

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI STORICI DELL'ECONOMIA
IN COLLABORAZIONE CON
ISTITUTO INTERNAZIONALE DI STORIA ECONOMICA "F. DATINI" – PRATO

TRA VECCHI E NUOVI EQUILIBRI
DOMANDA E OFFERTA DI SERVIZI IN ITALIA
IN ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA

A CURA DI IGINIA LOPANE
CON LA COLLABORAZIONE DI E. RITROVATO

*Atti provvisori del quinto Convegno Nazionale S I S E
Torino 12-13 novembre 2004*

Avvertenza

Il contenuto è tratto dal cd-rom avente questo frontespizio e, salvo la diversa paginazione, è identico al seguente volume a stampa:

Società Italiana degli Storici dell'Economia, *Tra vecchi e nuovi equilibri domanda e offerta di servizi in Italia in età moderna e contemporanea. Atti del quinto Convegno nazionale, Torino, 12-13 novembre 2004*, a cura di Iginia Lopane - Ezio Ritrovato, Bari, Cacucci Editore, 2007

ISTITUTO INTERNAZIONALE DI STORIA ECONOMICA "F. DATINI"
PRATO –2006

LA DOMANDA D'ARTE IN ITALIA IN ETÀ MODERNA. NUOVI EQUILIBRI ECONOMICI E SOCIALI

Nell'ultimo decennio la relazione tra economia ed arte in prospettiva storica ha ricevuto una rinnovata attenzione. Spetta a Richard Goldthwaite il merito di aver richiamato su questo tema l'interesse degli storici dell'economia, in passato principalmente concentrata sulla produzione artistica. Goldthwaite ha assegnato, infatti, all'arte in età rinascimentale un ruolo propulsore nella nascita della società dei consumi¹. Riprendendo l'interpretazione burckhardtiana dell'Italia rinascimentale quale la culla del mondo moderno occidentale –dello sviluppo dell'individuo, dell'interesse per l'antichità e della scoperta del mondo, della natura e dell'uomo– lo storico americano ha evidenziato l'elaborazione da parte delle classi abbienti italiane, nell'ambito di un nuovo contesto culturale e politico, di un nuovo modello di consumo, in cui i beni artistici e più in generale i beni culturali assunsero un ruolo di grande importanza².

In questa relazione verrà preso in esame il tema della rilevanza economica del collezionismo privato nell'area toscana, e in particolare fiorentina, dall'inizio del Seicento sino ai primi decenni dell'Ottocento. Il saggio si articola in quattro paragrafi: dopo un'introduzione di carattere storiografico sui diversi approcci al rapporto tra arte ed economia, si passa nella seconda sezione alla descrizione degli aspetti sociali e culturali del collezionismo di opere artistiche nei secoli dell'età moderna attraverso la storiografia corrente. Nella terza sezione si affronta più direttamente all'analisi delle collezioni delle quadrerie dei Riccardi, dei Salviati e dei Martelli nell'arco temporale compreso tra l'inizio del Seicento e i primi dell'Ottocento. La quarta sezione, quindi, presenta un tentativo di esame del valore economico delle collezioni, cui seguono alcune note conclusive sull'evoluzione e sul significato del collezionismo artistico della nobiltà fiorentina e più in generale della domanda d'arte in età moderna.

¹ R. A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Edizione Unicopli, 1995 [titolo originale *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1400*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993]. Una interessante recensione critica di questo lavoro si trova in L. Martines, *The Renaissance and the Birth of Consumer Society*, in "Renaissance Quarterly", 51, 1998, pp. 193-203.

² J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1940, in particolare pp. 450-451 e J. K. Lydecker, *Patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa*, in *I ceti dirigenti della Toscana del Quattrocento*, Firenze, Francesco Papafava Editore, 1987, pp. 209-221. Sulla precoce secolarizzazione dell'arte a Firenze, si veda: M. Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance Artist. Projects and patrons, workshop and art market*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Nell'ultimo cinquantennio l'economia dell'arte è divenuto argomento di interesse da parte di studiosi di diversa formazione. Gli storici dell'arte hanno portato nuovi significativi contributi all'evoluzione della cultura pittorica, concentrandosi però sui singoli artisti, sui cambiamenti stilistici e sui collezionisti spesso in aree ristrette e per limitati periodi di tempo, osservando il contesto sociale più che l'utilizzo "pratico" dell'opera d'arte. Sebbene la nuova storia dell'arte abbia mostrato nell'ultimo trentennio una maggiore apertura nei riguardi delle tematiche economiche, soprattutto in relazione al mercato dell'arte, spostando il proprio interesse dalla committenza al tema del collezionismo, non ha ancora apportato sostanziali novità nell'interpretazione del prodotto artistico quale mero bene materiale e più in generale bene di consumo³.

