

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.