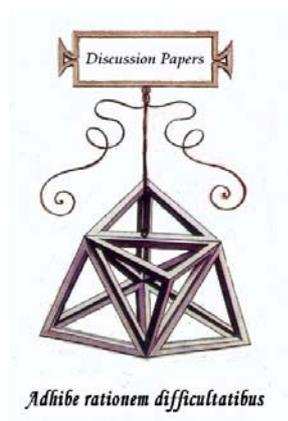




Discussion Papers

Collana di

E-papers del Dipartimento di Scienze Economiche – Università di Pisa



Valeria Pinchera

**Il consumo d'arte a Firenze in
età moderna. Le collezioni
Martelli, Riccardi e Salviati nei
secoli XVII e XVIII**

Discussion Paper n. 50

2004

Discussion Paper n. 50, presentato: **dicembre 2004**

Indirizzo dell'Autore:

Valeria Pinchera

Dipartimento di scienze economiche, via Ridolfi 10, 56100 PISA – Italy

tel. (39 +) 050 2216 329

fax: (39 +) 050 598040

Email: val.pinchera@ec.unipi.it

© Valeria Pinchera

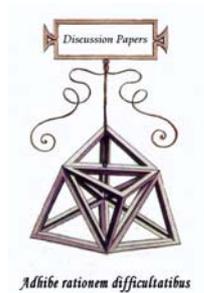
La presente pubblicazione ottempera agli obblighi previsti dall'art. 1 del decreto legislativo luogotenenziale 31 agosto 1945, n. 660.

Ringraziamenti

L'autore ringrazia il Getty Research Institute di Los Angeles USA per il *residential grant* di cui ho usufruito come *visiting scholar* dal settembre al dicembre 2003 per compiere la mia attività di ricerca usufruendo delle strutture del centro e in particolare del fondo archivistico costituito dal Provenance Index presso la Getty Library. Sono grata inoltre a T. Fanfani, J. M. Montias, P. Malanima, M. North e a tutto il working group degli scholars del programma "Market and value" del GRI dell'anno 2003-2004 per i loro utili commenti ad una prima versione di questo paper. Rimango l'unica responsabile di errori e imprecisioni in questo paper .

Si prega di citare così:

Valeria Pinchera (2004), "Consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nel XVII e XVIII secolo", Discussion Papers del Dipartimento di Scienze Economiche – Università di Pisa, n. 50 (<http://www-dse.ec.unipi.it/ricerca/discussion-papers.htm>).



Valeria Pinchera

Consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nel XVII e XVIII secolo

Abstract

Consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nel XVII e XVIII secolo

This paper intends to examine the consumption of art by some of the most important aristocratic Florentine families from the seventeenth to the beginning of the nineteenth century. In the last few decades economic and social historians have showed an increasing interest in consumption and material culture. The systematic application of investigations and economic methods to the study of consumption, through model-building and sophisticated quantitative analysis, has led to the discovery that there was a significant increase in the number and types of material goods in the Seventeenth and Eighteenth centuries. Even though this interest has produced many contributions to the field, no systematic and satisfactory interpretations have been made that can be applied as a general model of the phenomenon. The central problem for the historians remains one of explaining the dynamic role of consumption, and the growing urge to own and display some kind of material goods, such as paintings as commodities.

Reconstruction of the art collections of the most important Florentine families will be a matter of significant importance towards understanding the art consumption in Florence in the modern age.

Classificazione JEL: Z11, D49

Keywords: consumption, economics of arts, demand for the arts, cultural economics

1. *Introduzione*

Questo saggio intende esaminare il consumo d'arte da parte di alcune delle principali famiglie dell'aristocrazia fiorentina dal Seicento ai primi dell'Ottocento. Raramente, come ha osservato qualche anno fa Richard A. Goldthwaite, le opere d'arte sono state esaminate da un punto di vista meramente economico, come prodotti, al di là del loro valore estetico¹. Eppure proprio nell'Italia del Rinascimento si verificò un importante cambiamento nella struttura della domanda d'arte: accanto alla domanda essenzialmente pubblica e religiosa emerse una consistente committenza privata e laica. La produzione di oggetti d'arte divenne un'importante attività economica².

Solo nell'ultimo cinquantennio storici economici, sociali, dell'arte ed economisti hanno mostrato un crescente interesse nei riguardi dell'economia dell'arte. Per lungo tempo le indagini storico-economiche relative al rapporto economia ed arte hanno assunto un carattere macro economico. L'interesse era rivolto al tema delle relazioni fra l'impiego della ricchezza nelle attività produttive e in opere d'arte. Solo gradualmente, nell'ultimo ventennio, ci si è cominciati a interessare alle condizioni locali della produzione e della domanda. La collaborazione tra storici dell'economia e storici dell'arte ha prodotto nuove e dettagliate ricerche sul mercato dell'arte in Olanda in età moderna, in particolare nel XVII secolo, generando stime totali della domanda e dell'offerta di quadri³. Carattere comune di queste analisi è la considerazione dell'opera d'arte come oggetto o bene di arredo, senza alcuna implicazione di carattere estetico. Seguendo questo esempio, e più in generale le nuove tematiche relative alla cultura del consumo, si sono mossi i recenti studi di Berg, Clifford, Ormrod e Pears sull'Inghilterra, di Cecchini su Venezia, di Comanducci su Firenze e di Sicca sul commercio di opere d'arte tra Italia e Inghilterra⁴.

¹ Goldthwaite (1995).

² Lydecker (1987).

³ *Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (1991); Loughman – Montias (2000); Montias (2002); *Economic engagements with art* (1999).

⁴ *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850* (1999); *Art Markets in Europe, 1400-1800* (1998); Pears (1988); Cecchini (2000); Comanducci (2000) e Sicca (2002).

Due recenti convegni internazionali a Firenze (2000) e a Prato (2001) hanno evidenziato l'emergere di questo nuovo filone di ricerche soprattutto di carattere storico-economico sull'economia dell'arte, e in particolare sul mercato d'arte in Italia nei secoli dell'età moderna⁵. Il mercato dell'arte a Firenze risulta però ancora lungi dall'essere sufficientemente indagato. La domanda di Goldthwaite "sul perché l'Italia abbia prodotto così tanta arte" è rimasta ancora senza una esaustiva risposta.

La presente ricerca s'inserisce nell'ambito di questi recenti contributi, cercando al contempo di tenere conto di alcuni dei suggerimenti dell'economista Throsby, secondo cui le indagini nell'economia della cultura dovrebbero assumere orizzonti più ampi e articolati, in cui, oltre ai dati seriali, includere nell'analisi punti di vista storici, filosofici, estetici e sociologici⁶. In questo caso lo studio riguarda un aspetto economico della *fine art*, cioè di uno di quei beni, come i quadri, che, come beni simbolici, risultano portatori di una doppia valenza: come simbolo e come merce. Nella definizione di Panofsky, l'opera d'arte rappresenta, infatti, al contempo sia un bene simbolo, portatore di un segno estetico che viene riconosciuto in uno specifico contesto culturale, che un bene, che in quanto oggetto, può essere scambiato come merce⁷.

Il saggio si articola in tre paragrafi: dopo una descrizione generale degli aspetti sociali, culturali ed economici della nobiltà fiorentina in età moderna, si passa nel secondo paragrafo all'esposizione relativa alla raccolta dei dati e alla costruzione del database, quindi nel terzo si illustrano i caratteri generali del collezionismo di opere artistiche e si analizzano in particolare le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nell'arco temporale compreso tra l'inizio del Seicento e i primi dell'Ottocento, cui seguono alcune note conclusive sull'evoluzione e sul significato del collezionismo artistico della nobiltà fiorentina in età moderna.

2. I caratteri economici e sociali della nobiltà fiorentina

Nel Granducato di Toscana, per un lungo arco di secoli, la ricchezza e il reddito si concentrarono nelle mani di un gruppo ristretto di famiglie, in particolare nobili cittadini di Firenze che, a

⁵ *Il mercato dell'arte in Italia secc. XV-XVII*, (2003).

⁶ Throsby (1994), in particolare pp. 26-27.

⁷ Panofsky (1962), i cui concetti sono stati rielaborati da W. Santagata (1998), p. 23.

partire dal Rinascimento e poi soprattutto nel corso del XVII e XVIII, dominarono la vita economica e sociale dello Stato.

Secondo l'interpretazione di Goldthwaite proprio l'aristocrazia italiana e in particolare quella fiorentina, fu all'origine di un nuovo comportamento di consumo, allorché nel corso del Rinascimento mutò il modello di spesa che era stato caratteristico delle nobiltà feudali⁸. La forte connotazione urbana, insieme all'affermarsi di un nuovo concetto di cultura e di coscienza nobiliare, fu alla base di nuove abitudini di consumo. Nell'ambito cittadino le spese dei ceti abbienti, stimolate dalla competizione sociale, tesero ad essere reindirizzate verso articoli di consumo durevole più numerosi e ricercati piuttosto che verso i servizi, tipici delle società del passato feudale. Il consumo di lusso divenne un segno distintivo, una pubblica dimostrazione del proprio *status*. La crescente domanda fu sostenuta da una maggiore disponibilità di ricchezza da parte dei ceti abbienti che elevarono il livello di spesa individuale, anche grazie al sostegno portato dalla diffusione e dall'evoluzione dei servizi finanziari⁹.

Il fondamento dei nuovi comportamenti di spesa era legato a due concetti ideologici e culturali principali: la magnificenza e la liberalità¹⁰. Il primo rappresentava il segno esteriore della magnanimità, ed era considerato un dovere pubblico, mentre il secondo riguardava la condotta privata dell'individuo. Entrambi costituivano le virtù essenziali e necessarie del vivere "onorabilmente e nobilmente".

Le due nozioni vennero mutate dall'Etica aristotelica e rielaborate dalla trattatistica nobiliare ed "economica" rinascimentale, che costituiva la base culturale laica delle élite del tempo¹¹. Nella matrice culturale del consumo delle classi abbienti italiane dell'età moderna le virtù degli uomini potevano essere dedotte dalla qualità degli oggetti acquistati e posseduti¹².

Un approccio più specificamente culturale ai meccanismi di consumo dei secoli XVII e XVIII costituisce il fondamento dei più recenti studi dedicati a questo fenomeno, che si focalizzano sulla mentalità legata all'atteggiamento dei consumatori nei confronti dei

⁸ Goldthwaite (1985).

⁹ Jardine (1996), le cui osservazioni sebbene interessanti a livello generale, presentano talvolta errori interpretativi, a questo proposito: Martines (1998).

¹⁰ Su tali concetti si veda: Guerzoni (1999), e più in generale sui consumi cospicui Burke (1998) e Eadem (1993).

¹¹ Donati (1978) e Frigo (1985).

¹² de Marchi, *Introduction*, in *Economic Engagements with Arts*, pp. 1-30.

beni¹³. Aspetti della cultura materiale e della socialità sono stati ora associati con il mercato per la cultura. L'attenzione sta tornando al valore e ai significati assegnati dai diversi gruppi sociali e dagli individui a particolari oggetti e pratiche di consumo¹⁴. Secondo de Vries, fu proprio il desiderio e il bisogno di nuovi prodotti a spostare il modello di comportamento individuale e familiare dall'autosufficienza verso consumi e produzioni orientati al mercato¹⁵.

Tra le principali espressioni del consumo di lusso delle classi abbienti dell'età moderna vi era quello dell'arredo, e in particolare delle raccolte di opere d'arte, che venivano messe in mostra all'interno degli scenari domestici. Il consumo di tali oggetti costituiva una delle espressioni tipiche della cultura umanistica che si stava diffondendo con il Rinascimento, divenendo una dimostrazione di gusto e l'espressione di un nuovo codice culturale¹⁶. Dalla metà del XV emerse dunque una nuova attenzione al collezionismo artistico e antiquario, non legata al sapere e alla conoscenza, ma al prestigio, all'onore e al decoro della stirpe. Il collezionismo diviene un'arma di competizione sociale¹⁷.

Benché sia stato dunque ampiamente riconosciuto il fatto che il consumo d'arte, legato soprattutto all'ambiente domestico, fosse per le classi abbienti italiane una consuetudine sin dal Rinascimento, ancora poco si sa riguardo alla sua portata e ai suoi precisi caratteri.

Ai primi del Seicento la Toscana aveva perso la sua posizione di economia guida. Pur continuando a rappresentare un'importante regione economica dell'area mediterranea, non costruiva più il nodo centrale dei traffici europei come nei secoli centrali del Rinascimento¹⁸. Nel Granducato di Toscana dell'epoca la popolazione assommava a circa 900.000 abitanti, raggiungendo la consistenza massima di oltre 950.000 abitanti nel 1620, per poi diminuire e riprendere a crescere dall'ultimo decennio del XVII

¹³ *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850* e in particolare Berg and Clifford, *Introduction*, pp. 1-17, e ancora *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods* (2003).