Il maggior interesse degli economisti si è invece concentrato soprattutto sul mercato dell'arte, e sullo studio dell'arte come forma di investimento⁴. A partire dai pionieristici lavori di William Baumol⁵, gli studi economici hanno seguito tre principali filoni⁶: i) quello del tasso di rendimento degli investimenti in opere d'arte⁷, ii) quello relativo alle aste e ai prezzi dei dipinti, dei quadri e della grafica d'arte, distinto per generi, per autori e per nazioni⁸, iii) quello più generale dell'analisi del mercato⁹. Manca ancora da parte degli economisti, un reale contributo all'analisi della domanda dell'arte, delle condizioni di benessere dei compratori nel mercato

³ D. Ormrod, *Art and its Markets*, in "Economic History Review", LII, 3, 1999, pp. 544-551

⁴ G. Candela – M. Castellani, *L'economia e l'arte*, in "Economia politica", 3, 2000, pp. 375-384.

⁵ W. Baumol and W. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, New York, 1966; M. Blaug (a cura di), *The Economics of the Arts*, London, Martin Robertson and Company, 1976; W. Baumol, *Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game*, in "American Economic Review", 76, 2, 1986, pp. 10-14.

⁶ B. Frey, *Art Markets and Economics: Introduction*, in "Journal of Cultural Economics", 21, 1997, pp. 165-173.

⁷ N. Buelens – V. Ginsburgh, *Revisiting Baumol's 'art as floating Crap game'*, in "European Economic Review", 37, 7, 1993, pp. 1351-1371

⁸ G. Candela – M. Benini (a cura di), *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Bologna, Clueb, 1997; G. Candela – A. E. Scorcu, *Il prezzo dei dipinti*, Bologna, Clueb, 1995; G. Candela – A. E. Scorcu, *A Price Index for Art Market Auctions. An Applications to the Italian market of Modern and Contemporary Oil Paintings*, in "Journal of Cultural Economics", 21, 3, 1997, pp. 175-196; O. Chanel, *Is Art Market Behaviour Predictable?*, in "European Economic Review", 39, 1995, pp. 519-527; O. Chanel – L. A. Gérard-Varet – V. Ginsburgh, *The Relevance of Hedonic Price Indices. The Case of Paintings*, in "Journal of Cultural Economics", 20, 1996, pp. 1-24; W. D. Grampp, *Pricing the Priceless. Art, Artist and Economics*, New York, Basic Books, 1989, e J. P. Stein, *The Monetary Appreciation of Paintings*, in "Journal of Political Economy", 2, 1, 1977, 1989, pp. 21-40.

⁹ B. Frey - W.W. Pommerehne, *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1991; W. N. Goetzman, *Accounting for Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries*, in "American Economic Review", 83, 5, 1993, pp. 5-53; J. E. Pesando, *Art as an Investment: The Market for Modern Prints*, in "American Economic Review", 83, 5, 1993 pp. 1075-1089; S. Ricossa (a cura di), *I mercati dell'arte. Aspetti pubblici e privati*, Torino, Allemandi & Co, 1991, e W. Santagata, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1998.

dell'arte, oltre che un esame delle relazioni interdisciplinari che collegano l'economia dell'arte alle altre discipline che si occupano dello stesso argomento.

Storici economici e sociali si sono concentrati a lungo sulle dinamiche macroeconomiche relative alla relazione tra arte ed economia, rivolgendo solo nell'ultimo ventennio il loro interesse verso analisi di carattere microeconomico e sociale sulle condizioni locali di produzione e 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, con stime della domanda e dell'offerta complessiva di quadri, e valutazioni sui cambiamenti dei soggetti rappresentati nei singoli dipinti¹⁰. Carattere comune a queste analisi è la considerazione dell'opera d'arte come oggetto o complemento di arredo, senza alcuna implicazione di carattere estetico¹¹.

