution of the law».¹⁴

She and Joanna must have returned to Florence again for a third time to conduct further research for *Walks in Florence* and they seem to have lived near the city's Porta Romana until at least 1890, but no records exist from this period.¹⁵ An obituary of Susan Horner in «Athenaeum» records that, «Miss Horner lived for many years in Florence, then at Paris, and finally again in London».¹⁶

Genres of Knowledge (I): Painting and Drawing

Horner enjoyed exceptionally privileged access to the art treasures of Florence. The Marchese Feroni, the director of the Uffizi Gallery, gave her «free access to the gems, bronzes and vases at all times, and permission to make pencil notes from the pictures, and access to the books on art in the Uffizi with a letter to the librarian of the Palazzo Pitti».¹⁷ Likewise, the Egyptologist and antiquarian Professor Migliarini showed Horner gems that generally were «not shewn to the public».¹⁸ Horner made accomplished pencil drawings of many Florentine works, such as the «Sketch of Savonarola taken from the picture by Fra Bartolomeo» that she stuck into her 1860s Journal.¹⁹ On 12 November 1861, she records spending hours in the Uffizi studying black vases with «high but barbarous reliefs on them which are genuine Etruscan», and she sketched these for her journal too.²⁰ She was to maintain a lifelong interest in ancient vases, culminating in her monograph on ancient Greek vases which was published three years before her death.

As Hannah Sikstrom has written of Horner's artistic practice: «[h]ours spent sketching also serve[d] an educational purpose». After diligently «colouring my sketch from Fra Angelico» Horner explains in her first journal that the «mere act of making this rough copy has made me better acquainted with his mode of arranging his colours, as to give that almost supernatural light».²¹ In the galleries, Horner adopted a Ruskinian practice of attention and care in order to draw and understand the objects better. John Ruskin aimed in his drawing instruction to summon, «a perfectly patient, and, to the utmost of the pupil's power, a delicate method of work, such as may insure his seeing truly».²² She had read carefully Ruskin's recent *Modern Painters: Volume Two*, which had appeared in 1846, and she quotes from it in the 1847–1848 jour-

nal.²³ Horner is not merely copying or reproducing in her sketches, she is actively investigating, thinking, and learning by her careful drawing. It was perhaps also from Ruskin that she learnt to value the 'primitive' early Italian art of the *trecento* alongside the Florentine Renaissance works which were better known and more widely appreciated in the mid-nineteenth century. Arriving in Pisa in 1848, she admired «a gigantic mosaic by Cimabue» in the vaulted apse of the cathedral.²⁴ While she had clearly been schooled in the popular meliorist and developmental view of Italian art, Horner nevertheless greatly admired the earlier and «exceedingly beautiful» painting by Fra Angelico in the Accademia and in the Uffizi, along with those of Giotto.²⁵

In Fra Angelico the delicacy of the Siennese appears united with the warmer shadows of the Giottesque. A large Triptych by him astonished and delighted me with the suprising heavenly beauty of the angels within the arch when the doors were opened. The grace he has put in actions of themselves ungraceful, such as blowing a trumpet or beating a drum is truly marvellous. There is no affectation in the attitudes. The pure colour of the drapery, the fair white complexions, and golden hair, the sweet holy expression of their faces make them approach nearer the idea of angelic beings than any thing I ever beheld.²⁶

In Santa Croce, they sought out «one of the pictures we were curious to see. It is a fresco by Giotto of the last supper and Crucifixion which covers the whole wall at one end of the room».²⁷ She returned to Santa Croce again the next day, noting that, «[i]t is most interesting to observe the progress of art», she thinks none of the pupils of Giotto “possess his power and force, [but] there is always an advance to a closer representation of nature, life and action».²⁸ None of these artists, in her opinion, however, made the «astonishing progress of Masaccio, who stepped at once from an age when men were slowly groping their way in an awakening twilight to the full light».²⁹ On this first trip Horner was particularly captivated by Masaccio's works. «We drove to St Maria del Carmine where are the celebrated frescoes by Masaccio», she wrote, «They are indeed wonderful works, and being painted in the beginning of the 15th century, could have done honour to any period of the 16th».³⁰ Leaving Florence in 1848, she stopped at Masaccio's birthplace.³¹ Nevertheless, on this 1848 trip she pronounced the High-Renaissance painting, «The Fornarina by Raffaele» to be «the most perfect piece of painting I ever saw».³² Parmigianino, she reports, «did not please me, the figures are common».³³ When she returned to Florence in 1861, she admired Perugino's *Christ on the Mount of Olives* (c. 1492) in the Accademia, whilst she also returned to her old favourites in the gallery: Cimabue, Giotto, and Fra Angelico.³⁴

But it was not only the works of the past that Horner studied, she also enthusiastically visited the studios of contemporary artists. In Rome in 1848, she visited the studios of contemporary artists such as Minardi, Glenny, and Penry Williams, as well as the studio of the sculptor, Gibson (of later 'Tinted Venus' fame).³⁵ She also visited the Roman studios of Tenerani, Capalti, Cochetti, and Timbrell. Horner saw this as an important part of her artistic education, writing in her first journal that:

Rome has this advantage over Florence, it is filled with artists at work, several of whose studio's [sic] I have visited, and to see new thoughts embodied in painting and sculpture round me, to see works of living genius, seems to give fresh ardour and stimulus to all my studies, and to enable me to appreciate more fully the work of those who are gone. (Rome 10 April 1848).

Studios were listed in John Murray's first guidebook in 1843 as tourist attractions, and Horner comments that she finds Overbeck's studio «crowded with English and Italians».³⁶ Overbeck is friendly, partly because «she gives him a letter from Mr Eastlake», a British painter and art collector, and the first director of the National Gallery in London.³⁷

On their first visit to Florence, the Horner sisters were taken by a professional guide, Gaetano Turchi, to Hiram Powers's studio. Turchi was a contemporary Roman painter who made a living as a guide to the polite classes of tourists and as a copiest, selling his renderings of Florentine old masters to British and American tourists. Powers was not at his studio when they arrived, so the sisters were able to look around freely. «We were delighted with the Fisher Boy and the Greek Slave», writes Horner, »I think his Greek Slave far exceeds Canova's Venus, and the head of the Venus de Medici is not to be named beside it ... Powers came in at last himself; he has a very interesting countenance, and a pleasing manner, and is very American».³⁸ In her 1860s journal, Horner pastes a studio photograph of «Hiram Powers the Sculptor», by then a very famous man.³⁹ Other than Powers's studio however, she does not record other visits to contemporary artists in Florence, and she seems to have viewed the city more as a vast museum than as a workshop of living art. Horner was herself an accomplished amateur sculptor. The American sculptor Gibson, «expressed a high opinion of her skill in modelling», and it was her medallion of Anna Jameson's face, sculpted «from a cast taken after death» that he used as the basis for his portrait bust of Jameson, now on display in London's National Portrait Gallery.⁴⁰

Genres of Knowledge (II): Sculpture and Architecture

Viewing Fiesole from the height of San Miniato al Monte in March 1848, Horner saw it as an «Etruscan city», and as she travelled around Tuscany and Umbria, she became increasingly fascinated by Etruscan culture.⁴¹ When they saw a sign for Etruscan tombs on the road to Foligno in Umbria, the family stopped the carriage and, «set to walk over the fields, among olive groves, guided by a boy».⁴² They were shown, «a curious and most interesting collection of monuments, vases and ornaments, which had been taken from the tombs».⁴³ Then they visited the tombs themselves:

We descended a flight of twenty steps into the rock. And entered the largest tomb... In the centre hung a beautiful little bronze genius, winged, and so finely formed, it would not disgrace Greek art...the head of a stone serpent of great size, and admirably carved, projected from the wall; a figure of the sun, with supporting genii and animals were carved over the entrance, and above the entrance to the second chamber beyond was a fine head of Apollo carved and coloured. On the ceiling of the second chamber, which was half the size of the first, was a very grand head of Medusa with the eyes coloured, and the teeth whitened, the lips being slightly apart, and the head very fine.⁴⁴

Horner attempts to calibrate and evaluate Etruscan art and culture by comparing it to the material culture of the classical Greeks with which she was more familiar: «[e]ach monument stands on a square sort of pedestal with a beautiful head of Greek form, and sometimes with a serpent ... twisted in the hair, in very high relief upon it».⁴⁵ The tomb carvings she compares to Greek examples in the British Museum. She was amazed by these Etruscan tombs, reflecting with awe that, «they have stood as we saw them for two thousand years».⁴⁶ When she got to Rome in May 1848, «[w]e drove to Campana's to see his celebrated Etruscan collection».⁴⁷ Horner notes that most of this collection consisted of items of pure gold, «except those where immense emeralds were introduced, which shew the Etruscans had communications with the East...The earrings are often in beautiful devices, such as a child standing on a bird etc».⁴⁸ On their second trip to Florence in the early 1860s, she and her mother bought modern jewellery designed to imitate these ancient Etruscan ornaments, but presumably without the «immense emeralds».⁴⁹

In the centre of Florence, Horner's first encounter with Benvenuto Cellini's *Perseus with the Head of Medusa* (completed 1554) in the public Piazza della Signoria in 1848 was very direct and material: «He might have omitted the blood which looks like a bunch of wool out of the head and body», she wrote, «but both Perseus and the Medusa's

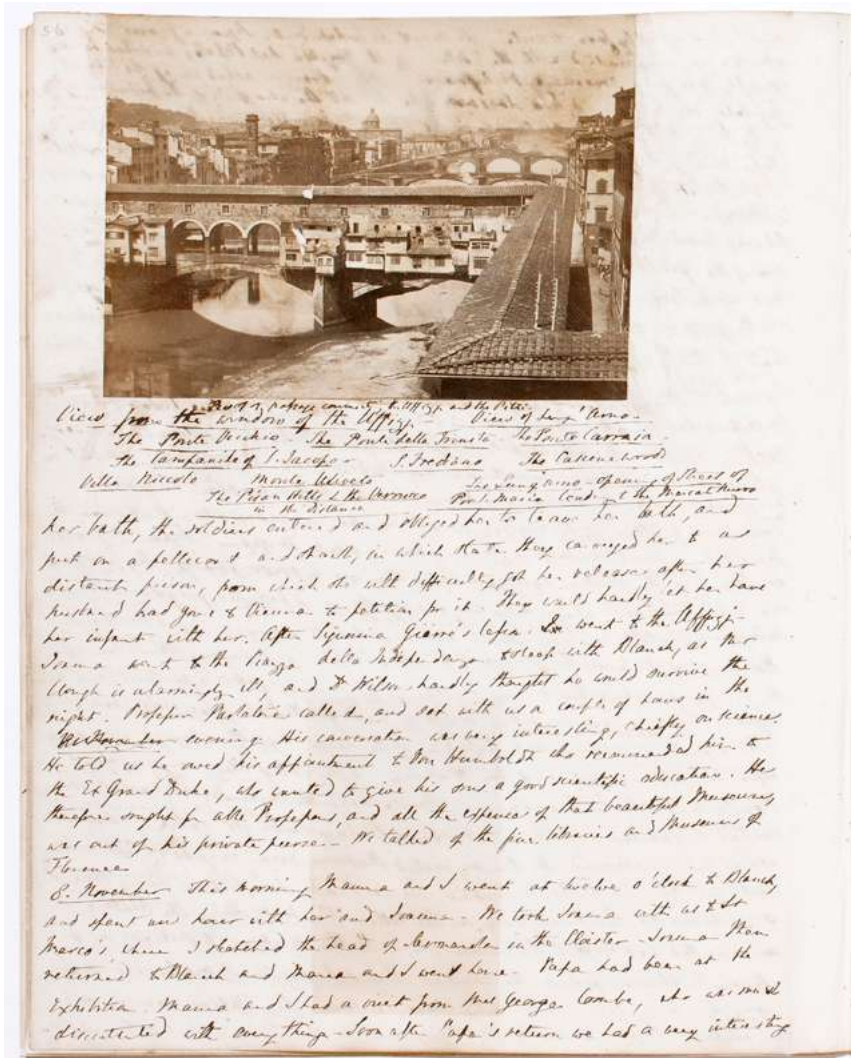
head are beautiful».⁵⁰ By the 1860s she is writing with far more sophistication about art, employing quite technical terms with confidence, but already in 1848, aware of the revolutionary feeling around her, she is clear about the value of public art for the citizens of Florence:

The house of Donatello is near this, and a marble inscription on it, calls the attention of passers by; I like this feeling in the Florentines, who cherish the recollection of their great men, but their works are constantly round them, not shut up in private houses as with us. The gallery of the Uffizi is open to all, as well as that of ... the Palazzo Pitti, and an excellent copy of the famous boar, as large as the original; and in bronze, is placed at the fountain of the Mercato Nuovo ... the David of Michael Angelo, the Perseus of Benvenuto Cellini, the Judith and Holofernes of Donatello, (which is however not beautiful) the Sabines, of Giovanni of Bologna are in the open streets, and must help to elevate and refine the minds of the common people.⁵¹

And she remarks again on this in 1861, visiting the Medici Chapel where, «[n]o fees are now allowed to be given – All is thrown open to the public» and «[w]e drove to the Bargello ... It has long been used as a prison, but is now cleaning out, and being converted into a museum of antiquities».⁵²

On her 1860s trip, when she stays for much longer in Florence, the Uffizi became her university. She sticks into her 1860s album a photographic view from a window of the Uffizi and then lists all the buildings and landmarks visible underneath (fig. 1). She is very attentive to the sculpture in the Uffizi, but also to the architecture of the gallery itself, and its connections to other buildings in central Florence. The interactions between sculpture and architecture always command her attention as is evidenced by a page of her journal where she has placed pictures of the sculptures within the gallery on the same page as a view of its external courtyard (fig. 2). «All the five statues are so excellent in their kind it is difficult to say which is most beautiful. The Apollino, the Scythian or Knife Grinder, the Lottatori or Wrestlers, and the Dancing Faun».⁵³

But in 1848 Horner does *not* see Michael Angelo's *David* as it, «was repairing and therefore hid from view».⁵⁴ In 1862 she pasted a photograph of the famous statue into the end of her journal and added a caption: «The David of Michael Angelo in the Piazza della Signore [sic] in front of the Palazzo Vecchio. The arm broken in a tumult by a bench thrown from the window above».⁵⁵ The photograph shows the statue still in the public square, with a fig leaf covering its genitals (fig. 3). In a new edition of their 1873 Guidebook published in 1877, the Horner sisters had to update information about the location of the statue which had been moved into the Accademia in 1873:



1. *A photographic view from a window of the Uffizi*, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.

DURING the last two years, various changes have been made in the works of art in Florence. Many have been removed from their original positions to fill the public Museums. It is to be hoped that the changes already effected will be deemed sufficient, and that the streets and piazzas will be allowed to remain as they now are. The vacuum left by the removal of David from the place where Michael Angelo himself placed the statue, and the large modern houses which have replaced the old 'Tetto de' Pisani' (the former Post Office) on the west side of the Piazza della Signoria, have greatly altered the aspect of that most interesting centre of old Florence. The foreign visitor may ask why after so long a period, in which David stood sentinel before the Municipal Palace, he might not have been allowed to remain, and some shelter be contrived to protect him from the inclemency of the winter : but if this be matter of regret, there is greater reason to admire and approve of the new museums of San Marco, and of the Bargello; which last – the old dwelling of tyranny, the torture chamber, and the prison – has been converted into a receptacle for objects of artistic and historic value.⁵⁶



2. *External Courtyard of the Uffizi and Photographs of Sculptures*, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.

On 15 September 1861, the king of the newly unified Italy, Vittorio Emanuele II, had inaugurated the first Italian National Exhibition of Agricultural and Industrial Products and Fine Arts in Florence at the recently obsolete Leopolda railway station at Porta al Prato. The exhibition ran for two months until 15 November 1861, and Horner and her family visited it often: «This morning Mamma Joanna and I spent

at the Exhibition – We were three hours there. Mamma stood it wonderfully, but I was ready to cry with fatigue». ⁵⁷ Despite her fatigue, Susan understood the political and economic importance of this national exhibition of trade and manufactures: «[T]he great benefit of the Exhibition has been in bringing Italians together from all parts of Italy; for it has been the policy of all the petty Italian States to keep them apart, which has had a most injurious effect on trade and manufactures. The Italians themselves have been surprised to find articles produced at home, which they believed could only be procured from England or France». ⁵⁸ At the Exhibition, she comments on *La Leggitrice*, a celebrated contemporary sculpture by Pietro Magni of a seated young girl reading a book. Horner understands that this is a nationalistic piece, and that this is why it is attracting so much attention: a poor girl sits on a battered rush-seated chair reading a book. Around the girl's neck is a pendant portrait medallion of the Italian patriot Giuseppe Garibaldi. A tear trickles down one of her cheeks. In the original exhibited sculpture, the lines of a poem by Niccolini were legible in the book, celebrating Lombard freedom in 1848. ⁵⁹ Horner admires the statue

3. *The David of Michael Angelo in the Piazza della Signoria, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.*



and sticks into her album-journal two different photographic views of it which are, she writes, gifts from her mother.⁶⁰

Genres of Knowledge (III): Politics

As she travels down the continent in 1847 and 1848, Horner tracks the fermenting revolutionary feeling through France and into Italy: «[i]t is a most exciting time. Everybody has a cockade, and popular hopes for the support of Pope Pius the Ninth (Pio Nonno) are running high».⁶¹ At the end of January she hears that in Naples, «two Neapolitan youths paraded the streets of Naples with a green and red umbrella tied together with a white handkerchief. They were soon followed by a great concourse of people who in these colours recognised the ensign of liberty». Consequently, «Genoa is in the greatest excitement on the occasion of this advantage gained by a sister kingdom [Naples], men, women and children of all classes are in the streets, and the whole city is illuminated». (1 February 1848) And from Genoa at the beginning of 1848, she writes that, «[t]he most singular thing in the city is the strong political feeling displayed everywhere. Singing is heard at night below our windows in beautiful songs; ‘Viva la liberta’». She is excited by «Illuminations at Sestri [near Genoa] for the the [sic] nearly granted constitution».⁶² Four days later, the Tuscan Constitution was granted. On the road from Assisi to Narni on 27 March, the Horner family encounter, «a detachment of soldiers from Rome ... on their way to the frontier to fight the Austrians and all cheered as they passed us; ‘Viva Pio Nono, Viva l’Italia!’».⁶³ The Horners left Florence at the end of March 1848 and made their way to Rome where they stayed until the end of May, when they packed and departed for Civitavecchia to embark on the *Ariel* on 1 June 1848. But one day into their voyage, the ship foundered on rocks and started to sink, and Horner’s first journal concludes with a powerful account of the shipwreck, which was thankfully survived by everybody on board.⁶⁴

A great deal happened in Italy after the summer of 1848 while the Horners were back in England, and when they returned to Florence in the early 1860s, they gathered retrospective political news from the locals. Their Italian teacher, Signorina Giarre, whom Horner describes as «an ardent patriot and a poet», proved to be a rich source of information about all that had happened.⁶⁵ She told them about the cruel treatment of Venetian refugees by the Austrian soldiers, and she recounted her own brother’s experience of being beaten up and not being allowed to return to his studies at the University of Pisa after 1848.⁶⁶ She told them too about a fourteen-year-old boy, the son of



a friend of hers, who was asked the time in German, did not understand, shrugged, and was beaten so badly by the soldiers that he died.⁶⁷ Their lessons became as much lessons about counter-revolutionary violence as in the Italian language. Signorina Giarre described the day the Austrians marched back into Florence in 1849: «She saw them march into Florence with green branches in sign of victory, and she rushed into a shop to hide her tears, and to avoid the hated site [sic] of the enemy».⁶⁸ This is the moment that Elizabeth Barrett Browning memorably dramatized in her poem *Casa Guidi Windows*, Part Two of which opens with an echoing emptiness as the Austrians march into Florence. Barrett Browning also remembered that «[t]he people shrank back to let them pass, in the deepest silence ... not a word spoken, scarcely a breath drawn».⁶⁹

The Italian struggle continued. A multipage entry in the 1860s journal records Horner's pilgrimage to the place where Garibaldi had embarked for Sicily in 1860. A sketch of Joanna writing at a desk faces a sketch of the embarkment point, marked with a rock and a star, and the specimen of a sea plant that they gathered on the spot, pressed and

4. *A Trip to the Embarkment Point of Garibaldi*, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.

stuck into the album, along with a transcription of the inscription on the rock(fig. 4). In this multimedia entry politics, text, and image are swept together into an affective collage. Joanna slipped into the water in her eagerness to get close to the scene of the great man's exploits, and although in the end she escaped with wet feet and a bruise or two, this anecdote reminds us of another index of knowledge: the body. Several photographs of Garibaldi are pasted in these pages. Sharon Marcus has argued that the placing and reworking of found images in scrapbooks was a process of «getting closer to and animating» the pictured person.⁷⁰ She thinks about how placing that 'body' on the page creates force fields and affective zones around it, showing how unusual and creative page-placement can produce almost kinetic, animated effects. Horner's pages on the Garibaldi pilgrimage in the 1860s journal are highly affective both as a collection of 'objects' and as a display of political faith.

In the Florence of the 1860s, the Horners' political focus had shifted. Horner was now more actively interested in social reform and nation-building infrastructural projects, and particularly in female education. She and Joanna were taken by Signorina Giarre to visit a recently established School for Girls.⁷¹ In her 1860s journal, Horner seems more confident in the Italian language, and she is consequently better informed about Italian politics. As her Italian improved, she records attending public lectures given by Italian university professors, practising Italian verbs, studying histories of Italy, and reading the local newspapers. She also glues Italian newspaper cuttings into her journal, one on Florentine schools, for example, and another on Baron Ricàsolì's resignation. This use of clipped and glued-in printed text draws attention to the importance of circulating print in Florence in this revolutionary period and also to the ways in which Horner co-opts print media into her manuscript journal.

Genres of Knowledge (IV): Text and Print

In both her journals, Horner makes the liveliness of Italian periodical and serial print tangible and visible. When the Constitution was granted in early 1848, Horner noticed that «the political excitement which still exists in every shop and street which is all alive with news respecting the public events of the day. The king is granting liberal measures, and allows newspapers to circulate and a liberty of the press which surprises even me».⁷² Horner might be surprised partly because her fellow Britons certainly did not enjoy any such freedom of the press. I have discussed at length elsewhere the power of newly uncen-

sored and circulating print to create a sense of connection between ordinary working people across Europe, allowing them to identify for the first time as part of the same serial European struggle, and also to be identified as participating of this movement.⁷³ On her way through Europe in 1847–1848, Horner noticed that the newspaper serials of Eugène Sue, which were important in diffusing radical political ideas across European boundaries, were very much read by the common people in Paris, «but not as much as in Germany where already there have been six different translations of the *Mystères de Paris*». ⁷⁴ In Genoa when censorship is lifted, she remarks that: «the booksellers' shops are full of works, novels, political pamphlets all on the same subject». New series are starting up all over Florence: she notes, for example, that the «3rd [word crossed out] number has already appeared of a radical newspaper called *La Lega Italiana* edited by M. Mammiani [sic]». ⁷⁵ Florence was a rich source of print culture, producing liberal English-language journals such as the «Tuscan Athenaeum» (1847–48), and daily newspapers including «La Nazione» (founded in 1859) and «La Gazzetta del Popolo» (1848–1983). Horner rejoices at «how many fine private libraries there are in Florence, and the number of booksellers. They are very liberal lending their books. Professore [sic] Parlatore has just sent me a fresh supply». ⁷⁶ She often visited the Gabinetto Vieusseux, founded in 1819, the famous Florentine library open to women as well as men, which was intended to put nascent Italian culture into conversation with that of other European countries, and which was a central meeting place for politically-minded intellectuals in Tuscany during the 1840s.

Horner is an aspiring author in 1848, but by the 1860s, she has become more professional in her interest in publishing and print, noting the economics of the newly liberalised book trade in Italy: «[Prof Migliarini] said that even books on art were not allowed formerly to pass from one part of Italy to another and the consequence was the sale was not sufficient to repay the author, as especially on such a subject not above fifty or sixty copies would sell». ⁷⁷ On this visit to Italy, Horner is also busy publishing her own writing: «Chambers has accepted my little translation» she writes modestly from Florence in 1862, and her article duly appears as *Austrian Rule in Tuscany under the Grand Duke Leopold II, 1849* in «Chambers Journal» in 1862. ⁷⁸ Around this time she was also reading the final volume of poems by Barrett Browning. Horner incorporates a translation by an Italian friend of part of one of the poems in this collection into her 1861–2 album. «Genio e Virtù / tradotto da Dall'Ongaro - dalla poema di [sic] Signora Elisabetta



Browning». (Lines translated from EBB 26 April 1862) «Extract from 'A Court Lady', *Poems Before Congress* (1860).»⁷⁹ Barrett Browning had died in Florence in June 1861, a few months before the Horner family arrived in the city, so Horner was never able to visit the famous author of *Casa Guidi Windows*. The handwritten translation of Barrett Browning's poem in her journal seems to function not only as a kind of homage to the dead poet, but also as a self-conscious material mediation between English and Italian politics. The 1860s album contains several such displays of homage to important heroes and heroines of the Risorgimento, such as Cavour; Vittorio Emanuele II; Riscoli; Mamiani; Farini; and d'Azeglio; and others (fig. 5).

The miscellaneity of the 1861–1862 album is particularly striking as it captures such a wide variety of different print forms. Occasionally it is possible to identify a print, as with the «Costume della Misericordia di Firenze [sic]. Dress of the Misericordia mourners, Florence». Horner tips in this brightly-coloured print into the section of her 1861 journal in which she describes a striking encounter on the street, «[t]his morning I was startled by one of the Fraternità di Misericordia – a figure

5. Portrait Photographs of Italian and European Political Heroes, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.

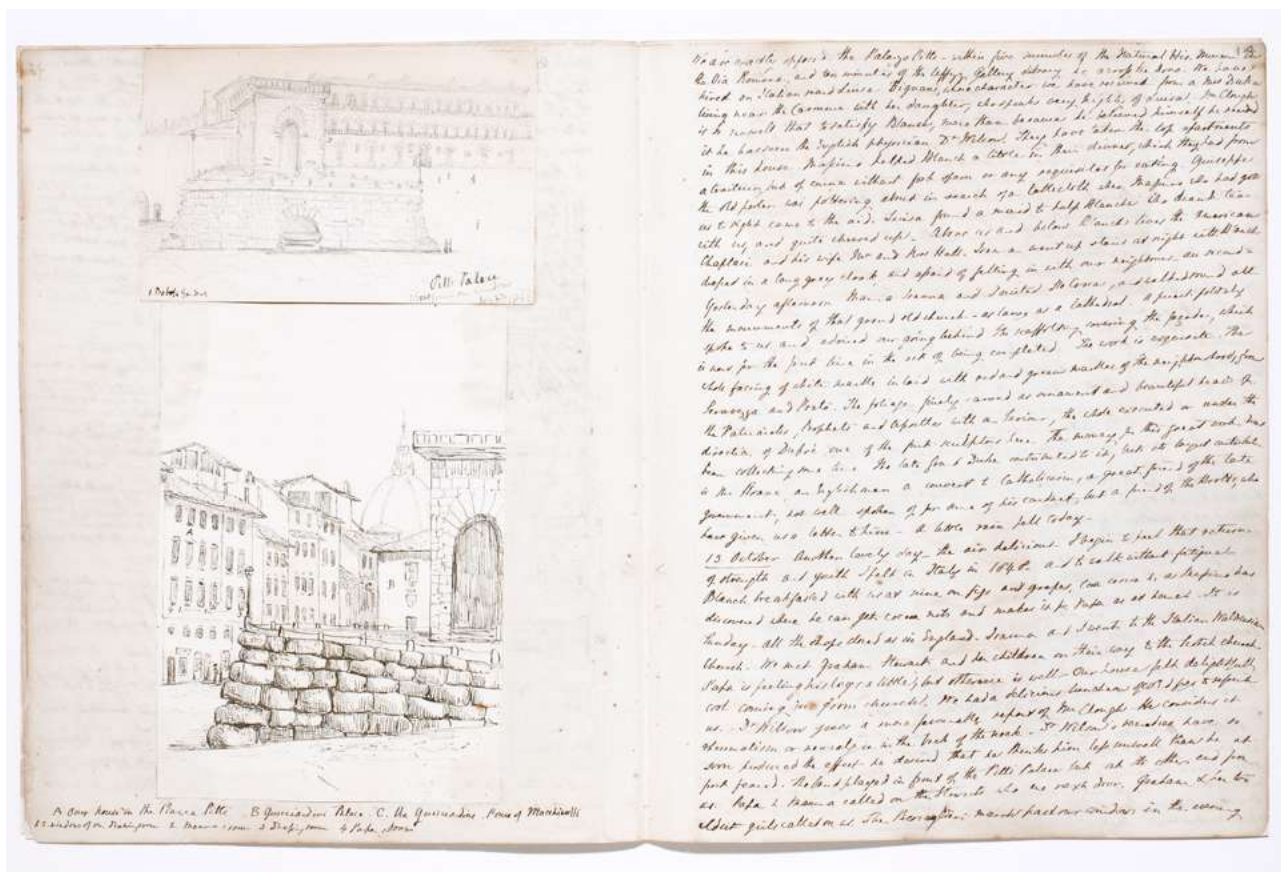
dressed in shining black stuff from head to foot, with only two slits for his eyes, and holding a white box for money, who stood suddenly in my path and shook it at me without speaking, however I suppose he saw I did not understand him, for he did not pursue me» (fig. 6).⁸⁰ Horner's print was first published by Giovanni Barducci in 1830, one of a series of hand-coloured aquatints produced for tourists.⁸¹

Genres of Knowledge (V): The Body

Horner visualizes and thereby establishes the bodily presence of her family in Florence with a sketch of «A: Our house in the Piazza Pitti; B: House of Machiavelli. The windows of the family's rooms are numbered. Established in lodgings in the Casa Fabbiani [sic]. «We are exactly opposite the Palazzo Pitti – within five minutes of the Natural His. Museum in the Via Romana, and ten minutes of the Uffizi Gallery Library etc across the Arno» (fig. 7).⁸² She zooms in further to map the interior of their living quarters, making a very detailed room plan of the space that they shared during this trip to Florence, locating the bodies of her family when sleeping, waking, and working, with

6. 'Costume della Misericordia di Firenze, Aquatint print by Giovanni Barducci,' BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.





quite surprising precision. «In this house we spent eight happy months ending in our greatest sorrow and leaving a sweet but sad memory» (fig. 8).⁸³ She refers here to the death of her beloved mother on 22 May 1862. But there was an unexpected birth too. The Horners' servant did not seem to know she was pregnant and surprised everyone by giving birth to a baby girl, Joanna Horner Zileri on or around 14 December 1861. Horner pasted the baby's photograph and a pencil sketch of her into her journal, and both the Horner sisters were closely engaged with her care.⁸⁴ So Florence was experienced by Horner not only as a kind of living library or history, but also as the location of corporeal suffering, death, and grief, as well as the scene of new life and unfamiliar childcare duties.⁸⁵ Alongside the Etruscan vases and splendid Raphaels, there were the inescapable and gendered obligations of care for the sick and for the very young.

Indeed, Horner often described her experience as embodied in the journal and bodily discomforts sometimes impeded her. In 1848 she complained that it gets too dark «to see the pictures well» in the Vatican galleries and a «hot scirocco» wind interrupted a sketching expedi-

7. Our House in the Piazza Pitti, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.



tion to the ruins of the Palatine Hill, because «the wind and dust became so intolerable».⁸⁶ In 1861 they had to let go a maid, «who is dirty and takes snuff,” and in a church one Sunday, «[t]here was a dirty man before us who nearly made Joanna sick by a smell of old tobacco».⁸⁷ Horner had a particularly difficult experience with her crinoline on the way to the Church of the SS Annunziata:

I felt an odd sensation at my feet and saw my steel petticoat coming down, I got my hand into my pockethole, and held it up until we reached the cloister of St. Mark's when I rushed in, as two boys rushed out to hear a military band playing in the Piazza. I had just time to drop it, pick it up and tuck it under my shawl.

Her sketching at the Uffizi was also interrupted by insufferable English tourists, «talk[ing] loud and often on mere gossip». ⁸⁸ Her journal entries sometimes shrink and dwindle as she suffers from «toothache and is taking quinine», or headaches, or Joanna has a bad night, «which we attributed to indigestion from hard ham». ⁸⁹

To mitigate such discomforts, the Horner women did a lot of shopping in Florence, «foolishly wasting [their] time» browsing in pho-

8. *Internal Plan of House in the Piazza Pitti*, BIF Horner 1861. Credit: The British Institute of Florence Archive.

tograph shops and buying bonnets, boots, velvet and silk, jewellery, music scores, and, of course, books.⁹⁰ Horner is frequently to be found at *Chiostrì*, ordering books, or calling «about my boots».⁹¹ She orders «a new brown quilted silk» bonnet for herself, and they buy «a green bonnet for Mamma», and she and her mother go to «*Marsili's* and fixed on a ring for Papa».⁹² More serious purchases were made at the Uffizi where, «I received fourteen casts of gems I had ordered», and Horner also visited the studio of engraver Achill Paris, «where we have discovered the most beautiful photographs from drawings made by the engraver for the pictures of the Uffizi. Mamma ordered ten from different pictures and I ordered three».⁹³ In December 1861, Horner's father had his photograph taken by the famous Florence photographers, «Allinari [sic] with his head resting on his hand».⁹⁴

There were some bodily Florentine sights that Horner probably did not see. She was shown around La Specola, the Museum of Zoology and Natural History in Florence, by her friend, Professor Parlato, who showed her, «the minerals, shells, insects, birds in the museum, as well as some of the wonderful waxworks. The interior of the silkworm magnified was wonderful ... The wax copies of plants are the most beautiful».⁹⁵ Horner does not mention the extraordinary anatomical wax models of the human body in the museum, and Parlato probably did not show them to her, although women were allowed into the anatomy galleries. Robert Browning had advised his wife Elizabeth Barrett Browning not to view them, presumably for reasons of female modesty.⁹⁶

Genres of Knowledge (VI): Journal, Album, Scrapbook, Memoir, Guidebook

This brief article has only begun to represent the eclecticism and multiple generic identities of the curious manuscript objects which are Horner's two travel journals. The porosity of their form is commensurate with the palimpsestic nature of the cities of Italy that Horner is temporarily inhabiting. As she walks around Pisa and Florence, she is constantly and physically aware of the vanishments of the past. In Pisa in 1848, for example, her historical imaginings and the hauntings of past centuries overlay the modern city that she sees in front of her: «[we walked] through the Piazza where once stood the Torre del Fame where Ugolino and his children were starved to death».⁹⁷ And in the 1860s journal, Horner records reading in the Gabinetto Vieusseux in Florence with her sister Joanna before they, «took a historical walk home».⁹⁸ It must have been hard to take any other kind of walk in

Florence. Quite apart from what was still there, there was always more that was «once there» too. This is Horner's account from her 1860s journal of her visit to the quarter of the city known as Mercato Vecchio (the old market):

We then went to the Mercato Vecchio – such a dirty place, but the oldest part of Florence, where the houses of the great citizens once stood. We walked through dirty narrow streets, full of strange high houses and blacksmiths and leather dressers shops, past the old piazza where the church of San Miniato fra le Torre [sic] once stood and the Towers which mark what once was the first circuit of walls and past San Biagio, the old Church which once held the relics of stones from Jerusalem, brought by the Crusaders, when the Pazzi planted the first Christian banner on the walls of the Holy City. The relics are now preserved in the S. Apostoli.⁹⁹

In their third (1884) edition of *Walks in Florence*, the Horners were still able to include a chapter outlining a walk around this area, 'The Ghetto - Mercato Vecchio':

Beyond the Ghetto is the Mercato Vecchio, the old market of Florence, once the centre of the houses of the nobility and the pride of the citizens. Here ... were the sumptuous habitations of the most distinguished Florentines, who spent six months of the year in their villas outside the walls, whose dress was modest, and living simple ... Antonio Pucci, a poet ... describes the 'Piazza' as it appeared in his days, early in the fourteenth century, and soon after the time of Dante. Pucci's poem is called 'La Proprietà di Mercato Vecchio'.¹⁰⁰

But only a few years later, this whole area of Florence, a bustling commercial hub since Roman times, was demolished and the Piazza della Repubblica was constructed in its place.