¹⁴ de Vries (2003).

¹⁵ de Vries (1994).

¹⁶ Olmi (1983).

¹⁷ Non a caso anche la letteratura nobiliare, a partire dal XVI secolo, inizia specificatamente a soffermarsi sul collezionismo assegnandogli valenze largamente positive: la "antiquitatum peritia" era una virtù propria dei nobili, strettamente legata "cum istoria et civili scientia", si veda: Capello (1570), p. 135, passo riportato in Olmi (1983), p. 238.

¹⁸ Malanima (1982).

secolo¹⁹. Benché la densità della popolazione e il tasso di urbanizzazione rimanessero al di sotto delle cifre raggiunte nel Trecento, sino a circa la metà del XVIII secolo, l'area toscana, come tutta l'Italia del centro-nord, era caratterizzata da una forte connotazione urbana. L'economia dello Stato toscano si basava principalmente sull'attività agricola. Continuavano comunque a operare le banche, le società di commercio e le industrie tessili cittadine, seppure in tono minore rispetto ai secoli precedenti la metà del Cinquecento.

Per il Sei e Settecento non si dispone di dati relativi alla distribuzione della ricchezza nella città di Firenze. Solo per il 1427, in base al catasto toscano rielaborato da Herlihy e Klapisch Zuber, si hanno informazioni più dettagliate²⁰. Gli abitanti della città di Firenze possedevano ben 2/3 della ricchezza complessiva dello Stato e detenevano inoltre circa l'86% del capitale mobile della Toscana e il 51% dei beni fondiari totali²¹. Secondo una più tarda imposizione fiscale, quella del "donativo" del 1688, i nobili costituivano circa il 18% dei contribuenti toscani, mentre le loro quote rappresentavano oltre il 76% dell'ammontare complessivo (circa 74.800 scudi su 97.900 scudi totali)²².

Secondo un'anonima lista dei *Nomi dei gentiluomini Fiorentini viventi nell'anno 1685* le famiglie nobili fiorentine erano 385, per un totale di circa 2.000 persone, pari al 2,5% della popolazione cittadina e allo 0,3-0,4% di tutti gli abitanti del Granducato²³. Erano considerate nobili tutte quelle famiglie che, dalle origini della Repubblica, avevano ricoperto cariche di governo e possedevano vaste proprietà fondiarie²⁴.

¹⁹ Nuove elaborazioni di Malanima (2002): nel 1600 popolazione pari a 885.582 e nel 1610 pari a 916.245.

²⁰ Herlihy – Klapisch Zuber (1988), pp. 329-362, in particolare tabella 29 a p.332. A Firenze e nelle sei grandi città dello stato toscano si concentrava circa l'80% della ricchezza complessiva; si vedano inoltre le osservazioni di Malanima (1991) e Pinchera (2000).

²¹ Herlihy-Klapisch Zuber (1988), p. 333.

²² Boutier (1988a), vol. II, pp. 248-249. Lo scudo toscano di lire 7 era una moneta di argento del peso 21,23 grammi. Tale imposizione fiscale, diffusa nelle società di antico regime, costituiva un contributo, accordato ai singoli regnanti o ai parlamenti locali, in occasioni di carattere eccezionale.

²³ Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti*, F 452, e Boutier (1988a), p. 233.

²⁴ In realtà una vera e propria definizione del concetto di nobiltà non avvenne che con la sanzione giuridica della legge del 1750, secondo la quale vennero dichiarati patrizi coloro che avevano ricoperto le tre maggiori cariche dello stato prima del 1530, quelli che possedevano feudi, o che erano stati ammessi all'Ordine dei Cavalieri di S. Stefano dimostrando quattro quarti di nobiltà e infine coloro che discendevano da antiche casate di magnati. *Legislazione toscana* (1800-1808), XXVI, p.231 e Boutier (1988b).

Nel 1750 solo il 30-35% delle famiglie abbienti quattrocentesche avevano conservato la propria ricchezza, mentre erano emerse diverse nuove casate. In base a una stima del 1769, le 21 famiglie nobili più ricche della città disponevano di un reddito complessivo di circa 220.000 scudi: pari al reddito medio annuo di 18.500 mezzadri. In cima alla lista settecentesca si trovavano tre famiglie: i Riccardi, i Salviati e i Corsini. All'inizio del XVIII secolo, a parte la casa regnante de' Medici, i Riccardi, costituivano la famiglia più ricca della capitale granducale, con una fortuna valutata nel 1719 intorno a circa 1.772.000 scudi con un reddito pari a oltre 36.000 scudi²⁵. La famiglia Salviati all'epoca disponeva di un patrimonio di poco inferiore- circa 1.500.000 di scudi - con un reddito annuo di 34.000 scudi²⁶.

La famiglia Martelli occupava una posizione più arretrata nella valutazione del 1769. Sebbene non si abbiano dati precisi sul suo patrimonio, risulta che la casa, fin dal XIV secolo, abbia rivestito, nell'ambito della Toscana medicea, una posizione economica, sociale e politica di un certo rilievo²⁷. Sin dal Quattrocento compì importanti acquisizioni immobiliari, che riguardarono nel 1474 il palazzo fiorentino realizzato da Giuliano da Maiano per la famiglia Boni (ora Antinori) e, nel 1478, la concessione a livello "in infinito" di un palazzo nel contado fiorentino a Gricigliano, presso l'odierna fazione delle Sieci. A questi beni si aggiungeva l'edificazione della principale residenza familiare fiorentina, realizzata tra il 1446 e il 1458 in via della Forca (oggi via Zanetti). All'inizio del XVIII secolo le proprietà di famiglia annoveravano, oltre ai palazzi cittadini di via della Forca, e di via degli Spadai, le proprietà extraurbane di Soffiano, Castello, Gricigliano e Barberino del Mugello²⁸.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo le case nobili fiorentine ai vertici della piramide sociale ed economica, ebbero alterne fortune: alla rovina di alcune case nobili si accostò l'ascesa di altre. La famiglia Riccardi, a partire dalla seconda metà del Settecento, si avviò verso una irreversibile decadenza economica, che la portò all'estinzione e alla completa disgregazione del

²⁵ Malanima (1978), p. 208.

²⁶ Pinchera (1999), pp. 25-31. Insieme le due famiglie disponevano di un patrimonio di oltre 3.300.000 scudi e l'estensione delle loro proprietà fondiari assommava a 203.660 stiora, più di 10.695 ettari, pari a poco più dell'1,5% di tutta la superficie arabile del Granducato (7.000 Km²), all'incirca 1/3 del territorio complessivo (21.000 Km²).

²⁷ Civai (1999), pp. 17-36.

²⁸ Ibidem, pp. 51-52.

patrimonio all'inizio dell'Ottocento. Anche i Salviati non conservarono il livello di ricchezza raggiunto all'inizio del Settecento. Nel 1783 il patrimonio, che aveva assunto ormai un carattere esclusivamente immobiliare, appariva notevolmente ridimensionato: 1.000.000 di scudi²⁹. Circa un decennio dopo, nel 1794, con la morte del Cardinale Gregorio, si estinse a sua volta la discendenza della casa Salviati. Il patrimonio di famiglia fu allora suddiviso tra Camillo Borghese, figlio di Anna Maria Salviati di Averardo, ed il conte Carlo Caprara, figlio della sorella di Gregorio, Virginia Ippolita. Furono poi i Borghese, alla morte del Caprara, ad ottenere la quasi totalità dei beni. Dal 1834 questi ultimi furono, inoltre, autorizzati per concessione di Leopoldo II di Toscana, a portare anche il nome Salviati ed il titolo ducale.

Ancora all'inizio del XIX secolo, comunque, secondo tre inchieste compiute tra il 1809 e il 1812 sui nuclei familiari più abbienti ed influenti della città di Firenze, comparivano ancora gran parte dei nomi della lista del 1769 ad eccezione dei Riccardi. Tra di essi figuravano i Salviati e i Martelli³⁰.

3. Le fonti e la costruzione del database

Lo studio della domanda implica l'analisi dei flussi di spesa, che si trasformano in beni e oggetti. Il migliore strumento per un tale tipo di indagine è costituito dai libri di conto. Attraverso i libri maestri è possibile ricostruire l'andamento delle diverse categorie di spesa compiute dal singolo o dalla famiglia. L'analisi basata su tale fonte risulta, però, spesso troppo lunga e complessa, e in taluni casi assai difficile da realizzare data la mancanza di continuità cronologica nella documentazione. Nei recenti studi sulla cultura materiale e il consumo d'arte sono stati quindi utilizzati principalmente gli inventari post-mortem, derivati soprattutto dagli archivi notarili³¹. Tale tipo di fonti, come osservato anche da de Vries, pone un problema di carattere economico, legato ai concetti di *stock* e *flow*: gli inventari descrivono lo *stock* in un dato momento, ma non permettono di vedere i flussi³². Allo stesso tempo, però, i libri di conto non permettono un'analisi puntuale e precisa dei singoli acquisti, e non forniscono un dettagliato livello di descrizione delle diverse opere comprate, né soprattutto

²⁹ Pinchera (2000), p. 15.

³⁰ Gozzini (1985), in particolare, pp. 391-392.

³¹ Mazzi (1980), e Schuurman (1980).

³² de Vries (1993).

dell'insieme delle raccolte già possedute. Proprio per questa ragione la ricerca prende principalmente in esame gli inventari delle famiglie nobili fiorentine dei Riccardi, dei Salviati, e dei Martelli, integrandoli, quando possibile, con altri generi di documenti archivistici, come stime patrimoniali, libri mastri, atti notarili e documentazione miscellanea.

Per la raccolta dei dati desunti dai diversi inventari a disposizione, si è quindi predisposto un *database* che tenesse presenti alcuni caratteri di base: i) le categorie di soggetto; ii) l'attribuzione; iii) la dislocazione; iv) la valutazione, e quindi v) la trascrizione completa della descrizione dell'opera, al fine di rilevare la distinzione tra originali e copie, le dimensioni, la tecnica di esecuzione (tela, tavola, foglio), la forma e il genere di cornice. In tal modo, avendo a disposizione il maggior numero di parametri di riferimento per l'identificazione di un'opera, diviene possibile di seguirne il percorso durante i secoli all'interno delle mura domestiche, la sua eventuale alienazione o il suo spostamento in altre residenze.

Riguardo alle categorie di soggetto rappresentate nei quadri si sono distinti sei raggruppamenti principali: devozione, storie, paesaggi, ritratti, genere, altri soggetti, e i soggetti non specificati, che, a loro volta, comprendono una ventina di sottogruppi. Per la classificazione si sono tenuti presenti gli schemi adottati nel Getty-Montias *database* sull'arte olandese, semplificati nei lavori di North e quindi adattati all'area italiana nello studio di Cecchini su Venezia³³. L'obiettivo principale di una razionale e funzionale classificazione dei soggetti è costituito dalla possibilità di effettuare comparazioni con le altre realtà sinora indagate.

³³ Montias (1991), e North (1997), pp. 107-131 e Cecchini (2000), pp. 40-50.

TABELLA 1
LE TIPOLOGIE DI SOGGETTO

CATEGORIE PRINCIPALI	SOTTOGRUPPI
Devozione	Quadri di devozione – Pale di altare- Singoli santi e beati – Sacre conversazioni – Vergini con il bambino
Storie	Storie del Vecchio Testamento – Storie del Nuovo Testamento – Episodi della vita dei santi - Storie di argomento mitologico – Storie classiche – Storie moderne e letterarie – “Istorie” e favole non specificate
Paesaggi	Paesi – Marine – Tempeste – Porti di mari – Scene con navi – Battaglie – Cacce - Vedute di città – Prospettive – Architetture -
Ritratti	Ritratti di famiglia – Ritratti di personaggi illustri – Ritratti generici
Genere	Nature morte – Fiori – Frutti – Animali – Strumenti – Scene di genere – Allegorie – Stagioni - Baccanali – Figure – Nudi – Teste
Altri soggetti	“Armi” di famiglia – Mappamondi – Carte geografiche -
Vari	Soggetti non specificati

La distinzione tra le due ultime categorie degli “altri soggetti” e dei “vari” ha inteso distinguere tra opere in cui il soggetto specificato non rientra nelle principali distinzioni tematiche e opere il cui il soggetto non viene indicato, e risulta quindi del tutto sconosciuto.