Recenti convegni internazionali- Firenze (2000) e Prato (2001)- hanno evidenziato l'emergere di questo nuovo filone di ricerche di carattere storico-economico sul mercato d'arte in Italia nei secoli dell'età moderna, senza però fornire indicazioni di carattere generale sullo sviluppo e sull'evoluzione della domanda d'arte nell'Italia moderna¹². La questione posta da Goldthwaite "sul perché l'Italia abbia prodotto così tanta arte" è rimasta ancora senza una esauriente risposta. Proprio l'aumentare del benessere economico della nobiltà italiana insieme alla sua precoce e forte connotazione urbana- a differenza della nobiltà al di là delle Alpi ancora fortemente

¹⁰ J. M. Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1982; ID., *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1996; ID., *Notes on Economic Development and the Market for Paintings in Amsterdam*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Economia e arte secc. XIII-XVIII. Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi" 30 aprile-4 maggio 2001*, Firenze, Le Monnier, 2002, pp. 115-130; ID., *Art at auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002; J. Loughman – J. M. Montias, *Public and private spaces: works of art in seventeenth-century Dutch houses*, Zwolle, Waanders, 2000; A. van der Woude, *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic*, in D. Freedberg – J. de Vries (a cura di), *Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, pp. 285-329; N. de Marchi – C. D. W. Goodwin (a cura di), *Economic Engagements with Art*, Durham – London, Duke University Press, 1999; N. de Marchi – H. J. van Miegroet, *Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century*, in "The Art Bulletin", 76, 1994, pp. 451-464 e M. P. J. Martenens – N. Peeters, *Antwerp Painting before Iconoclasm: Considerations on the Quantification of Taste*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, cit., pp. 875-894

¹¹ M. Berg – H. Clifford (a cura di), *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1999; M. North – D. Ormrod (a cura di), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Ashgate, Aldershot, 1998; I. Pears, *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven – London, Yale University Press, 1988; I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000; R. M. Comanducci, *Fattori e garzoni al lavoro nelle botteghe d'arte*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 2000; S. Kuberski-Piredda, *Spesa della materia und spesa dell'arte. Die Preise von Altartafeln in der Florentiner Renaissance*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, cit., pp. 339-354.

¹² M. Fantoni - L. C. Matthew – S. F. Matthews-Grieco (a cura di), *The Art Market in Italy (15th-17th centuries)*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore 2003 e S. Cavaciocchi (a cura di), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, cit.

radicata nell'ambiente rurale- sembrano all'origine della crescente propensione ad investire parte delle loro nuove ricchezze nella costruzione di palazzi privati e oggetti ornamentali¹³. La crescente domanda di opere d'arte appare dunque connessa con l'aumento della ricchezza, un elemento essenziale, ma non sufficiente a spiegare per quale ragione maggiori spese fossero indirizzate all'acquisto di opere d'arte. I caratteri dell'economia dell'Italia centro-settentrionale, che rappresentava all'epoca un'economia guida nella sua fase matura, offrivano limitate possibilità di investimento produttivo. I consumi improduttivi, in particolare di opere d'arte, costituivano un mezzo di espressione culturale che nell'ambito cittadino risultava certamente più redditizio in termini sociali e di prestigio rispetto all'acquisto di nuove terre o alla creazione di attività commerciali¹⁴.

Appare necessario articolare maggiormente gli orizzonti delle ricerche relative all'economia della cultura, includendo nell'analisi punti di vista storici, filosofici, estetici e sociologici¹⁵. Non a caso un approccio più specificamente culturale ai meccanismi del consumo della tarda età moderna costituisce il fondamento dei più recenti studi dedicati a questo fenomeno, che si focalizzano sull'atteggiamento dei consumatori nei confronti dei beni¹⁶. Aspetti della cultura materiale e della socialità risultano pertanto associati con il mercato dei beni culturali¹⁷. L'attenzione si sposta dunque dagli indicatori di consumo verso il linguaggio del desiderio e il significato assegnato dai gruppi e dagli individui a particolari oggetti e pratiche di consumo¹⁸. Per classi abbienti italiane dell'età moderna l'arredo, e in particolare le raccolte di opere d'arte, che venivano messe in mostra all'interno degli scenari domestici rappresentava una dimostrazio-

¹³ R. A. Goldthwaite, *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, E. Ariani e l'Arte della Stampa, 1985, pp. 657-675 e ID., *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento*, cit..