Perhaps the scrap-album format is the best for capturing this fragile palimpsestic version of Florence which is both living and dead. Photographs were only fairly recently available and affordable in the 1860s, and there is more to say about Horner's enthusiastic use of the modern technique of photography to supply herself with images of the Florentine past. Her journals, these collections of material, clearly aided Horner when she and Joanna came to produce their very successful guide to Florence, *Walks in Florence*. They structured their guide around the idea of walking: a bodily activity that keeps the city constantly in movement before us and can accommodate the unexpected and the random.

Walks in Florence was greeted enthusiastically by the London reviewers. The «Athenaeum» declared that, «that 'freshness of experience', which is so welcome in books of this sort, abounds here» and it later remembered the work as, «a charming handbook to the artistic,

historical, and other treasures of [Florence]». ¹⁰¹ The *Examiner* welcomed it as «[a] thoroughly practical, trustworthy, elaborate, and, we might even say, an exhaustive guidebook». ¹⁰² But the reviews are prejudiced, too. While unable to deny the merits of the book, the «*Athenaeum*» carps about the uncritical praise bestowed on Florence by these female authors. Because, «[t]he tastes of ladies incline so gracefully towards all that is sweet and gentle», for example, they underestimate «the masculine art of Donatello» in favour of that of Ghiberti. ¹⁰³ The conservative «*Saturday Review*» is mealy mouthed too, complaining that, «the style is timidly pruned down to almost a bald simplicity, and though praise is due for the suppression of that emotional writing which is the bane of female authors when they approach fine-art topics ... [this is too often rendered] in the style of a catalogue or inventory». ¹⁰⁴ It seems that the female author is blamed for «bald simplicity», while equally blamed for «emotional writing». Anyway, the British public ignored these undeserved criticisms, and the book became a classic of tourist literature in the late nineteenth century. ¹⁰⁵ *Walks in Florence* was referenced by name by Henry James in his *Italian Hours*, when he describes himself «wander[ing] hither and thither» in an Autumnal Florence. ¹⁰⁶ William Dean Howells recalls in his *Tuscan Cities* that he walked around Florence with «Miss Horner's faithful and trusty» guidebook in his hand: «[i]n the meanwhile I did my duty in Santa Maria Novella. I looked conscientiously at all the pictures, in spite of a great deal of trouble I had in putting on my glasses to read my 'Walks in Florence' and taking them off to see the paintings». ¹⁰⁷

Horner's journals were carefully preserved and probably enjoyed by all the members of her family, and perhaps by her close friends too. The scrap-book, the journal and the album share a genealogy with the older forms of the miscellany and the commonplace book. Commonplaces [*loci communes*] were originally places on a page or in a text that stood out or were marked and were visited by many. These places, or 'topics', '*Topoi* – *topos*', invite communal reading and sharing; as Andrew Piper says, «the format of the miscellany strongly responded to a social need to have literature in common». ¹⁰⁸ The journal-scrapbook, inviting sociability, also responds to a social need to hold a culture in common. Guidebooks share this sociability with scrapbook albums: both are designed to be interactive objects, calling forth a mode of participative meaning-making from their readers, and demanding that reading and looking is creatively combined with thinking and imagining. And both scrapbooks and guidebooks are records of attempts

to organise the experience of mobility. Both can be shared and used simultaneously by a community of readers, viewers, or tourists. James Secord has pointed to how scrapbook albums became «a tangible memorial of wider networks of sociability».¹⁰⁹ So do guidebooks, in that they map the links between present and the past, suggesting a community and a culture shared between the living and the dead. Horner's two manuscript Florentine journals are not then recast or transformed into the guidebook *Walks in Florence*: they are simply remediated into a cognate print form.

Warm thanks are due to the British Institute of Florence who have kindly allowed me to reproduce images in this article from the diaries in the Horner Collection.

¹ I have made this argument in more detail elsewhere. See Clare Pettitt, *Topos, Taxonomy, and Travel in Nineteenth-Century Women's Scrapbooks*, in *Travel Writing, Visual Culture, and Form, 1760–1900*, edited by Mary Henes and Brian H. Murray, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016, pp. 21–41 and Clare Pettitt, *Scott Unbound*, in Clare Pettitt, *Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity, 1815–1848*, Oxford University Press, Oxford, 2020, pp. 69–106, and on scrap books particularly, pp. 82–93.

² Sharon Marcus, *Theatrical Scrapbooks*, «The Theatrical Survey» 54.2, 283–307, 2013, p. 303.

³ Paul Smethurst, *Introduction*, in *Travel Writing, Form and Empire: The Poetic and Politics of Mobility*, edited by Julia Kuehn and Paul Smethurst, Routledge, New York, 2009, pp. 1–18: p. 7.

⁴ See Hannah Sikstrom, *Susan Horner's Journeys, Journals and Gems: The Unpublished Travel Accounts of an Intellectual Woman in Italy*, «Women's Writing», vol. 24, issue II, 2017, pp. 230–231. Sikstrom's thoughtful article, in which she notes that, «[n]either Susan Horner nor her sisters have been the subject of a published book or article to this date» (p. 230), seems to remain the only published discussion of these manuscript diaries. In her article, Sikstrom makes the argument that, «[b]y examining these two travel diaries as spaces in which their author could develop a scholarly authority which came to fruition in her published writing, this essay also brings into play the interconnecting relationship between manuscript and print texts». (p. 228).

⁵ Sikstrom claims that both journals were compiled at home in England, *ivi*, p. 237.

⁶ Leigh Hunt, *Pocket-books and Keepsakes*, in *The Keepsake*, Hurst, Chance & Co., London, 1828, pp. 1–18: p. 7.

⁷ For an interesting discussion of a different kind of woman's 'political' scrapbook, in which are collected newspaper and periodical cuttings arranged under headings with minimal discursive comment from the scrap-booker, see Zoë Kinsley, *Cutting and Pasting the Popular Press: the Scrapbooks of Dorothy Richardson (1748–1819)*, «Bulletin of the John Rylands Library», vol. 96, issue I, 2020, pp. 77–98.

⁸ A brief bibliography of Horner's works: E.O.S. [Susan Horner], *Hungary and its Revolutions from the Earliest Period to the Nineteenth Century: With a Memoir of Lajos Kossuth* (1854); Pietro Colletta, *History of the Kingdom of Naples, 1734–1825* [trans. Susan Horner] (1858); Susan Horner, *A Century of Despotism in Naples and Sicily* (1860); Susan Horner, *The Tuscan Poet Giuseppe Giusti, and His Times* (1864); Joanna Horner and Susan Horner, *Walks in Florence and Its Environs* (1873); Susan Horner, *Greek Vases: Historical and Descriptive: with some brief notices of vases in the Museum of the Louvre: and a selection from vases in the British Museum* (1897).

⁹ A second edition appeared in 1877 and in 1884, «The Saturday Review» welcomed a revised and extended edition of *Walks in Florence*, «a book long known and valued by visitors to and residents in that city». *Walks in Florence*, «The Saturday Review», 12 July 1884, p.63.

¹⁰ The Horner Collection, Archive of the British Institute at Florence, Acquisition Number A5, The British Institute at Florence Library. The library records that «[n]o information is recorded on the donation. However, it is likely that the two volumes of Journals written by Susan Horner were given to the Library of the British Institute sometime between 1950 and 1964 by Susan Horner

Zileri. Zileri was the second daughter of two companion servants to the Horner family and was adopted by Susan and Joanna Horner after the deaths of both her parents». See <https://www.britishinstitute.it/en/library-services/horner-collection> (accessed: June 26).

¹¹ For an extended discussion of Clough's poem, see Clare Pettitt, *Under Siege*, in Clare Pettitt, *Serial Revolutions 1848: Writing, Politics, Form*, Oxford University Press, Oxford, 2022, pp. 190–226.

¹² Susan Horner Journal 1847–1848, The Horner Collection, The British Institute of Florence Archive, Acquisition Number A5 (14 November 1861), f. 35. Hereafter this journal is referred to as 'BIF Horner 1848'.

¹³ [Anon.], *Literature: A Century of Despotism in Naples and Sicily by Susan Horner*, «Daily News», 11 September 1860.

¹⁴ [Anon.], *A Century of Despotism in Naples and Sicily by Susan Horner*, «Economist», 10 November 1860.

¹⁵ Hannah Sikstrom notes that «According to British Institute of Florence archivist Alyson Price, the sisters returned to Florence sometime after their father's death in 1864. Alyson Price, «Horner Questions», email to Hannah Sikstrom, 12 Dec. 2011». Sikstrom, *Susan Horner's Journeys*, *cit.*, p. 247, note 49.

¹⁶ *Miss Ann Susan Horner*, «Athenaeum», 15 December 1900, pp. 793–794.

¹⁷ Susan Horner Journal 1861–1862, The Horner Collection, The British Institute of Florence Archive, Acquisition Number A5 (14 November 1861), p. 16 (v). Hereafter this journal is referred to as 'BIF Horner 1861'.

¹⁸ BIF Horner 1861, p. 68 (v).

¹⁹ (20 November 1861) BIF Horner 1861, f. 37v. The sketch is subtitled as taken from the picture «in the Academia [sic]», although elsewhere in the journal, Horner says, «Took Joanna to St Marco's, where I sketched the head of Savanorola in the Cloister» (8 No-

vember 1861), f. 29. In the 1860s journal, Horner records working with her father on his English translation of a history of Savonarola by the Italian historian Pasquale Villari. Pasquale Villari, *The History of Girolamo Savonarola, and of His Times*, trans. Leonard Horner, 2 vols, Longman, Roberts and Green, London, 1863.

²⁰ BIF Horner 1861 (12 November 1861), f. 33.

²¹ Sikstrom, *Susan Horner's Journeys*, cit., p. 232.

²² John Ruskin, «The Elements of Drawing» [1857] in *The Complete Works of John Ruskin*, National Library Association, Project Gutenberg, p. xii. <https://www.gutenberg.org/files/30325/30325-h/30325-h.htm> (access: June 2026).

²³ In Lucca cathedral Horner quotes Ruskin, *Modern Painters*, vol.2. on the monument to Ilaria Caretto Giunigi. (4 March 1848) BIF Horner 1848, f. 34v.

²⁴ (21 February 1848) BIF Horner 1848, f. 31v.

²⁵ (15 March 1848) BIF Horner 1848, f. 44.

²⁶ (9 March 1848) BIF Horner 1848, f. 39.

²⁷ (14 March 1848) Horner describes Santa Croce as «a very ancient and interesting church and monastery of the Franciscans» and she remarks that «the ancient refectory» is «(now alas! A carpet manufactory)» BIF Horner 1848, f. 42v.

²⁸ (15 March 1848) BIF Horner 1848, f. 43.

²⁹ (15 March 1848) BIF Horner 1848, f. 43–43v.

³⁰ (14 March 1848) BIF Horner 1848, f. 42.

³¹ (23 March 1848) BIF Horner 1848, f. 45v. «We stopped at Giovanni [now San Giovanni Valdarno] yesterday to see the birthplace of Masaccio and some pictures in the church by him».

³² (9 March 1848) BIF Horner 1848, f. 39v

³³ (9 March 1848) BIF Horner 1848, f. 39v.

³⁴ (20 November 1861) BIF Horner 1861, f. 37v. At the Accademia, «We looked at Christ on the Mount of Olives by Perugino which Joanna admired as much as I do – at the head of Savonarola by Fra Bartolomeo, of which I took a sketch in my Memo Book – of the Last judgement by Fra Angelico, the two Madonnas by Cimabue and Giotto, the Adoration of the Kings by Gentile da Fabriano, and the wonderful little paintings by Giotto and Fra Angelico».

³⁵ «Mr Gibson took us to Mr Minardi's studio. It was our second visit, and he was again out, but we saw his drawings, which are more beautiful and perfect than any I have seen. As he is the first draughtsman in Europe, Mr Gibson has advised my taking lessons from him... I visited the studio of Mr Gleny who paints in watercolours, views of Rome and the Campagna. We also visited Mr Penry Williams and saw his paintings». (8 April 1848), BIF Horner 1848, f. 50v. «We visited Overbeck. His drawings are indeed beautiful, simple and somewhat in the severer style of the early masters... They were all in chalk or sepia. The rooms were much crowded with English and Italians». (9 April 1848), BIF Horner 1848, f. 51v. «At three we called for Mr Gibson at his studio. He shewed us a beautiful drawing he is making, and also some engravings from his works very well executed; he then accompanied us to the Vatican, where Charles and Frances walked through the Gallery together, and Mr Gibson showed me its wonders». (10 April 1848), BIF Horner 1848, f. 51v.

³⁶ (9 April 1848), BIF Horner 1848, f. 51v. Johann Friedrich Overbeck was a German painter and a founder of the Nazarene Movement. John Murray's 1843 guide says that artists' studios in Rome are «capable of affording the highest interest to the intelligent travel-

ler,» and lists the addresses of the most prominent contemporary artists in the city. «Rome: Artists' Studios in [Octavian Blewitt], *Handbook for Travellers in Central Italy, including the Papal states, Rome, and the cities of Etruria, with a Traveling Map*, (London: John Murray and Son, 1843), pp. 457–459, p. 457.

³⁷ Horner writes about these studio visits, «We visited the studio of Tenerani, with Mr Gibson; we saw his lovely figure of spring; a young tender girl advancing timidly, throws flowers from her lap... in the ideal of Tenerani there is less that is classical than in Gibson, but more roundness and loveliness; Perhaps more picturesque beauty.» (22 May 1848), BIF Horner 1848, f. 59v. «We visited the studio of Capalti. Disappointed in his finished pictures; his cartoon drawings grand, but imitations of an earlier style ... We also visited the studio of Signor Cochetti. A grand drawing of Solomon's judgement very original in conception, and some beautiful pictures in tempera. He showed us some fine old pictures in his possession; a Fra Angelico...» (22 May 1848), BIF Horner 1848, f. 59v. «We revisited Ternani's studio with Mr Gibson, and saw the figures for General Bolivar's monument ... Visited the studio of Mr Timbrell. His statue of a Hindu woman pouring oil in her lamp floating on the river quite beautiful. It is a great privilege to have seen the Eternal city and the works of Raffaele, and Michael Angelo. Oh! That they could impress themselves for ever on my mind! Michael Angelo is a giant among men, but Raffaele was sent to teach us all that is lovely and good and pure on earth.» (29 May 1848), BIF Horner 1848, f. 60–60v. For a broader discussion of Lord Eastlake's relationship with Tuscany, his engagement with its artistic heritage, and her role in shaping British perceptions of Italian art, readers are referred to the contribution by Susanna Avery-Quash in this volume.

³⁸ (14 March 1848), BIF Horner 1848, f. 43.

³⁹ (31 December 1861), BIF Horner 1861, f. 49v.

⁴⁰ 'Miss Ann Susan Horner', «Athenaeum» (15 December 1900), pp. 793–794, p. 793. Anna Brownell Jameson was a pioneering writer and art historian and a close friend of Horner's. The «Athenaeum» refers to Gibson as «Mrs. Gibson», presumably in error. The National Gallery London collections website records that: «In honour of Jameson, her friend Susan Homer [sic] commissioned a bust in May 1860 and approached a mutual friend John Gibson (1790–1866). The sculptor agreed to create an image for £50, in recognition of his respect for Jameson, and completed it by autumn 1862. The marble bust, together with a plinth on which was inscribed a laudatory inscription, was initially given to the South Kensington Museum (V&A), but following concerns about its poor display, it was moved to the National Portrait Gallery in 1883». <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-gibson-anna-brownell-jameson-nee-murphy> (accessed: June 2026).

⁴¹ (16 March 1848) BIF Horner 1848, f. 44v.

⁴² (26 March 1848) BIF Horner 1848, f. 47.

⁴³ (*Ibidem*).

⁴⁴ (26 March 1848) BIF Horner 1848, f. 47–47v.

⁴⁵ (26 March 1848) BIF Horner 1848, f. 47.

⁴⁶ (26 March 1848) BIF Horner 1848, f. 47v.

⁴⁷ (25 May 1848) BIF Horner 1848, f. 60. Giampietro Campana (1808–1880), was created Marchese di Cavelli in 1849. He was an Italian art collector who assembled one of the nineteenth century's greatest collection of Greek and Roman sculpture and antiquities. He was also an early collector of early Italian paintings, the so-called

'primitives' of the fourteenth and fifteenth centuries.

⁴⁸ (25 May 1848) BIF Horner 1848, f. 60.

⁴⁹ Horner went «to some shops – buying a beautiful little gold Etruscan ring for Papa to present to Mamma on her birthday.» (19 December 1861) BIF Horner 1861, f. 46v. In Florence for Christmas 1861 «Mamma gave us each a pretty little pair of coral earrings set in the Etruscan manner». (25 December 1861) BIF Horner 1861, f. 48.

⁵⁰ (9 March 1848), BIF Horner 1848, f. 38v.

⁵¹ (13 March 1848), BIF Horner 1848, f. 41v.

⁵² (4 November 1861), BIF Horner 1861, f. 26v. (9 November 1861), BIF Horner 1861, f. 31v.

⁵³ (15 October 1861), BIF Horner 1861, f. 56–56v.

⁵⁴ (9 March 1848) BIF Horner 1848, f. 38v.

⁵⁵ (22 June 1862) BIF Horner 1861, f. 83v.

⁵⁶ Susan and Joanna Horner, *Introduction* in Susan and Joanna Horner, *Walks in Florence* Henry S. King & Co., London, 1877, pp. v–vi.

⁵⁷ (17 October 1861) BIF Horner 1861, f. 28v.

⁵⁸ (11 November 1861), BIF Horner 1861, f. 31v.

⁵⁹ Many copies of this celebrated statue were later produced, and the lines of verse in the book by Italian poet and playwright Giovanni Battista Niccolini (1782–1861) were not always reproduced. A British critic who viewed the work when it was re-exhibited at the 1862 International Exhibition in London wrote: «Magni's 'Reading Girl,' truthful not only to the hem of a garment, to the turned leaf of the book, and the torn rushes from the bottom of cottage chair, but earnest as if the whole soul drank of the poetry and was filled, moves with a heartfelt pathos.» J. Beavington Atkinson, *International Exhibi-*

tion, 1862, «The Art-Journal» I, [new series], 1862, p. 214.

⁶⁰ The photographs are pasted into BIF Horner 1861, f. 28. Horner writes about the exhibition: «One of the finest statues here is Sappho by Dupré; French by birth but Italian by birth and a «co-dino» – Another by Magni a Milanese, attracts still more attention, though of the Natura Vistas school – *La Leggittrice* [sic] – a girl reading on Italy.» (4 November 1861), BIF Horner 1861, f. 26v.

⁶¹ Horner describes «cockades like stars, red, green and white for the people and yellow for the Pope, with a little silver medal with the head of Pius fastened in the centre». (On the road from Assisi to Narni 27 March 1848) BIF Horner 1848, f. 48. For an impressively detailed analysis of the representation of Risorgimento politics by British women travellers to Italy in the same period that Horner is writing about, see Rebecca Butler, *Revisiting Italy: British Women Travel Writers and the Risorgimento (1844–61)* (New York and Abingdon, Oxon.: Routledge, 2021). Butler describes the book as investigating «the convergence of political advocacy, gender ideologies, national identity and literary authority in women's travel writing.» n.p. She is mostly concerned with published travel accounts although she devotes a chapter to Florence Nightingale's letters from Rome written during her stay in the city from 1847 to 1848. These letters were not published during Nightingale's lifetime. See Mary Keele, ed., *Florence Nightingale in Rome: Letters Written by Florence Nightingale in Rome in the Winter of 1847–1848*, American Philosophical Society, Philadelphia, 1981). For another excellent account of gendered responses to the Italian question, this time in verse, see Alison Chapman, *Networking the Nation: British and American Women's Poetry and Italy, 1840–1870*, Oxford

University Press, Oxford, 2015. See also Jane Stabler, *The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

⁶² (14 February 1848) BIF Horner 1848, f. 28.

⁶³ (27 March 1848) BIF Horner 1848, f. 48. Horner had written in Genoa that «Signor Mammiani [sic] has been calling, and we talked much with him on the present state of Italy. He says there never was a time when all Italy went hand in hand as now, steadily and quietly advancing towards one object. He has hope even for Lombardy. One remarkable difference between this, and all former revolutions is, that a large proportion of the clergy have joined the liberal cause». (2 February 1848) BIF Horner 1848, f. 23.

⁶⁴ Horner is rightly angry at the misogyny of the responsible shipping company, however: «The damage and loss to our goods was great but the Oriental Company refused all compensation and barely returned us our passage money though our loss was not occasioned by stress of weather but by the misconduct of their captain; but the passengers were almost all women; 17 ladies, an officer on leave, a sick clergyman, and a doctor.» (2 June 1848) BIF Horner 1848, n.p.

⁶⁵ (6 November 1861) BIF Horner 1861, f. 28.

⁶⁶ (6 November 1861) BIF Horner 1861, f. 29.

⁶⁷ (14 November 1861) BIF Horner 1861, f. 34v.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ EBB to Henrietta Moulton-Barrett (Florence -23 - [2]4 - [2]5 - [May 1849]), Browning, Elizabeth Barrett and Robert Browning, *The Brownings' Correspondence*, ed. Philip Kelley et al., 27 vols, Winfield, KS: Wedgestone, 1984–2020, v. 15, pp. 277–86, p. 284 (ellipsis original). For my extended discussion of *Casa Guidi Windows*, see

Clare Pettitt, «O Bella Libertà» in Clare Pettitt, *Serial Revolutions 1848*, cit., pp. 291–322.

⁷⁰ Sharon Marcus, «Theatrical Scrapbooks», p. 300.

⁷¹ (10 December 1861) BIF Horner 1861, f. 44.

⁷² (27 January 1848) BIF Horner 1848, f. 19v.

⁷³ See Clare Pettitt, *The Ragged of Europe*, in Pettitt, *Serial Revolutions 1848*, cit., pp. 118–157.

⁷⁴ (12 December 1847) BIF Horner 1848, f. 5-5v.

⁷⁵ (26 January 1848) BIF Horner 1848, f. 18v.

⁷⁶ (14 December 1861) BIF Horner 1861, f. 45.

⁷⁷ (12 November 1861) BIF Horner 1861, f. 34.

⁷⁸ (12 February 1862) BIF Horner 1861, f. 62. Susan Horner, *Austrian Rule in Tuscany under the Grand Duke Leopold II, 1849*, «Chambers Journal of Popular Literature, Sciences and Arts», 17.426, 1862, pp. 130–34.

⁷⁹ (25 April 1862) BIF Horner 1861, f. 78.

⁸⁰ (21 February 1861) BIF Horner 1861, f. 31v-32.

⁸¹ Giovanni and Niccolò Barducci were architectural draughtsmen who also produced prints of Florence for the tourist trade. This series of views of Florence includes, «Flower Girls, Florence» «A Gentlemen and Lady» and «Costume della Misericordia di Firenze». (All are hand-coloured aquatints with black lines edged with green gouache).

⁸² (12 October 1861) BIF Horner 1861, f. 14.

⁸³ (12 October 1861) BIF Horner 1861, f. 13.

⁸⁴ (10 February 1862), BIF Horner 1861, f. 62.

⁸⁵ Horner and her sister would later adopt the second Zileri child, Susan Horner Zileri, after both the girl's parents died.

⁸⁶ (10 April 1848) BIF Horner 1848, f. 52v. (8 April 1848) BIF Horner 1848, f. 50v.

⁸⁷ (28 September 1861) BIF Horner 1861, f. 26. (10 November 1861) BIF Horner 1861, f. 31v.

⁸⁸ (10 November 1861) BIF Horner 1861, f. 31v. (19 November 1861), f. 37.

⁸⁹ (25 November 1861) BIF Horner 1861, f. 40. (27 November 1861) BIF Horner 1861, f. 40. These vividly experienced bodily symptoms perhaps call into question Sikstrom's assertion that the 1861–1862 journal was composed in England after the trip to Florence.

⁹⁰ (5 November 1861) BIF Horner 1861, f. 28.

⁹¹ (15 November 1861) BIF Horner 1861, f. 36.

⁹² (18 November 1861), BIF Horner 1861, f. 37. (30 November 1861) BIF Horner 1861, f. 40v. (15 November 1861) BIF Horner 1861, f. 36.

⁹³ (30 November 1861) BIF Horner 1861, f. 40v.

⁹⁴ (2 December 1861) BIF Horner 1861, f. 41v. Fratelli Alinari was one of the first photographic firms in the world, founded in 1852. In 1854, *Fratelli Alinari Fotografi Editori* was established as a photographic workshop that was dedicated to the documentation of notable Italian paintings, sculptures, monuments and architecture. The firm also offered portrait photographs.

⁹⁵ (2 November 1861), f. 26v.

⁹⁶ Barrett Browning visited Florence's Museo di Storia Naturale in 1847, and wrote to her sister that, «[t]he anatomical exhibition, also in wax, Robert would not let me see – nor did I desire it, for various reasons – though women are admitted indiscriminately, & the Italians come in crowds.» EBB to Arabella Moulton-Barrett, (Florence 29 August [1847]), *The Brownings' Correspondence* 14, 288–295. *Murray's Handbook* describes the display thus:

«the models in wax are interesting. The more ancient by Zummo, a Sicilian, who executed them for Cosmo III, principally represent corpses in various stages of decomposition. The others are, more strictly speaking, anatomical, and display every portion of the human body with wonderful accuracy” *Murray’s Handbook of Florence and its Environs* (London: John Murray, 1863), p. 89.

⁹⁷ (25 February 1848) BIF Horner 1848, f. 32.

⁹⁸ (15 February 1862) BIF Horner 1861, f. 63. Underlining original.

⁹⁹ (28 January 1862) BIF Horner 1861, f. 58.

¹⁰⁰ Susan and Joanna Horner, «The Ghetto- Mercato Vecchio» in Susan and Joanna Horner, *Walks in Florence and its Environs* vol. 1 (London: Smith, Elder, & Co., 1884), pp. 141–152, pp. 142–143.

¹⁰¹ [Anon.], *Walks in Florence*, «Athenaeum», 1 March 1873, pp. 277–278, p. 277. [Anon.], *Miss Ann Susan*

Horner, «Athenaeum», 15 December 1900, pp. 793–794, p. 793.

¹⁰² W.W., *Walks in Florence*, «Examiner» (15 March 1873), p. 286.

¹⁰³ [Anon.], *Walks in Florence*, cit., p. 278.

¹⁰⁴ [Anon.], *Walks in Florence*, «Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art» (12 July 1873), p. 62.

¹⁰⁵ The Horner’s *Walks in Florence* also appears in the libraries of the stately homes in Britain now owned and run by National Trust, for example.

¹⁰⁶ Henry James wrote, «[w]hat it is that infuses so rich an interest into the general charm is difficult to say in a few words; yet as we wander hither and thither in quest of sacred canvas and immortal bronze and stone we still feel the genius of the place hang about. Two industrious English ladies, the Misses Horner, have lately published a couple of volumes of “Walks” by the Arno-side, and their work is a long enumeration of great artistic deeds». Henry James, «Au-

tumn in Florence» (1873), republished in the collection Henry James, *Italian Hours*, William Heineman, London, 1909, pp. 269–278, p. 273.

¹⁰⁷ William Dean Howells, «Florentine Mosaic» in William Dean Howells, *Tuscan Cities*, Heineman and Balestier, Leipzig, 1902, pp. 1–137, p. 37 and p. 13. *Tuscan Cities* was first published in 1885.

¹⁰⁸ Andrew Piper, *Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age*, Chicago University Press, Chicago, 2009, p. 127.

¹⁰⁹ James A. Secord, «Scrapbook Science: Composite Caricatures in Late Georgian England», *Figuring It Out: Science, Gender and Visual Culture*, ed. Ann B. Shteir and Bernard V. Lightman, University Press of New England, Lebanon, NH, 2006, pp. 164–191, p. 186. For a useful discussion of the origins of the scrapbook, see pp. 175–176 of this chapter.



Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione

Mattia Barana

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

Contact mattia.barana@unifi.it

Il contributo ricostruisce la figura di Ugo Baldi (1800-1870), pittore-restauratore e mercante attivo a Firenze, a lungo marginalizzato dalla storiografia e ricordato soprattutto per la vendita alla National Gallery di Londra di un importante nucleo di 'primitivi'. Attraverso fonti in larga parte inedite, integrate da documenti dell'archivio familiare, emerge un profilo articolato, nel quale pratica artistica, restauro, commercio e *connoisseurship* risultano strettamente intrecciati. Il testo ripercorre la formazione accademica di Baldi, il suo ingresso nel mercato antiquario, la società con Francesco Lombardi e la costruzione di una raccolta destinata a una clientela internazionale. Parallelamente, viene analizzata la sua attività di restauratore, evidenziando il ruolo svolto nella definizione di pratiche conservative attente alla documentazione e al minimo intervento.

This essay reconstructs the figure of Ugo Baldi (1800-1870), painter, restorer, and art dealer active in Florence, long marginalized by historiography and mainly remembered for the sale of an important group of Early Italian paintings to the National Gallery of London. Drawing on largely unpublished sources, including documents from the family archive, the study outlines a more complex profile in which artistic practice, restoration, art dealing, and *connoisseurship* appear deeply interconnected. The article retraces Baldi's academic training, his entry into the antiquarian market, his partnership with Francesco Lombardi, and the formation of a collection aimed at an international clientele. It also examines his work as a restorer, highlighting his contribution to conservation practices based on documentation and minimal intervention.

Keywords: Ugo Baldi, Nineteenth-century Art Market, Restoration, Nineteenth-century Florence, The National Gallery London

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 24 March 2026 **Accepted** 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Mattia Barana, *Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione*, «La Diana», 11, 2026, pp. 113-157
DOI 110.36253/ladiana-4306

Copyright © 2026 Mattia Barana

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

Data Availability Statement

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

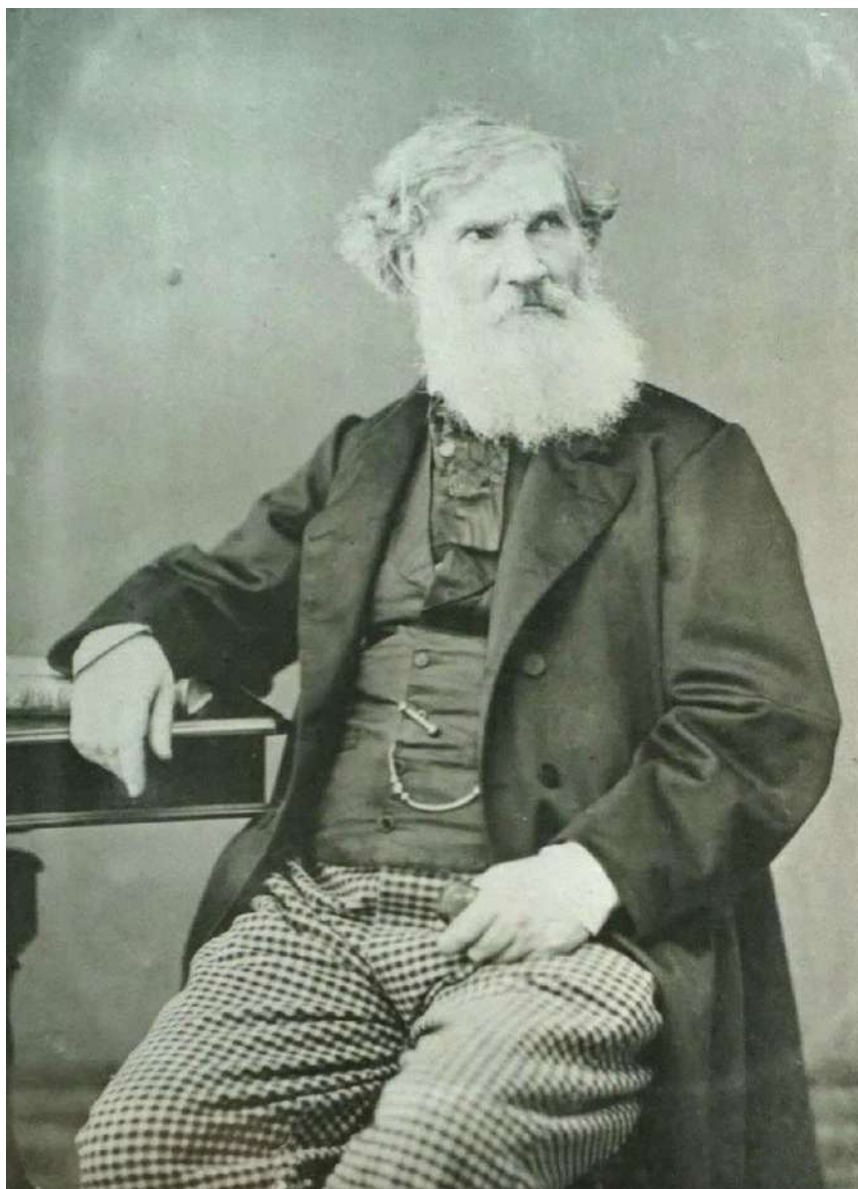
Competing Interests

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

Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione

Mattia Barana

Se martedì 15 febbraio 1870 avessimo sfogliato il periodico «L'opinione»¹ alla sezione dei necrologi, avremmo trovato l'annuncio della scomparsa di Ugo Baldi (fig. 1), «pittore e restauratore toscano».² Il testo, a firma dell'abate Giulio Cesare Casali,³ attorno a questo personaggio «piuttosto



1. Ritratto fotografico di Ugo Baldi. Collezione privata.
Crediti: Archivio Eredi Baldi.

unico che raro» è rimasto a lungo il contributo più completo in circolazione a proposito di Baldi, rapidamente marginalizzato dalla storiografia e mai oggetto di studi organici – fatta eccezione per il recente contributo di Gabriele Fattorini.⁴

Il momento attorno al quale si è concentrata la maggior parte delle attenzioni della critica è legato al sodalizio con Francesco Lombardi, con il quale Baldi stringe una società dedicata al commercio antiquario. Da qui, l'episodio celebre su cui in un certo senso si sono appiattiti gli studi: la vendita, alla quale fa riferimento anche l'elogio funebre, a Charles Eastlake⁵ per la National Gallery di Londra di un nucleo di 31 dipinti, in gran parte di pittori 'primitivi', datata novembre 1857. La raccolta comprende alcune tra le opere più antiche e prestigiose conservate nel museo inglese, come, a titolo d'esempio, il trittico con la *Madonna col Bambino, santi e profeti* di Duccio di Buoninsegna (fig. 2) o l'episodio della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello.⁶

2. Duccio di Buoninsegna, *Madonna con Bambino e quattro angeli, sette profeti e patriarchi, san Domenico e sant'Aurea*, 1304-1305, tempera su tavola. Londra, The National Gallery (NG566). Crediti: © The National Gallery, London.