La selezione degli inventari ha riguardato unicamente i documenti relativi ai palazzi cittadini delle famiglie oggetto dello studio, nei quali si svolgeva gran parte della vita quotidiana domestica e al cui interno principalmente si concentravano le raccolte artistiche dei casati. Occorre però precisare che sia i Riccardi, che i Salviati e che i Martelli possedevano altre residenze urbane ed extraurbane, nelle quali erano radunate altre collezioni di opere d’arte, generalmente di minor valore e prestigio.

Gli estremi cronologici della documentazione raccolta si concentrano sul XVII e XVIII secolo, con riferimenti alla fine del XVI e all’inizio del XIX secolo. Oltre il 50% degli inventari riporta

valutazioni e stime riguardo alle opere, e circa il 50% fornisce informazioni dettagliate riguardo alle attribuzioni. La documentazione a disposizione rende possibile seguire in modo analitico lo sviluppo delle tre collezioni nel corso dei secoli, i termini cronologici esatti per i Riccardi sono dal 1612 al 1817, per i Salviati, dal 1654 al 1775 e, per i Martelli, dal 1682 al 1826.

4. Le collezioni di quadri formazione e caratteri dal XVII alla fine del XVIII secolo: le quadrerie Riccardi, Salviati e Martelli.

In Italia il collezionismo ha elaborato forme e metodi di assoluta novità rispetto agli altri paesi europei, e ha prodotto, tra XV e XVI secolo, i primi esempi di museo pubblico, come la Galleria degli Uffizi a Firenze, divenendo una sorta di modello di riferimento a livello mondiale³⁴. Tale fenomeno ha, però, assunto sul territorio italiano una fisionomia complessa e variegata, tanto da rendere difficile una lettura unitaria e chiarificatrice.

Inizialmente il collezionismo quattrocentesco si concentrò soprattutto sul mondo antico e in particolare su quello greco, in accordo con le lezioni umanistiche di Brunni e Bracciolini. A partire dal XVI secolo incominciò ad allargarsi a forme più varie e numerose di oggetti. Tale evoluzione non è stata mai posta dagli storici dell'arte in relazione al parallelo fenomeno della specializzazione dello spazio domestico, che ampliò notevolmente il numero dei vani e determinò le funzioni specifiche dei singoli ambienti all'interno delle residenze nobiliari.

Nel corso del Rinascimento gli spazi privati delle ricche famiglie fiorentine si modificarono secondo tre fasi progressive: nella prima la camera diventò un ambiente sempre più decorativo; nella seconda a poco a poco il resto della casa si riempì di mobili ed oggetti di tutti i generi; e infine nella terza gli arredi e le suppellettili assunsero forme sempre più sofisticate ed elaborate e lo spazio interno andò via via frazionandosi secondo funzioni sempre più specifiche³⁵.

Già nel corso del Cinquecento il collezionismo fiorentino sembra preannunciare i caratteri delle gallerie, delle sistematiche raccolte d'arte tipiche del Seicento. Firenze diversamente da Roma, dove il collezionismo era soprattutto concentrato, tra XV e XVI secolo, sul recupero dell'antichità classica, presenta elementi di

³⁴ De Benedictis (1998), pp. 9-28.

³⁵ Goldthwaite (1991).

novità e soprattutto di maggior varietà. A Firenze il collezionismo sembra indirizzarsi principalmente alla raccolta di dipinti e sculture moderne, al di fuori del contesto degli studioli e delle curiosità tipiche del Rinascimento, in relazione allo sviluppo e alla diffusione di una cultura artistica legata alla storiografia e alla trattatistica d'arte, che per la prima volta forniva ai non esperti strumenti per valutare ed apprezzare le opere del presente e del passato³⁶. Tali indicazioni sul collezionismo privato fiorentino sono state principalmente desunte dalle testimonianze letterarie coeve, dal momento che gli studi storico artistici su tale argomento si sono soprattutto concentrati sul collezionismo mediceo, tralasciando l'analisi della consistenza e delle caratteristiche generali delle raccolte delle grandi famiglie aristocratiche fiorentine.

Le prime testimonianze sulla presenza di raccolte d'arte delle case nobiliari di Firenze risalgono alla seconda metà del Cinquecento e descrivono in particolare quelle di Matteo e Giovambattista Botti, di Lodovico Capponi, di Francesco e Lorenzo Salviati, di Rodolfo Sirigatti, di Baccio Valori e di Bernardo Vecchietti³⁷. A Firenze, già nella seconda metà del XVI secolo, risultavano presenti oltre una quindicina di collezioni artistiche private di pregio, ma soprattutto palazzi e sontuose residenze familiari che contraddistinguevano la scena della città e rappresentavano in qualche modo l'origine, il contenitore principale, di tanto sfarzo e ricchezza³⁸.

Il palazzo cittadino costituiva, nell'ideologia nobiliare di antico regime, la testimonianza più evidente del prestigio e dello splendore della famiglia³⁹. L'epoca in cui l'architettura privata fiorentina iniziò a svilupparsi e ad assumere caratteristiche sue proprie, fu tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Successivamente, tra la fine del Cinquecento e per tutto il Seicento, si verificò nella capitale toscana un nuovo aumento nelle costruzioni e nelle ristrutturazioni dei palazzi signorili⁴⁰. Gli interventi di restauro furono soprattutto volti all'ampliamento dei complessi abitativi e all'aggiunta di nuovi elementi decorativi. Concomitante con questo riassetto delle residenze umane, come

³⁶ Conti (1980); Ciardi (1976) e Civai (1999), pp. 56-57.

³⁷ Borghini (1584), pp. 13-15; pp. 19-22 e pp. 689-713 e Bocchi (1591), pp. 83-84; pp. 84-89; pp. 178-185 e pp. 185-189.

³⁸ Secondo un calcolo di massima nell'edizione della guida del Bocchi (1677) le case erano oltre 9.000, Bocchi (1974), p. 567.

³⁹ Goldthwaite (1972).

⁴⁰ Proprio in quest'epoca furono costruiti alcuni dei più rappresentativi palazzi privati cittadini: Covoni (1623), Fenzi (1634) e Corsini (1690-1697).

emerge dalle testimonianze coeve, è l'affermazione di una tipologia di raccolta artistica più organizzata e sistematica: la Galleria⁴¹. Con tale termine di derivazione francese, si definiva nel Seicento un "lungo corridoio" che aveva la duplice funzione di collegamento tra due ambienti e di raccolta d'arte: "fabbrica di stanze fatte per tenere statue e pitture" ad uso "di passeggio"⁴². Si tratta dunque di un ambiente creato appositamente sulla base dei nuclei di raccolte artistiche preesistenti nuovamente riuniti, riorganizzati e arricchiti. La sua diffusione fu piuttosto rapida, e, nel corso del Seicento e del Settecento, divenne uno dei principali ambienti di rappresentanza delle case nobiliari e principesche. In particolare a Firenze la galleria costituì la tipica espressione del collezionismo tardo barocco e rococò, attraverso un modello espositivo di elevato riferimento culturale, derivato dalla concezione vasariana di conoscenza storica delle arti del disegno⁴³.

Proprio l'allestimento di questi nuovi specifici ambienti sembra aver sollecitato le famiglie dell'aristocrazia a un incremento degli acquisti di quadri e opere d'arte, che nelle gallerie del Sei e del Settecento mostravano una varietà e ricchezza senza precedenti⁴⁴. L'aggiornamento della guida del Bocchi a cura del Cinelli nel 1677, non a caso rileva un notevole incremento nel numero di raccolte cittadine, tra le quali ora comparivano quelle dei Riccardi, dei Martelli, dei Gerini e dei Niccolini⁴⁵. L'accrescersi dell'interesse per le opere e la cultura artistica viene testimoniato anche da alcuni importanti interventi di carattere politico, legislativo e organizzativo riguardo all'arte locale da parte della famiglia medicea, cui si deve nel 1563 la costituzione dell'Accademia dell'Arte del Disegno e, a partire dal 1571, l'emanazione di una serie di bandi a difesa del patrimonio artistico cittadino. In particolare vale la pena di ricordare la legge del 1602

⁴¹ Prinz (1988), dove però si dice assai poco delle gallerie fiorentine, ad eccezione di un breve accenno all'allestimento della galleria degli Uffizi, p. 28.

⁴² Mosco (1982b). Per le definizioni del termine: Scamozzi (1615), parte I, Libro II, cap. XVIII, p. 305 e Nencioni (1983), secondo il quale diversamente dall'interpretazione della Mosco nella celebre opera di Baldinucci (1681), il termine ancora non compare con questa precisa dizione.

⁴³ Conti (1980), p. 247.

⁴⁴ Non a caso nella definizione del vero collezionista Pomian precisa che si incomincia a diventare collezionisti solo quando si innalza una parete con il preciso intento di appendervi un quadro, quando dunque si creano spazi appositamente destinati alla protezione e all'esposizione degli oggetti raccolti: «*Ornare, disponendo quadri e sculture, significa [.....] rompere la monotonia dei muri vuoti che già esistono e che bisogna rendere piacevoli. Nei musei e nelle grandi collezioni private invece, si innalzano o si sistemano muri per disporvi delle opere*», Pomian (1978), p. 330.

⁴⁵ Bocchi (1677), p. 371; pp. 195-199; pp. 404-405; pp. 406-407 e pp. 557-559.

che vietava la libera esportazione dei dipinti dei “principali maestri” al di fuori del Granducato, tra i quali comparivano Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Leonardo, Pontormo, Tiziano, Agnolo Bronzino e il Parmigianino⁴⁶.

Proprio l'esempio degli ultimi medici, da Cosimo II a Cosimo III, costituì un forte stimolo all'iniziativa mecenatesca della nobiltà fiorentina volta ad un'ascesa al prestigio attraverso la cultura artistica⁴⁷. Cosimo III in particolare svolse un ruolo fondamentale nella riorganizzazione delle collezioni granducali sia nella galleria degli Uffizi sia nelle ville medicee di Topaia, Ambrogiana, Careggi e Castello, e più in generale nella promozione artistica con la fondazione dell'Accademia Medicea a Roma.

Le modalità e i caratteri del lungo processo di formazione delle collezioni aristocratiche fiorentine rimangono però ancora poco chiari. A questi interrogativi si intende rispondere nei paragrafi seguenti.

4.1 La quadreria Riccardi. La collezione d'arte dei Riccardi non figurava nel 1591 tra le raccolte descritte dal Bocchi. Solo nel 1598 avvenne, infatti, l'acquisto di un palazzo con giardino in via Valfonda dalla famiglia Vitelli, che divenne la principale residenza cittadina di famiglia⁴⁸. Dopo poco più di un decennio, nel 1612, secondo un inventario redatto dopo la morte di Riccardo Romolo, l'assetto e l'arredo della residenza risultavano completati, e il casato poteva mostrare già una ragguardevole raccolta di opere d'arte. La quadreria si componeva di circa 150 pitture, dislocate in 14 ambienti diversi, ma concentrata soprattutto in quattro stanze principali, quelle dedicate al ricevimento degli ospiti: il salotto, il salotto grande, l'anticamera e la “camera dello studio ad uso di galleria”. Circa un 20% dei quadri presentava precise indicazioni circa l'attribuzione, quindici gli artisti elencati. Tre quelli più ricorrenti: Jacopo Pontormo, Andrea del Sarto e Tiziano, cui si affiancavano altri grandi nomi dell'arte del primo Cinquecento, come Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo, Alessandro Bronzino e Cecchino Salviati⁴⁹. La raccolta seicentesca, oltre che per un preciso orientamento verso la pittura toscana del XVI secolo, si connotava

⁴⁶ Emiliani (1978), pp. 32-34. Il divieto non riguardava però i ritratti, né i quadri di paesaggio, né quei piccoli quadretti devozionali “da mettere da capo al letto”. L'incarico della vigilanza sull'esportazione delle opere d'arte venne affidato all'Accademia del Disegno, Borroni Salvadori (1974a), pp. 1-2.

⁴⁷ Rudolph (1972) e (1973); Mosco (1982a); Chiarini (1982); Fumagalli (2001).

⁴⁸ Malanima (1978) pp. 82-83, al prezzo di 18.500 scudi.

⁴⁹ Per un'analisi storico artistica di questo inventario: Keutner (1959).

per la presenza di un consistente numero di ritratti. Un'intera sezione era dedicata ai ritratti dei Granduchi medicei- circa una trentina di tele- e un'altra a una serie di "teste di pittura" raffiguranti uomini illustri.

L'altro elemento significativo della collezione era costituito dal consistente numero di opere di genere, essenzialmente figure e in particolare donne, che, insieme a una dozzina di paesaggi, davano un carattere di "modernità", ma soprattutto di atipicità nel contesto fiorentino alla raccolta Riccardi (si veda Tabella 2).