¹⁴ P. Malanima, *Uomini, risorse, tecniche nell'economia europea dal X al XIX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 223-224.

¹⁵ D. Throsby, *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics*, in "Journal of Economic Literature", XXXII, 1, 1994, pp. 1-29, in particolare pp. 26-27.

¹⁶ M. Berg - H. Clifford, *Introduction*, in M. Berg - H. Clifford (a cura di), *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, cit., pp. 1-17, e M. Berg - E. Eger (a cura di), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2003.

¹⁷ Recenti spunti sono forniti dal recente numero monografico della rivista "Quaderni storici", 115, 1, 2004, dedicato al tema *Consumi culturali nell'Italia moderna*.

¹⁸ J. De Vries, *Luxury in the Dutch Golden Age in Theory and Practice*, in M. Berg - E. Eger (a cura di), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, cit., pp. 41-56.

ne di gusto e l'espressione di un nuovo codice culturale: una relazione diversa con il nuovo contesto sociale¹⁹.

II. LE ORIGINI E I CARATTERI DEL COLLEZIONISMO FIORENTINO.

A partire dal XV secolo e nei due secoli successivi gli interni dei palazzi nobiliari italiani mostrano un graduale aumento nella disponibilità di arredi, ornamenti, utensili, evidenziando un vero e proprio culto per gli oggetti²⁰. Da questo momento in poi i consumatori iniziarono a definire se stessi attraverso la quantità e la qualità dei beni durevoli prescelti. La cultura materiale in questo senso si trasforma in alta cultura: il valore d'uso di un bene diviene portatore di significati più ampi e sofisticati, quali il gusto, l'eleganza, la rappresentazione di se stessi e in termini più generali la *civilté*²¹. I gabinetti di curiosità o studioli costituiscono l'esempio più chiaro di questa selezione e accumulazione di oggetti, e la prima forma di collezionismo che nel corso del XVI e del XVII secolo aumentò, riguardando non solo l'arte pittorica e la scultura, ma anche utensili di casa, gioielli, armature, arredi e oggetti di carattere decorativo di ogni tipo²².

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 mondiale²³. 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 Bracciolini²⁴. A partire dal XVI secolo incominciò ad allargarsi a forme più varie e numerose di oggetti, uscendo dai ristretti ambiti dello studiolo- luogo della mente e della memoria tipica espressione della cultura umanistica rinascimentale²⁵- divenne un fenomeno generale dell'intero territorio italiano.

¹⁹ G. Olmi, *Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, in P. Barocchi -G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre 1984*, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, pp. 233-269.

²⁰ R. A. Goldthwaite, *L'arredo del palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 159-166.

²¹ P. Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma- Bari, Laterza, 1988, pp. 169-205.

²² Carattere già evidenziato da Wackernagel, *The world of the Florentine Renaissance Artist. Projects and patrons, workshop and art market*, cit. e ripreso poi da R. A. Goldthwaite, *The Renaissance economy: the precondition for luxury consumption*, cit..

²³ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998, pp. 9-28.

²⁴ J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974.

²⁵ Leon Battista Alberti nei *Libri della famiglia* descrive il suo studio come un luogo segreto e inaccessibile per la conservazione dei suoi libri e delle sue memorie. Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia*, Torino, Einaudi, 1969, III, p. 269: "Solo e' libri e le scritture mie e de' miei passati a me piacque e allora e poi sempre avere in modo rinchiuse che mai la donna le potesse non tanto leggere, ma né vedere. Sempre tenni le scritture non per le maniche de' vestiti, ma serrate e in suo ordine allogate nel mio studio quasi come cosa sacra e religiosa".