La ricostruzione qui proposta, fondata su un'indagine su fonti eterogenee e in larga parte inedite, integrata da carte provenienti dall'archivio familiare, consente di restituire un profilo più articolato di Baldi, non riducibile al solo ruolo di mercante. La sua attività si colloca infatti all'incrocio tra pittura, restauro e commercio, ambiti strettamente interconnessi nel contesto fiorentino del primo Ottocento, dove le botteghe diventano luoghi privilegiati di formazione della *connoisseurship*, spazi internazionali di apprendimento fondati sull'esperienza diretta delle opere. Occorre dunque premettere che le carriere di pittore, restauratore e mercante non possono essere considerate in termini separati, ma vanno piuttosto intese come stanze vicine, comunicanti. Per comprendere pienamente questa traiettoria, è dunque necessario tornare all'inizio della sua biografia: alla formazione, al bagaglio visivo e ai suoi maestri.

La formazione

Martedì 28 aprile 1818 viene attestata la presenza di un ragazzo originario di Monte San Savino alla Scuola di Disegno e di Figura dell'Accademia fiorentina: il giovane Ugo Baldi dimostra «talento e frequenza».⁷ Il registro del 1822 riporterà come data di prima iscrizione all'Accademia di Firenze il 12 agosto 1817, anticipando ulteriormente il suo trasferimento nella città del Giglio.⁸ Maestro è Giuseppe Bezzuoli,⁹ «aiuto»¹⁰ di Pietro Ermini alla Scuola di Disegno fin dal 1811: un magistero parallelo e in un certo senso preparatorio alla Scuola di Pittura di cui era, invece, direttore Pietro Benvenuti.¹¹ Vale la pena ricordare i riferimenti di Bezzuoli di quegli anni: il docente di Baldi guarda con grande interesse al *coté* più classicheggiante della maniera moderna, realizzando opere in sintonia con gli esiti più eleganti della contemporanea pittura francese, caratteristiche ravvisabili nella raffaellesca e perlacea *Galatea o Nascita di Venere* esposta alla mostra accademica fiorentina del 1818.¹²

Seguono per Baldi episodi degni di un testo di Dickens, ricordati con puntualità anche nel necrologio. Mentre prosegue gli studi, infatti, resta orfano del padre e così la madre, Angela Reppi, si rivolge al presidente dell'istituzione, Giovanni degli Alessandri, chiedendo un aiuto per poter mantenere il figlio in città. Poco dopo, muore la stessa madre, aggravando la condizione di Baldi, che rischia di dover interrompere gli studi. L'Accademia si mobilita: su richiesta del presidente, viene inoltrata al Granduca la richiesta di un sussidio mensile di cinque scudi, che viene concesso nel luglio 1821 e rinnovato negli anni fino al 1829¹³ – una vicenda non dissimile interesserà, qualche decennio

più tardi, anche Stefano Bardini.¹⁴ Possiamo proseguire questo affondo biografico tracciando brevemente la parabola della vita di Baldi che, nel 1821, sposerà Emilia Virginia Elisabetta Volpini (1802-post 1861), dalla quale avrà sei figli.¹⁵

Dal 1823, Baldi – che mostra «disposizione, buona condotta e consegue del profitto» – ottiene l'accesso alla *Scuola di Pittura*,¹⁶ divenendo allievo di Piero Benvenuti, artista che padroneggia e trasmette un *modus pingendi* radicato nella tradizione del disegno fiorentino, fondato su un'attenta preparazione del dipinto, sulla resa accurata del dettaglio delle figure e su un abile uso del chiaroscuro. Il suo talento viene riconosciuto l'anno successivo con la vittoria di un premio minore al concorso dell'Accademia del 1825, nella sezione *Accademia del nudo in disegno*.¹⁷ La sua formazione è forgiata sulla pratica della copia anche fuori dalle ore di lezione: il 25 settembre 1826, chiede e ottiene di poter copiare la celeberrima *Visione di Ezechiele* di Raffaello, esposta alla Galleria di Palazzo Pitti.¹⁸

L'impressione è che a questo punto – e siamo oramai al 1827 – Baldi inizi ad avere un'attività commerciale propria, grazie alla quale può irrobustire il gettito dalle elargizioni del Granduca. Compare, infatti, nuovamente nei registri di copia con una richiesta a doppia firma, datata 2 marzo: Matilde Melenchini e Ugo Baldi chiedono il premezzo di prendere alcuni ricordi a matita e ad olio per loro studio dagli originali della Quadreria di Palazzo Pitti, precisamente per le opere nelle stanze del Quartiere di Pietro da Cortona.¹⁹ Non sappiamo nello specifico a cosa si dedichi ma si deve trattare dei capolavori della maniera moderna conservati a Palazzo Pitti: tra i punti di riferimento visivi, insomma, devono convivere, con i ricordi di Fra Bartolomeo, di Raffaello, Giulio Romano e di Andrea del Sarto, anche le vedute di Salvator Rosa, le morbidezze di Correggio, le figure voluttuose di Rubens, la pittura di Murillo e dell'Allori e l'elegante morbidezza di Carlo Dolci. Si tratta di dipinti e autori a queste date molto ben presenti e rappresentati anche sul mercato artistico sia dalle copie, sia dagli originali: opere il cui valore economico era molto più alto, per esempio, dei dipinti dei pittori 'primitivi', ancora piuttosto negletti a Firenze a queste date.²⁰

All'esposizione organizzata dall'Accademia nel 1829 Ugo debutta con la sua opera prima: *Milton che detta alle sue figlie*, ricordata anche dal necrologio. Scrive il commentatore su «La Gazzetta di Firenze» che

Il Paradiso perduto è la prima fatica del sig. Ugo Baldi del Monte S. Savino. Il giovane artista non è timido, ma circospetto, e la coscienza delle difficoltà d'un'arte non è data che a quelli ingegni i quali hanno forza da sormontarle. I particolari sono nel suo dipinto condotti con squisita diligenza.²¹

C'è ancora della strada da fare, insomma, ma il pittore ha talento. Purtroppo, il dipinto è attualmente irrintracciabile ma se ne sottolinei il soggetto: il tema doveva essere piuttosto *à la page* perché il *Paradiso perduto* era stato ristampato pochi anni prima a Firenze ed Eugène Delacroix aveva esposto al *Salon* del 1827-1828 proprio una tela rappresentante *Milton dictant à ses filles son poème épique, Le paradis perdu*, attualmente conservata presso la Kunsthhaus di Zurigo.²²

L'elogio funebre ci informa che, dopo il *Milton*, Baldi porta a termine anche «più ritratti che pur si ebbero lodi meritate».²³ I passaggi sono citati correttamente: Baldi all'esposizione accademica dell'anno successivo presenta il *Ritratto dei coniugi Doney*: a darcene conferma è nuovamente «La Gazzetta di Firenze», sulla quale si legge che

I Coniugi Donney [sic] sono stati ritratti con maravigliosa verità dal sig. Ugo Baldi in una tela, che al merito della composizione accoppia le grazie del colore.²⁴

I coniugi sono Gaspero e la moglie, gestori del Caffè Doney in via Tornabuoni (già via dei Legnaioli): una sala da tè con annessa pasticceria molto frequentata dai *socialite* dell'epoca, aperta da poco e nota per il delizioso gelato e per la zuppa inglese – il «Tortoni di Firenze», secondo la definizione di Théophile Gautier.²⁵ Un ritrovo colto, con le sue imponenti colonne e la clientela di artisti, intellettuali e, soprattutto, di turiste e turisti: l'ideale per vendere copie e ricevere la commissione di ritratti.

Baldi per qualche tempo continuerà a frequentare l'Accademia: ancora nel 1830 il registro dell'istituzione lo segnala come frequentante, ventinovenne e dotato di «discreto talento» che sa impiegare «con profitto».²⁶ Il pittore sta ormai superando gli anni della formazione e inizia a ricevere i primi incarichi: lo si capisce anche dal fatto che le richieste inoltrate alle Gallerie fiorentine non sono più motivate «per suo studio», ma per soddisfare una committenza.

Il 19 maggio 1830 il Granduca concede alla marchesa Caterina Feroni il permesso di far eseguire studi a olio da alcuni dipinti della Galleria di Palazzo Pitti – i *Ritratti di Calvino e Lutero* attribuiti a Giorgione, un Ritratto di donna di Moroni e un piccolo quadro di Giusto Sustermans. I pittori indicati dalla committente sono Giuditta Silvestri e Ugo Baldi.²⁷ Baldi inizia dunque a essere preso in considerazione dalla nobiltà fiorentina soprattutto come copista: è verosimilmente a questi anni che si può far risalire il suo ingresso nel mercato artistico cittadino. Non è secondario notare come la committenza fosse orientata verso copie dalla maniera moderna e che a Baldi venga riconosciuto

un talento per le copie di pittori di pieno Cinquecento (il necrologio ricorda una lodata «copia di un quadro del Correggio»). Segno che una futura 'febbre' per i 'primitivi' non era ancora ravvisabile a queste date, almeno nelle scelte degli acquirenti fiorentini. Il 18 maggio 1830 il Conservatore dei Monumenti e degli Oggetti d'Arte riceve infatti una richiesta per copiare il *Sonno di San Giovanni* di Carlo Dolci, autore apprezzato nel pieno Ottocento; il giorno successivo la richiesta viene accolta e inoltrata al Granduca, con l'indicazione che la copia possa essere eseguita in un paio di mesi.²⁸ Anche in questo caso si tratta con ogni probabilità di un incarico destinato a soddisfare un committente.

Ugo Baldi, pittore ritrattista

All'inizio degli anni Trenta, il percorso formativo di Baldi tra Bezzuoli e Benvenuti è concluso: il registro del 1831 segnala che ha ormai abbandonato le lezioni.²⁹ Forse la sua prima professione potrebbe stupire osservando la sua carriera *ex-post* ma, a ben guardare, è in linea con quanto detto finora. All'interno dell'*Almanacco fiorentino* dato alle stampe nel 1832 si annovera tra i pittori presenti a Firenze «Ugo Baldi, pittore e ritrattista»: il suo studio si trova a queste date in «via dei Neri, al numero 54».³⁰ Purtroppo, allo stadio attuale, la produzione autonoma di Baldi ci sfugge: nemmeno gli eredi oggi conservano dipinti attribuibili con certezza al pittore, circostanza che rende complessa – se non impossibile – la ricostruzione di un *corpus*. In assenza di opere sottoscritte o ricondotte alla sua mano, ogni proposta deve quindi muoversi su un terreno indiziario: ciononostante, alcuni elementi (curiosamente, proprio dei ritratti) permettono di delineare perlomeno i contorni del gusto maturato da Baldi.

Di Ugo, infatti, si conservano anche due inediti ritratti dipinti (figg. 2-3) che, sulla base dell'età apparente del ritrattato possono essere collocati almeno nei primi anni Sessanta. Il secondo (fig. 3) ha tutta l'aria di essere una derivazione del primo (fig. 2): in entrambi ci viene restituita l'immagine di un uomo dallo sguardo intenso, quasi rabbioso, rivolto verso la propria destra, con gli occhi concentrati e la barba ormai candida; indossa un copricapo simile a un fez ed è vestito di nero, stagliato su uno sfondo caliginoso. Il *ductus* pittorico del primo è quasi neoveneziano, corposo, denso, pastoso e crea un vistoso contrasto tra le zone bagnate dalla luce, come gli zigomi, e le vaste aree scure: l'impianto complessivo è marcatamente 'romantico' e rimanda a una cultura figurativa prossima a quella di Giuseppe Bezzuoli. Non è possibile stabilire con certezza se si tratti di un autoritratto o di un'opera assegnabile a un'altra mano, come quella del figlio pittore, Ugo II; in



3. *Ritratto di Ugo Baldi*
(*Autoritratto?*), olio su tavola.
Collezione privata. Crediti:
Archivio Eredi Baldi.

entrambi i casi, tuttavia, il dipinto appare rivelatore di un orizzonte stilistico condiviso, il riferimento visivo e formativo di Baldi.

Considerazioni analoghe possono essere avanzate per un altro dipinto, questa volta noto e pubblicato, collocato sulla stele funeraria di Antonio Baldi, amato figlio pittore di Ugo e Emilia scomparso prematuramente,³¹ nel monumento funebre nella galleria delle tombe del chiostro di Santa Croce, realizzato nel 1847.³² Il ritratto raffigura il giovane defunto di tre quarti, con la barba corta, gli abiti eleganti e un atteggiamento disinvolto. L'opera è stata accostata da Carlo Sisi a Giuseppe Bezzuoli, rafforzando ulteriormente il legame con quella pittura fiorentina di metà Ottocento.³³

È suggestiva l'ipotesi di mettere in relazione questi due dipinti, leggendo nel ritratto di Antonio Baldi e in quello di Ugo un possibile riflesso della produzione autonoma di quest'ultimo. Anche qualora non si trattasse direttamente di opere di sua mano, aderiscono comunque a



4. [Ugo Baldi II?], *Ritratto di Ugo Baldi*, olio su tela. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.

quel linguaggio pittorico che per Baldi deve essere stato familiare: opere che devono essere assunte come un primo, fragile ma non trascurabile termine di confronto, utile a orientare future proposte attributive.

Ugo Baldi, mercante d'arte

Per seguire passo a passo i primi anni della carriera di Baldi, uno strumento prezioso sono i registri delle Richieste di Estrazione conservati presso l'Archivio delle Gallerie degli Uffizi. Si tratta di filze che raccolgono le istanze di esportazione di oggetti d'arte autorizzate dall'amministrazione della Galleria: la licenza implicava che l'uscita dell'opera non avrebbe comportato un depauperamento del patrimonio artistico granducale; in caso contrario, il Granducato, attraverso le Gallerie, avrebbe potuto intervenire acquisendola, secondo un meccanismo che ricorda, in forma embrionale, gli odierni istituti dell'acquisto coattivo o prelativo da parte dello Stato.³⁴

Da questi registri apprendiamo che il 3 novembre 1833 Baldi chiede di 'estrarre' dal Granducato un «Quadro rappresentante la Carità e diversi putti», autorizzazione firmata – per conto del direttore delle Gallerie Ramirez de Montalvo – da Francesco Acciai. La richiesta non fornisce molte informazioni: conosciamo solo il supporto del dipinto, la tela, e le misure,³⁵ dati che consentono solo di escludere che si tratti di un'opera medievale.

Cosa commerciava dunque Baldi all'inizio degli anni Trenta? Un ulteriore chiarimento viene da una richiesta di estrazione dell'anno successivo, controfirmata ancora da Acciai. Il 2 agosto 1834 a Baldi viene concesso il permesso di esportare una serie più consistente di opere:

Un Filosofo scuola bolognese (tela)
 Un Filosofo scuola bolognese (tela)
 Una Madonna scuola fiorentina (tela, copia)
 La Madonna della Seggiola (tavola)
 Veduta di Roma (tela)
 Ritratto d'uomo (tela)
 Un San Francesco (tavola)
 Un paese (tavola)
 Un paese con figure (tela)³⁶

Questo elenco consente finalmente di individuare con maggiore chiarezza l'avvio dell'attività antiquaria di Baldi. Alcune opere – come il *Ritratto d'uomo*, la copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello o il *Paese con figure* – potrebbero essere state realizzazioni autonome destinate alla vendita; le prime tre tele, invece, attestano chiaramente una provenienza più antica e dunque una circolazione nel mercato antiquario. Gli oggetti menzionati restituiscono anche la fisionomia del gusto dominante. I due *Filosofi* di scuola bolognese testimoniano la fortuna della pittura post-carraccesca a Firenze in questi anni: artisti come Francesco Albani, il Domenichino, Guido Reni o Carlo Cignani erano tra i maestri più richiesti e costosi sul mercato. Dai registri emerge inoltre quanto fossero apprezzate le copie da Guido Reni, amate per le linee morbide e sinuose. Allo stesso modo, la *Madonna della Seggiola* di Raffaello – carica di una carnosità che negli stessi anni trova eco in pittori come Ingres – risulta tra le opere più frequentemente richieste per essere copiate.³⁷

Un altro filo del gusto è rappresentato dalla pittura seicentesca fiorentina, qui evocata dalla *Madonna*. Carlo Dolci, Alessandro Allori, ma anche Giovanni Bilivert e il Cigoli formano una sorta di Pantheon pittorico. Al contrario, la pittura precedente a Raffaello risulta ancora poco apprezzata e probabilmente disponibile a prezzi modesti: da un

lato perché percepita come imperfetta e più interessante dal punto di vista storico che artistico, dall'altro perché l'abbondanza di tavole provenienti da polittici smembrati dalle soppressioni leopoldine e napoleoniche aveva sovraccaricato l'offerta di opere antiche, a fronte di una domanda ancora limitata.³⁸ Non possiamo trarre conclusioni troppo affrettate circa la presenza di *Un San Francesco* su tavola tra i dipinti esportati: l'ipotesi che si trattasse di un'opera antica resta soltanto una possibilità. L'altra tavola elencata, *Un paese*, per evidenti ragioni iconografiche va interpretata come una veduta di età moderna.

L'identikit di Baldi risulta quindi più sfaccettato rispetto a quello che la storiografia gli ha attribuito, ricordandolo quasi esclusivamente come mercante di 'primitivi'. A queste date, ci appare ancora come ritrattista – significativa la presenza di «Un ritratto» nell'elenco del 1834 – che immette sul mercato opere pienamente allineate al gusto contemporaneo, riferibili alla scuola bolognese o alla tradizione fiorentina del Seicento.

L'impressione è confermata da una nuova richiesta di estrazione del 12 giugno 1835, autorizzata ancora da Francesco Acciai, che elenca:

Copia di Sassoferrato Madonna (tela)

Copia di Raffaello ritratto (carta)

Copia di un ritratto (tela)³⁹

Tre copie che riportano ancora una volta a quel sistema di gusto già delineato. Bisogna quindi introdurre un elemento di raccordo per spiegare il passaggio al restauro: il necrologio sottolinea, infatti, che non si è trattato di un'attività intrapresa senza una solida preparazione ma che «allora altri studi intraprese». Baldi deve aver cercato una formazione specifica appuntata sugli antichi manuali di pittura: «Volle sapere quanto gli scrittori si lasciarono di memoria sull'arte del pingere a tempera», dunque «Studiò l'antica scuola, i cui quadri più dimandavano l'opera del restauratore».⁴⁰

Testi, restauri e la società con Lombardi

L'acribia esercitata sulle fonti s'inserisce molto bene nel panorama culturale del Granducato di Toscana, dove si va sviluppando in questi anni una forte attività archivistica e bibliografica. Sono decenni di studi caratterizzati da un asse tra Siena e Firenze realizzato da personalità di primo piano.⁴¹ A Siena, Karl Friedrich von Rumohr e Johannes Gaye entrano in contatto con Ettore Romagnoli, impegnato in una monumentale *Biografia cronologica*.⁴² Tra le carte degli archivi senesi ben presto iniziano a muoversi i fratelli Gaetano e Carlo Milanese,⁴³ le cui ricerche conoscono

no sollecitazioni grazie alla presenza di questi due importanti studiosi prussiani: Gaetano, «infaticabile scopritore di documenti»,⁴⁴ è operoso dal 1838 nella Biblioteca Comunale di Siena e dal 1858 nell'Archivio di Stato di Firenze, di cui diventa direttore. A Firenze, un grande punto di riferimento è rappresentato dall'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux, periodico pubblicato fin dagli anni Venti.⁴⁵

Punto di approdo è la costituzione nel 1845 della Società degli Amatori di Belle Arti, che coinvolge Gaetano Milanesi, il fratello Carlo, il padre domenicano Vincenzo Marchese e l'amico Carlo Pini: lo scopo è la promozione delle edizioni di fonti sulla storia dell'arte toscana e il punto più alto è la pubblicazione della nuova edizione delle *Vite* di Vasari, stampate dal 1846 dall'editore Felice Le Monnier e in cantiere già dal 1845.⁴⁶ Gaetano Milanesi, che ha contatti con il Vieusseux almeno dal 1837⁴⁷ e a Firenze dal 1842 come segretario di redazione della rivista «L'Archivio storico italiano», si muove da tempo a stretto contatto con le collezioni artistiche e, insieme a Carlo Pini, redige il catalogo dei dipinti della Pinacoteca di Siena, edito nel 1842.⁴⁸ Dalle carte alle opere e ritorno, insomma: si va formando il paradigma di una nuova figura di intellettuale che sa operare sul fronte della ricerca e che matura l'occhio per discernere stili e cronologie.⁴⁹

Baldi, dunque, si accosta alle fonti in questo contesto intellettuale e si specializza nel restauro dei dipinti antichi; nel frattempo, si aprono orizzonti commerciali con la nascita della società stretta con Francesco Lombardi, orafo (dunque probabilmente più abbiente) con una bottega su Ponte Vecchio, oggi sepolto in Santa Croce.⁵⁰ Nel 1838, anno che anche Charles Eastlake individua come quello della costituzione della società, Francesco Lombardi stipula un contratto d'affitto per il piano nobile di Palazzo Guicciardini,⁵¹ prospiciente piazza Pitti, ampliata nel 1837⁵² e dunque in grado di fornire una vetrina ai due commercianti: una sede prestigiosa per ospitare il salone espositivo della loro collezione (fig. 5). I due sono tra i primi a muovere un passo fondamentale: decidono di slegare del tutto l'atelier dallo spazio commerciale destinato ad accogliere i clienti, prendendo in affitto una galleria, all'interno della quale allestiscono una quadreria. Sono interessanti le notizie che Baldi riferisce relativamente all'organizzazione del lavoro in società nella seconda metà degli anni Cinquanta, in occasione di un contenzioso legale con Lombardi, tra le righe delle bozze di una carta che ha tutta l'aria di essere un *affidavit* redatto dal pittore-restauratore e mercante stesso. Gli estremi della lite non sono chiari ma si percepisce che Baldi ritenga necessario calcare la mano sul proprio ruolo: con 17 Paoli al giorno, deve far fronte alla

manodopera, agli strumenti e alle materie prime per provvedere ai restauri delle opere, insieme al costo uomo per Alessandro Franchi, suo allievo, poi restauratore delle Gallerie fiorentine. Interessa, in questa sede, prendere in considerazione i compiti che Baldi riferisce di portare a termine per la ditta congiunta:

1. Io ho scelto, contrattato e comprato tutti i quadri della società
2. Ho studiato confrontato e verificato i dipinti, per poter assegnare il nome dell'autore a tutti i quadri
3. Ho diretto e sorvegliato tutte le cornici che sono occorse per decorare i quadri nello stile che richiedeva l'autore del dipinto, e il tempo che occupavo per questi lavori era la mattina presto se l'estate, e la sera l'inverno.
4. Ho sempre disposto, e collocato i quadri in modo che potessero figurare
5. Ho fatte tutte le vendite dei quadri con vistosi guadagni mediante le mie cognizioni artistiche, e la lunga pratica di questo commercio di pitture
6. Io ne ho procurato l'esito col raccomandare e inlustrare la collezione a personaggi di alta distinzione, e a conoscitori di antichi dipinti, e dotti nella storia della pittura, e quello fu fatto tanto a voce che con le lettere
7. Io ho condotto questo commercio con tanto criterio, e intelligenza, perché non è avvenuta la più piccola perdita e questo prova non avere comprato copie per originali, né commesso sbagli, come giornalmente succede a persone che non hanno una profonda cognizione artistica
8. Bisogna riflettere bene che questi diversi rami d'industria gli ho esercitati sempre, anche quando non lavoravo per conto della società, a mio scapito di tempo e senza nessuna retribuzione⁵³

La raccolta è una sorta di mosca bianca a Firenze: anche in questo caso, Baldi se ne intesta la paternità concettuale, specificando in un'altra carta di essere il primo ad aver dato seguito al «progetto di formare la collezione storica, certo che avrebbe reso vistosi guadagni», fiutando dunque la nicchia di un mercato ancora acerbo.⁵⁴ «Essendo il primo a investigare l'acquisto di questi dipinti», spiega Baldi, «si potevano avere a prezzi bassissimi»⁵⁵ – confermando le impressioni su un mercato per i dipinti da Cimabue a Botticelli ancora tutto da costruire.

L'elenco riportato ci permette di fare alcune riflessioni: la galleria ci viene presentata come uno *show-room* che espone, ordinate in maniera tale da essere gradevoli agli occhi, tavole antiche restaurate e inserite in nuove carpenterie realizzate in accordo con i dati figurativi del dipinto. Un modo di agire che ha già *in nuce* le caratteristiche dei celebri esempi di fine secolo, come il caso di Stefano Bardini.⁵⁶

Lo spazio è un luogo permeabile ai visitatori e, a quanto ci è dato capire, prevede in casi specifici la guida dello stesso Baldi. L'informazione non sfugge al mercante William Blundell Spence che, infatti, ne consiglia la visita nelle due edizioni dei suoi *The "Lions" of Florence* (figg. 5-6):

THE LIONS OF FLORENCE

AND ITS ENVIRONS

THE STRANGER

CONDUCTED THROUGH ITS PRINCIPAL STUDIOS,
CHURCHES, PALACES AND GALLERIES

BY AN ARTIST

with a copious appendix, hints for picture buyers, etc. etc.



FLORENCE

PRINTED BY FELIX LE MONNIER

1847

THE LIONS OF FLORENCE AND ITS ENVIRONS

THE STRANGER

conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries

BY AN ARTIST.

SECOND EDITION

greatly enlarged and corrected.

CONTAINING AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF THE FINE ARTS,
HINTS TO PICTURE BUYERS, ON CLEANING AND RESTORING.
NOTES ON AN ETRUSCAN TOUR, etc. etc.



FLORENCE.

PRINTED BY FELIX LE MONNIER.

1852.

In the Piazza dei Pitti N°1696 bis, 2° piano, is a large and highly interesting collection of works of the early Italian school, in capital preservation and chronologically arranged from the year 1000 to 1500. They belong to signor Lombardi and signor Ugobaldi, the latter is considered the first restorer in Florence of paintings in distemper, and has his shop and Studio on the Lung'Arno, near the Palazzo Corsini.⁵⁷

Lombardi e Baldi non realizzano ancora una *period room* nel senso stretto del termine,⁵⁸ quanto un ambiente sontuosamente allestito, modellato sulle grandi quadrerie private, nel quale la disposizione degli elementi crea un'atmosfera in grado di amplificare il valore percepito delle opere. Una necessità che lo stesso Spence teorizza: a proposito di Palazzo Pitti, a pochi metri dalla galleria di Lombardi e Baldi, scrive che

really fine works of art will bear and even require gorgeous ceilings, frescoes, gilding etc. which form as it were part of their existence, without your being aware of it.⁵⁹

Lo sguardo è quello del mercante:

5. William Blundell Spence, *The Lions of Florence*, Le Monnier, Firenze, 1847. Crediti: The British Library.

6. William Blundell Spence, *The 'Lions' of Florence*, Le Monnier, Firenze, 1852. Crediti: The British Library.

put these same pictures in any place really worthy their reception, and you will find them increase in value fifty per cent.⁶⁰

Così come una signora, quando indossa i diamanti, sceglie il suo abito da sera più sfarzoso,

it is the same with pictures, which are the jewels of house decoration, to set which and give them their full value, requires the aid of all the subordinate arts.⁶¹

Il tema della presentazione dei dipinti è rilevante: all'interno della galleria, Baldi scorta e accompagna visitatori, visitatrici, *connoisseurs* e possibili acquirenti. Un'embrionale attivazione di una forma di socialità organizzata e finalizzata all'esposizione e alla vendita – sulla quale ha recentemente attirato l'attenzione Donata Levi⁶² – che darà i propri frutti maturi con le celebri feste in maschera organizzate da Spence e, soprattutto, con i grandi antiquari fiorentini a cavallo tra i secoli. Non va poi scordato che all'interno di ambienti come questi, concorre alla valorizzazione commerciale delle opere anche la realizzazione di cornici, che hanno senza dubbio anche un ruolo nel passaggio delle opere d'arte dal loro contesto originale all'*afterlife* come dipinti da appendere alle pareti. In questo senso, i pittori-restauratori e mercanti possono offrire un servizio completo: la documentazione tramanda la memoria di dipinti venduti già incorniciati come veri e propri 'quadri' – vocabolo con cui spesso sono descritte le opere d'arte per le quali viene avanzata domanda di esportazione – adattati alle nuove esigenze e, dunque, ri-semantizzati.⁶³ Elementi, come illustra lo stesso Baldi nell'elenco citato poco più sopra, studiati con cura «per decorare i quadri nello stile che richiedeva l'autore del dipinto». Ciò sembrerebbe avvalorare l'ipotesi avanzata da Gabriele Fattorini, il quale riconosce nella ditta Lombardi-Baldi la primogenitura nella consuetudine di assemblare pannelli realizzando carpenterie in stile, mettendo a punto originali *pastiches* per scopi commerciali.⁶⁴ Si tratta di una proposta assai interessante, la cui fondatezza è difficile da comprovare. Come detto poco sopra, è documentato che Lombardi e Baldi abbiano fatto ricorso a intagliatori e falegnami per adattare le tavole alle nuove configurazioni: in questo processo, Ugo Baldi potrebbe aver ricoperto un ruolo chiave come progettista delle carpenterie, concepite per armonizzarsi con le caratteristiche delle opere. Tuttavia, è impossibile dire se non esistessero già dei precedenti: piuttosto che concentrarsi sulla primogenitura, è utile indagare il contesto culturale in cui Baldi potrebbe aver conosciuto tale pratica, per mutuarla e introdurla all'interno della propria ditta.

Baldi, Milanesi, Pini: tra connoisseurship, strategie promozionali e mercato

Ci si può nuovamente interrogare sull'influenza esercitata dalla compagine senese della Società degli Amatori di Belle Arti. Nel citato riordino della raccolta di dipinti in via della Sapienza, condotto da Pini nel 1842 e seguito dalla redazione di un breve catalogo,⁶⁵ si attua un intervento mirato a «riunire le sciolte Tavole, ritornandole alla primitiva forma», descritto pochi anni più tardi.⁶⁶ L'approccio sembra inaugurare una pratica di assemblaggio di elementi non pertinenti tra loro e carpenterie di rifacimento che caratterizzerà la storia conservativa di molte opere, anche nel passaggio dalla raccolta dell'Istituto di Belle Arti alla Regia Pinacoteca allestita nel palazzo Bonsignori-Brigidi, protrandosi fino al quarto e quinto decennio del Novecento.⁶⁷ L'intento di Pini è chiaro: ordinare i dipinti restituendo loro un'organicità espositiva che appaghi l'occhio dei visitatori. A distanza di un decennio, peraltro, Gaetano Milanesi, che collabora con Pini alla prima edizione del 1842, pubblicherà un nuovo catalogo della galleria senese:⁶⁸ è chiaro quanto questi studiosi abbiano una conoscenza diretta e palmare della collezione sia dal punto di vista degli studi critici, sia per quanto riguarda la storia espositiva e della presentazione delle opere.

Sorge da qui la riflessione: la pratica di ricomporre elementi di diversa provenienza per restituire un senso di omogeneità e completezza potrebbe essere stata suscitata in Baldi dai rapporti con la compagine della Società degli Amatori di Belle Arti che, negli stessi anni, sta mettendo a punto operazioni simili per la galleria senese.⁶⁹ Il pittore-restauratore può aver fatto proprio questo uso, applicandolo tra i primi a Firenze ai polittici destinati alla vendita: non è improbabile, in un contesto così permeabile e privo di steccati, che pratiche come questa possano fluire da un campo all'altro.⁷⁰

Dopotutto, la conoscenza tra gli Amatori di Belle Arti e la Lombardi-Baldi è ben attestata. Il 3 febbraio 1846, Francesco Brogi,⁷¹ dapprima nominato «primo custode» e poi Ispettore della Galleria senese, succedendo a Carlo Pini, scrive allo stesso Pini chiedendogli informazioni su alcuni restauri per i quali si è reso necessario consultare Ulisse Forni, aiuto restauratore da pochi anni agli Uffizi. Brogi domanda, inoltre, se Pini abbia avuto notizie da Baldi circa la sua soddisfazione nell'essere ricompensato, in cambio di una dazione d'opera (della quale non siamo informati), con una tavola antica. Nella lettera si legge infatti: «Poi vorrei sapere se di quella tavola di Sano di Pietro che tu avresti scelta per compensare l'Ugo Baldi egli sarebbe contento, per poterci più sicuramente procedere per il baratto».⁷² Il passo testimonia la fa-

miliarità tra gli Amatori senesi e «l'Ugo Baldi», con tanto di articolo determinativo, ma anche la fluidità delle relazioni operative tra Siena e Firenze. La proposta di compensare Baldi con una tavola di Sano di Pietro suggerisce inoltre pratiche di remunerazione ancora informali, nelle quali opere appartenenti al patrimonio locale – viene da chiedersi se provenienti dai depositi della Galleria senese – possono essere utilizzate come contropartita per interventi di restauro. I piani della conservazione e della tutela del patrimonio pubblico e della circolazione privata delle opere tendono a intrecciarsi: un sistema cui oggi guardiamo con motivato sospetto ma che va letto alla luce delle pratiche e delle consuetudini del tempo.

Inoltre, la conoscenza della collezione dei due mercanti a Firenze deve essere stata assai palmare, a giudicare dagli esiti riscontrabili tra le righe della già citata edizione delle *Vite* vasariane per i tipi Le Monnier, forse una delle più impegnative imprese apparse sul mercato editoriale fiorentino alla metà del secolo. Fin dal primo volume pubblicato nel 1846, nelle note alla *Vita di Margarito* si ricorda infatti un'importante ancona del pittore aretino, ricordato da Vasari nella chiesa di Santa Margherita e identificato dagli editori con una tavola che «crediamo di aver riconosciuta tra le tavole raccolte in Firenze dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi». ⁷³ Un'annotazione che induce a ipotizzare che i due mercanti, dopo aver acquisito il dossale sul mercato aretino, si siano rivolti ai loro interlocutori più eruditi per ottenerne una valutazione critica: il risultato è oggi leggibile nelle glosse al testo vasariano. Non si tratta di un caso isolato. Nello stesso volume viene ricordata una seconda tavola, una pala agiografica dedicata ai miracoli di san Nicola e alla Vergine, qui assegnata a Margarito e legata alla chiesa di San Niccolò ad Arezzo, al tempo conservata «nella sopracitata raccolta dei signori Lombardi e Baldi». ⁷⁴ Le occorrenze proseguono: nel secondo volume, tra le glosse alla *Vita di Andrea Orcagna*, è menzionata una grande *Incoronazione di Nostra Donna*, acquistata «dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi di Firenze per accrescere la loro importante raccolta di pitture antiche, da noi altre volte menzionata». ⁷⁵ Entro il 1846, dunque, i grandi pannelli un tempo in San Pietro Maggiore a Firenze che componevano questa pala d'altare – oggi alla National Gallery (NG 569-578) – si trovano già nel salone espositivo prospiciente piazza Pitti.