Proprio questo primo nucleo di opere fu alla base dell'allestimento oltre mezzo secolo più tardi, della grande collezione di famiglia della nuova residenza di via Larga. Nei decenni successivi, come risulta infatti dagli inventari del 1648, del 1671 e del 1675, la raccolta non subì sostanziali modifiche. Con l'acquisto nel 1659, da parte di Gabriello Riccardi, del sontuoso palazzo Medici di Via Larga per la cospicua somma di 40.000 scudi, le spese e gli investimenti della famiglia si concentrarono sulla preparazione della nuova e più lussuosa residenza cittadina⁵⁰. Immediatamente dopo l'acquisto, Gabriello avviò i lavori di ristrutturazione del palazzo. Si trattò di rilevanti interventi di ampliamento e ammodernamento, su progetto di Giovanni Battista Foggini, che si prolungarono sino alla fine del secondo decennio del Settecento⁵¹. La struttura, che fu ingrandita di circa la metà, fu arricchita dalla costruzione di nuovi appartamenti e di nuove sale. Complessivamente le spese per l'adeguamento "strutturale" del palazzo alle esigenze della famiglia, ammontarono a oltre 115.000 scudi, cui si aggiunsero le uscite per l'arredamento e il mobilio, che nell'ultimo decennio del XVII secolo, in concomitanza del trasferimento nella nuova residenza, raggiunsero la ragguardevole media annua di 4.000 scudi⁵².

Nel programma di ristrutturazione del palazzo, fu previsto l'allestimento di una delle prime vere gallerie della città, la cui decorazione fu affidata al napoletano Luca Giordano⁵³. Il fasto del

⁵⁰ Malanima (1978), p. 176. L'edificio fatto costruire nel XV secolo da Cosimo il Vecchio ad opera del celebre architetto Michelozzo Michelozzi, aveva costituito la residenza della casa de Medici sino alla seconda metà del Cinquecento, quando avvenne il trasferimento prima a Palazzo della Signoria e poi a Palazzo Pitti.

⁵¹ Giovanni Battista Foggini, vissuto tra il 1652 e il 1725, fu un noto architetto e scultore, lavorò per conto del Granduca Cosimo III a Roma alla copia di statue antiche. La sua attività di architetto comprese sia edilizia privata che religiosa, in particolare sono da segnalare tra le sue opere: palazzo Viviani della Robbia a Firenze.

⁵² Malanima (1978) pp. 194-197.

⁵³ Rudolph (1972).

palazzo, che impressionava visitatori locali e stranieri, si rifletteva con chiarezza nella ricchezza della raccolta pittorica, che rispetto alla casa di via Valfonda circa un secolo prima, aveva triplicato la sua consistenza: oltre 450 opere (si veda Tabella 2).

La collezione presentava non solo una ben diversa consistenza, ma soprattutto caratteri completamente diversi: i ritratti non costituivano più un elemento centrale della raccolta, che era ora principalmente connotata dalla pittura di genere, in particolare figure e nature morte, da quadri devozionali - soprattutto raffigurazioni della Madonna e ritratti di santi- e dalle storie ispirate al Vecchio e Nuovo Testamento. Almeno un quadro era presente all'epoca in oltre 70 ambienti dell'immensa dimora. Era comunque nelle stanze degli appartamenti padronali e in quelle accanto alla galleria "degli stucchi" e alla libreria, che si concentravano un maggior numero di quadri, e quelli di maggior valore.

La collezione Riccardi riscuoteva all'epoca una grande attenzione ed era utilizzata dalla famiglia per distinguersi all'interno della società cittadina attraverso le esposizioni periodiche nel chiostro della S.ma Annunziata. Sei dipinti furono dati in mostra nel 1729, e ben ventidue nel 1737⁵⁴. Circa un trentennio dopo, nel 1752, alla morte del marchese Vincenzo, un inventario relativo ai suoi beni personali, elencava 190 quadri e 42 di libri di stampe come parte della sua collezione privata, costituiti soprattutto da suoi nuovi acquisti⁵⁵. La raccolta personale di Vincenzo venne probabilmente vincolata da un legato testamentario, da cui rimaneva esclusa la preesistente collezione di opere pittoriche del palazzo di via Larga, che, secondo un inventario generale sempre del 1752, si componeva di circa 400 altri dipinti, per un totale dunque di più di 600 opere (si veda Tabella 2).

Il 1752 costituisce in qualche modo l'apice della fortuna della famiglia Riccardi, e probabilmente il momento di massimo rigoglio e ricchezza delle collezioni d'arte della famiglia. Proprio in questo anno avvenne, infatti, la spartizione tra i figli di Cosimo, i fratelli Francesco, Bernardino, Gabriello e quindi i figli eredi di Vincenzo dei beni del fidecommesso universale di famiglia, che ridimensionarono le ricchezze del grande casato e segnarono l'inizio di una irreversibile decadenza. All'inizio del XIX la preziosa raccolta del palazzo di via Larga venne messa all'asta. Nel

⁵⁴ Borroni Salvadori (1974a), p. 27 e p. 39.

⁵⁵ Sulla figura di Vincenzo Riccardi, e la trascrizione di una copia meno dettagliata dell'inventario di Vincenzo, di veda: De Juliis (1981).

1810 il perito Ignazio dell'Agata, su incarico della Cancelleria del Tribunale di Firenze, redasse un elenco di massima con stima dei quadri della collezione dei Riccardi, di cui diversi furono venduti ancora prima della data della vendita ufficiale. Pochi anni dopo, nel 1814, un più dettagliato inventario redatto dai due estimatori "Zuccotti e Millea" sulla base della precedente valutazione di dell'Agata, dava nota dei quadri ancora superstiti dell'eredità Riccardi: 474 opere.

Gli interni del palazzo, comprese le collezioni di arte, il mobilio e persino la biblioteca, vennero completamente smantellati. Rimasero intatte solo le strutture architettoniche, i decori e gli affreschi. Non vi è, dunque, modo di apprezzare oggi visivamente la ricchezza di questa grande raccolta, se non attraverso alcune singole opere che fanno parte di alcune note raccolte museali, come il J. Paul Getty Museum, la National Gallery di Washington, il museo Risling di Sarasota, il museo di Belle Arti di Budapest, e di raccolte private, ultima testimonianza del grande fasto raggiunto dalla famiglia nel XVIII secolo.

TABELLA 2
LA QUADRERIA DI PALAZZO RICCARDI DI VIA VALFONDA E DI
VIA LARGA 1612-1814

	1612	%	1715	%	1752	%	1814	%
Devozionali	22	16,5	90	21,0	74	12,4	85	18,5
Storie	15	11,3	82	19,2	123	20,7	131	28,6
Paesaggi	12	9,0	66	15,4	131	22,0	79	17,2
Ritratti	49	36,8	73	17,1	116	19,5	36	8,0
Genere	34	25,6	108	25,2	139	23,4	127	27,7
Altri	1	0,8	9	2,1	12	2,0		---
Subtotale	133	100,0	428	100,0	595	100,0	458	100,0
Vari	16		29		8		16	
Totale	149		457		603		474	

Fonti: Archivio di Stato di Firenze (ASF), Carte Riccardi.

4.2 La quadreria Salviati. Nella prima edizione delle *Bellezze del Bocchi*⁵⁶, erano presenti con una delle gallerie più prestigiose e ricche della città i Salviati rappresentanti del ramo romano della famiglia, ma non i cugini fiorentini discendenti di Alamanno. Alla fine del Cinquecento la residenza cittadina della famiglia, situata nel palazzo di via del Palagio (oggi palazzo Borghese già Salviati di via Ghibellina), nel "popolo" di San Procolo, non sembrava ancora

⁵⁶ Francesco Bocchi è l'autore di una delle principali guide sulle bellezze artistiche della città di Firenze, edita per la prima volta nel 1591, si vedano le note 36 e 37.

presentare delle collezioni di arte degne di nota⁵⁷. L'abitazione era stata costruita nel corso della prima metà del XV secolo (1437-1460 circa) attraverso la riedificazione di un nucleo di case preesistenti⁵⁸. Altri interventi furono compiuti tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Il palazzo fu, quindi, definitivamente completato nella seconda metà del Seicento. Era articolato su tre piani e comprendeva oltre 140 locali più la cappella, e diversi ambienti di servizio (stanze del vinaio, stanze della computisteria, cucine, quartiere del guardaroba)⁵⁹

All'inizio del Seicento l'interno del palazzo, che non aveva ancora assunto la sua struttura definitiva, appariva non particolarmente ricco di arredi e raccolte d'arte. Un inventario delle "robe personali" di Filippo Salviati, redatto nel 1614, descriveva un arredamento essenziale e severo, in cui erano compresi poco più di 35 quadri, costituiti soprattutto da immagini devozionali della Madonna e da ritratti di famiglia, distribuiti in 17 ambienti diversi⁶⁰. Le camere più importanti dell'abitazione presentavano in diversi casi dei pesanti paramenti in cuoio, che lasciavano assai poco spazio alla decorazione delle pareti.

Alla metà del XVII secolo, la fisionomia degli interni del palazzo appariva, comunque, mutata e soprattutto la raccolta di dipinti aveva assunto una certa consistenza: 200 opere (si veda Tabella 3). Si trattava soprattutto di quadri di soggetto devozionale, in particolare semplici "quadretti" presenti nelle camere private dei vari componenti della famiglia e della servitù. L'altro nucleo di rilievo era quello dei ritratti, principalmente ritratti di famiglia e della casa de' Medici. Almeno un quadro adornava più di 60 stanze del palazzo, compresi alcuni ambienti di servizio o di passaggio come il "ricetto delle scale" dove era appeso un quadro di "frutte", la "stanza della stoppa" e il tinello. Le camere dove comunque si concentrava il maggior numero di opere, erano solo cinque ed erano quelle degli appartamenti padronali, lo scrittoio del marchese Giovan Vincenzo, l'anticamera e le stanze accanto alle camere di ricevimento come la sala e la "galleria". Non sembrava, però,

⁵⁷ Primi parziali risultati di questa ricerca sulle collezioni Salviati sono stati presentati in Pinchera (2002).

⁵⁸ *Archivio Salviati. Documenti sui beni immobiliari Salviati* (1987), pp. 29-36

⁵⁹ Non è possibile una ricostruzione esatta della residenza dal momento che nel 1817 Camillo Borghese avviò un importante intervento di ristrutturazione dell'edificio, in cui furono inglobate altre sei case contigue.

⁶⁰ *Archivio Salviati (AS), Libri di amministrazione patrimoniale, serie IV, 316, c.10.* Uno solo dei dipinti riportava un'indicazione, riguardo all'attribuzione seppure incerta: "1 quadretto con cornice d'ebano dicono di mano del Bronzino".

distinguibile all'epoca un ambiente, che si connotasse come vera e propria camera di esposizione della raccolta, che, per il suo carattere essenzialmente devozionale, sembrava piuttosto legata a un rapporto di connotazione "intimistica" e individuale con le pitture.

Nel 1681 terminarono, quindi, nuovi lavori di ampliamento del palazzo di via del Palagio, che portarono ad una riorganizzazione interna dei quartieri e delle stanze della residenza. Secondo un successivo inventario del 1686, la collezione di pitture della residenza non aveva subito mutamenti sostanziali nelle dimensioni, ma nel carattere dei soggetti e nella sua dislocazione nei vari ambienti del palazzo (si veda Tabella 3).

Pur rimanendo una raccolta caratterizzata soprattutto dai dipinti di soggetto devozionale, incominciavano ad emergere la nuova tipologia di soggetto delle storie, il cui numero aveva largamente superato i ritratti. L'elemento comunque di maggior novità rispetto a un trentennio prima era costituito dall'emergere di ambienti dedicati essenzialmente all'esposizione delle opere artistiche e con una loro specifica definizione terminologica. La disposizione della raccolta evidenziava in particolare le due nuove gallerie dei quartieri privati padronali: 17 quadri in quella dell'appartamento invernale della signora marchesa Laura al primo piano, e 14 dipinti in quella "dell'appartamento nuovo" del marchese Antonino. Il resto dei quadri adornavano, quindi, le pareti delle sale di ricevimento (salotto e camera dell'audienza) e in misura minore delle altre camere dei quartieri privati: la camera da letto e lo scrittoio.

La nuova connotazione assunta dalla quadreria diviene ancora più evidente con l'inizio del Settecento. Nel 1711 le dimensioni della collezione si erano notevolmente ampliate: da 214 a 317 pezzi, pari a un aumento di circa il 50% (si veda Tabella 3). Il nucleo delle opere di soggetto devozionale non costituiva più l'elemento dominante della raccolta, ora più equamente distribuita tra quadri di storie e paesaggi⁶¹. I quadri di storie continuavano ad essere caratterizzati soprattutto dalle rappresentazioni del Nuovo e del Vecchio Testamento, e da una serie di quadri "compagni" genericamente descritti nell'inventario come "istorie" o "istoriette" di noti pittori dell'epoca (come Livio Mehus e Justus Sustermans)⁶².

