

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The essay analyses an unpublished collection of letters sent between 1839 and 1845 by Johann Anton Ramboux to Carlo Pini, which shed a light on the relationships between scholars, restorers and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

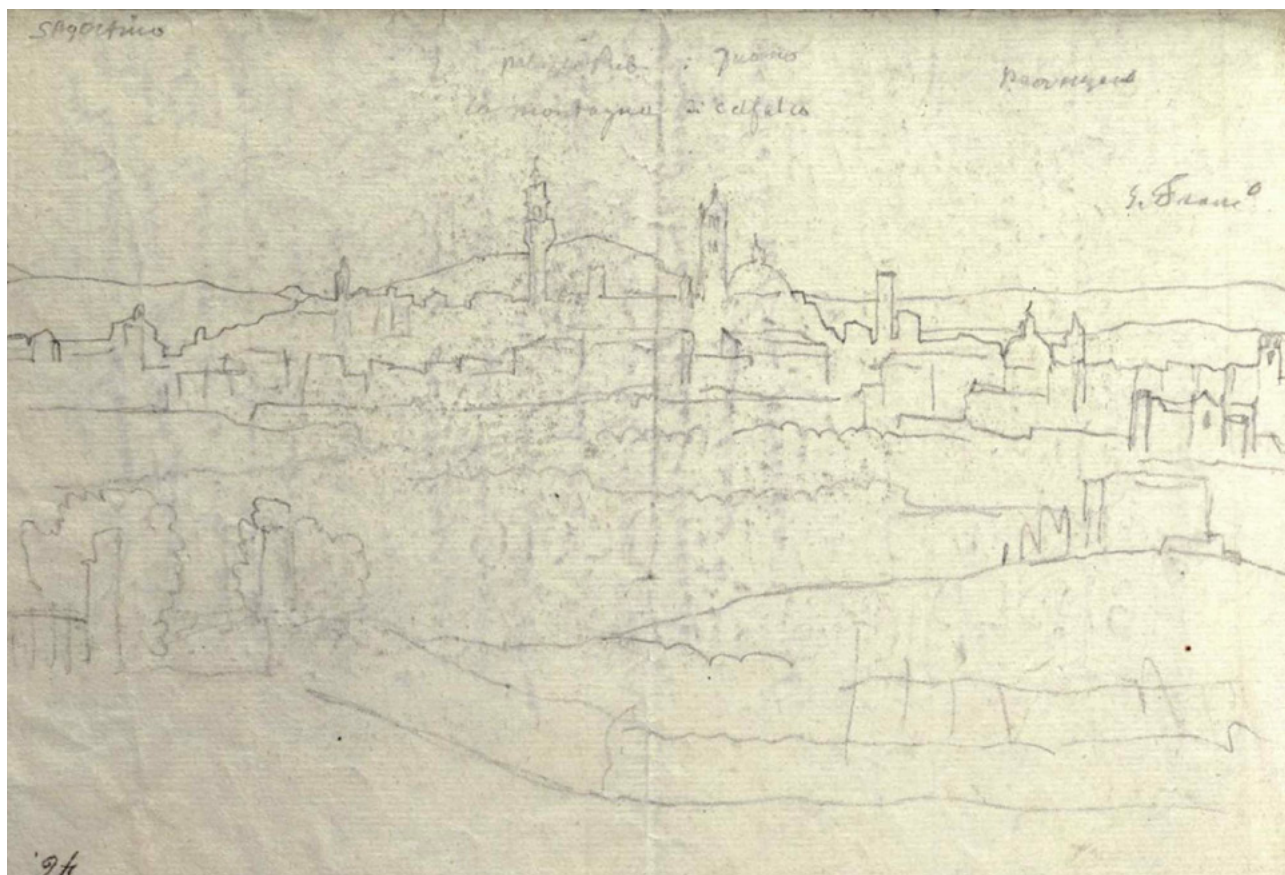
Se ancora molto resta da indagare sulla circolazione di opere d'arte dei pittori cosiddetti 'primitivi' nella Toscana dell'Ottocento, altrettanto in ombra rimangono tuttora le interconnessioni tra alcune figure istituzionali e i collezionisti, i conoscitori e i mercanti d'arte, lasciando aperti interrogativi 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 Milanese, 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 Milanese, 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 Milanese, 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 Milanese, 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