Il terzo volume, pubblicato nel 1848, ricorda poi sotto le righe vasariane della *Vita di Paolo Uccello* certe «storie di legname molto grandi» conservate presso «i signori Francesco Lombardi ed Ugo Baldi»: si tratta con ogni probabilità delle celebri tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, originariamente commissionate da un membro



7. Jacopo di Cione,
Incoronazione della Vergine,
1370-1371, tempera su tavola.
Londra, The National Gallery
(NG569.1). Crediti: © The
National Gallery, London.

della famiglia Bartolini Salimbeni,⁷⁶ descritte da Vasari come «storie in legname piene di guerre; cioè cavalli e uomini armati, con portature di que' tempi bellissime». Si individua facilmente il pannello raffigurante *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini* (NG 583), effettivamente comperato da Eastlake (fig. 8).

Nel quarto volume compare inoltre, tra le opere attribuite al Beato Angelico, una menzione relativa alla predella della celebre pala di San Marco, già allora smembrata. In nota si precisa che «un'altra storia, perfettamente conservata, è nella raccolta dei signori Lombardi e Baldi di Firenze, e rappresenta i Cinque fratelli nell'atto di essere arsi vivi».⁷⁷ Si tratta della tavoletta raffigurante il *Rogo dei santi Cosma e Damiano e dei fratelli*, oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino (NGI 242), acquistato a una data non precisata dallo scozzese William Graham.⁷⁸

Poco oltre, nella *Vita di Filippo Lippi* viene ricordato il dipinto eseguito per la sacrestia di Santo Spirito, descritto da Vasari come opera «rara» e sempre tenuta in grande venerazione, ricondotta nelle note alla «importante collezione dei signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi di Firenze».⁷⁹ L'impegnativo dipinto realizzato da Filippo Lippi per la sacrestia di San Marco, tuttavia, dovrebbe essere la *Pala Barbadori*, la cui iconografia è ben diversa da quella qui descritta: ha origine un piccolo equivoco generato dal gruppo di lavoro della Società delle

8. Paolo di Dono detto Paolo Uccello, *La Battaglia di San Romano* (*Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*), 1438-1440, tempera su tavola. Londra, The (NG583) National Gallery. Crediti: © The National Gallery, London.



Belle Arti che dà vita a un fraintendimento che verrà corretto nella riedizione dell'opera del 1878.⁸⁰ Ci basti, a questo stadio, ricordare la presenza di un blasonato dipinto ricondotto al Lippi nella collezione oggetto delle nostre riflessioni.

Un'ulteriore occorrenza permette addirittura di ricostruire la cronologia dell'attività dei due mercanti: Vasari infatti ricorda anche l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Filippo Lippi per Carlo Marsuppini e, in nota, si precisa che

Soppresso il convento nel 1785, questa tavola fu comprata dalla nobile casa Lippi d'Arezzo, dove stette fino al 1841, nel qual anno fu acquistata dal signor Ugo Baldi; questi la vendé a Carlo Baldeschi romano, il quale la rivendé a papa Gregorio XVI, che la fece collocare nella nuova Galleria Lateranense.⁸¹

Il preciso riferimento riguarda il trittico noto come *Incoronazione Marsuppini*, dipinto da Filippo Lippi attorno al 1444 e oggi conservato nella Pinacoteca Vaticana (MV.40243.0.0). L'opera transita per la collezione di Ugo Baldi, che in questo caso sembra agire come commerciante autonomo – diversamente verrebbe citato anche il socio Francesco Lombardi – e risulta acquistata sul mercato aretino, terra d'origine di Baldi, con la quale i legami non devono essere mai stati del tutto recisi.

Tra le righe del *Commentario alla vita di Sandro Botticelli*, si ricorda inoltre che «nella Raccolta dei fratelli Metzger è pure una Santa Famiglia, tavola molto bella e conservata; e un'altra Vergine col Putto e due Angeli fa parte della bella collezione Lombardi e Baldi»,⁸² menzione che contribuisce a restituire un'idea della raccolta negli anni Quaranta dell'Ottocento. Nel sesto libro, la collezione ricompare nella rassegna delle opere ricordate nel *Commentario alla vita di Luca Signorelli*. Qui si menziona infatti, nella «Raccolta Lombardi e Baldi», una «tavola d'altare con Nostra Donna seduta in trono e il Divino Infante: quattro Angeli in alto e quattro Santi in basso», già appartenuta alla famiglia Albergotti di Arezzo». La segnalazione si riferisce con ogni probabilità alla *Madonna in trono con Bambino e san Michele, san Paolo, san Nicola e san Pietro*, oggi conservata nella Samuel H. Kress Collection di Washington (fig. 9). L'opera giunge negli Stati Uniti attraverso una serie di passaggi collezionistici complessi che sembrano iniziare con l'acquisto del dipinto dagli eredi di Francesco Lombardi, avvenuto per tramite di Ludwig Metzger.⁸³

L'impressione, al termine di questa rassegna, è che la compagine degli Amatori di Belle Arti possa aver avuto un ruolo di *advisor* per la costruzione della raccolta negli anni in cui i lavori per l'edizione delle *Vite*



9. Luca Signorelli, *Madonna in trono con Bambino e san Michele, san Paolo, san Nicola e san Pietro*, seconda metà del secondo decennio del XVI secolo, olio su tavola, successivamente trasportata su supporto in faesite. Washington, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art. Crediti: Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.

erano in corso, tanto da conoscerne con precisione la consistenza. Bisogna anche sottolineare che la menzione delle proprie opere nelle glosse a questo testo fondamentale rappresenta un significativo vantaggio economico per Lombardi e Baldi: una forma di promozione qualificata, capace di rafforzare la reputazione dei collezionisti e di accrescere il valore dei dipinti. È verosimile che la società abbia saputo sfruttare appieno questo meccanismo, come sembrano indicare le vendite particolarmente fortunate concluse negli anni successivi – non serve nemmeno sottolineare che vasta parte delle opere indicate nelle glosse alle *Vite* siano state acquistate da Eastlake, che possiede il testo nella propria biblioteca personale.⁸⁴

Un compito che Baldi si intesta («col raccomandare e inlustrare la collezione a personaggi di alta distinzione, e a conoscitori di antichi dipinti, e dotti nella storia della pittura»⁸⁵) e che deve essere stato svolto con l'obiettivo di una conoscenza diffusa e capillare se, tra le carte

della vertenza tra i due soci, figura una lettera di Cesare Mussini nella quale l'artista ricorda che, in occasione della sua partenza per la Russia, Baldi stesso lo aveva raccomandato di promuovere anche all'estero la bella collezione.⁸⁶ Una fama che, tra i contemporanei, deve essere ben avvertita, tanto da attirare le invidie di altri collezionisti: perfino il marchese Campana scrive con toni esasperati in una lettera da Roma del 14 marzo 1856 di essere particolarmente risentito del fatto di aver appreso che la collezione degli antichi «più interessante d'Italia» sia quella dei due fiorentini e non, invece, la propria.⁸⁷

Nessuna strada sembra restare intentata: il passaparola, la presenza in testi specialistici, divulgativi, le guide specializzate (come i *Lions of Florence* di Spence), le visite guidate e le occasioni sociali costruite attorno alla presentazione delle opere si configurano come strumenti mirati alla loro valorizzazione e vendita.

Al centro di questo impianto c'è il catalogo della collezione che, per puntare all'internazionalità, viene pubblicato in francese, lingua dell'Europa colta, e ovviamente figura nella biblioteca di Lord Eastlake, strumentale alla vendita del 1857. Il catalogo viene dato alle stampe nel 1844 e nuovamente l'anno successivo, come ci informa lo stesso direttore della National Gallery: se le poche copie oggi rintracciabili dell'edizione *princeps* (conservate alla National Gallery Library di Londra, cioè la copia di Eastlake con note manoscritte, alla Frick Library di New York, alla Museum of Art Library di Philadelphia e presso la Bibliothèque Nationale et Universitaire di Strasburgo) figurano senza data di edizione, il Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut di Firenze e la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena ne conservano due esemplari stampati nel novembre del 1845 a Firenze da J. Mariani. In particolare, la copia senese si trova tra le carte di Carlo Milanese: a ulteriore conferma del legame tra l'*entourage* della Società degli Amatori di Belle Arti e la Lombardi-Baldi.⁸⁸ Una nota vergata a penna sul catalogo Lombardi-Baldi presente nelle carte Milanesi lascerebbe intendere che si tratti di un'opera scritta da Enrico Vantancoli da Montazio (1816-1886), polemico giornalista fondatore del periodico «La rivista di Firenze» e talvolta legato a questioni d'arte: posizione più volte argomentata da Fattorini.⁸⁹

Il contenuto della premessa iniziale, in realtà, sembra far pensare a un testo figlio delle riflessioni portate avanti proprio dal gruppo di lavoro capitanato dai fratelli Milanesi. Sin dalle prime righe si insiste sulla necessità di un ritorno ai modelli originari: la pittura italiana, irrigidita in «manières et dans les conventions d'un Art réduit à un style conventionnel», si sarebbe risolledata grazie a quanti avevano cercato di «se

rétremper dans l'étude des anciens maîtres du XIII et du XIV siècles».⁹⁰ Ne deriva l'esaltazione di una «ardeur infatigable à la recherche des tableaux des maîtres primitifs», condotta dagli «amateurs des Beaux Arts» attraverso «tons les coins de notre pays ont été visités, les provinces les plus reculées d'Italie».⁹¹ Una formulazione che descrive con precisione l'orizzonte operativo di quel gruppo istituzionalizzato nella Società degli Amatori.

La Lombardi-Baldi viene quindi presentata come una raccolta di carattere quasi pubblico, avviata da «un tableau byzantin» e culminante nei maestri del primo Rinascimento, tra cui Filippo Lippi, Beato Angelico e Luca Signorelli, gli stessi autori presenti nella collezione che saranno valorizzati nelle edizioni delle *Vite* Le Monnier – il richiamo a Vasari è peraltro esplicito: «les renseignements authentiques [...] tels que les Vies du Vasari etc». Poiché il catalogo precede la pubblicazione dei commenti ai testi vasariani, tale riferimento sembra presupporre una conoscenza diretta dei materiali in corso di elaborazione.

In linea con una lettura di ascendenza vasariana, l'introduzione ribadisce che la rinascita dell'arte «est due aux pinceaux du Giotto», celebrando la collezione come insieme «CHOISIE et vraiment MONUMENTALE», espressione esemplare dei «siècles d'or de la peinture italienne».⁹² Pochi contemporanei, credo, sarebbero stati disposti a definire le testimonianze pittoriche inanellate dalla raccolta Lombardi-Baldi come rappresentanti i secoli d'oro della pittura italiana: lo stesso Eastlake, che ne acquisterà un gran numero, avrà idee ben differenti.

Successo internazionale: la vendita del 1857 e i contatti europei

Al di là della paternità del testo, a giudicare dagli esiti, le strategie risultano efficaci. Non è infatti il mercato russo, nonostante i tentativi di Baldi, ad acquisire la raccolta, bensì quello britannico, entro il quale già circolavano da tempo informazioni circa la sua consistenza e importanza, come testimonia Eastlake.⁹³ Si giunge così all'acquisto di larga parte della collezione per la National Gallery, perfezionato dal direttore inglese nel novembre 1857, al termine di una trattativa protrattasi per circa due anni e segnata da non poche difficoltà.⁹⁴ A ribadire la nascita di un festoso clima di convivialità attorno alle occasioni di compravendita del mercato fiorentino, nei primi giorni di dicembre viene organizzata una «private exhibition» per mostrare i nuovi acquisti a «some distinguished English (& foreign) visitors: Lord Normanby; Mrs. Jameson; Monsieur Rio & his party; Mr. Bowring etc».⁹⁵ Si sottolinei la volontà dei proprietari di procedere a una vendita *en bloc*:⁹⁶ un dato che, alla luce delle riflessioni finora condotte, non stu-

pirà. La galleria Lombardi-Baldi si configura infatti come una collezione mancinianamente ordinata a formare un insieme unitario e coerente: impostazione non particolarmente attrattiva per Eastlake che, dopo un lungo braccio di ferro, riesce a piegarla a proprio vantaggio. La presenza di numerose opere composte da più pannelli gli consente, infatti, una volta considerate singolarmente, di abbassare sensibilmente il costo unitario, contribuendo così a giustificare ai *Trustees* la cifra complessiva che, nel contesto degli altri acquisti operati dal museo inglese, appare comunque decisamente contenuta.

Non meno rilevante è il quadro dei rapporti interni alla società in questi anni. Dalle carte di Baldi emergono infatti, già a partire dal 1855-56, segnali di tensione tra i due, verosimilmente legati a questioni economiche e tali da implicare il coinvolgimento di consulenti legali.⁹⁷ Queste frizioni, pur non interrompendo immediatamente l'attività congiunta, costituiscono un elemento significativo per comprendere il clima in cui matura la decisione di vendita.⁹⁸

La ditta non rappresenta, d'altronde, l'unica fonte di sostentamento per i due soci. In particolare, Ugo Baldi dispone di uno spazio commerciale, che alla morte passerà al figlio Adolfo, all'interno di Palazzo Gianfigliuzzi-Bonaparte sul lungarno Corsini, in prossimità del consolato britannico, un edificio prestigioso che ospita l'hotel delle Quattro Nazioni – dove nel 1827 soggiorna anche Alessandro Manzoni, impegnato nella celebre «risciacquatura dei panni in Arno» – collocato in posizione strategica. Possiamo supporre che anche questo spazio fosse organizzato come una galleria visitabile e permeabile al pubblico, oltre che un luogo dove procedere con i lavori di restauro: un'altra strategia per rendere il luogo uno spazio aperto, dove recarsi e vivere momenti di socialità.

L'abilità mercantile si riflette anche nel suo biglietto da visita (fig. 10) che egli stesso deve aver elaborato e diffuso: un documento che restituisce l'immagine di un negoziante moderno e particolarmente accorto, capace di costruire e veicolare la propria presenza sul mercato.

Come ricorda il necrologio, il raggio d'azione di Baldi si estende ben oltre il contesto locale, articolandosi in una rete di relazioni che coinvolge diverse realtà europee: accanto al noto caso inglese, emergono infatti contatti con la Francia e con l'area tedesca. Proprio quest'ultima risulta particolarmente significativa, sia per il più precoce e strutturato interesse nei confronti dei cosiddetti 'primitivi', sia per il ruolo che assume nelle vicende successive alla stagione della società con Lombardi. Sarà infatti proprio il prussiano Ludwig Metzger⁹⁹ a intervenire su quanto rimarrà della collezione congiunta, agendo come esecutore testamentario: segno



10. Biglietto da visita dello studio di Ugo Baldi. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.

di una continuità di rapporti e di una consonanza di gusto che trovano nella cultura tedesca un terreno particolarmente favorevole.

Le fonti ci restituiscono però altri elementi interessanti: il caso del *Dittico della Crocifissione e della Madonna con Bambino e santi* attribuito a Bonaventura Berlinghieri, la cui esportazione viene negata dal Granducato nel 1854, offre un osservatorio efficace per cogliere il ruolo di Baldi all'interno di reti commerciali di respiro internazionale.¹⁰⁰ La richiesta di estrazione per quest'opera, presentata sotto falso nome dal mercante lucchese Antonio Felice Bartoli, viene bloccata dalle autorità. Nel corso delle indagini emerge che l'opera era stata acquistata per conto del barone Samuele De Festetis, ungherese alla corte di Vienna: è a questo punto che entra in scena Ugo Baldi, che si scopre essere il suo agente a Firenze. È infatti lui a gestire la mediazione e a provvedere al rimborso una volta che l'esportazione viene definitivamente impedita.¹⁰¹

Ci si potrebbe legittimamente domandare se Baldi abbia mai intrapreso viaggi significativi. Allo stato attuale della documentazione, non emergono indizi che permettano di ipotizzare con certezza suoi spostamenti sistematici; anzi, alcuni elementi sembrano suggerire il contrario. Nel caso, ad esempio, dei restauri destinati alla National Gallery, risulta evidente come siano le opere a essere movimentate verso il suo studio, e non il restauratore a recarsi all'estero. Ciò non esclude, tuttavia, la presenza di relazioni extraterritoriali, come dimostrano i rapporti con lo Stato Pontificio. In questo senso, è attestato un permesso di trasferimento emesso il 20 giugno 1853 ma con svariati timbri e contrassegni rilasciato per Roma (fig. 11). Colpisce che, ancora a queste date, Ugo (che afferma di essere nato a Pratovecchio) dichiara di essere 'solo' «pittore» e che gli venga concesso di circolare con le «di lui robe e arnesi»:

questa formula, probabilmente, consentiva di attirare meno controlli rispetto a una dichiarazione esplicita di commercio di dipinti.

Tra commercio e conservazione

Resta da prendere in considerazione un aspetto che costituisce il motivo per cui la fama di Baldi ci viene restituita con voce squillante dalle fonti: quello, cioè, legato ai temi della conservazione e del restauro. Come emerge dal necrologio, Baldi interviene su dipinti da lui «con rara perizia restaurati», è autore di «alcune cosuccie [sic] sulle arti»¹⁰² e pubblica

qualche utile disegno sul migliore ordinamento e conservazione delle nostre gallerie, e sulla necessità di conoscere quanti famosi quadri sono sparsi per questa Toscana [...] e assicurarsi che non siano venduti, e siano convenientemente conservati.

Attività che, a prima vista, appaiono difficilmente conciliabili con il ruolo attivo da lui svolto nel processo di dispersione – seppur in larga parte consentita dal governo granducale – del patrimonio artistico.

11. Permessi di trasferimento per lo Stato Pontificio rilasciati a Ugo Baldi. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.



Per avere un'ulteriore misura della fama di cui gode, un punto di partenza significativo è offerto da un articolo pubblicato nel «Bullettino delle Arti del Disegno» del 1854, nel quale si afferma che, accanto agli «stupendi restauri di affreschi eseguiti [...] dal Celebre Prof. Sig. Antonio Marini», risultano ben visibili anche «quelli delle Antiche Pitture a tempera maestrevolmente operati con metodi fin' ora ignoti dall' Egregio Sig. Ugo Baldi di Firenze», mostrati «dalla gentilezza di questo ben distinto Artista, che in tal ramo ha raggiunta più alta perfezione».¹⁰³ Dopotutto, come sottolineano anche gli studi di Matthew Hayes e Susanna Avery-Quash,¹⁰⁴ è proprio l'attività di restauro a costituire uno dei primi punti di contatto con Eastlake, sebbene con esiti che non sempre risultano pienamente soddisfacenti per il direttore della National Gallery.

Innanzitutto, occorre porre l'accento su come Baldi giochi su più tavoli. Pale e fondi oro non sono, infatti, il suo unico interesse: quando alla fine degli anni Cinquanta, in occasione del contenzioso con Lombardi, dovrà tornare con la mente alla sua carriera, scriverà che «Col mezzo del mio lavoro di restauro feci società di un quadro di Carlo Dolci con il signor Luigi Alberti»: un'attività, da quanto capiamo, assai profittevole, che permette di racimolare un discreto gruzzolo poi intieramente investito nella società con Lombardi.¹⁰⁵ Un passaggio da non sottovalutare: ancora a queste date, al mercato per i 'primitivi' va affiancata un'attività legata a dipinti ancora in voga come la pittura del Seicento – Carlo Dolci in testa. Non solo: sempre nel 1859, anno in cui il Granducato di Toscana, che si annette con un plebiscito al Regno di Sardegna, vive con il fiato sospeso le battaglie della Seconda Guerra d'Indipendenza, gli artisti più *engagé* si adoperano per «offrire il loro obolo alla Santa causa che si combatte sui campi Lombardi», offrendo «le opere che sono frutto dei loro sudori».¹⁰⁶ Anche il nostro Ugo prende parte alla causa, donando un'opera che evidentemente gli appartiene: «Un bel ritratto» di Guido Reni.¹⁰⁷

In seconda battuta, non bisogna dimenticare che all'attività di restauro finalizzato al commercio, Baldi affianca un impegno parallelo di carattere più ufficiale, legato alla conservazione del patrimonio. In quest'ambito, ricopre incarichi come consulente esterno per l'ente preposto alla tutela nel Granducato, ossia le Gallerie degli Uffizi, che esercitano tale funzione in forma concorrente con l'Accademia.¹⁰⁸ Ruoli che hanno perfino tratto in inganno alcuni studiosi, portando, seppur brevemente, a postulare una sua nomina a Secondo Ispettore delle Regie Gallerie.¹⁰⁹ Ne segue la carriera maggiormente legata a questo *coté* più 'pubblico' il recente volume di Maria Vittoria Thau, dedicato ai

restauratori attivi a Firenze nel XIX secolo, con una cronologia che, dalla fine degli anni Venti, prosegue seguendo le vicende di due generazioni di operatori.¹¹⁰

Parallelamente all'attività di mercante, proseguono i restauri eseguiti per conto del Granducato e, più in generale, nell'interesse pubblico. Nel 1855, per esempio, proprio in contemporanea con le trattative avviate con Lord Eastlake, Baldi deve aver tentato il restauro della grande ancona rappresentante la Assunzione della Vergine di Vasari presso la chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino, peraltro, pare di capire, per puro interesse alla conservazione dell'opera che doveva versare in condizioni non buone – a riprova dei contatti con la sua terra d'origine, mantenuti per tutta la vita.¹¹¹

Tra i casi degni di maggior menzione si annovera il cantiere di restauro della *Pala di Vallombrosa* di Perugino, conservata presso l'Accademia di Firenze, che sorprende per una concezione moderna di intervento, perlomeno a livello programmatico, già alle date del 1860-1861.¹¹² Vale la pena ripercorrerne in questa sede brevemente i lavori, che hanno lasciato cospicue tracce negli archivi dell'Accademia di Belle Arti. L'allarme circa le condizioni della pala viene lanciato nel maggio 1860 da Camillo Jacopo Cavallucci, ispettore dell'Accademia fiorentina, professore di lettere e autore di numerosi testi sull'istituzione stessa e sulla storia dell'arte e della scultura. Da questa prima segnalazione prende avvio un fitto carteggio tra Accademia, Ministero della Pubblica Istruzione e restauratori, dal quale emerge la complessità burocratica e istituzionale del cantiere. L'opera, collocata all'Accademia dopo il rientro dalla Francia nel 1817, aveva già subito un importante intervento nel 1829, quando problemi strutturali del supporto ligneo avevano imposto una massiccia riaratura e successivi interventi di stuccatura, integrazione e verniciatura pittorica. Proprio questi lavori, condotti con metodi allora consueti ma assai invasivi, risultano alla base di molti dei dissesti osservati trent'anni più tardi. Nel 1860 il Ministero nomina, pertanto, una commissione composta da Ugo Baldi, Ignazio Zotti e Francesco Acciai, con il compito di esaminare il dipinto e proporre «quei mezzi che crederà più efficaci ad arrestare il deperimento». Il lessico adottato nelle carte è particolarmente significativo, perché rivela un orientamento già chiaramente conservativo: non si punta a un generico rifacimento dell'opera ma alla stabilizzazione delle sue condizioni materiali. La commissione individua come principali criticità i sollevamenti del film pittorico, le fratture della mstica, l'ingiallimento eccessivo delle vernici che ottendono la pellicola pittorica e la rigidità del sistema di contenimento ligneo, giudicato non più conforme alle «buone regole dell'arte», tuttavia troppo rischioso da

rimuovere integralmente. Il report siglato da Baldi sottolinea, infatti, che bisognerà «astenersi dal fare qualunque rinnovamento su questo apparecchio, inquantoché il fare oggi quanto richiederebbero i buoni metodi non ci dà sicurezza che il legno trovandosi libero da tanto costringimento non abbia a procedere oltre i già manifestati, nuovi danni». Un modo di agire condivisibile: cercare di non spingersi oltre al limite di ciò che il proprio tempo consente di fare, pur prendendosi delle responsabilità in merito alla conservazione dell'opera per le future generazioni.

La soluzione adottata consiste nell'affidare a Francesco Acciai l'esecuzione materiale dell'intervento, sotto la supervisione di Baldi e Zotti. I lavori, protrattisi fino al principio del 1861, si concentrano sulla fermatura delle alzature di colore, sulla rimozione delle vecchie stuccature e delle ridipinture più invasive, e sulla loro sostituzione con integrazioni molto circoscritte. Le relazioni finali hanno un carattere di modernità sorprendente: s'insiste sul principio secondo cui il restauratore deve intervenire soltanto dove vi sia «assoluta necessità», in una logica di minimo intervento. È *in nuce* un modo di operare quasi scientifico: Baldi e Zotti hanno il compito di «progettare e dirigere i lavori di restauro», che hanno lo scopo di dare un contributo «per la conservazione di questo pregevolissimo dipinto»: una dichiarata finalità conservativa e non, come ci si aspetterebbe, di fantasioso ripristino. Un'operazione, peraltro, ripetibile e controllata, della quale è necessario lasciar tracce scritte e visuali al fine di poter re-intervenire nel medio e nel lungo termine. Particolarmente rilevante infatti – e, a mio avviso, un *unicum* a queste date – è la decisione di corredare la documentazione scritta con una grande stampa litografica del dipinto, sulla quale vengono evidenziate a colori le zone di sollevamento e quelle effettivamente restaurate (fig. 12). Si tratta di una sorta di *condition report* ante litteram, concepito per lasciare memoria dello stato conservativo dell'opera e delle operazioni compiute, così da consentire verifiche future. Un aspetto che conferisce al cantiere diretto da Baldi un valore esemplare nella storia del restauro: già nei primi anni Sessanta dell'Ottocento maturano istanze di controllo, documentazione e responsabilità conservativa tutt'altro che rudimentali. Le carte permettono, infine, di cogliere un ultimo elemento di interesse, relativo all'organizzazione concreta del lavoro: Baldi e Acciai segnalano infatti il coinvolgimento di Ettore Franchi, creato del 'nostro' pittore-restauratore di Monte San Savino, come aiuto operativo nel cantiere, circostanza che getta ulteriore luce sulla sua rete professionale. Sono anni di restauri assai rilevanti per Baldi che, in questo stesso torno d'anni, si trova a operare sul cantiere forse più celebre perché testimoniato da una sottoscrizione sul tergo dell'opera:



12. Allegato alla scheda di restauro dell'*Assunzione della Vergine* di Perugino. Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti. Crediti: Archivio fotografico dell'autore.

Questa tavola dell'Orcagna venne malamente restaurata a olio nel 1737. Nel 1861 per commissione del signor marchese Luigi Strozzi di Mantova fu nuovamente restaurata da Ugo Baldi.

Si tratta, com'è noto, del maestoso trittico di Andrea Orcagna all'interno della cappella Strozzi in Santa Maria Novella.¹¹³ La memoria dell'intervento è, inoltre, affidata alla lapide ancora collocata sotto

l'altare, dove si ricorda che nel 1861 il marchese Luigi Strozzi «fece restaurare coll'altare l'ancona celebrato lavoro dell'Orgagna». Il restauro della pala si colloca nel quadro di una più ampia campagna di lavori promossa da Luigi Strozzi, ultimo discendente della famiglia titolare della cappella. Poiché la pala è attualmente oggetto di nuovi interventi conservativi, sarà opportuno rileggere la documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine¹¹⁴ alla luce delle indagini diagnostiche in corso, rimandando a una sede dedicata ogni ulteriore approfondimento; basti qui osservare che si tratta di un'operazione condotta con criteri di minimo intervento integrativo e con la vigile supervisione di Ulisse Forni e Antonio Marini.¹¹⁵

Il riconoscimento pubblico

L'impressione è che, a queste date, lo *status* di Baldi non si esaurisca più in quello, pur qualificato, di pittore-restauratore e mercante. Non è soltanto un operatore esperto, un consumato professionista che si esercita da anni sulla materialità dei manufatti: è una figura che ormai punta ad accreditarsi anche sul piano della speculazione critica, un nome autorevole nel formulare opinioni e valutazioni attributive. A testimoniarlo è lo stesso necrologio, seppur con una sfumatura polemica, laddove si ricorda che «fu richiesto del suo giudizio, che veniva accettato con rispetto. Si può dire che egli ebbe maggior fama tra gli stranieri che tra noi: peccato di tutti i tempi e di tutti i luoghi, conciossiaché la virtù sia da lontano ammirata, invidiata sempre d'avvicino».¹¹⁶ Dopotutto, in un contesto ancora relativamente sgombro da strumenti storico-critici affilati, soprattutto in relazione a uno dei suoi principali ambiti di competenza, la pratica diretta sulle opere si configura come un momento formativo imprescindibile.

Mi sembra significativo che tra le carte riconducibili a Baldi si conservi un foglio redatto su una pregiata carta con il timbro a secco della casa produttrice, Bath, e vergato con la sua grafia. Il foglio, intitolato «Lanzi», contiene una puntuale citazione tratta dalla *Scuola pittorica* di Luigi Lanzi relativa al pittore Luciano Foti che vale la pena riportare:

Dice il Lanzi scuola pittorica epoca quarta p' 303. Luciano Foti copista egregio di qualsivoglia mano. Ma il suo carattere distintivo è la penetrazione ne' segreti dell'arte, per cui conoscendo i vari stili, le varie vernici, i vari metodi de' passati maestri, non solo discerneva facilmente gli autori incerti, ma rassettava i quadri danneggiati dal tempo con una felicità da celare i suoi ritocchi anche a' più accorti. Uno di questi talenti (che trovo rarissimi) vale per molti pittori.¹¹⁷

È plausibile ipotizzare che anche questa rientri tra le carte prodotte nell'ambito della vertenza societaria con Lombardi, configurandosi come una sorta di *memorandum* nel quale Baldi convoca l'autorità di Lanzi per testimoniare una precisa idea di competenza. Il passo delinea un modello professionale nel quale sembra identificarsi: quello di un pittore formato alla copia, capace di affinare attraverso questa pratica una conoscenza profonda degli stili, delle tecniche e dei materiali, fino a sviluppare una duplice competenza, tecnica e attributiva. La citazione è un'operazione di auto-legittimazione: Baldi costruisce un'immagine di sé come restauratore e conoscitore, un interlocutore autorevole anche sul piano del giudizio critico.

Auto-legittimazione che, all'inizio degli anni Sessanta, sembra tradursi in un tentativo di capitalizzazione istituzionale del proprio percorso: mira infatti a ottenere un riconoscimento all'interno di quell'ente – l'Accademia delle Belle Arti – attorno al quale ha gravitato per gran parte della sua attività. Nel settembre 1863 Baldi avvia con abilità una strategia di avvicinamento all'Accademia delle Belle Arti, facendo leva non solo su un gesto di generosità, ma soprattutto sulla propria competenza di conoscitore. Con una prima lettera al presidente Niccolò Antinori, segnala di possedere una tavola attribuita a Simone dei Crocifissi e dichiara l'intenzione di donarla, sottolineandone l'autografia e l'assenza di opere analoghe nella «Galleria della nostra Accademia».¹¹⁸ La risposta positiva dell'istituzione fa sì che la *Natività*, tavoletta che presenta una cornice lignea disegnata da Baldi, giunga nelle collezioni dell'Accademia e da lì venga depositata presso gli Uffizi, ove ancora si trova (fig. 13). Il dono apre uno spazio che Baldi sfrutta, inviando poco dopo una seconda opera, un «San Francesco che riceve le stimmate», accompagnata da considerazioni attributive e tecniche (fig. 14).¹¹⁹ È proprio in queste righe che emerge con chiarezza il suo profilo: Baldi non si limita a proporre un'attribuzione ma esplicita il metodo attraverso il quale vi giunge, fondato sul confronto diretto con opere firmate e su un'esperienza visiva sedimentata. A ciò affianca osservazioni di carattere tecnico – come la natura del fondo dorato «su bolo bianco» – che utilizza come indizio per distinguere tradizioni pittoriche e proporre una collocazione cronologica. Ancora più significativa è la successiva *expertise* su una tavola dell'Accademia, che lui identifica come una «S. Maria Egiziaca circondata da piccole storie», probabilmente la tavola raffigurante la *Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita*, opera oggi considerata come eponima del Maestro della Maddalena ancora conservata presso la Galleria dell'Accademia,¹²⁰ che secondo lui andrebbe ricondotta «senza esitanza» a Margaritone sulla base di



13. Simone dei Crocefissi,
Natività, ottavo decennio del
XIV secolo, tempera su tavola.
Firenze, Gallerie degli Uffizi.
Crediti: Licenza CC0 (Public
Domain).

confronti puntuali, anche con opere viste in prima persona, come la *Madonna di Vertighe* di Monte San Savino, che lui ben conosce e sa essere sottoscritta da Margarito. Le due donazioni, accompagnate da

valutazioni così articolate, producono l'effetto desiderato: il 29 settembre 1863 Baldi viene nominato accademico onorario «in seguito ad acclamazione».¹²¹

Gli ultimi anni di vita allo stato attuale ci sfuggono: devono proseguire i restauri ma, come è chiaro, la stagione del commercio con Lombardi



14. Maestro della croce n. 434, *San Francesco riceve le stimmate*, 1240-1245, tempera su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: Licenza CC0 (Public Domain).

è ormai tramontata del tutto già prima della morte del socio, avvenuta nel 1864 – probabilmente alcuni anni dopo la vendita a Eastlake, a ridosso della chiusura del contenzioso societario, risalente verosimilmente al 1859. La galleria vicino a piazza Pitti ha chiuso i battenti: nel 1866, Vincenzo Marchese, domenicano autore del testo *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (1845-1846), scrive sconsolato che Firenze ha ormai perduto «la ricca e bella collezione di quadri della scuola Toscana dei signori Ugo Baldi e Lambardi [sic]»¹²² – collezione che peraltro non gli era affatto estranea.¹²³

Nel luglio del 1861, dalla sua abitazione in Borgo Ognissanti, Ugo Baldi redige il proprio testamento, destinato a entrare in vigore alla sua morte, sopraggiunta improvvisamente nove anni più tardi.¹²⁴ Le ultime volontà restituiscono un'immagine nitida della sua visione familiare, economica e professionale, profondamente intrecciate tra loro. In primo luogo, affida alla moglie Emilia Volpini un ruolo centrale, garantendole per tutta la vita – a condizione che rimanga vedova – l'uso dei beni mobili e una quota dei capitali, senza imporle obblighi di rendiconto, segno di una fiducia piena nella sua capacità di gestione domestica. Particolare rilievo assume la disposizione relativa all'attività commerciale. Riaffiora il tema dei dipinti come un bene da conservare in maniera organica: un capitale da mantenere integro e produttivo. Dovranno dunque rimanere indivisi, affinché i figli possano proseguire il commercio da lui esercitato «non senza qualche soddisfazione e lucro». In questo quadro, assegna a Adolfo un ruolo direttivo, riconoscendogli una percentuale del 5% sugli incassi, mentre gli utili dovranno essere ripartiti tra i membri della famiglia, includendo la moglie finché in vita e vedova. È evidente la volontà di preservare non solo i beni, ma anche la continuità dell'impresa, intesa come struttura economica viva e in espansione. Diversa, invece, la prospettiva delineata per il figlio Ugo, al quale Baldi riconosce un'inclinazione per la pittura: per lui immagina un percorso meno esposto alle dinamiche commerciali, auspicando che possa dedicarsi agli studi artistici e che la madre ne amministri la quota ereditaria fino ai trent'anni, così da proteggerlo dalla propria inesperienza. Il testamento si chiude con alcune disposizioni minori – un lascito alla domestica e il contributo all'Opera del Duomo – e con la nomina dei figli quali eredi universali. Il lavoro passerà davvero nelle mani del figlio alla morte di Ugo, il cui luogo di sepoltura non è noto.¹²⁵

Occorre sottolineare che anche lo spazio commerciale di Adolfo, sempre presso Palazzo Bonaparte, verrà nominato come «Galleria» nelle guide coeve.¹²⁶

In conclusione, il caso di Ugo Baldi si configura come un osservatorio significativo: è «piuttosto unico», secondo il necrologio di Casali, ma forse meno «raro» di quanto quella stessa formula suggerisca. La sua parabola professionale funziona piuttosto come una cartina di tornasole per leggere dall'interno il mondo dei pittori restauratori e mercanti dell'Ottocento. Figure ibride, difficilmente classificabili secondo categorie rigide, ma centrali nei processi che conducono, da un lato, alla definizione di un moderno restauro a vocazione conservativa e, dall'altro, alla progressiva strutturazione della *connoisseurship* su scala europea. È infatti proprio attraverso la loro pratica quotidiana che si costruisce un sapere operativo e critico destinato a sedimentarsi in forme più sistematiche.