⁶¹ Tra i numerosi quadri di paesaggi in particolare si evidenziava un insieme di tele costituito da 10 paesi e 2 marittime opera del pittore olandese Giovan Nicola Rombouts, originario di Harlem, che fu a servizio della famiglia dal 1689 al 1693.

⁶² Si veda la successiva nota 71.

La pittura di genere era invece essenzialmente costituita da quadri di figure, e da dipinti di nature, principalmente “frutte e fiori”.

All'interno della residenza anche la disposizione della quadreria aveva subito delle modifiche, soprattutto negli appartamenti privati padronali. Maggior rilievo e importanza avevano assunto gli ambienti di ricevimento privati del duca Antonino e della duchessa Caterina, recentemente allestiti. Nella camera delle udienze del duca erano collocati oltre 20 tele, tutte con attribuzione raffiguranti quasi unicamente storie, unica eccezione al carattere monotematico delle raffigurazioni era un ritratto del principe Ferdinando de' Medici di Bartolomeo Bimbi. Altri 15 quadri, tra quelli di maggior pregio erano disposti nello scrittoio del duca. Si trattava di rappresentazioni di soggetti più vari e attuali, come 4 dipinti raffiguranti le “quattro stagioni” di Matteo Rosselli, e due battaglie del Borgognone, ma anche di opere di carattere devozionale come i due dipinti “entrovì due Vergine con Gesù bambino in collo” rispettivamente attribuiti ad Andrea del Sarto e a “Michel Agniolo”.

Gli artisti segnalati nell'inventario erano circa una settantina: grandi maestri del Cinquecento toscano, cui si accostavano artisti fiorentini del Sei e del Settecento molti dei quali attivi presso la corte medicea (Livio Mehus, Bartolomeo Bimbi, Carlino Dolci, Justus Sustermans, Tempesti, Salvatore Rosa e Onorio Marinari)⁶³.

Nel 1715 i Salviati parteciparono all'esposizione dei quadri organizzata dall'Accademia del Disegno presso il chiostro della S.ma Annunziata con 8 dipinti, due in meno della casa Riccardi⁶⁴. Era la prima volta che la famiglia si inseriva tra i nomi dei grandi collezionisti fiorentini, come i Gerini, i Del Rosso e i Corsini.

Nei decenni successivi la raccolta del palazzo continuò ad aumentare. Un inventario del 1757 elenca oltre 430 opere, ancora quasi un 40% in più rispetto a un quarantennio prima (si veda Tabella 3). Sebbene la descrizione delle opere sia meno articolata, e non consenta quindi un definizione certa delle categorie dei soggetti, riguardo in particolare ai quadri di devozione e di storie, risulta comunque evidente la crescente importanza acquisita dai paesaggi e dalla pittura di genere. Nei paesaggi oltre ai paesi, spesso con figure, sono le boscherecce a predominare, mentre nella

⁶³ *Artisti alla Corte Granducale. Palazzo Pitti, Appartamenti Monumentali*, (1969); Meloni Trkuljia (1975); Chiarini (1975); *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti, Catalogo della mostra di Palazzo Pitti gennaio-settembre* (1979), pp. 54-63 e *Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, (1980), pp. 245-308.

⁶⁴ Borroni Salvadori (1974a), p. 20 nota 85.

pittura di genere avevano una presenza sempre più significativa le rappresentazioni di figure. I caratteri assunti dalla quadreria Salviati nel corso del XVIII secolo, si possono delineare con maggior dettaglio un paio di decenni dopo, nel 1775. La raccolta per la prima volta non costituisce più un *unicum* con l'arredo del palazzo, ma assume una sua propria dimensione organica e organizzata. Per ogni opera l'estensore dell'inventario, il pittore Vincenzo Gotti⁶⁵, descriveva le dimensioni, il soggetto, possibilmente l'autore o la maniera, attribuendo una sorta di sommario giudizio, che distingueva attraverso i colori tra preziosi, mediocri, le copie e i "cattivi" (si veda Tabella 3).

Il numero delle opere era diminuito, come se fosse stata operata una selezione. Oltre alla riduzione, sia in valore relativo che assoluto, dell'insieme dei quadri di devozione, per la prima volta si registrava le altre due categorie di soggetto delle storie e dei paesaggi, mentre riprendevano importanza i ritratti. L'elemento più significativo era costituito dalla pittura di genere, non più rappresentata solo dai quadri con figure, ma dalle "bambocciate" e dalle nature⁶⁶. Il nuovo carattere assunto dalla raccolta, che ora si configurava per la prima volta come una vera e propria collezione ragionata, risultava evidente osservando la distribuzione dei quadri all'interno dei diversi ambienti del palazzo, nemmeno una ventina quelli destinati ad accogliere le opere pittoriche, e appena cinque quelli dove la quadreria si concentrava: le sale di ricevimento.

La raccolta non fu destinata però conservarsi a lungo. Con la morte nel 1794 dell'ultimo discendente della famiglia Salviati, il cardinale Gregorio, la casa si estinse. Dopo una serie di avvicendamenti ereditari, il patrimonio, come già accennato, passò alla famiglia Borghese. Nel 1842, è appunto con la denominazione di palazzo Borghese, che il Fantozzi descrive la residenza di via del Palagio, cui negli anni venti del XIX secolo il Principe Don Cammillo aveva apportato importanti modifiche⁶⁷. All'epoca nel salotto verde e nel salotto celeste era esposta ancora una parte della collezione Salviati, da cui però già mancavano alcune delle tele più significative.

⁶⁵ Scarse le notizie sul pittore Vincenzo Gotti, che viene comunque citato come pittore e mercante d'arte operante a Firenze nella seconda metà del XVIII secolo: Borroni Salvadori (1979), in particolare p. 1286.

⁶⁶ Le "bambocciate" era un genere di pittura tipico del Seicento, volto a rappresentare scene di strada, di taverna, di mercato o simili, in aperta rottura con la pittura ufficiale barocca. Il termine derivò dal soprannome "bamboccio" del pittore olandese Peter van Laer (1592-1645) uno dei principali artefici e diffusori di questo genere in Italia.

⁶⁷ Fantozzi (1842), pp. 261-265.

TABELLA 3
LA QUADRERIA SALVIATI DI VIA DEL PALAGIO 1654-1775

	1654	%	1686	%	1711	%	1757	%	1775	%
Devozionali	100	56,1	103	48,8	77	25,3	91	24,7	77	19,1
Storie	20	11,2	46	21,8	82	26,9	74	20,1	73	18,1
Paesaggi	18	10,1	16	7,6	69	22,6	92	25	95	23,6
Ritratti	26	14,6	17	8,1	30	9,8	46	12,5	71	17,6
Genere	7	4,0	19	9	36	11,8	53	14,4	83	20,6
Altri	7	4,0	10	4,7	11	3,6	12	3,3	4	1,0
Totale	178	100,0	211	100,0	305	100,0	368	100,0	403	100,0
	22		3		12		70		19	
	200		214		317		438		422	

Fonti: Archivio Salviati.

4.3 La quadreria Martelli. Diversamente dalle quadrerie Riccardi e Salviati, la collezione Martelli è una delle poche gallerie patrizie fiorentine, insieme a quella Corsini, ancora esistenti e ubicate nell'edificio originario: il palazzo di famiglia di via della Forca (oggi via F. Zanetti).

La formazione della raccolta risale alla metà del XVII secolo, e in particolare alla figura di Marco di Francesco Martelli (1592-1678)⁶⁸. Fu, infatti, proprio nella seconda metà del Seicento, che, in seguito a una serie di lavori di ristrutturazione del palazzo compiuti tra il 1668 e il 1669, furono riorganizzati gli ambienti interni e arricchiti di nuovi arredi. Gli interventi commissionati riguardarono la sistemazione di alcune stanze del piano nobile, la decorazione pittorica ad affresco di diverse camere ad opere di Jacopo Chiavistelli, un artista locale allievo del Colonna attivo anche presso Palazzo Pitti, e il rinnovo della scala principale e degli infissi⁶⁹. Gli affreschi del Chiavistelli, oggi perduti, rappresentavano temi tipici della decorazione profana fiorentina del Seicento, assegnando ad ogni ambiente un soggetto distinto: stanza dei puttini, stanza dei fiori, e stanze con scene figurative di carattere allegorico come la Fortuna, il Tempo, la Vita di Adamo, la Poesia e la Musica.

⁶⁸ Ancora nel 1591, infatti, a proposito della casa Martelli, il Bocchi citava solo una statua, Bocchi (1591), pp. 10-11: «dove vi è un San Giovanni di marmo di giovanile età di mano di Donatello». Occorre attendere la successiva edizione del 1677 per avere menzione di alcune opere pittoriche degne di nota. In particolare vengono citati quattro dipinti: la "Congiura di Catilina" di Salvatore Rosa, una "cucina" del Caravaggio e due quadri "di figure piccole" di Domenico Beccafumi, Bocchi (1677), pp. 555-556.

⁶⁹ Civai (1999), pp. 53-56. Sulla figura e sull'opera del Chiavistelli: Leoncini (1984).

Gli interventi di riarmo compresero, quindi, l'acquisizione di un importante nucleo di quadri provenienti da Roma: ben 53 opere, di cui 45 dipinti erano relativi alla spartizione di un debito legato ad una compagnia commerciale fondata a Roma, mentre i restanti 8 furono direttamente acquistati. Questo insieme di quadri, che comprendeva alcuni dipinti di pregio come "la Congiura di Catilina" di Salvatore Rosa, si andò quindi ad aggiungere alla preesistente collezione di casa, che grazie, anche ai lavori di rimodernamento e riassetto degli ambienti, assunse i caratteri di una vera quadreria (si veda Tabella 4).

La collezione era distribuita in una trentina di stanze della residenza, tra le quali però se ne distinguevano due in particolare: il salotto "della bottiglieria e dispensa" e la camera "de' quadri su la sala". Nella prima stanza erano collocati 18 dipinti, tra cui una decina di ritratti "del Pontefice Regnante e della Serenissima Casa Toscana". Era comunque nell'altro ambiente che si concentravano il maggior numero di opere e quelle di maggior valore: 23 dipinti, tra cui la "Congiura di Catilina" del Rosa, una "cucina" di Caravaggio, due "sacrifici romani" di Domenico di Pace detto il Mecherino, una "Venere e un Adone" di Orazio Gentileschi. La "camera de' quadri" del palazzo costituiva un ambiente specifico destinato unicamente all'esposizione dei quadri. L'arredo era, infatti, quasi inesistente: due portiere "di rassetto turchino vellutato di fiori", due tavolini di marmo e sette sgabelletti coperti di raso "simile alle portiere". Anche la selezione delle opere sembra indicare uno specifico intento espositivo. La scelta dei quadri aveva riguardato quelli degli artisti più noti dell'epoca, e soprattutto le opere di soggetto più attuale e meno tradizionale, come testimoniano i numerosi quadri di genere e di paesaggi, mentre non compariva, infatti, alcun dipinto di tema devozionale. Tali elementi contraddistinguevano in generale la collezione Martelli, in cui accanto ai dipinti devozionali, destinati soprattutto agli ambienti privati e di servizio, avevano già un certo peso le opere di paesaggio e di genere.

E' comunque nel corso del secolo successivo che la collezione Martelli raggiunse la sua massima espansione. Il Settecento rappresentò per la famiglia l' "epoca d'oro" del collezionismo di opere d'arte. In parte ciò fu dovuto a due importanti acquisizioni per eredità: quella dell'abate Domenico di Niccolò (1672-1753), che visse soprattutto a Roma, e quella del fratello, l'arcivescovo

Giuseppe Maria (1678-1741)⁷⁰. Le raccolte artistiche provenienti da queste eredità andarono al nipote Niccolò di Marco (1715-1782), che nel 1737 aveva avviato nel palazzo di famiglia un importante intervento architettonico e decorativo volto all'aggiornamento del tradizionale impianto cinquecentesco della residenza. I lavori affidati all'architetto Bernardino Ciurini⁷¹, uniformarono le facciate del palazzo, e soprattutto adeguarono gli ambienti al nuovo gusto del tempo, definendo in modo più specifico i diversi quartieri dei singoli componenti della famiglia. Furono inoltre completamente rinnovati i decori interni, stucchi e affreschi. La decorazione dei soffitti fu affidata nel 1738 al pittore Vincenzo Meucci⁷², ed è tuttora presente in diversi ambienti nell'edificio. Gli affreschi raffigurano soprattutto allegorie, secondo il tipico gusto del tempo.