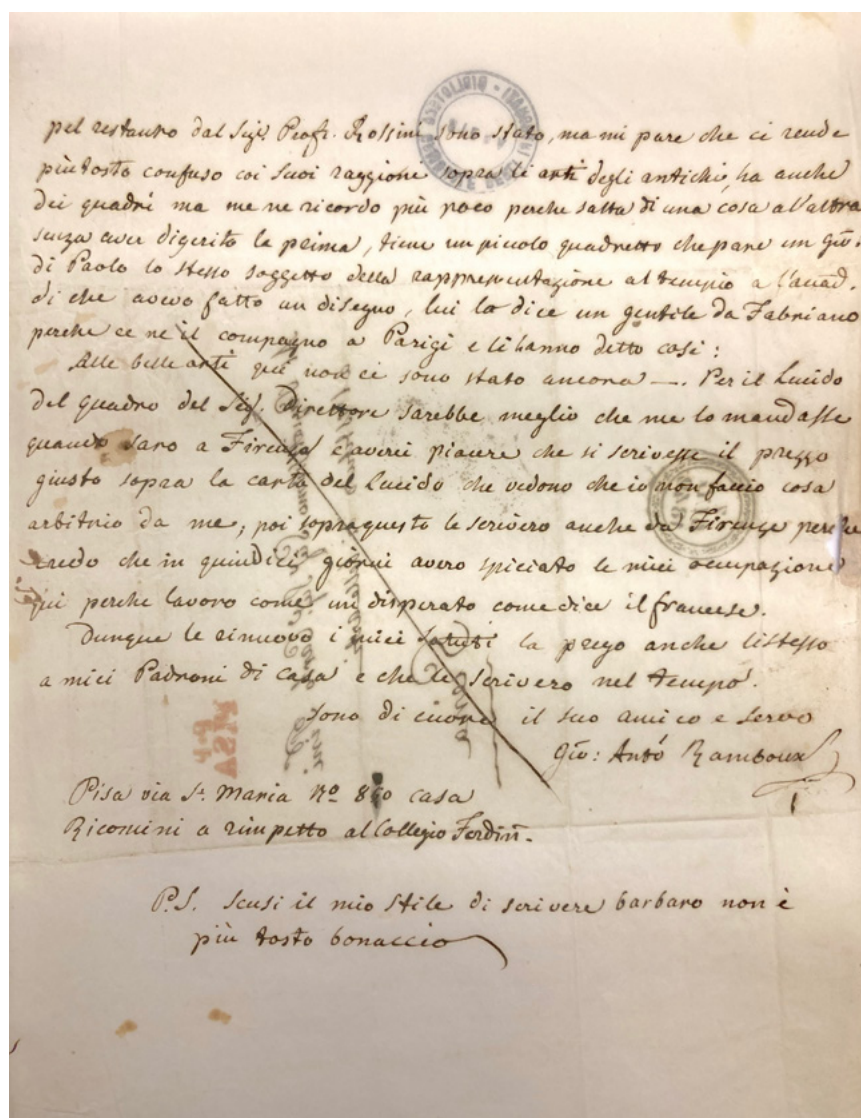
Il riferimento alla Galleria risulta tutt'altro che secondario: Ramboux ne era un assiduo frequentatore quando Pini era custode e si occupava degli aspetti conservativi (per la cifra di 179 lire, restaurò ben settantadue dipinti del legato Spannocchi nel 1846);²⁶ intenti a copiare le opere, non resta 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 Milanesi, Firenze, 14 dicembre 1846, cit. in Petrioli, *Gaetano Milanesi*, 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.