Le coordinate entro cui si muove Baldi risultano, inoltre, importanti: una cerniera nella storia. La sua è infatti la generazione che attraversa gli anni della Restaurazione, i moti rivoluzionari del 1848 che scuotono profondamente l'Europa e, nel contesto italiano, il complesso processo di *Nation Building* che conduce all'Unità, arrivando a coinvolgere direttamente Firenze, designata capitale del nuovo Stato dopo Torino. In questo quadro si comprendono meglio anche le apparenti aporie restituite dal necrologio, che ricorda il successo di Baldi come commerciante capace di vendere all'estero opere di primaria importanza e, poche righe dopo, il suo impegno nella tutela del patrimonio. Una contraddizione che può essere letta alla luce di un progressivo mutamento di sensibilità: quello spirito patriottico sembra aver dato origine a un orizzonte emotivo e culturale capace di incidere profondamente sulle scelte individuali, configurando una traiettoria che agli occhi del redattore del necrologio – *ex-post*, nel 1870 – appare coerente e compiuta.

Una vicenda che, più che isolata, appare paradigmatica di un sistema complesso e interconnesso nel quale pittura, restauro, commercio, *connoisseurship* e istituzioni concorrono, insieme, alla storia del collezionismo e del mercato artistico del XIX secolo.

Appendice

La notte del dì 8 del corrente febbraio moriva, coi conforti di nostra santa religione, Ugo Baldi, pittore e restauratore, massime se di pitture a tempera, piuttosto unico che raro. Nato di Massimiliano, allora podestà in Prato-Vecchio e di Angiola Rappi, restò, giovinetto, orfano del padre. E la genitrice con la tenue pensione e col più tenue censo lasciato dal marito, si diè tutta alla educazione del piccolo Ugo, che già mostrava di avere pari all'ingegno la volontà di imparare. Ma non andò molto, che il giovinetto aperse decisa la sua inclinazione per le arti del disegno. La madre, consigliatasi, si sobbarcò al grave peso di mandarlo per questi studi in Firenze. Diligente, studioso, costumato, fece così rapidi progressi che gli fruttarono l'amore del senatore Alessandri, che allora teneva con onore l'ufficio di presidente dell'Accademia fiorentina, e la stima e l'affetto dei suoi compagni. Senonché vedendo che la povera madre mal poteva sopperire alle spese della famiglia e sostenere nel tempo stesso il peso della sua educazione artistica, prese ottimo consiglio di chiamare a sé la madre e le due sorelle che amò sempre con amore di ottimo figlio e di affettuoso fratello. Ma non andò molto che anche la madre morì e con la morte andò perduta la pensione, che come vedova di onoratissimo impiegato si godeva. Allora quel che era rimasto della piccola eredità paterna più non bastava ai più stretti bisogni della famiglia. Ma se la sua perizia nell'arte del dipingere non era ancor tale da porgergli guadagni, era però più che sufficiente per raccomandarlo alla generosa protezione del Principe. E il Principe volle incoraggiato il bravo giovine, e gli assegnò per tre anni una pensione mensile di scudi sei. In questo mezzo il giovine Ugo studiava indefesso. Già copiava con fina intelligenza e bravura. Fece alcuni quadri di sua invenzione, tra i quali quello di Milton ebbe lodi non comuni, e più ritratti che pur si ebbero lodi meritate. Ma lodatissimo fa il ritratto che fece di se stesso e la copia di un quadro del Correggio. Perché Leopoldo II, principe munificentissimo, decretò che ancora per tre altri anni gli fosse continuata la pensione e gli donò inoltre venti zecchini in premio della valentia mostrata nel copiare il quadro di che sopra

abbiamo detto. Ugo Baldi, con tutto che liberissimo uomo e caldo propugnatore dell'indipendenza d'Italia, si compiaceva di raccontare ad ogni buon destro questo fatto; e a chi gli domandava, perché tante volte ripotesse questo racconto, soleva rispondere: che niuna cosa era più gioconda all'animo suo che il rammemorare quanto più spesso poteva il beneficio ricevuto e il benefattore.

Peritissimo nel disegno, assai valente nel dipingere, fa chiamato dalle circostanze all'arte del restauratore. Allora altri studi intraprese. Volle sapere quanto gli scrittori ci lasciarono di memorie sull'arte del pingere a tempera. Studiò l'antica scuola, i di cui quadri più dimandavano l'opera del restauratore; e in brave si fece abilissimo, e giudice inarrivabile del merito di quelli antichi dipinti. Apprezzato universalmente, fece società con Francesco Lombardi per raccogliere i migliori quadri, massime della scuola toscana; ed anche in questo riuscì tanto a meraviglia, che dopo non molti anni la collezione Lombardi e Baldi veniva visitata dagli stranieri amatori delle arti belle non altrimenti che le gallerie, delle quali va famosa Firenze, finché il governo inglese non ne fece in gran parte l'acquisto per adornarne i suoi musei. La Germania, la Francia e l'Inghilterra ebbero da lui molti quadri, con rara perizia restaurati; per molti altri fu richiesto del suo giudizio, che veniva accettato con rispetto. Si può dire che egli ebbe maggior fama tra gli stranieri che tra noi: peccato di tutti i tempi e di tutti i luoghi, conciossiaché la virtù sia da lontano ammirata, invidiata sempre d'avvicino. Scrisse con semplice disinvoltura alcune cosuccie sulle arti. Pubblicò qualche utile disegno sul migliore ordinamento e conservazione delle nostre gallerie, e sulla necessità di conoscere quanti famosi quadri sono sparsi per questa Toscana, tanto ricca in monumenti di ogni genere, e assicurarsi che non siano venduti, e siano convenientemente conservati. Socio onorario dell'Accademia fiorentina di belle arti e dell'Istituto delle belle arti delle Marche in Urbino, avuto in istima dai veri amatori delle arti belle, circondato dall'affetto di una cara moglie e di due carissimi figli, lasciava questa terra nell'anno sessantanovesimo di sua vita, dopo breve malattia di soli quattro giorni. Gli amici ch'ebbe, pochi ma veri, lo accompagnarono mesti alla sepoltura.

Questo contributo deve molto, ancora una volta, ai suggerimenti, alle osservazioni e agli insegnamenti di Roberto Bartalini e Alessandro Bagnoli, ai quali desidero esprimere la mia più sincera gratitudine. Ringrazio inoltre Gabriele Fattorini, Elena Marta Manzi e Marco Mascolo per i proficui confronti che hanno accompagnato la ricerca. Come ricordato nell'editoriale, alcuni dei contributi raccolti in questo volume traggono origine dal convegno dottorale organizzato nel novembre 2024: desidero pertanto rivolgere un ringraziamento al Collegio dei Docenti per la fiducia e il sostegno dimostrati, in particolare a Cristina Jandelli, Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Cristiano Giometti. Un ringraziamento speciale va, infine, agli eredi di Ugo Baldi e, in particolare, al signor Franco, per la generosità con cui mi è stato permesso di consultare le carte di famiglia.

¹ Giulio Cesare Casali, *Necrologio di Ugo Baldi*, «L'opinione», 15 febbraio 1870, sp. Il testo è integralmente riportato in appendice

² Una versione scorciata del testo e privata della firma viene edita anche tra le pagine del periodico «L'Arte in Italia», III, marzo 1870, pp. 46-47.

³ Fondatore del giornale «Il conciliatore» ed ex direttore del «Monitore Toscano», su Casali la stampa irriverente chiosava: «si chiama abate appunto perché si occupa esclusivamente di Strade Ferrate e quadri antichi!». Cfr.: «Il Lampione», martedì 17 luglio 1849, p. 1.

⁴ Gabriele Fattorini *I primitivi di Francesco Lombardi e Ugo Baldi da Firenze a Londra* recentemente pubblicata in *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen e Charles Lock Eastlake*, a cura di Neville Rowley, atti del convegno (Bologna, Fondazione Zeri, 21-23 settembre 2023), Fondazione Federico Zeri, Bologna 2025, pp. 195-236. Il contributo ha il merito di identificare le opere del *Catalogue* della collezione, sul quale si tornerà a breve, e di tratteggiare il destino di essa oltre il 1857. Sullo scorcio

degli anni Settanta, si è tangenzialmente occupato della collezione Lombardi-Baldi John Fleming, *Art Dealing in the Risorgimento II*, «The Burlington Magazine», 1979, 121, 917, pp. 492-508. È merito di Donata Levi di aver ripreso gli spunti offerti da Fleming, veicolando in Italia questi studi (Donata Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920, Quaderni del seminario di Storia della critica*, II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, in particolare alle pp. 101, 116, 131). Levi ha richiamato brevissimamente Ugo Baldi anche nel suo contributo più celebre: *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1988, p. 238. Per quanto riguarda, in generale, la biografia di Ugo Baldi, il testo a oggi più completo – per quanto estremamente sintetico – resta la voce presente nel volume di Antonio P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara, Liberty House, 1996, p. 42. Sul tema del rapporto con i «primitivi», Isabella De Cecilia, *La collezione Lombardi-Baldi: la riscoperta degli Old Masters e il mercato dell'arte nella Firenze preunitaria*, tesi di laurea magistrale (Università di Firenze, relatrice Prof.ssa Donatella Pegazzano, a.a. 2012-2013). Ringrazio l'autrice per aver condiviso con me le informazioni relative al testamento di Baldi.

⁵ Sul direttore della National Gallery si vedano almeno l'importante studio di Susanna Avery-Quash e Julie Sheldon, *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, National Gallery, London, 2011, e i diari editi da Susanna Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, «The Walpole Society», LXXIII, 2011, 2 voll. Delle stesse autrici, si vedano anche i due contributi nel presente volume.

⁶ Sulla vendita del cospicuo fondo di opere alla National Gallery di Londra insieme al socio Francesco Lombardi, si rimanda al contributo in questo vo-

lume di Susanna Avery-Quash e alla bibliografia precedente, in particolare: Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, II ed., National Gallery, London, 1961, pp. 565-567; Susanna Avery-Quash, *The growth of interest in collecting early Italian art with special reference to paintings in the National Gallery*, in *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century. Italian Painting*, vol. I, a cura di Dillian Gordon, National Gallery, London, 2003, pp. XXV-XLIV. L'episodio è anche ricordato da David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton University Press, New York, 1978, pp. 124-125, 145, 174, 176-178, 221, 305-306, 316. Il testo letto da Eastlake ai Trustees della National Gallery per illustrare l'acquisto della raccolta Lombardi-Baldi è in *Accounts and papers of the House of Commons, session 3 December 1857 - 2 August 1858*, vol. XXXVI, Class IV. Education, Science and art, pp. 32-33, 38-43. Su Baldi tra restauro e commercio, si veda anche il saggio di Matthew Hayes nel presente volume.

⁷ Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (d'ora in poi ABAFi), *Alunni, Iscrizioni*, n. 10 (1816-1818), *Elementi di disegno e di Pittura*, anno 1818. I registri non sono concordi sull'età di Baldi, rendendo dunque difficile risalirne all'anno di nascita che va comunque fissato intorno al 1800. Curiosamente, nemmeno la provenienza dell'alunno è unanime: risulta a volte registrato come proveniente da Arezzo, da Pratovecchio o da Firenze.

⁸ ABAFi, *Alunni, Iscrizioni*, n. 31 (1822-1824), *Elementi di Disegno e di Pittura*, anno 1822.

⁹ L'attività di Bezzuoli come docente in Accademia è stata recentemente oggetto degli approfondimenti condotti in occasione della mostra dedicata al pittore romantico allestita presso le Gallerie degli Uffizi Cfr.: Giulia Coco, *'Un graditissimo benché laborioso ufficio'*.

Il magistero del Professor Bezzuoli, conoscitore e mercante d'arte, in *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica*, a cura di Vanessa Gavioli, Elena Marconi ed Ettore Spalletti, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 29 marzo-5 giugno 2022), Giunti, Firenze, 2022, pp. 157-167.

¹⁰ *Statuti e metodi d'istruzione dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze, Niccolò Carli e Compagni, 1813, p. 51. Sull'orchestrazione dei corsi all'interno dell'Accademia, sulle cattedre istituite durante la presidenza di Giovanni degli Alessandri (1765-1830) e sulla composizione dello Statuto preso in considerazione: Daniele Mazzolai, *Istituzione di nuove scuole in Accademia al tempo della presidenza*, in *Il Culto del Bello. Antonio Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, a cura di Sandro Bellesi, catalogo della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti, 30 giugno-8 ottobre 2022), Polistampa, Firenze, 2022, pp. 70-81.

¹¹ Su Pietro Benvenuti non si può prescindere dalla monografia di Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Edifir, Firenze, 2004 e da *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, a cura di Liletta Fornasari ed Ettore Spalletti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna e Galleria Palatina, 10 marzo-21 giugno 2009), Sillabe, Livorno, 2009.

¹² Dipinto, realizzato su rame e oggi conservato presso i Musei Civici di Brescia, commissionato dal conte Paolo Tosi che, peraltro, aveva nella propria collezione una *Galatea* ricondotta dagli inventari antichi a Francesco Albani. Si veda la recente scheda sull'opera redatta da Elena Marconi, *Galatea o Nascita di Venere*, in *Giuseppe Bezzuoli. Un protagonista cit.*, pp. 78-79.

¹³ La notizia è riportata anche da Sandro Bellesi, *Accademia di belle arti di Firenze: pittura, 1784-1915 / Accademia*

di belle arti di Firenze, vol. I, Mandragora, Firenze, 2017, p. 101.

¹⁴ Si è soffermata sulla formazione di pittore di Stefano Bardini, attività in un certo senso rinnegata dall'antiquario stesso negli anni della maturità, Giulia Coco, *Bardini prima di Bardini. La formazione e gli esordi artistici del 'Principe degli antiquari'*, «MDCCC 1800», 11, ottobre 2022, pp. 1-40.

¹⁵ Dall'unione nascono Antonio Angiollo detto 'Tonino' (1823-1847), Maria Galatea Ottavia Lorenza detta 'Angiola' (1823-1857), Elena Maria Assunta (1825-1827), Cesira Elena Giovanna Antonia (1827-?), Adolfo Achille Gaetano (1829-1904) e, infine, Ugo II detto 'Ughino' (1838-1899). Informazioni di date di nascita e morte riportate da Angelo Gravano Bardelli sul sito web <http://www.carnesecchi.eu/Baldi.pdf> (ultimo accesso giugno 2026) e sostanzialmente confermate dalle lapidi dei membri della famiglia: Adolfo e Ugo II sono sepolti presso il cimitero di Trespiano (la lapide del secondo è evidentemente rimaneggiata e la data di morte manomessa; il 1899 è attestato con precisione dagli annunci di morte conservati nell'archivio familiare). Sul sito si riferisce, inoltre, una data di nascita plausibile per Ugo Baldi: 10 settembre 1800.

¹⁶ AABAFi, *Alunni, Iscrizioni*, n. 21 (1822-24), *Elementi di Disegno e di Pittura*, anno 1823.

¹⁷ Giovanni Battista Niccolini, *Del sublime e di Michelangiolo. Discorso di Gio. Battista Niccolini letto in occasione della solenne distribuzione dei premi triennali nella R. Accademia delle belle arti in Firenze l'anno 1825*, stamperia Piatti, Firenze 1825, p. 35.

¹⁸ La richiesta è all'interno dell'archivio, contenuto all'interno dell'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi, che conserva integralmente le carte prodotte dall'istituzione denominata «Conservatore del Monumenti e degli Oggetti d'Arte». La descrizione del fondo è al

centro della tesi di laurea, purtroppo non pubblicata, di Chiara Cambrai, *II Conservatore del Monumenti e degli Oggetti d'Arte all'epoca dell'ultimo Granduca di Toscana. 1824-1860* [tesi di Laurea, relatore A. Martorano], Università degli Studi di Firenze, aa. 2013/2014, la quale ha trascritto i documenti qui presi in considerazione (ivi, p. 110).

¹⁹ Ivi, p. 113.

²⁰ Sul valore percepito delle opere sul mercato antiquario della fine degli anni Venti, si veda Mattia Barana, *William T.H. Fox Strangways (1795-1865), il mercato artistico fiorentino e la fortuna dei 'Primitivi'*, «Prospettiva», 185, gennaio 2022 [2023], pp. 69-88. In generale, sul gusto per l'antico a queste date si rimanda a Francis Haskell, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di comunità, Milano, 1982 (ed. or. *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1976). Sulla questione è ancora importante la riflessione metodologica di Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino, 1964, sulla quale si è recentemente tornati, nel catalogo della mostra *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di Angelo Tartuferi e Gianluca Tormen, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 28 giugno-8 dicembre 2014), Giunti, Firenze, 2014.

²¹ *I. e R. Accademia delle Belle Arti*, «Supplemento alla Gazzetta di Firenze», 8 ottobre 1829, pp. 1 e sgg.

²² Il dipinto era stato esposto al Salon come *pendant* del dipinto raffigurante Oliver Cromwell che, pensoso, osserva il ritratto di Carlo I a Windsor Castle. I due quadri hanno in effetti delle consonanze, sulle quali ha scritto un contributo Beth S. Wright, *An Image for Imagining the Past: Delacroix, Cromwell, and Romantic Historical Painting*, «Clio 21», 3, 1992, pp. 243-263.

²³ Casali, *Necrologio*, cit.

²⁴ I. e R. *Accademia delle Belle Arti*, in «Gazzetta di Firenze», 2 novembre 1830, p. 5.

²⁵ Sulla fama del locale è interessante il recente fascicoletto di Monica Vázquez Astorga, *Cronaca dei caffè storici di Firenze 1865-1900*, Firenze, P.O. Archivi e Collezioni Librarie Storiche, Archivio Storico, Firenze, 2015, pp. 14-15, liberamente accessibile online.

²⁶ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, n. 32 (1828-1830), *Scuola di Pittura*, anno 1830.

²⁷ Cambrai, *II Conservatore* cit., p. 226.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, n. XXXIV (1831-33), *Scuola di Pittura*, anno 1831.

³⁰ *L'indicatore della Città di Firenze per l'anno bisestile 1832*, Tipografia Celli e Ronchi, Firenze, 1832, p. 115.

³¹ Tra i documenti degli eredi si conserva anche una carta che mostra numerosi segni, quasi fosse stata ripiegata come una busta, che riporta la scritta «Capelli del mio caro figlio Tonino, amato tanto dalla sua mamma», Emilia Volpini.

³² Sulla lapide è incisa la scritta «AD ANTONIO BALDI / IL QUALE MENTRE DAVA OPERA ALLA PITTURA / CON PUBBLICHE LUMINOSE PROVE DI VALORE / NELL'ANNO VENTIQUATTRESIMO DELL'ETÀ SUA / DAGLI STUDENTI LE ARTI BELLE / CHE STIMAVANO IL SUO INGEGNO / CON AFFETTO FU DEPOSTO IN QUESTA TOMBA / UGO ED EMILIA GENITORI SVENTURATISSIMI / CHE ARDENTEMENTE AMAVANO IN LUI / TUTTE LE VIRTU' DI OTTIMO FIGLIO / PER TANTA E IMMATURA PERDITA / DELUSI NELLE PIÙ CARE SPERANZE / CON LACRIME DI DOLORE SENZA CONFORTO / QUESTA MEMORIA CONSACRAVANO / L'ANNO 1847». Si veda la scheda OA redatta da Maria Stella Alfonsi, *Ritratto di Antonio Baldi*, scheda OA, ICCD5087498, 1994.

³³ Si veda Carlo Sisi, *Il cimitero romantico di Santa Croce*, in Monica Maffioli,

Santa Croce nell'800, Alinari, Firenze, 1986, p. 166.

³⁴ Sulle estrazioni di opere dal Granducato di Toscana si vedano i recenti contributi di Antonella Gioli, *Esportazioni d'arte dal Granducato di Toscana: l'età della Restaurazione*, in *Donec Templum Refeceris. Studi di storia delle arti in onore di Cinzia Maria Sicca*, a cura di Francesco Freddolini e Cristiano Giometti, ETS, Pisa, 2024, pp. 199-208, e Mattia Barana «Visti i descritti quadri, son di parere che il Direttore possa accordare l'estrazione». *Norme e prassi per l'esportazione di opere d'arte nella Firenze post-Restaurazione*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 9, 2025, pp. 226-236.

³⁵ Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), filza LVII (1833), parte II, aff. 45, permesso del 3 novembre.

³⁶ ASGF, filza LVIII (1834), parte I, aff. 32, permesso del 2 agosto.

³⁷ Sul tema della copia nelle Gallerie, si veda il recente volume di Cristiano Giometti, Loredana Loriccio, Cinzia M. Sicca, *La fabbrica della copia. Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma, 2023.

³⁸ Molti di questi aspetti sono stati trattati all'interno della giornata di studi *Mercato artistico, collezionismo, musei all'indomani delle soppressioni leopoldine*, a cura di Roberto Bartolini, Elisa Bruttini e Annalisa Pezzo (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 novembre 2025), i cui atti sono di prossima pubblicazione.

³⁹ ASGF, filza LIX (1835), parte 1, aff. 39, permesso del 12 giugno.

⁴⁰ Casali, *Necrologio* cit.

⁴¹ Su questi aspetti si veda il contributo di Susanne Adina Meyer, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in *La storia della storia dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Einaudi, Torino, 2014, pp. 180-238.

⁴² Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bell'artisti senesi*, XII tomi, ante 1855, in copia manoscritta presso la Biblioteca degli intronati di Siena e repe-

ribile al sito: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/Romagnoli_biografia_cronologica_de_bell_artisti_senesi_I.pdf (ultimo accesso giugno 2026).

⁴³ Su Gaetano Milanese, il più esteso profilo biografico è stato tracciato da Piergiacomo Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Accademia Senese Degli Intronati, Siena, 2004. Su Carlo Pini, rimando al contributo di Elisa Bruttini in questo numero.

⁴⁴ Calzante definizione di Paola Barocchi, *Presentazione*, in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, I, Sansoni, Firenze, 1973, p. IX.

⁴⁵ Si veda almeno Maurizio Bossi, *Cultura tedesca al Gabinetto Vieusseux tra Otto e Novecento*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, a cura di Max Seidel, Marsilio, Firenze, 1997, pp. 381-390.

⁴⁶ Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., p. 13.

⁴⁷ Ivi, p. 29.

⁴⁸ Ivi, pp. 7-9.

⁴⁹ «L'erudito può metter fuori il documento», scriverà Gaetano Milanese tra qualche anno, «ma con questo solo egli non giova alla storia, quanto le gioverebbe se l'erudizione accoppiasse la pratica conoscenza dell'arte». Cfr: Gaetano Milanese, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle belle arti*, «Nuova antologia», I, 3, 1866, pp. 443-450; ora in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti, I. Dai Neoclassicisti ai Puristi: 1780-1861*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 546-551.

⁵⁰ Le informazioni essenziali su Francesco Lombardi si possono trarre dall'epitaffio inciso sul rilievo funebre in Santa Croce: «A FRANCESCO LOMBARDI / NATO IN LUCCA IL 2 NOVEMBRE 1787 / OREFICE E GIOIELLIERE PERITISSIMO / DI ANTICHI OGGETTI DI BELLE ARTI /

RACCOGLITORE SAGACE ZELANTE / CHE IN VITA DONAVA A QUESTA CHIESA / IL PRESENTE MONUMENTO / GLI EREDI / POSERO QUESTA MEMORIA / MORÌ IN FIRENZE IL 17 GIUGNO 1864».

⁵¹ Le carte inedite e rinvenute da Isabella di Cecilia sono menzionate da Fattorini, *I primitivi*, cit., p. 200.

⁵² «Mediante l'ampliamento fatto alla contigua Piazza de' Pitti nel 1837 e l'atterramento di alcune casupole alle quali era adeso per quella parte, è moltissimo migliorato»: Federigo Fantozzi, *Pianta geometrica della città di Firenze alla proporzione di 1 a 4500 levata dal vero e corredata di storiche annotazioni dall'architetto Federigo Fantozzi*, Galileiana, Firenze, 1843, pp. 240-241.

⁵³ Archivio Eredi Baldi (in seguito: AEB), *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

⁵⁴ Anche questa carta, titolata *Ricordi*, sembra essere prodotta per testimoniare la propria attività all'interno della società, specificando, per esempio, di aver avuto un ruolo nel salvare i dipinti della ditta dall'alluvione dell'Arno del 1844. Cfr.: AEB, *Ricordi*, s.d., foglio sciolto.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Attorno a Bardini si sono concentrate numerose ricerche, a partire dall'apertura del museo fiorentino negli anni Ottanta: si vedano dunque *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., a cura di Florenza Scalia e Cristina de Benedictis, Electa, Milano, 1984; Anita Fiderer Moskowitz ha più recentemente pubblicato numerosi contributi, come *Stefano Bardini: The Early Years*, «Studi Trentini», 92, 2, 2013, pp. 267-288; Eadem, *Stefano Bardini 'Principe degli Antiquari'. Prolegomenon to a Biography*, Centro Di, Firenze, 2015. Particolare attenzione è stata concentrata in anni più recenti sul tema dei soffitti staccati (*Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccato nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti, Edizioni ETS, Pisa, 2019). Dalle iniziative

organizzate per il centenario dalla morte è scaturito il volume *Stefano Bardini 1922-2022*, a cura di Giulia Coco, Carlo Francini e Marco Mozzo, Polistampa, Firenze, 2024.

⁵⁷ William Blundell Spence, *The Lions of Florence and its Environs*, Le Monnier, Firenze, 1847 (II edizione: 1852), p. 37.

⁵⁸ Sul tema si rimanda al grande volume curato da *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di Sandra Costa, Dominique Pulot, Mercedes Volait, Bononia University Press, Bologna 2016. All'interno, il saggio di Ariane Vareia Braga dal titolo *Une Alhambra fiorentine: la salle mauresque de la Villa Stibbert* (ivi, pp. 161-168) è proprio dedicato a Stibbert.

⁵⁹ W. B. Spence, *The Lions*, cit., p. 86.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Comunicazione dal titolo *Spigolature da un archivio perduto. Le carte Spence al convegno Firenze-Londra 1850 e dintorni. Mercato, critica, conservazione*, a cura di Mattia Barana, Roberto Bartolini e Davide Lacagnina (Firenze, Palazzo Marucelli-Fenzi, 28-29 novembre 2024).

⁶³ Il coinvolgimento di Baldi nel lavoro di adattamento di cornici originali o di ricorniciatura di opere antiche presenti nella collezione della National Gallery è attualmente oggetto di ricerca da parte di Susanna Avery-Quash, Jill Dunkerton, Laura Llewellyn e Christine Seidel. Sul tema si sono recentemente soffermati, all'interno di una comunicazione orale, Imogen Tedbury, Kristina Mandy, *From 'rude beginnings' to Aretine sophistication: the context and treatment of Margarito's The Virgin and Child Enthroned with Scenes of the Nativity and the Lives of Saints*, nell'ambito del convegno *DUECENTO painting: the art and technique of Margarito d'Arezzo and his contemporaries* (Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, 9-11 ottobre 2025).

⁶⁴ Fattorini, *I primitivi*, cit., p. 210.

⁶⁵ Gaetano Milanesi, Carlo Pini, *Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Tipografia dell'Ancora, Siena, 1842.

⁶⁶ *Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di Belle Arti in Siena*, Onorato Porri, Siena, 1864, p. 4.

⁶⁷ Non esiste una bibliografia specifica sulla pratica di assemblare tavole provenienti da contesti diversi in modo da presentare polittici completi all'interno della galleria senese, sebbene questa sia ben attestata da vari esempi. Basti ricordare in questa sede il trittico raffigurante *L'Annunciazione tra i Santi Cosma e Damiano* di Taddeo di Bartolo, datato 1409, dal quale negli anni Settanta del Novecento sono state asportate tre cimase (la *Trinità*, *San Giacomo* e un *Angelo annunciante*) dello stesso pittore ma provenienti da altri polittici: si tratta di tavolette montate nell'Ottocento insieme ad una fastosa carpenteria per restituire organicità a un complesso avvertito come mutilo (cfr.: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, SAGEP, Genova, 1977, p. 194). Un'operazione fa riflettere: la galleria poteva disporre di un insieme di opere così ingente da eseguire attente operazioni di assemblaggio quasi filologico, accostando parti di differenti dipinti dello stesso autore per ottenere un risultato coerente. La pratica si protrarrà negli anni, giungendo fino alle operazioni condotte da Pèleo Bacci negli anni Trenta del Novecento, come nel caso delle pesanti integrazioni al pentittico con il numero di inventario 58, cui vengono aggiunte una parte figurativa in basso, la predella, i pilastri e le profilature delle cuspidi, provviste di incongrui gattoni rampanti, e perfino due cuspidi terminali dipinte a olio (cfr. Torriti, *La Pinacoteca*, cit., pp. 144-145). Sui restauri di Pèleo Bacci, si veda il contributo di Alessandro Bagnoli, *La 'Resurrezione di*

Cristo' di Francesco Botticini per la compagnia del Corpus Domini a Poggibonsi, «Prospettiva», 179-180, luglio-ottobre 2020 [2022], pp. 24-38, in part. p. 31. Le operazioni svolte sui dipinti presenti nella Pinacoteca di Siena, aperta nel 1831 nella sua sede attuale, fino alla fine della decade sono state annotate dall'Ispettrice aggiunta alla Soprintendenza di Siena Anna Maria Francini Ciaranfi all'interno di un memoriale manoscritto, ancora inedito. Su Francini Ciaranfi si è recentemente soffermata Bernardina Sani, *Anna Maria Francini Ciaranfi, allieva di Pietro Toesca e Adolfo Venturi. Il percorso di un'umile collaboratrice nella difesa del patrimonio storico artistico e nella ricerca*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, 2022, pp. 135-150.

⁶⁸ Gaetano Milanesi, *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, 1852.

⁶⁹ Sulla cultura del restauro a Siena nell'Ottocento, qualche coordinata è fornita dal volume *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di Bernardina Sani, atti del convegno (Siena, Accademia dei Rozzi, novembre 2004), Gangemi, Roma, 2008. Per quanto concerne il lavoro di intagliatori e corniciari e qualche nota sul loro ruolo nella salvaguardia del patrimonio artistico, un raro approfondimento si trova nel contributo di Simone Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988), Mondadori-De Luca, Milano, 1988, pp. 298-309.

⁷⁰ Non s'intende, in questa sede, affrontare i temi legati alle propaggini estreme del fenomeno, cioè alla realizzazione *ex-novo* di opere false. Su questo tema si rimanda agli studi di Gianni Mazzoni, quale *Falsi d'autore. Iclio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, giugno-ottobre 2004),

Protagon, Siena 2004 e, per quanto i giudizi siano piuttosto manichei, soprattutto sulle generazioni di pittori-restauratori qui prese in esame, il testo di Andrea G. De Marchi, *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Allemandi, Torino, 2001.

⁷¹ Brogi è autore del noto *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Tipografia Nava, Siena, 1897, compilato tra il 1860 e il 1861.

⁷² Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Autografi Porri, 55.77bis, *Lettera di Francesco Borgia a Carlo Pini*, 3 febbraio 1846. Ringrazio Elisa Bruttini per avermi segnalato questa carta.

⁷³ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1846, p. 303-304, nota 3.

⁷⁴ Ivi, p. 307, nota 5.

⁷⁵ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1846, p. 124, nota 2. La grande macchina d'altare è stata idealmente ricostruita da Offner e Steinweg alla metà degli anni Sessanta (Richard Offner, Klara Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV/3, New York, 1965, pp. 61-62). Gli altri scomparti sono dispersi tra il Museo Civico "Amedeo Lia" di La Spezia, la collezione Van Gelder di Woluwe (già Londra, Hutton Collection), i Musei Vaticani, la Rhode Island School of Design di Providence, la collezione Thyssen Bornemisza già a Lugano, il Museum of Art, Johnson Collection di Philadelphia e la Collezione Sacerdoti di Milano (Cfr: Miklòs Boskovitz, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, EDAM, Firenze, 1975, p. 326). Per le questioni attributive e legate all'interpretazione dei documenti, si rimanda a Martin Davies, Dillian Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, London National Gallery Catalogues, London, 1988, pp. 45-56 e

alla voce di Andrea G. De Marchi, *Iacopo di Cione*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, *ad vocem* e la bibliografia citata.

⁷⁶ Si veda Francesco Caglioti, *Nouveautés sur la "Bataille de San Romano" de P. Uccello*, «Revue du Louvre», LI, 4, 2001, pp. 37-54.

⁷⁷ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. IV, Le Monnier, Firenze 1848, p. 29, nota 4.

⁷⁸ Sulla collezione si veda Oliver Garnett, *The letters and collection of William Graham - pre-raphaelite patron and pre-raphael collector*, «The Volume of the Walpole Society», 62, 2000, pp. 145-343.

⁷⁹ *Le Vite*, cit., pp. 119-120.

⁸⁰ «La tavola per la cappella Barbadori nella sagrestia di Santo Spirito fu allogata nel 1436 a Fra Filippo dai Capitani della Compagnia d' Or San Michele per il prezzo di 40 fiorini d'oro. Oggi è conservata nella Galleria del Louvre. Una tavola colla Madonna in trono circondata da angeli e santi è nella Galleria Nazionale di Londra, ed è quella stessa già posseduta dai signori Baldi e Lombardi, che erroneamente si è supposto esser quella medesima dipinta da Fra Filippo per l'altare Barbadori in Santo Spirito». Cfr. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari, Pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. II, Le Monnier, Firenze, 1878, p. 618.

⁸¹ Ivi, p. 120.

⁸² *Le Vite*, cit., vol. V, 1849, p. 127.