Sebbene non documentabile con certezza, è probabile che questa ristrutturazione abbia previsto il trasferimento e la risistemazione della quadreria del palazzo, nelle stanze accanto al salone "delle feste" e ad un altro salotto di ricevimento. Come attesta, infatti, un successivo inventario del 1771, la quadreria aveva raggiunto una dimensione davvero imponente: 516 opere, oltre tre volte in più rispetto a poco meno di un secolo prima (si veda Tabella 4). Già nel 1737, comunque, la collezione Martelli aveva ottenuto un primo riconoscimento ufficiale, nell'ambito della periodica esposizione d'arte nel chiostro della S.ma Nunziata, in cui la famiglia Martelli figurò per la prima volta tra i maggiori collezionisti fiorentini, con 8 dipinti, al pari dei Serristori e degli Antinori, seppur ancora a notevole distanza dai Rinuccini, dai Gerini e dai Riccardi⁷³.

La raccolta era dislocata in oltre una quarantina di ambienti del palazzo, tra i quali emergevano cinque stanze del "Quartiere del Senatore", nelle quali si concentravano oltre 200 opere: la camera celeste, la prima camera rossa, la seconda camera rossa, la camera verde e la camera gialla. La definizione terminologica delle camere era determinata dal colore del parato con tinte unite dai colori vivaci per costituire uno sfondo uniforme e armonizzante per i quadri esposti alle pareti. Si trattava di una serie di locali tra loro

⁷⁰ Civai (1999), pp. 73-86.

⁷¹ Bernardino Ciurini architetto fiorentino, vissuto tra il 1695 e il 1732, cui si deve anche il restauro del palazzo Comunale di Livorno.

⁷² Vincenzo Meucci, vissuto tra il 1694 e il 1766, fu il pittore fiorentino di affreschi più conteso del Settecento, a lui furono affidati anche le decorazioni di numerose chiese, palazzi e ville di Firenze, in collaborazione con Giovanni Domenico Ferretti, tra cui quelle di palazzo Capponi e di palazzo Panciatichi.

⁷³ Borroni Salvadori (1974a), p. 39, nota 190.

comunicanti che designavano una sorta di percorso ideale di visita della collezione. Nelle stanze erano raccolti soprattutto i dipinti più pregiati e significativi. In particolare i soggetti maggiormente esposti erano i paesaggi e la pittura di genere. Non risultava ancora definito un preciso ordine tematico della quadreria per i distinti ambienti.

Rispetto alle collezioni fiorentine già descritte, la quadreria Martelli sembrava distinguersi per le maniere e i gusti artistici tradizionali locali. Tra gli oltre 200 artisti elencati nell'inventario, emergono numerosi artisti di scuola bolognese, emiliana, romana, veneta, fiamminga e più in generale europea, che accanto ai più noti e diffusi artisti del collezionismo fiorentino, denotavano l'estrema varietà e ricchezza della quadreria Martelli.

Un'organizzazione e un'articolazione di stampo museale della collezione Martelli, si definì negli ultimi decenni del XVIII secolo, con la figura di Marco di Niccolò (1740-1813)⁷⁴. Egli fu avviato agli studi delle discipline artistiche sotto la guida dei pittori di Gian Domenico Ferretti e di Giuseppe Magni, allievo di Ignazio Hugford⁷⁵, divenne un fine erudito di storia dell'arte e soprattutto un noto collezionista di quadri e stampe⁷⁶. Nel 1778 si dedicò al riordino dei circa 2.000 disegni posseduti dalla famiglia secondo un ordine cronologico, suddividendoli in sei volumi. Nel 1784 allestì, quindi, al primo piano del palazzo un'apposita stanza di stampe, con la consulenza di Giuseppe Miller⁷⁷, noto intenditore d'arte e mercante, che a partire dal 1783 lo aiutò ad incrementare ulteriormente la raccolta. All'inizio del XIX secolo, le dimensioni del gabinetto di stampe erano diventate tali, che si rese necessario un nuovo razionale ordinamento, con la compilazione, da parte dello stesso Marco, di un apposito catalogo ragionato⁷⁸.

⁷⁴ Civai (1990).

⁷⁵ Gian Domenico Ferretti pittore fiorentino vissuto tra il 1692-1766, fu uno dei più noti e attivi artisti del Settecento toscano. Tra le sue numerose commissioni nella città di Firenze, si ricordano in particolare quelle per palazzo Capponi, palazzo Ginori, palazzo Rucellai e palazzo Panciatichi. Ignazio Hugford nato a Pisa nel 1703 e morto a Firenze nel 1778 oltre che essere uno dei maggiori rappresentanti del barocco fiorentino, fu un attento collezionista e mercante, sulla sua figura: Borroni Salvadori (1983).

⁷⁶ Civai (1999), pp. 92-98.

⁷⁷ Giuseppe Miller oltre che pittore e scultore fu un noto mercante d'arte a Firenze, grazie anche alla sua amicizia con Francesco Marucelli, ultimo discendente della famiglia e fondatore del primo nucleo di stampe della Biblioteca Marucelliana, si veda *Disegni e incisioni della Raccolta Marucelli. Secc. XV-XVIII* (1984) e Borroni Salvadori (1979).

⁷⁸ Nel cui proemio intese spiegare i motivi di tale passione e illustrare le origini della raccolta: «*L'amore delle Belle Arti allorché non va disgiunto da una seria applicazione forma senza dubbio quel mobilissimo genio, che proprio di un animo culto lo spinge continuamente a investigare i Monumenti più belli, e più preziosi dell'Arte.[...]Una piccola collezione raccolta*

Dalla metà del XVIII secolo, il collezionismo delle riproduzioni di stampe d'arte divenne piuttosto diffuso a Firenze, grazie in particolare a figure come quella di Francesco Maria Gabburri, Luogotenente dell'Accademia del Disegno fiorentina, che già nel 1722 possedeva una vastissima raccolta⁷⁹. Questo interesse non distolse il Martelli da quello per la collezione di quadri di famiglia, cui si dedicò con lo stesso impegno e i medesimi intenti didattici. Negli stessi anni dell'organizzazione della sala delle stampe, tra il 1783 e il 1784, attese al riassetto della quadreria, commissionando l'esecuzione di nuove incorniciature, il restauro di quelle antiche e di pregio, e soprattutto un'attenta opera di "cartellinatura" delle opere, ovvero l'apposizione di cartellini di descrizione dei singoli pezzi, sul modello dei musei e delle pinacoteche pubbliche. Marco non si limitò comunque alla riorganizzazione programmatica della raccolta di famiglia, ma attese anche al suo arricchimento, con alcune importanti acquisizioni. Diversamente da quanto era avvenuto però nei secoli precedenti, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si venne delineando un nuovo intento collezionistico, non più volto al continuo accrescimento delle raccolte artistiche, ma a una loro razionalizzazione. La diffusione delle nuove idee illuministiche portò ad una ridefinizione dei progetti delle raccolte, che a Firenze ebbe un significativo esempio nella risistemazione della Galleria degli Uffizi da parte dei Lorena⁸⁰.

La quadreria Martelli venne, quindi, completamente ridisposta nel corso del primo decennio dell'Ottocento all'interno dei cinque ambienti centrali del palazzo, attraverso una suddivisione secondo i generi. Il nuovo assetto della raccolta venne illustrato in un apposito catalogo figurato, nel quale venne definita la precisa descrizione di ogni singola parete delle diverse sale della galleria⁸¹. La suddivisione in generi, secondo i principi della precettistica dell'arte indicati dal Mancini, distingueva quattro sezioni principali:

già dai miei gran zii l'Arcivescovo Giuseppe Maria Martelli, l'Abate Domenico di Lui Fratello, e quindi molto aumentata dal Senator Balì Niccolò mio amatissimo Genitore mi invaghì talmente che ne feci subito un principale oggetto dei miei pensieri di seguire un simile esempio...», ASF, Martelli, Indice delle Stampe di Casa Martelli, 1801-1809, ms, proemio, citato in Civai (1999), p. 93.

⁷⁹ Sulla raccolta Gabburri, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri. Statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX* (1870), pp. 521-596, e sulla sua figura e il suo operato, Borroni Salvadori (1974b).

⁸⁰ Olmi (1983).

⁸¹ Civai (1990), pp. 287-292.

favole, storie, ritratti e “capricci”, assegnando ad ognuna un ambiente diverso⁸².

Come emerge da un inventario del 1826, successivo alla morte di Marco Martelli, avvenuta nel 1813, il riordinamento prevede una attenta selezione delle opere della collezione, la cui consistenza si ridusse di quasi il 40% (si veda Tabella 4).

Dalla raccolta fu eliminato, e destinato probabilmente ad altre proprietà di famiglia, un consistente numero di quadri soprattutto raffiguranti ritratti e soggetti devozionali, a favore invece di un incremento delle opere di storia e della pittura di genere. I locali di esposizione delle opere, compresi quelli della galleria vera e propria, rispetto al 1771 si erano notevolmente ridotti, passando da oltre una quarantina ad appena venti. All'interno delle cinque sale di esposizione delle opere più significative della quadreria Martelli, il numero dei quadri era, invece, rimasto pressoché immutato, mentre era stata ridefinita per ogni singola “facciata” delle stanze la ripartizione dei soggetti dei dipinti di ogni ambiente. Nelle prime due camere parate di rosso erano principalmente concentrate le opere di storia, soprattutto di tema sacro, la camera verde era di carattere più vario nella camera gialla si alternavano storie mitologiche con quadri di vedute e nature morte, e nella camera celeste quasi esclusivamente paesaggi- e in particolare architetture-intervallati da quadri di nature e scene di genere.

Nel corso dell'Ottocento soprattutto a partire dalla metà del secolo, con l'avvio di un irreversibile declino economico della famiglia, la raccolta andò riducendosi, portando a spostamenti rispetto al preciso ordinamento di inizio secolo. La raccolta Martelli oggi esistente, seppur quasi dimezzata, risulta sempre preservata nelle stesse sale ottocentesche del palazzo, costituendo un'importante testimonianza del valore e del significato della collezione di un tempo.

⁸² Mancini, (1620), vol. I, pp. 143-145.

TABELLA 4
LA QUADRERIA MARTELLI DI VIA DELLA FORCA (1682-1826)

	1682	%	1771	%	1826	%
Devozionali	43	35,8	81	17,8	65	17,6
Storie	14	11,7	70	15,4	75	20,4
Paesaggi	20	16,7	151	33,3	125	34,0
Ritratti	22	18,3	73	16,1	25	6,8
Genere	20	16,7	72	15,9	78	21,2
Altri	1	0,8	7	1,5	---	---
Subtotale	120	100,0	454	100,0	368	100,0
Vari	6		62		8	
Totale	126		516		376	

Fonti: ASF, Carte Martelli.

5. Note conclusive

L'evoluzione delle collezioni Martelli, Riccardi e Salviati, esaminate dall'inizio del XVII alla fine del XVIII secolo, presenta diverse analogie. Il primo elemento comune riguarda lo sviluppo quantitativo delle raccolte di quadri, che comincia nel Seicento e diviene particolarmente evidente nel corso del Settecento, raggiungendo il suo apice alla metà del secolo.

TABELLA 5
ANNI DI RILEVAZIONE E CONSISTENZA NUMERICA DELLE COLLEZIONI

Riccardi	1612		1715	1752	1814*
	149		457	603	474
Salviati	1654	1686	1711	1757	1775
	200	214	317	438	422
Martelli		1682		1771	1826
		126		516	376

* LA COLLEZIONE ERA GIÀ STATA IN PARTE VENDUTA ALL'ASTA

Il fenomeno evidenziato nel primo Seicento da Vincenzo Giustiniani riguardo al nuovo uso di “parare compitamente i palazzi cò quadri”⁸³ in Italia e in Francia, nei palazzi della nobiltà fiorentina appare soprattutto evidente nel corso del secolo successivo, quando i quadri, concentrandosi in alcuni ambienti principali mostravano il caratteristico allestimento “a incrostazione” dell'età barocca, testimoniato visivamente nelle rappresentazioni di Gian Paolo Pannini.

⁸³ Giustiniani (1610), p. 45.

E' dunque soprattutto nella seconda metà del Settecento che le pitture raggiunsero il culmine del loro valore ostentativo e decorativo, e ciò non fu solo a Firenze, ma anche in altre parti d'Italia, come risulta dalle osservazioni di una viaggiatrice inglese in visita in una dimora patrizia a Venezia *“i veneziani ricoprono i loro muri di quadri e pensano che le case non siano completamente arredate finché non hanno riempito tutti gli spazi disponibili dal soffitto al pavimento, nascondendo totalmente la tappezzeria”*⁸⁴.