⁸³ Il dipinto viene acquistato nel 1875 dal conte di Crawford. Ludwig Dussler ricorda che l'opera fu comprata a Firenze dal nonno del proprietario («the painting was bought in Florence by the present owner's grandfather»): Ludwig Dussler, *An Unpublished Signorelli in an English Private Collection*, «The Burlington Magazine», 47, 1925, p. 3. Hugh

Brigstocke segnala inoltre l'esistenza, negli archivi del conte di Crawford e Balcarres, di una ricevuta datata 17 maggio 1875 relativa all'acquisto del dipinto da Ludwig Metzger: Hugh Brigstocke, *Lord Lindsay as a Collector*, «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», 1982, p. 323, nota 3. Un'annotazione conservata negli archivi della National Gallery of Art registra inoltre che «Mr. Walker [John Walker, curator of the Gallery] copied from the inventory (in old hand) at Earl of Crawford's: it was once at the Villa Palmieri and was bought from the heirs of Francesco Lombardi in Florence in 1875 for 1300 fr». Si veda la scheda dell'opera nel catalogo online della National Gallery of Art: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46186.html#provenance> (ultimo accesso giugno 2026).

⁸⁴ Sulla biblioteca si veda Susanna Avery-Quash, *The Eastlake Library: Origins, History and Importance*, «Memofonte, online journal», n. 10, 2013, pp. 3-45 (DOI: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/qehq-mx19>).

⁸⁵ AEB, *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

⁸⁶ «Io sottoscritto attesto che nel 1849, allorché ero per recarmi in Russia, fui pregato dal signor Ugo Baldi a fare delle premure presso quell'imperiale governo per esaltare la galleria denominata Lombardi e Baldi, e che nel 1850 al mio ritorno, riveduta nuovamente detta galleria, ne scrissi, e ne apprezzai con vera coscienza il merito presso il ministro della casa reale, Sua Altezza il principe Pietro Wolkonski». Cfr.: AEB, *Lettera di Cesare Mussini*, Firenze, 5 febbraio 1859.

⁸⁷ Cfr. Maurielle Pianazza, *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37. Bd., H. 2/3, 1993, p. 448.

⁸⁸ *Miscellanea di Belle Arti*, serie I, vol. II, n. 16.

⁸⁹ Gabriele Fattorini, *Francesco Crociani: appunti per un collezionista*, in *Francesco Crociani: appunti per un collezionista*, a cura di Gabriele Fattorini e Roberto Longi, catalogo della mostra (Montepulciano, 2005), Fondazione Musei Senesi-Gli Ori, Siena, 2005, pp. 19-46: 40 e nota 54; Fattorini, *I primitivi*, cit., pp. 198-199. Come ha sottolineato giustamente Fattorini, l'autore aveva una forte contezza della collezione Lombardi-Baldi e della sua formazione, ricordando la provenienza del *Polittico di San Pier Maggiore*, passato dalla famiglia Pucci ai due mercanti, oggi a Londra, e del *Polittico di Santa Trinita* di Lorenzo di Bicci oggi a Westminster Abbey, anch'esso passato attraverso la raccolta fiorentina. Cfr.: Fattorini, *I primitivi* di cit., p. 198, nota 9.

⁹⁰ *Avertissement*, in *Collection de tableaux anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi*, Firenze, 1845, s.p.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Accounts and papers*, cit., p. 33.

⁹⁴ ASGF, filza LXXXI (1857), parte II, permesso del 25 novembre.

⁹⁵ L'evento è ricordato da Otto Mündler nei suoi scritti personali, pubblicati, da Carol Tognieri Dowd, J. Anderson, *The Travel Diaries of Otto Mündler*, «The Walpole Society», LI, 1985, p. 190. Il ruolo strumentale del *travelling agent* per conto del direttore della National Gallery nell'acquisto della collezione è stato recentemente ricapitolato da Fattorini, *I primitivi* di cit., pp. 207-208.

⁹⁶ «As long as the proprietors of the Lombardi-Baldi Gallery of early Florentine masters refused to separate that collection I had considered it inexpedient to endeavor to treat with them. But having learnt that they were at length disposed to make an arrangement on a different principle I had some hopes of coming to terms with them», spiega Eastlake tra le sue note (cfr. Susanna Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, vol. II,

«The Walpole Society», LXXIII, 2011, p. 109.

⁹⁷ AEB, *Lettera di Francesco Lombardi a Ugo Baldi*, 9 febbraio 1856.

⁹⁸ Come già accennato, in occasione della vertenza vengono chiamate a testimoniare più persone che possano confermare la bontà delle azioni delle due parti in causa. Tra le carte di Baldi, dunque, si trova anche una lettera dello stesso Giulio Cesare Casali che, nel febbraio 1859, attesta di aver acquistato dipinti del XIII e XIV secolo fatti restaurare da Baldi con grande soddisfazione; e che gli stessi dipinti, venduti poi ad aspiranti conoscitori, non avrebbero mostrato alcuna traccia di interventi mimetici, tanto erano ben realizzati. AEB, *Lettera di Giulio Cesare Casali*, 1 febbraio 1859.

⁹⁹ Fattorini, *I primitivi*, cit., pp. 215 e sgg.

¹⁰⁰ La documentazione si trova cucita in una filza alla seguente segnatura nell'Archivio degli Uffizi: ASGF, filza LXXVIII (1854), aff. 48, *Quadro a dittico attribuito al Belinghieri. Non permessa l'alienazione*, mentre l'acquisto da parte dell'Accademia – con la menzione di Ugo Baldi – è in AABAFi, anno 1856, ins. 61, *Acquisto del quadro di Bonaventura Berlinghieri*.

¹⁰¹ La vicenda è approfondita in Barana, «*Visti i descritti*», cit., p. 234.

¹⁰² Tra le carte del fondo conservato presso gli eredi Baldi si rinvennero anche materiali di particolare interesse relativi all'attività di Ugo Baldi come restauratore, che consentono di illuminare più da vicino gli aspetti operativi della sua pratica. Tra questi, si segnala in particolare un ricettario di restauro, nel quale sono raccolte indicazioni tecniche, procedimenti e osservazioni riconducibili al suo lavoro diretto sulle opere. Il documento è attualmente oggetto di studio e sarà prossimamente pubblicato.

¹⁰³ *Restauro delle Antiche Pitture*, «Bullettino delle Arti del Disegno e dei me-

cenati di quelle in Italia», I, n. 48, 30 novembre 1854, p. 381

¹⁰⁴ I primi contatti con Eastlake, infatti, riguardano il versante della conservazione: a Baldi vengono affidati i restauri della *Pala della confraternita della Purificazione della Vergine* di Benozzo Gozzoli, della *Pala di San Girolamo* di Francesco Botticini, e di un tondo della bottega del Botticelli (NG 226). Si veda: Matthew Hayes, *The Renaissance Restored: Paintings Conservation and the Birth of Modern Art History in Nineteenth-Century Europe*, Getty Institute, Los Angeles, 2021, pp. 102-104, 106-108, 113; Susanna Avery-Quash: *The Art of Conservation II: Sir Charles Eastlake and Conservation at the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», CLVII, 1353, 2015, pp. 846-854.

¹⁰⁵ AEB, *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

¹⁰⁶ La notizia si trova sull'articolo *Opere d'arte per la guerra dell'Indipendenza italiana*, «Bulettno delle Arti del Disegno», VI, III, 1859, p. 160.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Baldi aveva già versato l'8 agosto 1848 alcuni danari «per la causa italiana» alla Real Depositeria Generale, come attesta la ricevuta conservata tra le carte della famiglia.

¹⁰⁸ Sull'organizzazione, le pratiche, i protagonisti e le vicende legate alla storia della conservazione nelle Gallerie degli Uffizi, si rimanda agli studi di Gabriella Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Fonti e Documenti. Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Olschki, Firenze, 1982, pp. 317-352; Eadem, *Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità*, in *La galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, a cura di Marilena Mosco, Centro di, Firenze, 1982, pp. 103-107. Molti degli studi sono con-

fluiti nel recente *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze, 2011, dotato di una nutrita appendice documentaria. Si veda anche il volume di Maria Vittoria Thau, *Restauri e restauratori a Firenze, 1829-1892*, Edifir, Firenze, 2014.

¹⁰⁹ La notizia, quasi certamente una svista perché non supportata da documentazione archivistica, è riportata da Cristina Giannini, *Sotto lo scialbo: Firenze e la tutela alle soglie dell'Unità*, in «Bollettino Dell'accademia degli euteleti della città di San Miniato», dicembre 1996, 63, pp. 244-245.

¹¹⁰ Thau, *Restauri e restauratori* cit. Nel testo, Di Baldi si ha notizia in tre occasioni distinte. In primo luogo, si ripercorre la sua partecipazione al cantiere di restauro della *Pala di Vallombrosa* (Museo dell'Accademia di Firenze) tra il 1860 e il 1861 insieme a Francesco Acciai e Ignazio Zotti. In secondo luogo, si sottolinea il suo ruolo nella formazione di Ettore Franchi; infine, ma è più probabilmente una svista dell'autrice, ne viene riferito un ruolo all'interno del dibattito sul microclima delle Gallerie che, negli anni Settanta dell'Ottocento, pone diversi grattacapi. Sebbene alcune lettere del 1878 riportino le preoccupazioni espresse da Franchi e attribuite anche al suo maestro, non vi è evidenza di un coinvolgimento diretto di Baldi nella discussione, a quelle date già deceduto.

¹¹¹ Ne dà notizia un articolo intitolato *Corrispondenze artistiche*, «Lo Spettatore», anno III, numero 19, 10 maggio 1857, p. 4. «Due anni or sono [...] fu interpellato il ben cogito restauratore Sig. Ugo Baldi nativo di Monte S. Savino, perché volesse prestare la sua opera a pro del mal capitato dipinto, ma nonostante tutta la buona volontà si dovrà ricusare dichiarandolo incapace di avere un restauro, tanto è mal concio».

¹¹² ASGF, anno 1860, affare 60, *Restauro del dipinto del Perugino rappresentan-*

te l'Assunzione della Vergine e 1861, filza 60, affare 3, *Restauro del quadro del Perugino La Madonna in Gloria. Franchi Ettore gratificazione di £ 350.00.*

¹¹³ A proposito della cappella Strozzi e del polittico, si veda Gaia Ravalli, *Legemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I Dalla Fondazione al Tardogotico*, a cura di Andrea de Marchi, Mandragora, Firenze, 2015, pp. 157-246.

¹¹⁴ ASGF, Commissione conservatrice, ins. 6, *Quadro dell'Orgagna in Santa M. Novella nella cappella Strozzi. Suo restauro da eseguirsi da Ugo Baldi.*

¹¹⁵ Si veda Cristina Giannini, *Lessico del restauro. Storia, tecnica, strumenti*, Nardini Editore, Firenze, 1992, p. 119.

¹¹⁶ Casali, *Necrologio* cit.

¹¹⁷ AEB, *Lanzi*, carta sciolta, s.d.

¹¹⁸ AABAFi, Filza 52 (1863), ins. 47, *Lettera di Ugo Baldi al presidente dell'Accademia delle Belle Arti*, 16 settembre 1863. Copia della lettera si trova anche in AEB. Sull'opera si veda il recente studio di Sonia Chiodo, *Le stimmate. Un miracolo nuovo e difficile da mostrare. Temi e varianti a Santa Croce*, in *La croce che fiorisce e le stimmate di Francesco. Un percorso fra testi e immagini a Santa Croce*, a cura di Sonia Chiodo et alii, catalogo della mostra (Firenze, 3 dicembre 2024 – 30 marzo 2025), Mandragora, Firenze, 2025, pp. 52-77.

¹¹⁹ Il documento si trova in AABAFi, Filza 52 (1863), ins. 47, *Lettera di Ugo Baldi al presidente dell'Accademia delle Belle Arti*, 22 settembre 1863.

¹²⁰ L'attività del maestro è stata messa a fuoco negli anni Venti del XX secolo da Sirén. Per una rassegna degli studi, si rimanda ad Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Bruschi, Firenze, 1990, pp. 42-45, 90.

¹²¹ AABAFi, Atti della prima Classe 1858-1873, c. 44.

¹²² Vincenzo Marchese, *La Società Arundel in Londra e le belle arti in Ita-*

lia, «Annali Cattolici», anno III, vol. III, 1866, p. 212

¹²³ Marchese, ben inserito nella Società degli Amatori di Belle Arti, aveva commentato le opere della collezione Lombardi-Baldi, in particolare la porzione della predella angelichiana della *Pala di San Marco* oggi alla National Gallery of Ireland a Dublino e l'Adorazione dei Magi, in realtà di Zanobi Strozzi, oggi alla National Gallery di Londra: «LOMBARDI E UGO BALDI IN FIRENZE - Martirio de ' Santi Cosimo e Damiano, in tavola; piccole figure. È una delle più belle e meglio conservate tavolette ch'io abbia veduto dell'Angelico. Gli stessi signori posseggono del pittore medesimo una Adorazione dei Magi alquanto simile a quella della Galleria degli Uffizi, ma molto danneggiata nel colore». Cfr: Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti do-*

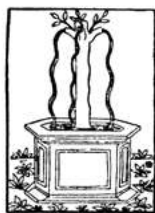
menicani, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1854, p. 312.

¹²⁴ Copia del testamento, reperibile presso l'Archivio di Stato di Firenze, Notarile moderno, testamenti olografi pubblicati, 90 (1861), fascic. 8, è conservata presso AEB, *Testamento di Ugo Baldi*.

¹²⁵ Vale la pena segnalare, pur con le dovute cautele, una tradizione orale tramandata dagli eredi Baldi e riferita anche dall'antiquario Alberto Bruschi, secondo cui Ugo Baldi sarebbe stato sepolto nel cimitero delle Porte Sante a San Miniato, in un'area che, alla propria morte, anche Stefano Bardini avrebbe scelto per la propria sepoltura – lo spazio in cui oggi si trova il monumento funebre di Libero Andreotti. Come è noto, in seguito le spoglie di Bardini sono state traslate e il monumento versa oggi in condizioni precarie; secondo questa ricostruzione, tra le conseguenze di tale vicenda ci sa-

rebbe stata anche l'esumazione del corpo di Baldi, forse successivamente trasferito a Trespiano insieme al resto della famiglia. Si tratta, tuttavia, di un racconto privo di riscontri, così come non è ancora documentato un legame diretto, sul piano personale, tra Stefano Bardini e Ugo Baldi o tra Adolfo Baldi e Ugo Bardini. Resta nondimeno un aneddoto suggestivo, che evoca una sorta di passaggio di consegne tra diverse generazioni di antiquari: da chi, come Baldi, ha contribuito in modo pionieristico alla definizione di pratiche e 'strumenti del mestiere', a chi, come Bardini, ne ha portato alle conseguenze estreme – e controverse – le potenzialità.

¹²⁶ A titolo d'esempio, sull'*Indicatore generale della città di Firenze amministrativo, commerciale, artistico, industriale e stradale*, Civelli, Firenze, 1880, p. 104.



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

Elena Marta Manzi

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

Contact elenamarta.manzi@unifi.it

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

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

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

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

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

Copyright © 2026 Elena Marta Manzi

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

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

Elena Marta Manzi

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

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

Una vicenda critica complessa

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo stato conservativo del trittico prima dell'ultimo restauro

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

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

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

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

L'approdo delle tavole laterali alla Certosa del Galluzzo

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

Le pratiche relative alle soppressioni napoleoniche sono oggi raccolte in un'unica filza, composta dai *Processi verbali e Rapporti della Commissione*, in seguito ufficializzati nell'*Inventario degli oggetti di belle arti*. All'interno della medesima filza è inoltre conservato il fascicolo dei verbali relativi alle restituzioni delle opere, suddivise in elenchi a seconda della differente destinazione e ordinati cronologicamente. L'*Elenco di quadri e altri oggetti artistici consegnati dall'Accademia alla Certosa* è datato al 9 novembre 1816:³⁹ diverse sono le opere che vennero allora riconsegnate – o assegnate per la prima volta – alla Certosa del Galluzzo, ma nessuna voce sembra richiamare l'aspetto delle due tavole francescane, ricordate al monastero dalla Guida del 1861.⁴⁰ Nella stessa filza sono conservati anche i *Ricordi di Carlo Colzi*, allora custode all'Accademia di Belle Arti:⁴¹ tra gli appunti, che danno conto delle numerose opere scambiate dal museo con alcuni mercanti e restauratori noti, si trovano diversi elenchi di opere suddivise in base alla loro destinazione. Rispetto ai *Verbali* ufficiali, gli elenchi stilati da Colzi riportano però anche la provenienza di ogni opera. Anche in questo caso, il gruppo di dipinti consegnati alla Certosa risponde alla data 9 novembre 1816, ma è molto più ampio rispetto a quello dei *Verbali*. Qui, due voci corrispondono

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Qualche appunto sul Novecento

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

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

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

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



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

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

Abbreviazioni:

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

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASCF: Archivio Storico del Comune di Firenze.

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

ACFa: Archivio della Certosa di Farneta (Lucca).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ivi, p. 121.

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

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

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

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

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

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

²¹ Ivi, p. 213.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Vedi *infra*, pp. 32-33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Spigolature attorno ad alcune lettere di Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, e uno sguardo sul polittico olivetano di Spinello Aretino

Elisa Bruttini

Musei Nazionali di Siena

Contact elisa.bruttini@cultura.gov.it

Il saggio analizza un nucleo inedito di lettere inviate tra il 1839 e il 1845 da Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, dalle quali emergono le relazioni tra studiosi, restauratori e mercanti attivi tra la Toscana e l'area tedesca, nonché il ruolo svolto dall'Istituto di Belle Arti di Siena, di cui Pini era custode. Il carteggio testimonia inoltre come strumenti quali disegni, lucidi e stampe di traduzione assumessero una funzione sia documentaria sia commerciale. Particolare attenzione è dedicata alla vicenda del polittico olivetano di Spinello Aretino, assunto come caso esemplare dei processi di smembramento e circolazione di opere dei 'primitivi' conseguenti alle soppressioni napoleoniche, tra istanze di musealizzazione e mercato internazionale. Il contributo mette così in luce il ruolo di Ramboux e Pini come mediatori in una rete europea di conoscitori e collezionisti, evidenziando il passaggio da una sensibilità 'romantica' a un approccio storico-filologico.

The essay analyses an unpublished collection of letters sent between 1839 and 1845 by Johann Anton Ramboux to Carlo Pini, which shed a light on the relationships between scholars, restorers and dealers active in Tuscany and the German-speaking area, as well as the role played by the Institute of Fine Arts in Siena, of which Pini was the conservator. The correspondence also demonstrates how tools such drawings, tracing papers and prints of translations served both a documentary and a commercial function. Particular attention is devoted to the events connected to the Spinello Aretino's Olivetan polyptych, as a case study of the process of dismemberment and circulation of artworks by 'primitives' after the Napoleonic suppressions, amidst demands for museum preservation and international market. The article thus highlights the role of Ramboux and Pini as intermediaries within a European network of connoisseurs and collectors, underscoring the shift from a Romantic sensibility to a historical-philological approach.

Keywords: Ramboux, Pini, Siena, Spinello Aretino, Monte Oliveto

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 2 March 2026 Accepted 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Elisa Bruttini, *Spigolature attorno ad alcune lettere di Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, e uno sguardo sul polittico olivetano di Spinello Aretino*, «La Diana», 11, 2026, pp. 188-212
DOI 10.36253/ladiana-4308

Copyright © 2026 Elisa Bruttini

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

Spigolature attorno ad alcune lettere di Johann Anton Ramboux a Carlo Pini, e uno sguardo sul polittico olivetano di Spinello Aretino

Elisa Bruttini

La pittura dei 'primitivi' a Siena tra riscoperta e mercato

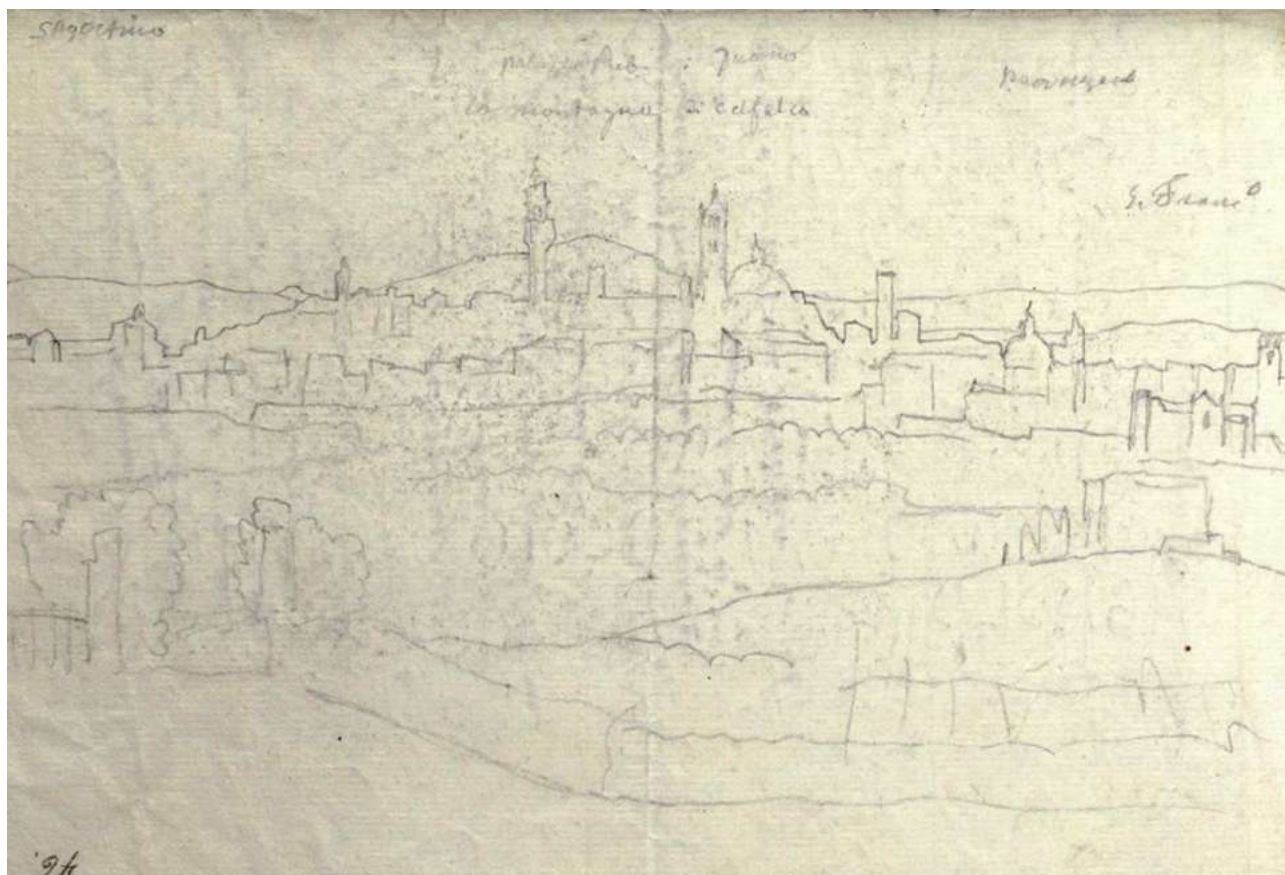
Se ancora molto resta da indagare sulla circolazione di opere d'arte dei pittori cosiddetti 'primitivi' nella Toscana dell'Ottocento, altrettanto in ombra rimangono tuttora le interconnessioni tra alcune figure istituzionali e i collezionisti, i conoscitori e i mercanti d'arte, lasciando aperti interrogativi sempre più cogenti sulla provenienza del patrimonio anche rispetto al significato culturale e al valore sociale attribuitogli nel tempo.

Per l'ambito senese, alcuni episodi e personaggi possono essere ricostruiti ed evocati grazie a un nucleo di sei lettere inedite inviate da Johann Anton Ramboux a Carlo Pini tra il 1839 e il 1845, conservate nella Biblioteca comunale degli Intronati,¹ che appieno restituiscono, sullo sfondo (fig. 1), una città cosmopolita meta di 'forestieri' intenti a studiare e copiare la pittura antica.²

A lungo si è ipotizzato che proprio Ramboux fosse tra quei «cinque artisti tedeschi che loro sembra essere nel Paradiso terrestre» nel frequentare l'Istituto di Belle Arti:³ la sua esperienza senese contribuì inevitabilmente non solo a una riscoperta filologica degli antichi maestri da parte degli studiosi prussiani, in linea con lo spirito della comunità nazarena di cui Ramboux fu sodale a Roma, ma anche a un vagheggiamento quasi romantico del Medioevo che avrà rilevanti conseguenze sui fenomeni di gusto e di mercato.⁴

E se la secolarizzazione dei beni ecclesiastici aveva dato il via libera a un cospicuo numero di opere a basso costo, di fatto la Siena dell'epoca costituiva un osservatorio ben rappresentativo in cui la tradizione della conservazione era stata monopolizzata dagli artisti provenienti dall'Istituto, fondandosi su valori estetici radicati in una visione retrospettiva di stampo purista.⁵ Proprio ai direttori – Francesco Nenci prima, Luigi Mussini poi – spettava accordare i permessi di copia agli artisti,⁶ in un dialogo interprofessionale, come vedremo, decisamente *sui generis*. E proprio le parole di Nenci aiutano a comprendere la tempeste di contorno:

Per quanto le dipinture dei primi secoli del Risorgimento delle arti non abbiano in sé i meriti delle opere dei grandi che sono venuti dopo, pure sono sempre importan-



tissime per la storia, per l'istruzione e per il decoro della città vostra e in particolare modo lo sono in questa età nella quale gli artisti di ogni Nazione si adoperano per ricondurre le Arti Belle a più santi principi, per cui le opere di queste prime scuole [...] sono generalmente pregiate ed avidamente ricercate.⁷

A muovere gli studi di Pini e dei fratelli Milanesi, meno preoccupati di crearsi un 'museo immaginario' avendolo già a disposizione, sarà un orgoglio di campanile e di riscatto culturale, unito però a uno slancio positivistico. Il metodo della «novella scienza della storia dell'arte» impostato da Gaetano Milanesi e alla base, come vedremo, del proficuo sodalizio con Pini, richiedeva la convergenza sistematica tra la sensibilità e la *connoisseurship* dell'artista e la capacità di indagine e scavo documentario dello storico, «che avvezzi l'occhio a ben vedere, e l'intelletto a ben giudicare».⁸

In questa cornice, la poliedrica figura di Carlo Pini⁹ – calcografo, disegnatore e storico dell'arte – è stata spesso adombrata dalle più appariscenti personalità di Gaetano e Carlo Milanesi, con cui fondò la Società degli Amatori delle belle arti.¹⁰ Divenuto «aiuto custode» dello zio presso il neonato Istituto di Belle Arti a soli dieci anni (sostituendolo

1. Johann Anton Ramboux, *Veduta di Siena*. Matita su carta, s.d. Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung, *Sammlung von Umrissen*, II, n. 131. Crediti: Frankfurt, Städel Museum, Digitale Sammlung.

poi, con incarico retribuito, dal 1828), poté apprendere i fondamenti del disegno e, da autodidatta, studiare la storia della pittura, competenze che mise a frutto nei numerosi restauri commissionatigli per la Galleria dell'Istituto.

Direttore di entrambi era allora Nenci, membro della Deputazione conservatrice dei monumenti d'arte che a lungo si impegnò nella salvaguardia dell'identità artistica cittadina:¹¹ sotto il suo magistero, insieme a Pini, si formarono, fra gli altri, Ulisse Forni, autore del *Manuale del pittore restauratore* (1866), e Giovanni Bruni, pittore e restauratore a sua volta.

Fu Nenci a presentare Pini ad Antonio Ramirez di Montalvo, direttore della Galleria degli Uffizi, dove il senese ottenne un certo risalto mediatico prima come secondo ispettore consegnatario della Regia Galleria delle Statue, quindi come conservatore dei disegni e delle stampe dal 1863 alla morte.¹²

Il suo percorso maturo è intrecciato, attraverso una costante amicizia, a quello di Gaetano Milanesi, che lo aveva affiancato, a sua volta come aiuto bibliotecario, nella stesura del catalogo della Galleria senese edito nel 1842, successivo al riordinamento commissionatogli dal Soprintendente Alessandro Saracini.¹³

Proprio insieme ai fratelli Milanesi, con cui curò la nota edizione commentata delle *Vite* vasariane, Pini avrebbe progettato una storia dell'arte senese, rispetto alla quale Gaetano aveva avviato la compilazione di una silloge poi sfociata nei *Documenti per la storia dell'arte senese* ma anche nella *Guida di Siena* pubblicata nel 1862 per il Congresso Nazionale degli Scienziati.¹⁴ L'ultima impresa di Pini (a fine carriera anche fotografo) e Gaetano Milanesi, dedicata alla *Scrittura di artisti italiani* e illustrata da trecento tavole fotografiche, traccia una soglia definitiva nell'ambito degli strumenti conoscitivi e di riproduzione artistica. Infine, membro della Commissione Conservatrice per la provincia casertinese dal 1860 a 1863,¹⁵ Pini si muoveva oltre Siena tracciando appunti e schizzi sul taccuino, con un occhio degno di Cavalcaselle.

Su rotte simili, anche Ramboux¹⁶ perlustrava la provincia senese e non solo alla scoperta dell'arte degli antichi maestri: uno studio che si declinò da un lato in una sterminata attività grafica (più di tremila copie fra disegni, ricalchi, acquerelli, litografie tra Veneto, Marche, Umbria e Toscana)¹⁷ e dall'altro in una poderosa collezione che, alla morte, constava di 495 dipinti. Anche dietro l'influenza significativa di altri conoscitori e collezionisti (Johann Friedrich Böhmer, Johann David Passavant e Carl Friedrich von Rumohr, che lo aveva indicato come l'unico in grado di riprodurre fedelmente l'arte italiana) e favorito da

un mercato ancora acerbo ma caoticamente spontaneo, fu proprio nella fase finale del suo ultimo soggiorno italiano e dunque senese, quindi nel torno d'anni delle nostre lettere, che Ramboux incrementò in modo consistente la propria raccolta, giungendo a quota 91 dipinti nell'estate del 1838.¹⁸

Una raccolta – leggendo fra le righe del carteggio, qui pubblicato per la prima volta – che lo riporta all'atmosfera amicale senese:

Que' pochi quadri che ho potuto procurarmi nel tempo in Italia, mi giovano sempre di bel ricordo del mio soggiorno fra loro, quandunque sono stati malamente trattati nella Dogana di Verona, cosicché avevo trovato quadri in altre casse di quelle che le ho messe, e sono obbligatissimo a questi m...[mascalzoni?].

Nell'estate passata avevo fatto un viaggio in sul basso Reno, sono stato nella città di Colonia, che si può dire Roma della Germania per le sue belle chiese, e Dusserdolf più tosto moderno, ove ho incontrato molti de' nostri amici, abbiamo ragionato di lei e delle belle cose di Siena.¹⁹

Proprio a questo periodo risale forse anche un cambio di rotta in chiave decisamente commerciale, non solo rispetto alla propria collezione – i cui proventi di vendita avrebbero dovuto inizialmente finanziare il progetto editoriale di riproduzioni di opere d'arte cristiana precedenti al XVI secolo – ma anche relativamente alle copie eseguite dalle più varie opere, di cui nel 1839 il re di Prussia aveva acquistato per l'Accademia di Düsseldorf 321 acquerelli.²⁰ Un anno dopo il rientro in patria, Ramboux aveva trasferito i suoi «oggetti antichi portati con sé» a Colonia; il catalogo fu pubblicato pochi mesi dopo quello del rinnovato Museo Wallraf-Richartz, di cui dal 1843 era conservatore.²¹ Tra il 1852 e il 1858, si dedica alla litografia e pubblica gli *Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600*, un repertorio straordinario – benché basato su una selezione soggettiva e un ordine asistemático – di auspicata diffusione internazionale, secondo un metodo storiografico fondato sulle specificità formali delle opere e capace di salvarne la memoria prima di ulteriori dispersioni e danneggiamenti.

Proprio nelle lettere a Pini più di una volta emergono consigli concreti sulla pratica e gli strumenti del disegno. Del resto, entrambi partecipano a una nuova fase dell'impiego della stampa di traduzione: di fronte alla richiesta di una documentazione figurativa il più possibile rigorosa e indirizzata a un pubblico specialistico, piuttosto che affidarsi alle capacità interpretative dell'incisore, si ricerca infatti una rappresentazione 'oggettiva' tramite i soli contorni.²² Alla prima lettera della nostra breve corrispondenza, nel 1839, Ramboux acclude persino un campione di inchiostro di seppia e un «toccalapis», un'asticciola di metallo a cui fissare la matita.²³

Con tratti gustosi, nel 1842 Ramboux descrive in modo ironico l'attitudine quotidiana di un copista di fronte agli affreschi del Camposanto pisano:

[...] qui s'intende è il mio Refugio il Camposanto ove ho da combattere contro tutti l'incomodi ma il più degli altri sono le fatali mosche [...] che mi danno tanta noia che per lavorare debbo tenere il pennello in una delle mani sì che l'altra è sempre in attività a cacciare quelle anime malnate, così che le due mani sono sempre impiegate, e ogni tanto viene all'improvviso un impeto di vento tra questi arcati che mi porta via ogni cosa, che mi sembra essere un altro Robinson di nuova moda. Ma al fine, come non li poteva tutti ammazzare, mi sono fatto per forza amico di loro, sì che mi mangiano ogni giorno una mezza pagnotta che spargo intorno di me così lasciano la loro rabbia in questo e le formiche puliscono il resto.²⁴

I due si scambiano spesso disegni, impegnati nelle loro imprese editoriali:

[...] dunque se mi potesse mandare per ora queste carte o più tosto per momento le due di Simone della Cappella degli Spagnoli e piegarli a uso lettera con una viloppa a croce come le gazzette, allora il porto non sarà più di una lettera, che mi premerebbero il più per il momento.

Mi dia qualche nuova sopra la vostra Galleria, perché mi interessa se è riuscita bene al suo tempo, per il catalogo forse non era tempo materiale.

Se lei viene in Firenze non manca a trovare il Padre Serafino a San Marco e poter fare degli studi nelle celle di questo convento, lì troverà l'anima del Beato Fra Angelico.²⁵

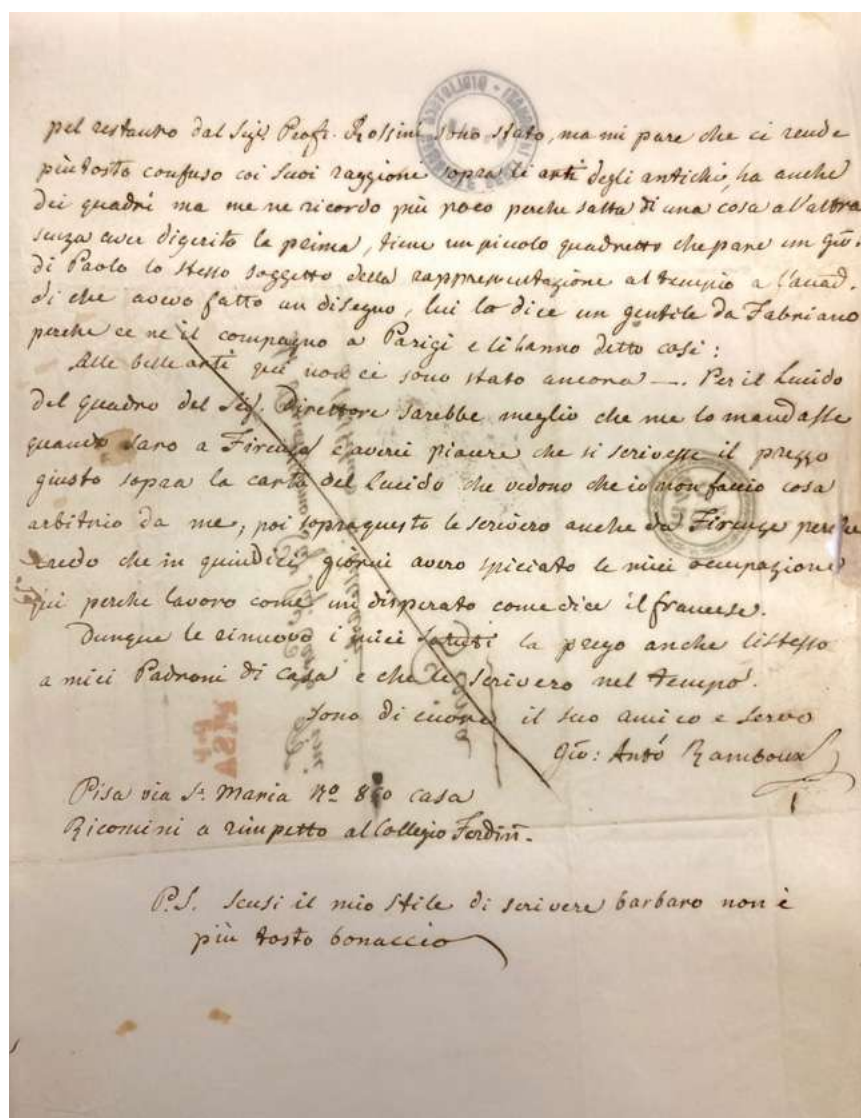
Il riferimento alla Galleria risulta tutt'altro che secondario: Ramboux ne era un assiduo frequentatore quando Pini era custode e si occupava degli aspetti conservativi (per la cifra di 179 lire, restaurò ben settantadue dipinti del legato Spannocchi nel 1846);²⁶ intenti a copiare le opere, non resta difficile immaginarli fianco a fianco a discutere di attribuzioni.

Il *Catalogo* di Pini, percepito come provvisorio dall'autore stesso in vista di una versione più estesa, superò tuttavia d'un balzo, per rigore scientifico, il *Ragguaglio* di Luigi De Angelis del 1816:²⁷ si rivelò probabilmente uno strumento indispensabile a 'fermare' non solo le informazioni ma anche le opere della collezione, la cui integrità, a seguito delle nuove accessioni giunte per vie più o meno lecite dalle soppressioni napoleoniche, per vie altrettanto oscure rischiava di essere messa a repentaglio dai vari tentativi di restituzione e scambio di parroci e privati o dalle complesse logiche di mercato – basti l'*affaire* del dossale di Badia Ardenga, in cui era coinvolto lo stesso Ramboux.²⁸

In un rapporto piuttosto confidenziale che si muove su partite a debito o credito, in più occasioni Ramboux si rivolge a Pini come agente finanziario, per provvedere agli affitti come, più spesso, all'acquisto di

opere, all'interno di un circuito di artisti, restauratori ma soprattutto conoscitori e mercanti *ante litteram* che, di stanza in altri Paesi, sostavano come lui a più riprese in Italia.²⁹ È il caso di

quel Sig. Carlo Schultze che abita sempre a Roma Piazza delle chiavi d'oro n. 51 di che le discorrevi più volte fra l'altre che abbiamo comprato un quadro insieme di che le facevo vedere la composizione sul fare di Pietro Laurati; lui avvererà l'intenzione a volerlo far restaurare e che le cedesse la mia parte pagandomi 31 scudi toscani: io li rispondo se credesse di trovarvi il suo vantaggio io sarei contento dell'offerta che mi facesse facendo passare li denari nelle sue mani e mi desse notizia, ma finora non ho avuto nessuna lettera. Se lei mi sapesse dire qualche cosa, prima che si facesse pervenire li denari di qui; se non li facesse troppo incomodo a farli motto di questo che le scrivesse a posta corrente per prendere le mie misure (fig. 2).³⁰



2. Lettera di Johann Anton Ramboux a Carlo Pini da Pisa, 5 luglio 1842. Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Autografi Porri, ms. 76.23, c. 3. Crediti: Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

Durante i suoi soggiorni, Ramboux effettua ricognizioni mirate – per proprio interesse e forse per quello dell’Accademia?³¹ –, consegnandoci con uno sguardo quasi disorientante una molteplicità di autori ma anche di dipinti in transito e aprendo interessanti squarci su personaggi di grande rilievo per la cultura artistica del tempo. Fra questi spicca Giovanni Rosini,³² letterato eclettico, editore, collezionista ed *event manager*, capace di beneficiare di un ventaglio di conoscenze elevate nonostante i limiti che lo stesso Ramboux gli riconosce:

Da un’incisione in rame ho veduto parecchi quadretti interessanti, anche due di Taddeo Bartoli ma più che la metà è mal acconciata pel restauro. Dal sig. prof. Rossini sono stato ma mi pare che ci renda piuttosto confuso coi suoi ragion[ament]i sopra le arti degli antichi; ha anche dei quadri ma me ne ricordo più poco perché salta di una cosa all’altra senza aver digerito la prima, tiene un piccolo quadretto che pare un Giovanni di Paolo lo stesso soggetto della rappresentazione al tempio all’Accademia di che avevo fatto un disegno, lui lo dice un Gentile da Fabriano perché ce ne è il compagno a Parigi e li hanno detto così.³³

Ramboux ha dunque modo di vedere in prima persona quella *Presentazione al tempio* di Giovanni di Paolo, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, che Rosini stesso aveva inserito come «incerto senese» all’interno della sua imponente quanto eccepibile *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*,³⁴ in cui erano coinvolti sia Pini che, indirettamente, Gaetano Milanesi, incaricato di raccogliere informazioni su alcuni artisti.³⁵ Proprio attorno al solito cantiere del Camposanto pisano si era mosso il sodalizio tra Rosini e l’incisore veneto Carlo Lasinio che, nominato conservatore, ne tradurrà gli affreschi ad acquaforte.³⁶

In filigrana, Pini sembra fungere da intermediario anche per conto di Nenci, probabilmente per opere non appartenenti alla collezione della Galleria, ma provenienti piuttosto da un bacino che offriva buone occasioni di guadagno, anche oltre confine. L’uso frequente dei lucidi attraverso la tecnica del ricalco – realizzato tramite carta oleata appoggiata direttamente sui particolari da copiare a matita o carboncino e con cui Ramboux impostò molte delle sue litografie – assurge qui a una funzione commerciale come le odierne fotografie, superando la mera finalità documentaria:

Per il lucido del quadro del sig. Direttore sarebbe meglio che me lo mandasse quando sarò a Firenze e c’avrei piacere che si scrivesse il prezzo giusto sopra la carta del lucido che vedono che io non faccio cosa arbitrio da me; poi sopra questo le scriverò anche da Firenze, perché credo che in quindici giorni avrò spacciato le mie occupazioni qui perché lavoro come un disperato come dice il francese.³⁷

E ancora:

Non ho potuto dargli nuove soddisfacenti circa l'affare del quadro del Sig. Direttore, per due motivi: primo perché credono di possedere un quadro di questo autore e come il sito del locale per troppi oggetti è molto ristretto e difficilmente fanno acquisti nuovi e poi la commissione ha stabilito per ferma regola di non fare nessuna compera per il museo se prima non è stato presentato l'oggetto stesso a questo Istituto, quando dunque sieno persuasi secondo il lucido della probietà del quadro, dunque per la sua troppo lontananza non è più da ragionare.³⁸

In questo circuito, Ramboux si muove con grande disinvoltura tra i contatti toscani e internazionali, collettori di notizie storiche e osservazioni stilistiche e insieme emissari di un mercato fervente di cui egli stesso era insieme protagonista:

Conto di recarmi fra poco a Dusseldorf per la nuova corriera di ferro che si era aperta pochi giorni sono per trovare il sig. Schnaase per trattenerci un poco delle cose italiane.³⁹

Così molte informazioni girano e attraversano varie elaborazioni. Si pensi all'edizione della *Vita* vasariana di Simone Martini in cui si ringrazia Ramboux, «intelligentissimo» e «praticissimo della scuola senese», certo in riferimento al passo di una sua lettera a Pini sul museo di Anversa e sulle tavolette del polittico Orsini:

L'estate scorsa, facendo un viaggio nella Fiandra ho trovato parecchie tavole che possono attirare la sua attenzione. [...] soprattutto le sarà grata la notizia di una tavola, piuttosto quattro non tanto grande, che formavano un altarin, sotto sta scritto SYMON-PINXIT Cristo in croce, e la deposizione coi donatori, nelli sportelli la Nunziiazione, senza dubbio scuola sanese.⁴⁰

Proprio la stessa missiva, inviata da Ramboux a Pini il 20 dicembre 1845, porta all'attenzione il noto lotto di frammenti del polittico olivetano di Spinello Aretino, che il collezionista tedesco era riuscito ad accaparrarsi probabilmente tra il 1840 e il 1842 e sul quale merita soffermarsi come caso di studio esemplare di un'epoca in cui le opere, o meglio i loro frammenti, si muovono fluidamente tra istanze di conservazione museale pubblica e interessi commerciali privati.

Il polittico di Monte Oliveto Maggiore: un cold case fra musei, commercio e dispersioni

Per meglio ricostruire la sequenza di smembramento e dispersione dell'opera,⁴¹ di cui già molto hanno scritto Sallay, Weppelmann e Merzenich,⁴² serve fare un passo indietro al 1773. Già in quell'anno, infatti, il polittico che Vasari entro il 1568 aveva potuto vedere integro

risultava scomposto in più parti, abbandonate in ambienti secondari: a rinvenirlo fu l'abate senese Giovan Girolamo Carli, che descrisse lo scomparto con il *Transito della Vergine* accostandolo ad altri quattro frammenti e a uno di maggiori dimensioni, comunque resecato, raffigurante la *Vergine Annunciata* e a suo parere riferibile al pannello centrale. Sulla scorta di un fraintendimento innescato in origine proprio da Vasari, Carli riferisce a Pietro Lorenzetti questi elementi e un altro di difficile identificazione che avrebbe rinvenuto «nella sagrestia della Cura di S. Nazario (lontana da Monte Oliveto 2 miglia e mezzo)». ⁴³

All'indomani delle soppressioni napoleoniche, il 15 ottobre 1810 Luigi De Angelis, conservatore della Galleria di Belle Arti di Siena ma anche delegato per conto della Commissione sulla conservazione degli oggetti di scienze e di arti del Dipartimento d'Ombrone, si reca in sopralluogo a Monte Oliveto Maggiore. ⁴⁴ Giunto in sagrestia, rinviene il pannello con l'*Incoronazione della Vergine* senza riconoscervi la mano di Spinello:

Eravi bensì fra una cappella e l'altra nel muro divisorio la Coronazione della Vergine dipinta da Pietro Laurati, la quale dimostra essere stata esposta all'umido, onde giudichiamo che possa essere quella di cui parla il Vasari. Questa tavola la feci incassare, e trasportata a Siena la collocai nella stanza dei Dittici. ⁴⁵

Proseguendo le sue indagini, ecco anche lo scomparto di predella col *Transito della Vergine*:

Per le stanze non eravi cosa alcuna, toltone il quartiere del Generale, che visitammo, e vi trovammo quanto segue. Una tavola antica esprime il Transito di Maria SS. La figura di questo quadro è rettangolare, e per lo lungo esprime il fatto, sembra che sia di Duccio, ma le pieghe sono un poco più posteriori. Non se ne può formare un retto giudizio, perché è stata molto ritoccata, come è assai verisimile dall'antidetto Fra Daniele. Certo che la pittura è pregevole, tanto se abbiasi riguardo all'aria delle teste degli apostoli, ai loro panni, ed hanno certa espressione, quanto se si riguardi il tutto insieme. L'aver figurato l'anima della Vergine sotto la figura di una piccola bambina fasciata, che in collo se la reca Gesù Cristo che assiste al transito della Madre, in abito e sembianza degli altri apostoli, che stanno intorno al feretro è cosa che molto risente del secolo stesso di Duccio. Questo quadretto è stato riposto da me nella stanza del caminetto, vicino alla Biblioteca dei manoscritti fra una finestra e l'altra della predetta stanza. ⁴⁶

Più avanti, De Angelis si imbatte nella monumentale *Incoronazione della Vergine* di Francesco di Giorgio, ora in Pinacoteca, per la quale almeno esclude la paternità di Spinello Aretino o di un artista del XIV secolo, affermata invece da Carli; nell'occasione, ha modo di vedere probabilmente anche gli altri frammenti del polittico olivetano:

Credono che Giorgio Vasari in parlando di questa pittura, attribuendola a Spinello Aretino abbia errato, ed io converrei con essi loro, se non avessi trovato nelle cucine o dispense di questo monastero una quantità di pezzi di quadro in tavola totalmente simili alle pitture, che fece Spinello in Siena nella sala della Balia, e che tuttora ottimamente vi si conservano. Son dunque del parere che questi formassero il quadro del quale discorre il prefato Vasari e non già quello di cui ora si discorre.⁴⁷

Le due tavole tuttora in Pinacoteca (figg. 3-4-5) entrano dunque in Galleria nel 1810, l'una già assegnata a Spinello Aretino, l'altra a Pietro Lorenzetti, e come tali compaiono nel catalogo del 1816.⁴⁸

Già Ettore Romagnoli si accorge del pasticcio attributivo e nella biografia di Pietro lo corregge: «Nel vicino Archicenobio di Monte Oliveto colori una tavola rammentata dal Vasari, situata al suo tempo nella cappella detta il Paradiso sotto la chiesa, ora all'Accademia delle Belle Arti, ma è di Spinello».⁴⁹

Decisamente più avventuroso il destino delle altre tavolette: gli scomparti di predella e i pilastri dovevano essere già stati intercettati da Ramboux entro l'11 giugno 1838, data del suo primo tentativo di esportazione.⁵⁰ Come indicato da Sallay, il 19 luglio 1838 Angiolo Bargigli, ispettore delle gallerie fiorentine, le segnala presso la cappella di Monte Camerini, non lontano da Rapolano, presso tale Michele Birolli di Buonconvento, a cui indirizza una lettera densa di premurose osservazioni conservative e di attualissime raccomandazioni per la movimentazione dell'opera:

Mi ha fatto però grandissima pena, il trovare questo quadro, che io veddi già nel 1825, infinitamente danneggiato da quel tempo in poi; non vi è rimasto quasi più nulla d'intatto. Forse i pezzi più conservati son quelli che ultimamente furono levati, e che bisogna riunire a quadro per conservare la composizione. Per amor dell'Arte, raccomando a lei, che ne è il proprietario, di far levare sollecitamente quel quadro dal posto ov'è attualmente, giacché i danni che ha sofferti non provengono soltanto dall'incuria con cui è tenuto ma dall'ignoranza delle persone alla di cui custodia è abbandonato. Parecchie figure che formano parte delle storie che son nel gradino, sono state sgraffiate, ed affatto distrutte con un coltello, e qualche altro ferro; delle forature di chiodi fatte appositamente si vedono in molti altri luoghi; e gran parte delle figure principali è scrostata dal fondo. Insomma reca afflizione il veder così rovinato quel bel lavoro.

Occorre però diligenza grande nel toglierlo dal suo posto, e trasportarlo, attesa la quasi impraticabile strada che bisogna percorrere. Io mi son preso la libertà di far collocare diversi pezzi sciolti di questo quadro dalla parte opposta a quella in cui si trovavano; gli ho alla meglio nettati dalla polvere, ed ho fatto pulire un poco la Cappella. Tutti i pezzi che formano l'insieme della tavola andrebbero ben coperti, prima con della carta, e quindi con panni, e fatto le legature bisogna porre dei gruppi di fieno collocati fra il panno, e la corda. È necessaria estrema diligenza per evitar le percosse nel trasporto, altrimenti finiscono di staccarsi dal fondo le tinte che ancora vi restano. Bisogna raccogliere tutti gli ornamenti che sono staccati dal quadro, e farne un involto per rimontare il quadro sempreché si possano recuperare i pezzi mancanti. Il trasporto sarebbe meglio a bastina, che colla treggia.⁵¹



3. Spinello Aretino,
Incoronazione della Vergine.
Tempera su tavola trasferita su
tela, 1385. Siena, Pinacoteca
Nazionale di Siena, inv. 119.
Crediti: su concessione dei Musei
Nazionali di Siena.

Due anni dopo, nel 1840, i frammenti restanti giacciono probabilmente ancora lì, dove li registra anche Gaetano Milanesi, forse assieme al fratello Carlo e a Pini, come si evince dalle annotazioni alle *Vite* vasariane del 1846:

Di questa ricchissima tavola, della quale non avevasi contezza, noi nell'anno 1840 ritrovammo in Rapolano, terra del Senese, i due pezzi laterali, i quali, molto tempo innanzi alla soppressione dei conventi, erano stati trasportati in una cappelletta prossima a questa terra; dove, convertita poscia in un fienile, stettero per molti anni vergognosamente

4-5. Spinello Aretino, *Transito della Vergine*, tempera su tavola, 1385 (*recto e verso*). Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena, inv. 125. Crediti: su concessione dei Musei Nazionali di Siena.



abbandonati. Due anni dopo furono comprati dal fu signor Giov. Antonio Ramboux di Treviri, disegnatore valentissimo, ed ispettore della Galleria di Colonia.⁵²

Resta da sciogliere il passaggio che conduce questi ultimi scomparti del registro principale a Ramboux: si potrebbe supporre, sulla scia di Ugo Procacci, che fossero appartenuti per breve tempo a Pini, all'epoca ancora custode a Siena, e che questi le avesse poi vendute a Ramboux entro il 7 aprile 1842, quando viene reinoltrata, aggiornata, la domanda di estrazione di quattro anni prima, non andata a buon fine.⁵³ Da ottimo conoscitore, Ramboux intuiva il valore documentario e l'alta qualità di queste e altre opere, seppur frammentarie e malandate, ma lo sottaceva nelle procedure di esportazione, condotte laconicamente, complice il benessere di Francesco Nenci, tra l'aprile e il maggio 1842.⁵⁴

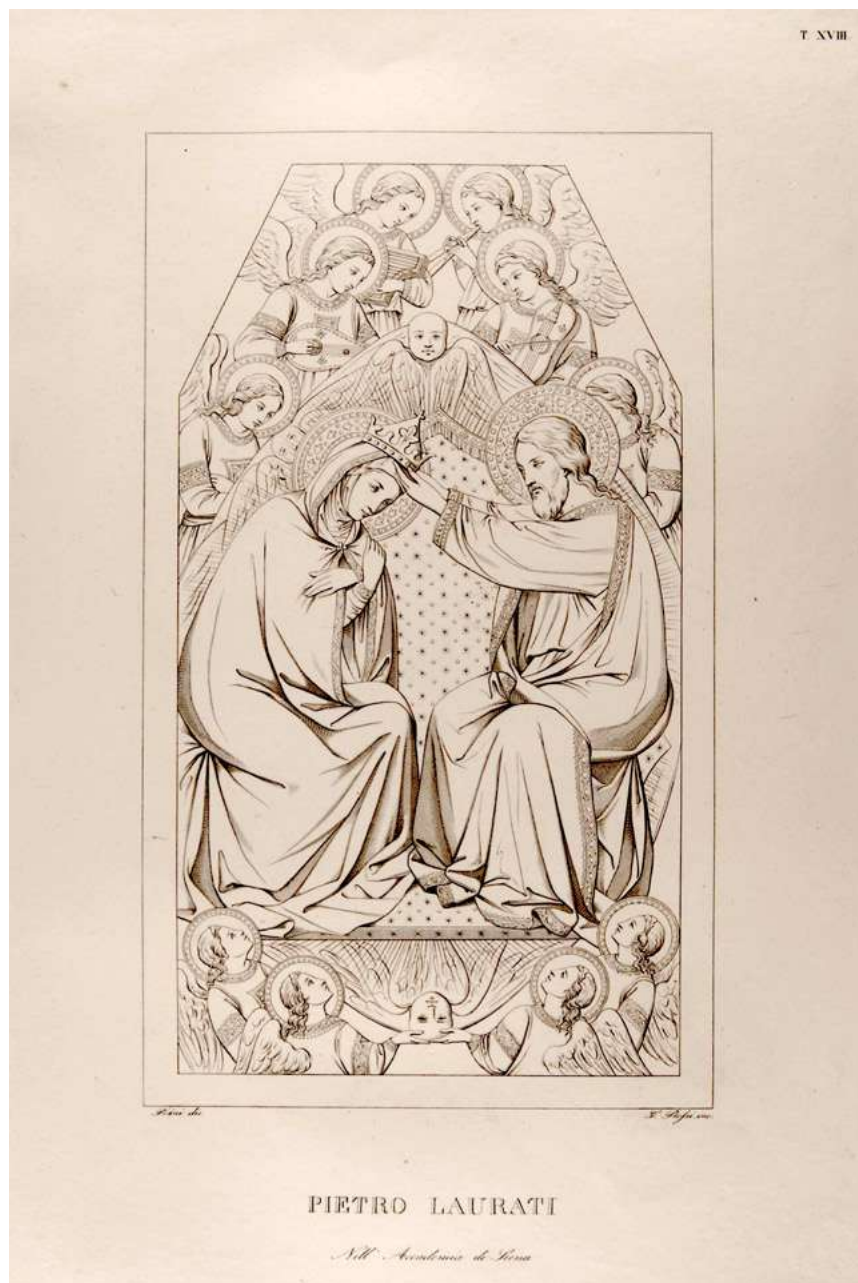
Dopo un breve deposito a Treviri, delle tavolette in suo possesso a Colonia dà testimonianza nel 1852 Giovanni Battista Cavalcaselle, al quale si deve un'ulteriore segnalazione dell'*Incoronazione della Vergine*⁵⁵ a Siena, che, curiosamente, non compariva nelle note di Milanese, nonostante fosse già stata pubblicata, finalmente riferita a Spinello, nel catalogo della Galleria a cura del Pini.⁵⁶

La nostra lettera del 1845 può forse finalmente suggerire che invece Ramboux fosse entrato direttamente in possesso delle tavolette, di cui magari era stato messo a conoscenza sì da Pini o dagli altri 'soci': si tratta infatti di una descrizione degli elementi del polittico in risposta a una precisa richiesta di Pini, probabilmente per completare il commento vasariano in lavorazione, che non sarebbe stata necessaria se davvero egli avesse disposto a suo tempo degli originali.

Benché il quadro di Spinello si trova ancora tra gli altri miei quadri a Treveri, le posso pure dare le notizie precise sopra di quello che ne cavai dalle mie carte, cioè:

1. Tavola, riccamente ornata con dorature e intagli, rappresenta due santi in piedi, Nemesio mart. e Gio. Battista: il primo tiene una bandiera con le lettere S.P.Q.R. ed una spada nelle mani, l'altro ha un iscritto con il versetto: ecce Agnus dei: e indicando dalla man dritta. Di sopra nel timpano della cornice è il profeta Isaia con un'iscrizione, mezza figura. Al di sotto delle figure principale si legge in lettere rilevate: magister Simon Cini de Florentia intagliavit; nelle aureole è il nome di ciascuno de' Santi cioè: St. Nemesius Mart. ed S. Joh. es Battista; sotto la figura del primo nel gradino, si vede il martirio, cioè la decapitazione di S. Nemesio e nell'altro è rappresentato Erode in tavola nel presentargli il capo di S. Gio Batt. che fa una parte della tavola.

2. L'altra parte nella stessa dimensione cioè alto palmi 7 1/2 sopra 3 di larghezza all'incirca. Contengono altri due santi in piede, uno Benedetto Abb. e Lucilla martire. Il primo sta in ornato da Vescovo, col pastorale e un libro nelle mani; l'altra in una mano tiene la spada e nell'altra un capo, per dimostrarne che è stata decapitata, al di sopra come nel precedente si vede il profeta Daniel, in mezza figura; sotto le due figure principali si legge: Gabriellus Saraceni de Senis MCCCCLXXXV.



6. Giuseppe Rossi da Carlo Pini, *Incoronazione della Vergine di Pietro Lorenzetti* [Spinello Aretino]. Stampa sciolta tratta da Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, I, 1839, tav. XVIII. Crediti: Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Biblioteca Digitale, Archivio delle Stampe di Traduzione.

Nella predella si vede figurata la morte di S. Benedetto, circondato dai suoi altri confratelli; e nell'altra parte è la decapitazione di S. Lucilla. Nelle aureole è scritto: Sanctus Benedictus Abas. e Santa Lucilla Mart.

La tavola di mezzo manca, ove era iscritto forse il nome del pittore, come pure per chi era stato fatto. Oltre di queste due tavole, sono altre sei figurine in piede, che facevano parte del quadro.⁵⁷

Certo è che sia Pini sia Ramboux, secondo i propri modi e per ragioni diverse, disegnarono porzioni del polittico olivetano: il primo



per la *Storia* del Rosini (al solito, come Pietro Lorenzetti) (fig. 6);⁵⁸ il secondo ne trasse due litografie a colori poi inserite negli *Umriss* – eccezionalmente le uniche della sua collezione – ma con l’iscrizione della data invertita nelle ultime due cifre (figg. 7-8).⁵⁹ Come evidenziato da Weppelman, la fortuna critica di Spinello Aretino riceveva in questi anni una spinta propulsiva proprio grazie alla circolazione di numerose riproduzioni, molte delle quali per mano di Carlo e Giovanni Lasinio, e spesso relative agli affreschi del già citato Camposanto pisano, meta prediletta dei pittori tedeschi.⁶⁰ In occasione dei vari soggiorni toscani, Ramboux – che considerava Spinello Aretino come un seguace di Giotto in grado di rappresentare il ‘degrado’ di questa scuola, in linea con quanto osservato da Crowe e Cavalcaselle⁶¹ – ne aveva tratto, dal vivo o tramite Lasinio, vari disegni e acquerelli tra Siena ed Arezzo.

Nel catalogo della sua collezione del 1862, Ramboux presenta fiero i suoi frammenti,⁶² ma con la vendita all’incanto del 1867 evaporerà ogni auspicio di mantenere integra la raccolta, poi dispersa in numerosi e spesso misteriosi rivoli.⁶³

7. Spinello Aretino, *Teste dei santi Benedetto e Lucilla* (dal polittico di Monte Oliveto Maggiore), in Johann Anton Ramboux, *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600*, Köln, 1852-1858, n. 103. Crediti: The Trustees of the British Museum, Collection Online.



Numerose e incomplete si susseguiranno le ipotesi di ricomposizione del polittico,⁶⁴ nel tentativo ancora irrisolto di concludere uno fra i tanti episodi che ben simboleggia la fragilità del nostro patrimonio.

8. Spinello Aretino, *Teste dei santi Nemesio e Giovanni Battista* (dal polittico di Monte Oliveto Maggiore), in Johann Anton Ramboux, *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600*, Köln, 1852-1858, n. 104. Crediti: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek.

Devo un ringraziamento ai curatori del volume e in particolare a Mattia Barana; al Direttore dei Musei Nazionali di Siena, Axel Hémerly, e ai colleghi Elisabetta Belli, Marco Fagiani, Vincenzo Feola, Annalisa Pezzo e Maria Assunta Santillo; a padre Roberto Donghi, Gabriele Fattorini, don Enrico Grassini, Liletta Fornasari, Alessandro Leoncini, Roberto Longi, Pier Giacomo Petrioli, Filippo Pozzi, Angela Zagordo; al personale della Biblioteca comunale di Siena e dell'Archivio di Stato di Siena. La mia dedica a Dóra Sallay, che generosamente ha condiviso fonti e materiali, e che ci ha lasciato troppo presto.

¹ La corrispondenza fa parte del fondo Pini all'interno degli Autografi Porri: si veda l'utile scheda al link: <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=415956>; ultimo accesso giugno 2026. Le lettere di Ramboux sono stese in un italiano avanzato e colloquiale, come ha a dire l'autore scusandosi per lo «stile di scrivere barbaro non più tosto bonaccio»: l'espressione costituisce il *post scriptum* della lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842 (Biblioteca comunale di Siena, d'ora in poi BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 3). Per rispetto all'originale, nelle trascrizioni che seguono si è preferito mantenere alcune sgrammaticature irrilevanti e correggerne altre, così da rendere quanto più leggibile il testo. Restano da consultare, oltre questa occasione, le altre carte di Ramboux conservate allo Städel Museum di Francoforte.

² Si vedano Bernardina Sani, *Artisti, critici, restauratori, mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, a cura di Bernardina Sani, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 20 maggio-30 ottobre 1988), Arnoldo Mondadori Editore-Roma, De Luca edizioni d'Arte-Milano, 1988, pp. 15-24; Carlo Sisi, *Francesco Nenci a Siena (1827-1850) e la generazione ro-*

mantica, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi ed Ettore Spalletti, Monte dei Paschi di Siena - Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 223-303. Tra le presenze internazionali, si rammenta Charles Heath Wilson, che nel 1842 prende spunto dalla Libreria Piccolomini per la decorazione dell'House of Parliament di Londra e che nella Prefazione al suo volume *Life and Works of Michelangelo Buonarroti* del 1876 ringrazierà Carlo Pini e Gaetano Milanesi (*Gaetano Milanesi: erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, a cura di Piergiacomo Petrioli, Accademia degli Intronati, Siena, 2004, n. 161, p. 48).

³ Lettera di Francesco Nenci alla comunità senese, Siena, 29 luglio 1839 in Archivio di Stato di Siena, d'ora in poi ASS, *Istituto di Belle Arti, Affari Generali*, filza 3, 1838-184, anno 1839, cit. anche in Wolfgang Loseries, *L'immagine di una città italiana. Viaggiatori, artisti e studiosi tedeschi a Siena*, in *Italia immaginaria. Letteratura, arte e musica tedesca tra Otto e Novecento*, a cura di Petra Brunnhuber e Mario Ruffini, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 21-22 settembre 2006), Le Lettere, Firenze, 2010, pp. 71-104: p. 85.

⁴ Cfr. Roberto Bartalini, *La fama di Ambrogio Lorenzetti. Qualche considerazione preliminare*, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 19-35; pp. 28-29. Sull'attività di Ramboux pittore si veda *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio-22 marzo 1981), De Luca, Roma, 1981, in particolare pp. 35-37, 75, e la scheda biografica a cura di Ingrid Sattel, pp. 220-221.

⁵ Bernardina Sani, *Conservazione e restauro del patrimonio artistico del senese*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, a cura di Anna Chiara Tommasi, atti del convegno (Legnago, 28 novembre 1997-Verona, 29 novembre 1997), Marsilio, Venezia, 1998, pp. 35-51, qui in particolare pp. 36-37.

⁶ Notevole l'attenzione attorno alla *Maestà* di Duccio: in una lettera di Francesco Brogi a Pini del 22 giugno 1843 (BCS, Aut. Porri 55.77bis), compare «un disegnatore romano di nome Rohden, mandato da un antiquario, che ben conoscete, e che ora non mi ricordo il nome», venuto espressamente per disegnarla e «renderla pubblica: mi dispiace che quest'opera sia stata intrapresa dai forestieri, mentre da Siena poteva essere disegnata e da voi e dal Bruni, ma dall'altro lato farà una gloria della nostra antica scuola che prontamente andrà divulgandosi in tutto il mondo artistico, escludendo quegli che nacquero poco tempo fa con gli occhi chiusi». Il primo maggio 1844 Giovanni Bruni – professore di disegno all'Istituto che già nel 1842 aveva realizzato il cartone per il mosaico della cuspide maggiore della facciata del Duomo di Orvieto ispirandosi all'*Incoronazione della Vergine* di Sano di Pietro nel palazzo del Comune a Siena (cfr. Enzo Carli, *Maestri e allievi*, in *L'Istituto d'Arte di Siena*, Il Leccio, Siena, 1986, pp. 37-59: p. 39) – discuteva con Pini sull'opportunità di utilizzare il nuovo metodo coi lucidi al posto della consueta riduzione (BCS, Aut. Porri 76.18, non cartulato); il 5 maggio 1846 chiede autorizzazione a copiarla, esponendone nello stesso anno tre disegni (ASS, *Istituto di belle arti, Affari generali*, filza 4, 1843-1849, anno 1846, n. 79, cit. anche in Sisi, *Francesco Nenci*, cit., n. 189, p. 266).

⁷ Lettera di Nenci all'Auditor Governativo, Siena, 20 maggio 1840, ASS, *Istituto di belle arti, Affari generali*, filza 3, 1838-1842, anno 1840, n. 45, cit.

in Francesca Petrucci, *Riflessioni sull'ultimo Nenci*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 1991, pp. 200-203: n. 7, p. 200.

⁸ Gaetano Milanese, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle belle arti*, «Nuova Antologia», 1, 1866, cit. in Piergiacomo Petrioli, *Giovanni Battista Cavalcaselle e Gaetano Milanese*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle*, cit., pp. 153-164: p. 159. Questo filone archivistico aveva trovato la *summa* negli sforzi di Ettore Romagnoli, la cui guida *Cenni Storico Artistici di Siena e suoi suburbi* fu aggiornata nella ristampa del 1840 per i tipi di Giuseppe Porri grazie all'ausilio di Carlo Pini, Carlo e Gaetano Milanese (Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., p. 29).

⁹ Sulla biografia di Pini (Siena, 1805-Firenze, 1879) molto si deve a Chiara Naldi, *Carlo Pini (1806-1879). Conservatore, fotografo, editore*, «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 2, 2015, pp. 96-108; a Cristina Frulli, *Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, a cura di Cristina Frulli e Francesca Petrucci, atti del convegno di studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26-27 novembre 2015), Consiglio Regionale della Toscana, Firenze, 2017, segnalatomi da Filippo Pozzi. Ancora inedita ma piena di spunti la tesi di specializzazione di Angela Zagordo, *Carlo Pini. Un profilo bibliografico*, Università degli Studi di Siena, a.a. 2010-2011, relatore prof. Emanuele Pellegrini, controrelatore prof. Davide Lacagnina. Su Pini si veda anche Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., n. 15, pp. 7-8 e i carteggi in appendice, pp. DCLIII-DCCXL.

¹⁰ La Società, tra i cui fondatori compare anche Vincenzo Marchese, si proponeva di pubblicare fonti antiche per la storia dell'arte e tradurre testi moderni stranieri; non avrà però troppa fortuna, se si esclude l'edizione annotata delle

Vite vasariane per Felice Le Monnier, avviata dal 1845, che sancì la massima autorità di Milanese sul campo, diventando strumento cruciale di studi fino all'edizione di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi. Si veda Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., pp. 27-29, pp. 75-101. La figura di Gaetano Milanese (Siena, 1835-Firenze, 1895) esercitò certo un grande carisma su Pini: nel 1842 segretario della rivista fondata da Vieusseux, l'«Archivio storico italiano», per la quale si occupò della storia politica e artistica di Siena; dal 1856 accademico della Crusca, nel 1858 direttore dell'Archivio di Stato di Firenze e quindi, dal 1889 al 1891, soprintendente degli archivi toscani. Su di lui, la già citata densissima monografia di Pier Giacomo Petrioli; cfr. anche la voce di Maria Giovanna Sarti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 74, 2010 (versione online). Su Carlo Milanese, il cui folto carteggio con Pini deve essere meglio approfondito, si veda a titolo di sintesi la voce di Gianni Fazzini, *ibidem*.