I quadri, pur avendo assunto un'importante funzione all'interno degli ambienti domestici, continuavano comunque a costituire ancora un unicum con il resto dell'arredo della casa. E' soprattutto dalla fine del Settecento con l'allestimento di veri e propri percorsi museali all'interno delle residenze nobiliari, secondo i nuovi principi culturali di matrice illuministica, che le pitture divengono un oggetto del tutto indipendente dal resto della mobilia e delle suppellettili. Tale fenomeno appare inoltre testimoniato dalla redazione di stime separate della quadreria come l'“Inventario dei migliori quadri della Casa Salviati” redatto dal pittore Vincenzo Meucci⁸⁵ nel 1769, e quindi soprattutto a partire dall'inizio del XIX secolo dalla diffusione dei cataloghi, come quello figurato della quadreria Martelli, e quelli più tardi della galleria Gerini e Rinuccini⁸⁶. Proprio l'allestimento delle gallerie barocche porta però a una sorta di selezione nell'ambito delle collezioni di arte. Ai caratteri di varietà e di ricchezza subentra un nuovo elemento legato alla qualità e all'originalità dell'opera. Non a caso si diffonde la figura degli esperti e degli intenditori d'arte, che, come nel caso di Giuseppe Miller per i Martelli o di Ignazio Hugford per i Corsini, offrivano a pagamento la propria consulenza per l'allestimento delle gallerie e l'acquisto di nuove opere d'arte⁸⁷.

A partire dalla metà del Settecento, inoltre, accanto alle raccolte di quadri, iniziò a diffondersi un nuovo interesse collezionistico: quello per le stampe e per le riproduzioni d'arte, il cui mercato in continua espansione sin dal Cinquecento, grazie anche alla maggiore accessibilità dei prezzi, costituiva una valida alternativa all'acquisto dei dipinti. Nel corso del XIX, quindi, la

⁸⁴ Passo riportato in Haskell (1980), p. 261, ripreso e tradotto in De Benedictis (1998), p. 105.

⁸⁵ Sulla figura del Meucci, si veda nota 79.

⁸⁶ *Catalogo dei quadri ed altri oggetti alla Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla* (1845) e *Catalogo e stima dei quadri e bronzi esistenti nella Galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze* (1825).

⁸⁷ *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze*, (1880), p. 7.

progressiva istituzionalizzazione del sapere e l'organizzazione e l'apertura dei musei pubblici iniziarono a delimitare il collezionismo privato⁸⁸. La diffusione di nuove leggi di preservazione del patrimonio artistico, in particolare a partire dalla metà dell'Ottocento, con Leopoldo II di Lorena, posero quindi dei pesanti vincoli all'azione individuale⁸⁹.

Un altro aspetto comune delle collezioni Riccardi, Salviati e Martelli è costituito da un analogo sviluppo qualitativo. Mentre le collezioni si accrescono, come osservato nel caso delle città olandesi, nella prima metà del XVII secolo, muta la loro composizione in relazione ai soggetti. La relativa importanza dei dipinti religiosi e dei ritratti familiari declina mentre cresce quella dei quadri di storia, dei paesaggi, e dei quadri di genere. Da semplici compratori, i nobili fiorentini sembrano acquisire nel corso del tempo una cultura e una sensibilità artistica, che li porta soprattutto a interessarsi ai generi più moderni e agli autori più affermati. Il fenomeno, non limitato all'area fiorentina, ma esteso a un assai più ampio contesto europeo, viene comunemente definito come la secolarizzazione del gusto: esso raggiunse il suo apice nelle collezioni di arte dei Paesi Bassi del Seicento, dove paesaggi, nature e scene di genere erano assai più popolari e diffusi dei dipinti religiosi⁹⁰. A partire in particolare dalla fine del XVII secolo anche a Firenze cominciò ad affermarsi una nuova gerarchia del gusto che si sviluppò soprattutto sotto l'influenza dei pittori e dei quadri fiamminghi, e sulla base di una più vivace e varia offerta artistica.

Un altro elemento comune delle tre collezioni fiorentine riguarda il rilievo quantitativo e più in generale economico delle raccolte di quadri. L'incremento del loro valore nell'ambito del patrimonio familiare rimase comunque piuttosto modesto. Nel 1697 la stima delle masserizie della famiglia Riccardi, pari a circa 114.000 scudi, corrispondeva al 24% del patrimonio mobiliare e all'8,7% della fortuna complessiva, mentre un ventennio dopo, nel 1719, le masserizie valutate 131.360 scudi rappresentavano il 24,3% dei beni mobili e l'8,4% del patrimonio totale⁹¹.

È solo considerando il concomitante e correlato fenomeno delle opere di restauro e di ammodernamento dei palazzi urbani, nonché le relative spese di mantenimento e conservazione, che il collezionismo assume un significativo valore economico. Questa

⁸⁸ Olmi (1983), e De Benedictis (1998), pp. 134-144.

⁸⁹ Emiliani (1978), pp. 62-66.

⁹⁰ North (2002).

⁹¹ Malanima (1978), pp. 196-198.

progressiva evoluzione dell'importanza delle quadrerie appare comunque connessa a quella di altri oggetti d'arte come le sculture in marmo, le maioliche e le porcellane, che nello stesso periodo sperimentarono un costante aumento. Solo indagando nei suoi molteplici e diversificati aspetti il fenomeno del collezionismo, e la moltiplicazione dei diversi oggetti sarà possibile attribuire una più definita valenza economica all'arte e al suo peso nell'ambito più generale dell'economia di mercato.

Bibliografia

Archivio Salviati. Documenti sui beni immobiliari Salviati: palazzi, ville, feudi. Piante del territorio, a cura di E. Karwacka Codini e M. Sbrilli, Pisa Scuola Normale Superiore

Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture (1991), a cura di D. Freedberg – J. de Vries, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities

Art Markets in Europe, 1400-1800 (1998), a cura di N. M. North – D. Ormrod Aldershot

Artisti alla Corte Granducale. Palazzo Pitti, Appartamenti Monumentali, Maggio-luglio 1969 (1969), Firenze Centro Di

Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze Santi Franchi al segno della Passione

Bocchi F. (1591), *Le bellezze della Città di Fiorenza, dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempij di Palazzi i più notabili e più preziosi si contengono*, Firenze

Bocchi F. (1677), *Le bellezze della città di Firenze*, Bologna Arnaldo Forni Editore 1974, [Ristampa anastatica dell'edizione di Giovanni Gugliantini Firenze 1677]

Borghini R. (1584), *Il Riposo, in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Firenze Appresso Giorgio Marescotti

Borroni Salvadori F. (1974a), "Le esposizione d'arte a Firenze dal 1674 al 1767", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz*, XVIII, 1, pp. 1-166

Borroni Salvadori F. (1974b), "F.M.N. Gabburri e gli artisti contemporanei", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, IV, pp. 1503-1555

Borroni Salvadori F. (1979), "Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo Leopoldino. 1765-1790. Spigolature d'arte e di costume", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e di Filosofia*, IX, 3, pp. 1189-1290

Borroni Salvadori F. (1983), "Ignazio Enrico Hugford: collezionista con la vocazione del mercante", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, XIII, 4, pp. 1025-1056

Boutier J. (1988a), *Construction et anatomie d'une noblesse urbaine. Florence à l'époque moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Thèse de l'École des hautes études en sciences sociales

Boutier J. (1988b), "I libri d'oro del Granducato di Toscana (1750-1860). Alcune riflessioni su una fonte di storia sociale", *Società e storia*, 42, pp. 953-966

- Burke P. (1988), “Il consumo di lusso nell’Italia del Seicento”, in *Scene di vita quotidiana nell’Italia moderna*, Laterza, Roma Bari, pp. 169-189
- Burke P. (1993), “Res et verba: conspicuous consumption in the early modern Europe”, in *Consumption and the world of goods*, a cura di J. Brewer and R. Porter, London and New York Routledge, pp. 148-161
- Capello G. (1570), *De disciplinis ingenuis, urbe libera liberoque iuvene dignis per compendium in capita resolutis. Libri sex*, Padova, Laurentius Pasquatus
- Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze* (1880), a cura di U. Medici, Firenze Stabilimento Tipografico Mariani
- Catalogo dei quadri ed altri oggetti alla Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla* (1845), Firenze
- Catalogo e stima dei quadri e bronzi esistenti nella Galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze* (1825), Firenze
- Cecchini I. (2000), *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell’arte*, Venezia Marsilio
- Chiarini M. (1975), “I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana”, *Paragone*, 301, pp. 57-60
- Chiarini M. (1982), “Cosimo III e la raccolta delle raccolte di famiglia”, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti. Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie 23 settembre 1982-31 gennaio 1983*, Firenze Centro Di, pp. 50-53

Ciardi R. P. (1976), “Interessi museologici nella storiografia artistica tra ‘500 e ‘600”, *Museologia*, 4, pp. 62-69

Civai A.(1990), “La quadreria Martelli di Firenze. L’allestimento tardosettecentesco alla luce di un catalogo figurato”, *Studi di storia dell’arte*, 1, pp. 285-299

Civai A. (1999), *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all’Ottocento*, Firenze OpusLibri

Comanducci R. M. (2000), *Fattori e garzoni al lavoro nelle botteghe d’arte*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze

Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850 (1999), a cura di M. Berg and H. Clifford, Manchester-New York, Manchester University Press

Conti A. (1980), “Alle origini della galleria”, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, Firenze Centro Di, pp. 245-250

Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti, Catalogo della mostra di Palazzo Pitti gennaio-settembre 1979 (1979), Firenze Centro Di

De Benedictis C. (1998), *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze Ponte alle Grazie (1 ed. 1991)

De Juliis G. (1981), “Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi”, *Paragone*, a. XXXII, 375, pp. 5-92

de Vries J. (1993), “Between purchasing power and the world of goods: understanding the household economy in early

modern Europe”, in *Consumption and the world of goods*, a cura di J. Brewer and R. Porter, London and New York Routledge, pp. 85-132

de Vries J. (1994), “The industrial Revolution and the Industrious Revolution”, *The journal of economic history*, 54, pp. 249-270

de Vries J. (2003), “Luxury in the Dutch Golden Age in Theory and Practice”, in *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods* (2003), a cura di M. Berg and E. Eger, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, pp. 41-56

Disegni e incisioni della Raccolta Marucelli. Secc. XV-XVIII (1984), catalogo della mostra a cura di G. Brunetti, M. Chiarini, M. Sfarmeli, Firenze Tipografia Giuntina

Donati C. (1978), “L’evoluzione della coscienza nobiliare”, in *Patriziati e aristocrazie nobiliari. Ceti dominanti e organizzazione del potere nell’Italia centro settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, a cura di C. Capra, C. Mozzarelli e P. Schiera, Trento, Libera Università degli Studi di Trento, pp. 13-36

Economic engagements with art (1999), a cura N. De Marchi e C.D.C Goodwin, Durham – London, Duke University Press

Emiliani A. (1978), *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna Edizioni Alfa

Fantozzi F. (1842), *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze Per Giuseppe e Fratelli Ducci [Ristampa Anastatica Arnaldo Forni Editore Bologna 1974]

- Frigo D. (1985), *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'«Economica» fra cinque e seicento*, Roma Bulzoni
- Fumagalli E. (2001), “Collezionismo medico da Cosimo II a Cosimo III: lo stato degli studi e le ricerche in corso”, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma 19-21 settembre 1996)*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro e B. Toscano, Roma École française de Rome, pp. 239-255
- Giustiniani V. (1610), “Discorso sopra la pittura”, (circa 1610), in *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze Sansoni 1981
- Goldthwaite R. A. (1972), “The Florentine palace as domestic architecture”, *American historical review*, LXXVII, pp. 977-1012
- Goldthwaite R. A. (1985), “The Renaissance economy: the precondition for luxury consumption”, in *Aspetti della vita economica medievale, Atti del convegno di studi nel X anniversario della morte di F.Melis, Firenze-Pisa-Prato 10-14 marzo 1984*, Firenze , pp. 657-675
- Goldthwaite R. A. (1991), “L’arredo del palazzo e il consumo dei beni”, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989. Atti del Convegno di studi, Firenze 3-6 luglio 1989*, Roma Istituto dell’Enciclopedia Italiana, pp. 159-166
- Goldthwaite R. A. (1995), *Ricchezza e domanda nel mercato dell’arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano Edizione Unicopli