¹¹ Francesco Nenci (Anghiari, 1781-Siena, 1850) fu tra i maggiori rappresentanti del Neoclassicismo in Toscana, amico di Canova e dell'Alfieri, autore di quaranta disegni per la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara. Dopo il 'pensionato' napoleonico a Roma, rientrato a Firenze su invito del Granduca, nel 1827 fu nominato Direttore dell'Istituto senese, carica che ricoprì fino alla morte sostenendo o conducendo personalmente molti restauri e accogliendo in museo la collezione Spannocchi e la raccolta dei Regi Spedali Riuniti di Santa Maria della Scala. Si rimanda ai numerosi studi di Liletta Fornasari: *Francesco Nenci*, Polistampa, Firenze, 2022; *Francesco Nenci. I disegni dell'Accademia Petrarca*, Edifir, Firenze, 2013; inoltre *Francesco Nenci. Il pittore e l'illustratore 1782-1850*, catalogo della mostra (Arezzo, sottochiesa di San Francesco, 13 giugno-19 luglio 1987; Anghiari, Palazzo Pretorio, 2-30

agosto 1987), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987; quindi la voce a cura di Marco Pierini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 78, 2013 (versione online). Cfr. anche Elisabetta Rizzoli, *L'officina di Leopoldo Cicognara: la creazione delle immagini per la «Storia della scultura»*, Osiride, Rovereto, 2016, in particolare pp. 172-173, 184-185, 188, 194-195, 465-472. Nel momento in cui si scrive, il fondo Nenci dell'Accademia Petrarca di Arezzo risulta purtroppo non consultabile: non è stato pertanto possibile approfondire l'evidente ruolo di 'snodo' rispetto ai contatti fiorentini (e non solo), anche nel rapporto tra Pini e Ramboux che qui si prova a delineare.

¹² Si rimanda a Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze, 2014, pp. 46-59; *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, a cura di Pasquale Nerino Ferri, Roma, 1890, *passim*.

¹³ Carlo Pini, *Catalogo delle tavole dell'antica Suola senese, riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Tipografia dell'Ancora, Siena, 1842: nella Prefazione si legge che l'autore «ajutato da alcuni suoi amici, prese a dare a così preziosa raccolta, una novella ed assai più ragionata distribuzione».

¹⁴ Probabilmente, i tre studiosi avevano potuto consultare la traduzione italiana dell'opera di Seroux d'Agincourt, nella versione francese finita di pubblicare a Parigi nel 1823 (*Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI ... tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, I-VII, Prato, 1826-1829). Inoltre, a partire dalla ristampa dal sesto volume delle *Vite*, sempre per Le Monnier, il Ministero dell'Istruzione commissionò a Pini e ai due Milanese una *Storia della Miniatura Italiana*: cfr.

Ada Labriola, *Miniature rinascimentali riprodotte nel XIX secolo. Gaetano Milanesi, Carlo Pini e Giovanni Rosini: dai calchi grafici alle stampe di traduzione*, «Rivista di Storia della Miniatura», 20, 2016, pp. 155-169.

¹⁵ La segnalazione si deve ad Angela Zagordo. Il taccuino di Pini (BCS, ms. P.II.30), preceduto da un sommario a mo' di rubrica, contiene ricchi spunti su varie località toscane.

¹⁶ Sul profilo biografico e critico di Ramboux (Treviri, 1790-Colonia, 1866) non si può che rimandare agli ampi e circostanziati studi di Dóra Sallay, fra i quali: *Die Sammlung früher Malerei, in Italien so nah. Johann Anton Ramboux (1790-1866)*, a cura di Sölter Ulf, Wienang Verlag, catalogo della mostra (Neuss, Clemens-Sels-Museum, 13 marzo-22 maggio 2016), Köln, 2016, pp. 56-68; *Corpus of Sienese Paintings in Hungary, 1420-1510*, Centro Di, Firenze, 2015, in particolare il saggio introduttivo *The Sienese Paintings in Hungary; A History of Collecting, Conservation and Previous Research*, pp. 13-57 (utile in proposito anche la recensione di Emanuele Zappasodi, «Predella. Journal of visual arts», 37, 2015, pp. 101-116); «Pratichissimo della scuola senese». *Johann Anton Ramboux conoscitore*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di Francesco Caglioti, Andrea De Marchi e Alessandro Nova, atti del convegno (Firenze, 2013), Officina Libraria, Milano, 2018, pp. 39-51.

¹⁷ Ramboux, quasi affascinato dai casi meno documentati e più defilati, si appoggia, oltre che a Vasari, alle *Lettere sanesi* di Guglielmo della Valle, ma anche ai recenti *Cenni storico-artistici di Siena* di Ettore Romagnoli o alle più remote *Pompe Sanesi* di Isidoro Ugurgieri Azolini. Cfr. Sallay, «Pratichissimo della scuola senese», cit., p. 43.

¹⁸ Il carteggio risale agli scorsi dell'ultimo dei soggiorni italiani di Ramboux (1816-22, 1832, 1833-42) e agli anni immediatamente successivi al ritorno in

Prussia: fu proprio tra il 1837 e il 1842 che, sostando spesso a Siena, copiò un consistente numero di affreschi e tavole anche a Pienza, San Quirico d'Orcia, Chiusi, Asciano e Monte Oliveto Maggiore, Montalcino, Montepulciano, San Gimignano (Hans-Joachim Ziemke, *Ramboux und die sienesische Kunst*, «Städel-Jarbuch», III, 8, 1971, pp. 167-212; n. 8, p. 287).

¹⁹ Lettera di Ramboux a Pini, Treviri, 10 ottobre 1843 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 5).

²⁰ Si veda Christina A. Schulze, «Museum Ramboux». *Eine italienische Stilgeschichte in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790-1866) an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf (1841-1918)*, tesi di dottorato, Università di Vienna, relatore prof. L. Theis, 2011, segnalatami da Dóra Sallay e consultabile online: <https://theses.univie.ac.at/detail/14127>; ultimo accesso: giugno 2026.

²¹ Sallay, *Die Sammlung*, cit., pp. 59-60.

²² Su questo filone, di cui è esemplare l'*Histoire de l'art par les monumens* di Seroux d'Agincourt e che caratterizza anche le edizioni di Cicognara e, come vedremo, di Giovanni Rosini, si rimanda a Martina Lerda, *Le pinacoteche illustrate. L'uso delle riproduzioni nei cataloghi e nelle guide pittoriche italiane nel corso dell'Ottocento*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Tiziano Casola, Valentina Fraticelli, Vanda Lisanti e Laura Palombaro, Campisano editore, Roma, 2022, pp. 215-223, ma anche, a ritroso, Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of art in the Eighteenth Century*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010; Ettore Spalletti, *Documentazione, critica, editoria (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Einaudi, Torino, 1979-83: vol. II, 1979, pp. 415-484; p. 432-433.

²³ Lettera di Ramboux a Pini, Siena, 8 luglio 1839 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 2). Ramboux utilizza talvolta alcuni accorgimenti grafici, come un tratteggio grossolano, a linee incrociate o parallele, e lumeggiature in bianco, o applica la policromia alle litografie o gli acquerelli ai disegni, con l'ausilio di un sistema approntato di fronte agli originali tramite una legenda con cifre associate ai colori (cfr. la mostra online *Ramboux. Tra arte e storia dell'arte* promossa nel 2017 dal Kunsthistorisches Institut in Florenz e curata da Ute Dercks e Wolfgang Loseries, tuttora accessibile al link: <https://photothek.khi.fi.it/documents/oak/00000331>; ultimo accesso: giugno 2026). I disegni di Pini, laddove non di traduzione, si muovono invece con doti chiaroscurali non banali lungo i solchi dell'Accademia (si vedano i nudi conservati in BCS, Gabinetto Disegni e Stampe, ms. E.I.3, cc. 32-33).

²⁴ BCS, ms. Aut. Porri 76.23, lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842, c. 3. Nella stessa lettera, Ramboux suggerisce la visita alla chiesa di San Pietro a Castelfiorentino per ammirare la tavola trecentesca senese con Santa Verdiana.

²⁵ Lettera di Ramboux a Pini, Firenze, 27 agosto 1842 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 4).

²⁶ ASS, *Istituto Statale d'Arte, Affari Generali*, filza 4, 1843-49, anno 1846, cit. in Sallay, «Pratichissimo della scuola senese», cit., n. 29, p. 44.

²⁷ Se compito del custode e del suo vice era proprio di tenere gli inventari aggiornati, in occasione della stesura del *Catalogo* furono probabilmente ricomposti alcuni polittrici arbitrariamente smembrati da De Angelis (Sallay, «Pratichissimo della scuola senese», cit., n. 34, p. 45). Inoltre, nel 1843, come ex custode, Pini riceve 15 zecchini per la «riunione e sistemazione per ordine cronologico della raccolta delle tavole dell'antica scuola senese», come attesta il confronto tra la versione manoscritta del catalogo, già conclusa nel 1840, e

quella a stampa di due anni dopo, che riporta i nuovi assemblamenti (ASS, *Istituto di Belle Arti, Affari Generali*, filza 4, 1843-49, n. 5, cit. in Sallay, «*Pratichissimo della scuola senese*», cit., n. 31, p. 45). Qui Pini intese precisare alcune attribuzioni un po' naïf proposte da De Angelis, preferendo la dicitura di «ignoto», purché non a discapito del pregio complessivo del museo (Martina Dei, «*La Galleria aperta al pubblico: alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena*», *Accademia dei Rozzi*, 2015, pp. 29-65; p. 42).

²⁸ Sulla vendita e il caso giudiziario si rimanda a Maria Corsi, *La vicenda di Badia Ardenga: una premessa alla documentazione*, in Fabio Bisogni, *Lo specchio della storia anzi la storia allo specchio. Saggi di storia dell'arte medievale e moderna*, a cura di Raffaele Argenziano e Maria Corsi, Nuova Immagine, Siena, 2016, pp. 397-400 e documenti seguenti pp. 401-445; per i pannelli, si veda in particolare Miklós Boskovits, *Medieval Painting in Tuscany 12th to 13th century*, Giunti, Milano, 2021, pp. 488-514.

²⁹ Si citano, fra gli altri, «un certo Francesco Fiaschi agente della casa Fenzi a Firenze» (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, Pisa, 5 luglio 1842, c. 3) e un tale «Elia Ebreo» (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 1, Pisa, 19 luglio 1842).

³⁰ BCS, ms. Aut. Porri 76.23, lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842, c. 3. Si tratta probabilmente del pittore, incisore e collezionista Johann Carl Schultz (Danzica, 1801-1873) che, dopo i viaggi di studio in Germania e in Italia, diresse in patria la Scuola di Belle Arti (si veda: <https://straty.zamek.malbork.pl/en/johann-carl-schultz-1801-1873-2/>, ultimo accesso: giugno 2026).

³¹ «Come va avanti il lavoro della quadreria, in questo paese i buoni quadri sono più scarsi, e nelle chiese fuor del uno del Traini non c'è nulla che ci potesse interessare» (BCS, ms. Aut. Porri

76.23, lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842, c. 3).

³² Su Giovanni Rosini (Lucignano Val di Chiana, 1776-Pisa, 1855), si veda, fra gli altri, Franco Cristelli, *Giovanni Rosini, storico dell'arte ed amico di artisti*, «Bollettino d'informazione», 50, XXVII, 1990, pp. 14-18.

³³ BCS, ms. Aut. Porri 76.23, lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842, c. 3. Sull'approccio sconclusionato di Rosini si era espresso anche Giovanni Gherardo De Rossi, elemento di raccordo col proficuo mercato anglosassone: «La galleria in altri tempi era opera sicura, ora bisogna raccomandarsi alla Provvidenza. Credetemi che però quel metodo massereccio di incastrare tante cose insieme, che a voi pare stupendo allontana dagli associati», intimoriti da un tal genere di negozianti e dal rischio dei falsi: Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, Fondo Galletti, Carteggio Rosini, c. 309, De Rossi a Rosini, Roma, 5 maggio 1812, cit. in Giovanna Tennirelli, *Il collezionismo di Giovanni Rosini e il suo 'amore per le belle arti'*, «Annali aretini», XVIII, 2011, pp. 237-260; n. 39, p. 246. De Rossi non risparmia neppure toni polemiaci sulla scarsa conoscenza delle opere: «Queste sono le solite notizie che si acquistano nei libri, e che per verificarle bisogna aver venduto e comprato centinaia di quadri» (ASMi, ivi, c. 318, De Rossi a Rosini, Roma, 22 agosto 1818, cit. in Tennirelli, *Il collezionismo di Giovanni Rosini*, cit., n. 43, p. 247). Nel *Catalogo dei dipinti classici esistenti nella collezione del celebre prof. Rosini*, Pisa, con i tipi di Francesco Mariotti, 1881, che ne precede la vendita, emerge il piano di acquisizioni che aveva attinto da importanti collezioni, spesso tramite l'intermediazione di Giuseppe Bezzuoli, comune amico di Nenci e titolare di numerose richieste di esportazione al Granducato (ivi, *passim*).

³⁴ L'opera in questione compare nella *Storia della pittura italiana esposta*

coi monumenti, 7 voll., Pisa, Niccolò Capurro, 1839-1854, sezione Atlante illustrativo Epoca Prima (Tennirelli, *Il collezionismo di Giovanni Rosini*, cit., n. 93, p. 258). Si rimanda a *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*, a cura di Keith Christiansen, Laurence B. Kanter e Carl Brandon Strehlke, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 dicembre 1988-19 marzo 1989), The MET, New York, 1989, scheda n. 31, (inv. 41.100.4, pp. 189-191; *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865. A summary catalogue*, a cura di Katharine Baetjer, The MET, New York, 1995, p. 53).

³⁵ Rosini, *Storia della pittura*, cit., I, 1839, p. 186; n. 10, p. 149; tavv. VI, XVIII, XXII; III, 1841, tavv. XLI, XLIV. Nel tomo II, n. 18, p. 142, Rosini ringrazia i fratelli Milanesi, Porri, Pini e Nenci, «non avaro mai dei suoi lumi, e della sua molta dottrina». I senesi, tuttavia, non sembrano nutrire particolare stima nei suoi confronti: «Il Rosini, che ritiene come opera dei Greci quelle pitture del sec. XIV di S.M. Novella, dice che Coppo doveva saperne meno dei pittori greci maestri di Cimabue! Se si potrà provare con sicurezza, che la nostra Madonna detta del Bordone, ed attribuita a Diotisalvi, è invece di un pittore fiorentino anteriore a Cimabue, mi pare che daremo una notizia di molta importanza per questa Scuola; ed i fiorentini vedranno che l'amore del municipio non ci vela gli occhi di fronte alla verità, come fanno essi che si vorrebbero pigliar tutto» (lettera di Pini a Gaetano Milanese, Firenze, 14 dicembre 1846, cit. in Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., n. 924, p. DCLXXXIII).

³⁶ Sulla continua sovrapposizione tra Rosini mercante e autore di una *Storia* sbilanciata più sull'apparato illustrativo che sui contenuti, cfr. anche Donata Levi, *Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 133-148. Ri-

cordiamo che nel 1820 anche Nenci al Camposanto eseguiva una serie di disegni dagli affreschi di Benozzo Gozzoli (Gian Lorenzo Mellini, *Della vita e delle opere di Francesco Nenci*, «Labyrinthos», II, 3-4, 1983, pp. 91-127; pp. 99-100).

³⁷ Lettera di Ramboux a Pini, Pisa, 5 luglio 1842 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 3).

³⁸ Lettera di Ramboux a Pini, Treviri, 10 ottobre 1843 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 5). Purtroppo, in assenza di menzioni in merito, non è possibile identificare a quale autore Ramboux qui si riferisca. Ci si può chiedere se Ramboux trattasse anche opere 'contemporanee', come quelle di Nenci stesso; del resto, in più occasioni, anche Pini avrebbe sostenuto alcuni artisti emergenti come Alessandro Franchi (Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., n. 47, p. 119) ed Enrico Pollastrini (ivi, nn. 79-80, pp. 124-125).

³⁹ Lettera di Ramboux a Pini, Colonia, 20 dicembre 1845 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 6). Ramboux si riferisce probabilmente a Karl Schnaase (Danzica, 1798-Wiesbaden, 1875), allievo di Hegel, che tra il 1826 e il 1827 visitò l'Italia traendo numerosi spunti per la sua *Geschichte der bildenden Künste*, pubblicata in un primo volume nel 1843 e dedicata a Franz Kugler, con non poca influenza su Wilhelm Bode (<https://arthistorians.info/schnaasek/>; ultimo accesso: giugno 2026).

⁴⁰ Lettera di Ramboux a Pini, Colonia, 20 dicembre 1845 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 6), che ritorna ne *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle, ediz. a cura di Vincenzo Marchese, Carlo Milanese, Gaetano Milanese e Carlo Pini, 13 voll. e indice, Firenze 1846-70: I, 1846, p. 99, cit. anche in Sallay, per l'appunto «Praticissimo della scuola senese», cit., n. 28, p. 44.

⁴¹ Il trittico, esemplato su quello di San Ponziano, fu eseguito a Lucca per

mano di tre artisti (oltre a Spinello, l'intagliatore Simone Cini e il doratore Gabriello Saracini), probabilmente destinato alla sede romana degli Olivetani. Sugli aspetti stilistici si veda Angelo Tartuferi, *Profilo storico-critico di Spinello Aretino e schede delle sue opere*, in «*Sumptuosa tabula picta*». *Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di Maria Teresa Filieri, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio 1998), Sillabe, Livorno, 1998, pp. 132-146: p. 133; Aristide Bresciani, *Spinello di Luca detto Aretino*, Polistampa, Firenze, 2020, pp. 114-117. Sulle vicende relative alla committenza, a partire dal documento di allogazione del polittico, scoperto da Gaetano Milanese forse su sollecitazione di Carlo Pini stesso, cfr. Ugo Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, «Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani», II, 1928-29, pp. 35-48, qui consultata nel volume Ugo Procacci, *Tra Giotto e Vasari. Saggi di storia dell'arte. 1928-1991*, a cura di Chiara Franceschini, Viella, Roma, 2024, pp. 153-165; *Le Vite*, cit., I, 1846, p. 689; Stefan Wepelman, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Polistampa, Firenze, 2011, pp. 50-51; cat. 20 pp. 143-151.

⁴² Christoph Merzenich, «*Di diletanza per un artista*». *Der Sammler Antonio Giovanni Ramboux in der Toskana*, in *Lust und Verlust*, a cura di Hiltrud Kier and Frank Günter, 2 voll., Zehnder-Museen der Stadt Köln and Wienand Verlag, Köln, 1995, pp. 303-311.

⁴³ Le *Osservazioni fatte a Mont'Oliveto Maggiore, Buonconvento e luoghi circonvicini*, inserite nei taccuini di viaggio di Carli (e in parte pubblicate in *Viaggio a Buonconvento con la guida di Giovan Girolamo Carli - 1773*, a cura di Roberto Guerrini, Alsaba, Siena, 1993), si trovano in BCS, ms. C.VII.10, fasc. 6, qui c. 118: «Viddi 4 piccolissimi quadretti bislunghi con immagini di SS. della stessa

mano, che io credo, che sieno stati levati dai sopradetti luoghi della nostra tavola; altro spartimento alquanto più largo, ma meno alto, è appeso separatamente nella stessa officina, e vi si rimira in mezza figura di grandezza naturale una Vergine annunziata (mancando l'altro spartimento dell'Angelo, i quali due dovevano occupare il mezzo della tavola) e, verso il fin della piramide, è altra mezza figurina di un santo; tutti questi pezzi sono sufficientemente conservati; i colori sono buoni, le arie delle teste non dispiacevoli, il panneggio secco al solito, il tutto insieme di un gusto mediocre. Son d'opinione che appartenga a questa tavola altra pittura, che si vede nella stanza della Barbieria, ed ove in molte figurine è rappresentato il transito di Maria Vergine: questo pezzo o stava sotto a' 2 spartimenti dell'Angelo e dell'Annunziata; o è una porzione di gradino, o predella, come allora dicevano. Pare della stessa mano, ma fatto con più diligenza ed arte. Vi si scorge la Madonna giacente allora appunto spirata; intorno sono gli Apostoli e più SS. donne e angeli, con buone teste, in diverse attitudini e con varia espressione; in mezzo, ma più in alto, è Gesù Cristo con un'aria di volto maestosa insieme e dolcissima, che tiene in braccio l'anima della Vergine in forma di graziosa Bambina involtata in un ricco panno e la riguarda con grand'amore e compiacenza; il colorito è bello, bensì in alcuni luoghi scrostato; la pittura è fatta nel gesso dato sulla pura tavola, laddove negli spartimenti grandi sopra riferiti è (se la memoria non m'inganna) sulla tela ingessata e incollata sul legno». La curia di San Nazario era un monastero di Benedettine Olivetane.

⁴⁴ Su Luigi De Angelis (Città della Pieve, 1759-Siena, 1832), essenziale per il patrimonio artistico senese, si rimanda, oltre a Dei, «*La Galleria aperta al pubblico*», cit., a Silvia Risani, *I luoghi e la storia. Luigi De Angelis Bibliotecario alla Sapienza*, «Buletino Senese di Storia Patria», CXI, 2004, pp. 216-249.

⁴⁵ Ringrazio il Rev. P. Roberto Donghi, O.S.B. Oliv., Priore dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, che mi ha messo a disposizione la trascrizione della *Relazione del Monastero di Monteoliveto Maggiore compilata dell'Ab. De Angelis Pub. Bibliotecario dell'Imperiale Biblioteca di Siena in tempo che nel 15 ottobre 1810 si portò a fare il trasporto della Libreria di detto Monastero alla Biblioteca di Siena con alcuni documenti che la interessano*, conservata presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (BMF), ms. C 405, qui c. 29r.

⁴⁶ BMF, ms. C 405, c. 68r. Segue una nota con altra calligrafia: «è di Spinello Aretino. Che asino!! Confondere Duccio con Spinello!!! Vedesi adesso nella Accademia delle Belle Arti di Siena. è parte del quadro citato dal Vasari». Secondo Donghi, il Fra Daniele 'restauratore' potrebbe identificarsi in Daniele Lonati, converso e pittore, morto a Firenze nel 1826 (Modesto Scarpini, *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, Edizioni Ulivo, Balerna, 1952, p. 450).

⁴⁷ BMF, ms. C 405, c. 55v.

⁴⁸ Luigi De Angelis, *Ragguaglio del nuovo Istituto delle belle arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuito cronologicamente i quadri dell'antica scuola senese...*, nella Stamperia Bindi, Siena, 1816 (*Incoronazione* a p. 23, *Transito* a p. 48). Sulla prima, al numero 13 della stanza dedicata al XIV secolo, si legge: «Il Vasari dunque discorrendo di questa tavola nella Vita di Pietro, avverte che a suo tempo a Monteoliveto di Chiusure, era posta nel paradiso sotto la Chiesa. L'umidore di questo Paradiso la danneggiò in maniera, che non si regge più. Per la memoria, e per le tracce ch'ella conserva, ancor vecchia, delle sue bellezze la conserviamo». A conferma dei fatti, ASS, *Istituto di Belle Arti, Affari generali*, filza 1, 1808-1830, n. 22: *Cataloghi dei Quadri sigillati dalla Commissione di Scienze e Arti e dei quadri scelti nei Conventi di Frati e Monache, 1810-1811*,

a cura di Luigi De Angelis, trascritti e approfonditi in Yuri Ferretti, *L'Istituto di Belle Arti e il patrimonio artistico senese. Dall'incameramento delle opere alla loro disseminazione nel territorio*, tesi di laurea, Università di Siena, a.a. 2024-25, relatore prof. Alessandro Bagnoli, correlatrice la scrivente. Nel malinteso della provenienza, come già notato da Sallay, cadrebbe anche Weppelman, *Spinello Aretino*, cit., p. 144, schede e, f; p. 148; n. 9, p. 151, che suppone anche per questi frammenti, come vedremo oltre, la proprietà di Carlo Pini. Si vedano poi Cesare Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Libreria dello Stato, Roma, 1933, pp. 364-365; quindi Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Sagep, Genova, 1977, cat. 119 e 125, pp. 232-234, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia precedente.

⁴⁹ Ettore Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi. 1200-1800*, 12 voll., ante 1835, edizione stereotipa S.P.E.S., Firenze, 1976: vol. II, pp. 372-373. La frase è cancellata e postillata come trascritto.

⁵⁰ Si veda oltre, qui, nn. 53-54: per ora Sallay, *The Sienese Painting in Hungary*, cit., n. 66, p. 54; Merzenich, «*Di diletanza per un artista*», cit., p. 311, in asta nel 1867 coi nn. 84-87.

⁵¹ ASS, *Istituto di Belle Arti, Affari Generali*, filza 3, 1838-1840, anno 1838, fasc. 9, cit. in Sallay, *The Sienese Painting in Hungary*, cit., n. 65, p. 54, e segnalatomi anche da Marco Fagiani.

⁵² *Le Vite*, cit., I, 1846, n. 1, p. 688, cit. anche in Friedrich Mason Perkins, *Una tavola d'altare di Spinello Aretino*, «*Rassegna d'arte antica*», XVIII, 1918, pp. 1-6.

⁵³ Come in Merzenich, *Spinello Aretino*, cit., I, p. 312; la lettera del 7 aprile 1842 anticipa la tabella di estrazione del 28 dello stesso mese, dove le opere compaiono ai nn. 22-25. Sallay, in *The Sienese Paintings in Hungary*, cit., n. 65, p. 54, riporta anche una nota di Ramboux

che potrebbe confermare questa ipotesi: «Il quadro del Spinello dal Pini è del 1385», benché posta piuttosto inspiegabilmente sotto il disegno di una pala del Vecchietta (Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung, *Sammlung von Umrissen*, VIII, p. 10, n. 716 [836]).

⁵⁴ Limpida in proposito la disamina di Merzenich, «*Di diletanza per un artista*», cit., I, pp. 303-314. Più volte a Ramboux viene richiesto di rispettare la modulistica, conferendo maggiori dettagli; trovandosi a Siena, riesce inoltre a *bypassare* la dogana fiorentina per far partire le casse direttamente da Livorno grazie all'autorizzazione di Nenci, delegato all'ispezione dal Granducato. Le tavolette, prive di riferimenti all'artista, risultano nella richiesta del 12 maggio dello stesso anno, nn. 1-2: «Pezzi di tavola rappresentanti quattro Santi in piede due per parte, al di sopra dei quali due mezze figure de' Profeti con iscrizione in mano» (Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, filza LXII (1842), parte II, aff. 84).

⁵⁵ Nell'occasione si è consultata l'edizione italiana Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo XII al secolo XVI*, 11 voll., Le Monnier, Firenze, 1875-1908, posseduta e annotata da Gaetano Milanese, in particolare II vol., 1883, p. 442. «Di questa tavola la parte centrale andò perduta, ma uno dei pinacoli e una parete (sic) della predella vedonsi nella galleria di Siena, mentre le parti laterali le abbiamo trovate nella raccolta di quadri del signor Romboux (sic) a Colonia sul Reno [...]. Quantunque questi avanzi siano molto rovinati, essi mostrano tuttavia per la maniera larga e il modo franco, col quale Spinello condusse la pittura, ch'essa doveva essere una delle sue tavole migliori». Le correzioni di Milanese si riducono all'editing degli errori di battitura qui evidenziati e nella specifica del luogo («Chiusuri» in luogo di Chiusi). Nella nota 2 alla medesima pagina, Ca-

valcaselle riporta i numeri di inventario delle due serie di opere (245-246 per Siena; 82, 83, 84, 85 e 87 per Colonia).

⁵⁶ Sia nel *Catalogo* del 1842, p. 8, che in quello del 1852, p. 23, i dipinti compaiono nella seconda stanza, parete prima della Galleria, coi numeri in ordine di successione 13 per il *Transito* (peraltro secondo lo stesso ordine di quella presunta di Lorenzetti nel *Ragguaglio* di De Angelis del 1816) e 14 per l'*Incoronazione*. Nel testo del 1852 si lascia spazio a una più ampia descrizione; nel *Catalogo della galleria del R. Istituto provinciale di belle arti di Siena*, edito a Siena per i tipi di Onorato Porri nel 1864, si indica che il pannello centrale si trova nel museo di Treviri.

⁵⁷ Lettera di Ramboux a Pini, Colonia, 20 dicembre 1845 (BCS, ms. Aut. Porri 76.23, c. 6). Similmente – se si eccettua la specifica della datazione, che tradisce lo sguardo attento di Milanese – nelle *Vite* del 1846 si legge: «Questi laterali, riuniti insieme, formano una tavola alta quattro braccia e larga tre, con ricchissimi intagli e ornati, tutti messi a oro. Nella parte destra sono espressi i santi Nemesio e Giovan Battista; nella sinistra, san Bernardo e santa Lucilla; e sopra, in due compassi o formelle, i profeti Daniele e Isaia, dal mezzo in su ed in piccola proporzione. In basso evvi lo zoccolo diviso in quattro scomparti, in ciascuno dei quali è dipinto un fatto della vita dei santi sopra figurati, cioè: il Martirio di san Nemesio, il Banchetto di Erodiade, la Morte di san Bernardo, e il Martirio di santa Lucilla: tutti condotti in modo degno veramente di un grande e pratico maestro. Queste storie sono l'una dall'altra divise da pilastretti, sui quali sono parimenti dipinte altrettante piccole figure di santi ritte in piè. Sopra il gradino a lettere di pastiglia rilevate e dorate, si legge: MAGISTER SIMON CINI DE FLORENTIA INTALIAVIT GABRIELLUS SARACENI DE SENIS AVRAVIT MCCCLXXX... Il resto del

millesimo non è ben chiaro, ma pare che vi fosse non un V, ma piuttosto un III o un IIII. La iscrizione che diceva il nome del pittore Spinello, manca, perché è perduta la parte di mezzo, dove al certo era figurata una Nostra Donna».

⁵⁸ L'*Incoronazione della Vergine*, risalente al 1839, poi incisa da Giuseppe Rossi, corrisponde alla tavola XVIII del I tomo della *Storia della pittura italiana*.

⁵⁹ Le teste dei santi degli scomparti laterali, incise nel 1852 – pubblicate anche da Weppelman, *Spinello Aretino*, cit., p. 17 e in Sallay, *Die Sammlung früher Malerei*, cit., p. 62 – compaiono in *Umriss zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200-1600, nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers J.A. Ramboux in Coeln*, Köln, 1852-58, II, Quaderno IX, *Giotto seine Schüler und Zeitgenossen des XIV. Jahrhunderts*. Gran parte del catalogo manoscritto dei disegni di Ramboux, *Sammlung von Umrissen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien* è conservata in dieci volumi nello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte, Graphische Sammlung (inv. 2472, LXV e 4535), di cui al vol. IV, copia a matita rielaborata con carbone e gessi, eseguita dopo il 1842, n. 194, risultano le teste dei santi Benedetto e Lucilla dello scomparto laterale destro della pala (ora a Cambridge, USA); al n. 195 le teste dei santi Nemesio e Battista del laterale sinistro (ora a Budapest); entrambe con iscrizione MCCCLVIII (Weppelman, n. 127 p. 38). Cfr. anche Ziemcke, *Ramboux und die Sienesische Kunst*, cit., pp. 257-258; Irene Hueck, *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, «Prospettiva», 23, 1980, pp. 2-10: n. 3, p. 8, in cui si sottolinea come, con l'approccio da restauratore del tempo, Ramboux fosse solito integrare le lacune realizzando, nei propri disegni, la composizione d'insieme.

⁶⁰ Weppelman, *Spinello Aretino*, cit., pp. 16-18. Le incisioni di tali serie iconografiche, indice dello stato dell'arte della ricerca al tempo, riguardano solo le opere attribuite con certezza a Spinello nelle fonti storiche benché talvolta comparissero sotto il nome generico di Giotto, forzando l'opinione positiva di Vasari e generando una certa confusione nel suo profilo artistico. Von Rumhor, in contatto con Ramboux, acquistò alcune tavole di Spinello per la Gemäldegalerie di Berlino, favorendone l'attribuzione corretta (ivi, p. 17).

⁶¹ Weppelman, *Spinello Aretino*, cit., p. 19 e n. 129, p. 38.

⁶² *Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221-1640) in der Sammlung des Conservator J.A. Ramboux*, Druck von J.P. Bache, Köln, 1862, pp. 16-17.

⁶³ *Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, Conservator des städtischen Museums in Cöln*, catalogo d'asta (Colonia, J.M. Heberle [H. Lempertz], 23 maggio 1867), Köln, 1867, nn. 82-87, pp. 18-19). Si fa qui riferimento a Weppelman, *Spinello Aretino*, cit., pp. 144-148: *San Nemesio e San Giovanni*, con relativa predella (laterale sinistro), cat. 82, tramite Arnold Ipolyi, dal 1872 al Szépművészeti Múzeum di Budapest; *San Benedetto e Santa Lucilla*, con relativa predella (laterale destro), cat. 83, insieme al santo monaco, cat. 87, ora al Fogg Art Museum della Harvard University; *San Filippo*, non venduto all'asta del 1867, tramite Robert Lehman ora al Metropolitan Museum of Art di New York; un altro *Apostolo*, cat. 86, dal 1936 in collezione van Heek, 'S Heerenberg, Stichting Huis, in Olanda; *San Giacomo minore*, cat. 85, già a Sotheby's, in ubicazione ignota. Cfr. anche Eberhard Zahn, *Johann Anton Ramboux*, Spee Vlg, Trier, 1980, pp. 553-555.

⁶⁴ Oltre ai già citati, Mason Perkins, Procacci e Weppelman (pp. 143-151), si rammentano Georg Gombosi,

Spinello Aretino: eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts, im Selbstverlag des Verfassers, Budapest, 1926, pp. 55-61; Shewood A. Fehm Jr., *Notes on Spinello Aretino's So-Called Monte Oliveto Altarpiece*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVII, 2-3, 1972, pp. 252-

272. Numerosi i dubbi suscitati dalla parte centrale, rispetto a cui si segnala la proposta di Giampaolo Ermini che, su basi documentarie e iconografiche, suggerisce un'*Assunzione* entro la narrazione organica che procede dal *Transito* sottostante all'*Incoronazione* sulla sommità: Giampaolo Ermini, *Le tre chiese di Monte Oliveto Maggiore*.

Ubicazione e sviluppo architettonico, in *Bernardo Tolomei e le origini di Monte Oliveto*, a cura di Giancarlo Andenna e Mauro Tagliabue, atti del convegno di studi per il VII centenario di fondazione dell'abbazia (Monte Oliveto Maggiore, 9-10 maggio 2019), Centro Storico Benedettino, Cesena, 2020, pp. 253-305: p. 278.