- Gozzini G. (1985), “Le cento famiglie: patrizi e notabili fiorentini sotto Napoleone”, *Studi Storici*, 26, 2, 1985, pp. 389-409
- Guerzoni G. (1999), *Liberilitas*, “Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles”, in *Economic Engagements with Arts*, edited by N. De Marchi and C. D.W. Goodwin, Durham and London Duke University Press, pp. 332-378
- Haskell F. (1980), *Patrons and painters. Art and society in Baroque Italy*, New Haven - London Yale University Press
- Herlihy D. – Klapisich Zuber C.(1988), *I toscani e le loro famiglie*, Bologna Il Mulino
- Keutner H. (1959), “Zu Einigen Bildnissen des Frühen Florentiner Manierismus, im Anhang: Das Gemälde – Inventar der Familie Riccardi aus dem Jahre 1612”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz*, 8, III, pp. 139-154
- Jardine L. (1996), *Wordly goods. A new history of the Renaissance*, New York-London W.W. Norton & Company
- Legislazione toscana (1800-1808)*, a cura di L. Cantini, Firenze, Stamperia Albizziniana da S. Maria in Campo: per Pietro Fantosini e figlio
- Leoncini G.(1984), “Una “ vita di J. Chiavistelli pittore di figura et eccellente nell’architettura a fresco””, *Rivista d’arte*, XXXVII, I, pp. 269-346
- Loughman J. – Montias J. M.(2000), *Public and private spaces: works of art in seventeenth-century Dutch houses*, Waanders Zwolle

Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods (2003), a cura di M. Berg and E. Eger, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan

Lydecker J. K. (1987), "Patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa", in *I ceti dirigenti della Toscana del Quattrocento*, Firenze Francesco Papafava Editore, pp. 209-221

Malanima P. (1978), *I Riccardi di Firenze. Una famiglia e un patrimonio nella Toscana dei Medici*, Firenze, Leo S. Olschki

Malanima P. (1991), "L'economia dei nobili a Firenze", *Società e storia*, n. 54, pp. 829-848

Malanima P. (2002), *L'economia italiana. Dalla crescita medievale alla crescita contemporanea*, Bologna, Il Mulino

Mancini G. (1620), *Considerazioni sulla pittura*, (1620) edizione a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma Accademia Nazionale dei Lincei 1956-1957

Martines L. (1998), "The Renaissance and the Birth of Consumer Society", *Renaissance Quarterly*, 51, pp. 193-203

Mazzi M. S. (1980), "Gli inventari dei beni. Storia di oggetti e storia di uomini", *Società e storia*, VII, pp. 203-214

Meloni Trkuljia S. (1975), "Leopoldo de' Medici collezionista", *Paragone*, 301, pp. 15-38

Il mercato dell'arte in Italia secc. XV-XVII (2003), a cura di M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthew-Grieco, Modena Franco Cosimo Panini

Montias J. M. (1991), "Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam. An analysis of Subjects and Attributions", in *Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, a cura di D. Freedberg – J. de Vries, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, pp. 331-372

Montias J. M. (2002), *Art at auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam, Amsterdam University Press

Mosco M. (1982a), "Dalla loggia alla galleria: l'antica galleria di Cosimo II a Palazzo Pitti", in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti. Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie 23 settembre 1982-31 gennaio 1983*, Firenze Centro Di, pp. 31-32

Mosco M. (1982b), "Gallerie e quadrerie del Sei-Settecento", in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti. Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie 23 settembre 1982-31 gennaio 1983*, Firenze Centro Di, pp. 26-30

Nencioni G. (1984), "La 'galleria' nella lingua", in *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre 1984*, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Leo S. Olschki, vol. I, pp. 17-48

North M. (1997), *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven – London Yale University Press (1 ed. Köln – Weimar 1992)

North M. (2002), "Art Markets", in *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*, edited by T. Holger Bochert, London Thames & Hudson, pp. 52-58

Olmi G. (1983), "Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna", in *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre 1984*, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Leo S. Olschki, vol. I, pp. 233-269

Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei 1537-1610
(1980), Firenze Centro Di

Panofsky E. (1962), *Il significato delle arti visive*, Torino Einaudi

Pears I. (1988), *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven – London, Yale University Press

Pinchera V. (1999), *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa

Pinchera V. (2000), "Ricchezza, redditi e consumi della nobiltà toscana in età moderna", *Studi e ricerche*, Quaderni del Dipartimento di Scienze Economiche della Facoltà di Economia dell'Università degli Studi di Pisa, n.57

Pinchera V. (2002), "Arte e consumo della nobiltà fiorentina nel Sei e Settecento", in *Arte e Economia. Atti della XXXIIIa Settimana Internazionale di Studi dell'Istituto di Storia Economia Francesco Datini, Prato 30 aprile-4 maggio 2001*, a cura di S. Cavaciocchi, Prato Le Monnier, pp. 635-648

Pomian K. (1978), "Collezione", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino Einaudi, vol. III, p. 330

Prinz W. (1988), *Galleria storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena Edizioni Panini (1 ed. Verlag-Berlin 1977)

Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri. Statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX (1870), a cura di G. Campori, Modena Tipografia di Carlo Vincenti

Rudolph S. (1972), "Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I: i committenti privati", *Arte Illustrata*, 49, pp. 228-241

Rudolph S. (1973), "Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. II: aspetti dello stile Cosimo III", *Arte Illustrata*, 54, pp. 213-228

Santagata W. (1998), *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna Il Mulino

Scamozzi V. (1615), *Idea dell'Architettura universale*, Venezia

Schuurman A. J. (1980), "Gli "inventari post-mortem"", *Quaderni storici*, XLIII, pp. 210-218

Sicca C. M. (2002), "Consumption and Trade of Art between Italy and England in the first half of the 16th century: the London House of the Bardi and Cavalcanti company", *Renaissance Studies*, 2, XVI, pp. 163-200

Throsby D. (1994), "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics", *Journal of Economic Literature*, vol. XXXII, 1, pp. 1-29

1. Luca Spataro, Social Security And Retirement Decisions In Italy, (luglio 2003)
2. Andrea Mario Lavezzi, Complex Dynamics in a Simple Model of Economic Specialization, (luglio2003)
3. Nicola Meccheri, Performance-related-pay nel pubblico impiego: un'analisi economica, (luglio 2003)
4. Paolo Mariti, The BC and AC Economics of the Firm, (luglio- dicembre 2003)
5. Pompeo Della Posta, Vecchie e nuove teorie delle aree monetarie ottimali, (luglio 2003)
6. Giuseppe Conti, Institutions locales et banques dans la formation et le développement des districts industriels en Italie, (luglio 2003)
7. F. Bulckaen - A. Pench - M. Stampini, Evaluating Tax Reforms through Revenue Potentialities: the performance of a utility-independent indicator, (settembre 2003)
8. Luciano Fanti - Piero Manfredi, The Solow's model with endogenous population: a neoclassical growth cycle model (settembre 2003)
9. Piero Manfredi - Luciano Fanti, Cycles in dynamic economic modelling (settembre 2003)
10. Gaetano Alfredo Minerva, Location and Horizontal Differentiation under Duopoly with Marshallian Externalities (settembre 2003)
11. Luciano Fanti - Piero Manfredi, Progressive Income Taxation and Economic Cycles: a Multiplier-Accelerator Model (settembre 2003)
12. Pompeo Della Posta, Optimal Monetary Instruments and Policy Games Reconsidered (settembre 2003)
13. Davide Fiaschi - Pier Mario Pacini, Growth and coalition formation (settembre 2003)
14. Davide Fiaschi - Andre Mario Lavezzi, Nonlinear economic growth; some theory and cross-country evidence (settembre 2003)
15. Luciano Fanti , Fiscal policy and tax collection lags: stability, cycles and chaos (settembre 2003)
16. Rodolfo Signorino- Davide Fiaschi, Come scrivere un saggio scientifico:regole formali e consigli pratici (settembre 2003)
17. Luciano Fanti, The growth cycle and labour contract lenght (settembre 2003)
18. Davide Fiaschi , Fiscal Policy and Welfare in an Endogenous Growth Model with Heterogeneous Endowments (ottobre 2003)
19. Luciano Fanti, Notes on Keynesian models of recession and depression (ottobre 2003)
20. Luciano Fanti, Technological Diffusion and Cyclical Growth (ottobre 2003)
21. Luciano Fanti - Piero Manfredi, Neo-classical labour market dynamics, chaos and the Phillips Curve (ottobre 2003)
22. Luciano Fanti - Luca Spataro, Endogenous labour supply and Diamond's (1965) model: a reconsideration of the debt role (ottobre 2003)
23. Giuseppe Conti, Strategie di speculazione, di sopravvivenza e frodi bancarie prima della grande crisi (novembre 2003)
24. Alga D. Foschi, The maritime container transport structure in the Mediterranean and Italy (dicembre 2003)
25. Davide Fiaschi - Andrea Mario Lavezzi, On the Determinants of Growth Volatility: a Nonparametric Approach (dicembre 2003)
26. Alga D. Foschi, Industria portuale marittima e sviluppo economico negli Stati Uniti (dicembre 2003)
27. Giuseppe Conti - Alessandro Polsi, Elites bancarie durante il fascismo tra economia regolata ed autonomia (gennaio 2004)

28. Annetta Maria Binotti - Enrico Ghiani, Interpreting reduced form cointegrating vectors of incomplete systems. A labour market application (febbraio 2004)
29. Giuseppe Freni - Fausto Gozzi - Neri Salvadori, Existence of Optimal Strategies in linear Multisector Models (marzo 2004)
30. Paolo Mariti, Costi di transazione e sviluppi dell'economia d'impresa (giugno 2004)
31. Domenico Delli Gatti - Mauro Gallegati - Alberto Russo, Technological Innovation, Financial Fragility and Complex Dynamics (agosto 2004)
32. Francesco Drago, Redistributing opportunities in a job search model: the role of self-confidence and social norms (settembre 2004)

33. Paolo Di Martino, Was the Bank of England responsible for inflation during the Napoleonic wars (1897-1815)? Some preliminary evidence from old data and new econometric techniques (settembre 2004)
34. Luciano Fanti, Neo-classical labour market dynamics and uniform expectations: chaos and the "resurrection" of the Phillips Curve (settembre 2004)
35. Luciano Fanti – Luca Spataro, Welfare implications of national debt in a OLG model with endogenous fertility (settembre 2004)
36. Luciano Fanti – Luca Spataro, The optimal fiscal policy in a OLG model with endogenous fertility (settembre 2004)
37. Piero Manfredi – Luciano Fanti, Age distribution and age heterogeneities in economic profiles as sources of conflict between efficiency and equity in the Solow-Stiglitz framework (settembre 2004)
38. Luciano Fanti – Luca Spataro, Dynamic inefficiency, public debt and endogenous fertility (settembre 2004)
39. Luciano Fanti – Luca Spataro, Economic growth, poverty traps and intergenerational transfers (ottobre 2004)
40. Gaetano Alfredo Minerva, How Do Cost (or Demand) Asymmetries and Competitive Pressure Shape Trade Patterns and Location? (ottobre 2004)
41. Nicola Meccheri, Wages Behaviour and Unemployment in Keynes and New Keynesians Views. A Comparison (ottobre 2004)
42. Andrea Mario Lavezzi - Nicola Meccheri, Job Contact Networks, Inequality and Aggregate Output (ottobre 2004)
43. Lorenzo Corsini - Marco Guerrazzi, Searching for Long Run Equilibrium Relationships in the Italian Labour Market: a Cointegrated VAR Approach (ottobre 2004)
44. Fabrizio Buleckaen - Marco Stampini, Commodity Tax Reforms In A Many Consumers Economy: A Viable Decision-Making Procedure (novembre 2004)
45. Luzzati T. - Franco A. (2004), "Idrogeno fonti rinnovabili ed eco-efficienza: quale approccio alla questione energetica?"
46. Alga D. Foschi , "The coast port industry in the U.S.A: a key factor in the process of economic growth" (dicembre 2004)
47. Alga D. Foschi , "A cost – transit time choice model: monomodality vs. intermodality"(dicembre 2004)
48. Alga D. Foschi , "Politiques communautaires de soutien au *short sea shipping* (SSS)"(dicembre 2004)
49. Marco Guerrazzi, Intertemporal Preferences, Distributive Shares, and Local Dynamics (dicembre 2004)

50. Valeria Pinchera, “Consumo d’arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nel XVII e XVIII secolo” (dicembre 2004)

Redazione:
Giuseppe Conti
Luciano Fanti – coordinatore
Davide Fiaschi
Paolo Scapparone

Email della redazione: Papers-SE@ec.unipi.it