L'allestimento delle quadrerie nelle residenze nobiliari e alto borghesi si diffuse con fisionomie diverse nelle varie realtà urbane. Le collezioni di opere d'arte, e più in generale la qualità degli oggetti acquistati e posseduti divennero il principale indicatore delle virtù degli uomini: dell'onore e del prestigio²⁶. Il collezionismo si trasformò in uno strumento di competizione sociale²⁷.

A Firenze il collezionismo sembra indirizzarsi principalmente alla raccolta di dipinti e sculture moderne, in relazione probabilmente 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 passato²⁸. Nella capitale toscana nella seconda metà del Cinquecento risultavano presenti oltre una quindicina di collezioni artistiche private di pregio, destinate nel corso del Seicento ad aumentare di numero e a presentarsi con una nuova fisionomia²⁹. Ciò fu dovuto all'affermazione nel XVII secolo di una tipologia di raccolta artistica più organizzata e sistematica: la Galleria, una "fabbrica di stanze fatte per tenere statue e pitture" ad uso "di passeggio"³⁰. Questo ambiente veniva 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 una delle principali camere di rappresentanza delle case nobiliari e principesche. In particolare a Firenze la galleria costituì la tipica espressione del collezionismo tardo barocco e rococò³¹.

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

²⁶ N. de Marchi, *Introduction*, in *Economic Engagements with Arts*, cit., pp. 1-30.

²⁷ G. Capello, *De disciplinis ingenuis, urbe libera liberoque iuvene dignis per compendium in capita resolutis. Libri sex*, Padova, Laurentius Pasquatus, 1570, p. 135, passo riportato in G. Olmi, *Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, cit., p. 238.

²⁸ A. Conti, *Alle origini della galleria*, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 245-250; R. P. Ciardi, *Interessi museologici nella storiografia artistica tra '500 e '600*, in "Museologia", 4, 1976, pp. 62-69 e A. Civai, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze, OpusLibri, 1999, pp. 56-57.

²⁹ Secondo un calcolo di massima nell'edizione della guida del Bocchi del 1677 a cura di Cinelli le case erano oltre 9.000, F. Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Bologna, Arnaldo Forni, 1974, Ristampa anastatica dell'edizione di Giovanni Gugliantini, Firenze 1677, p. 567.

³⁰ W. Prinz, *Galleria storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, Edizioni Panini, 1988, e M. Mosco, *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, 1982, pp. 26-30. Per le definizioni del termine si veda: V. Scamozzi, *Idea dell'Architettura universale*, Venezia, Expensis Auctoris, 1615, parte I, Libro II, cap. XVIII, p. 305.

³¹ A Firenze la galleria si diffuse attraverso un modello espositivo di elevato riferimento culturale di derivazione vasariana. A. Conti, *Alle origini della galleria*, cit., p. 247.

e del Settecento mostravano una varietà e ricchezza senza precedenti³². 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, che vietava la libera esportazione dei dipinti dei "principali maestri" al di fuori del Granducato. Tra questi maestri figuravano Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Leonardo, Pontormo, Tiziano, Agnolo Bronzino e il Parmigianino³³. Comincia a diffondersi una nuova attenzione culturale per l'arte e la pittura in particolare, attestata anche dalla proliferazione di una trattatistica specifica rivolta a una valutazione idealistica dell'arte, e soprattutto all'affermazione sociale degli artisti, e alla loro legittimazione intellettuale³⁴. L'esempio degli ultimi Medici, da Cosimo II a Cosimo III, costituì indubbiamente un forte stimolo all'iniziativa mecenatesca della nobiltà fiorentina volta ad un'ascesa al prestigio attraverso la cultura artistica³⁵.

³² 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*», K. Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. III, p. 330.

³³ A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna, Edizioni Alfa, 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, F. Borroni Salvatori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz", XVIII, 1, 1974, pp. 1-2.

³⁴ S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1978 e G. Olmi, *Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, cit.; relativamente alle altre città italiane, si veda il caso di Bologna recentemente studiato da R. Pini, *La Società delle "Quattro Arti" di Bologna. Lo statuto del 1380 e la matricola dei pittori del 1410*, in "L'Archiginnasio", XCVII, 2002, pp. 91-150.

³⁵ S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I: i committenti privati*, in "Arte Illustrata", 49, 1972, pp. 228-241; EAD., *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. II: aspetti dello stile Cosimo III*, in "Arte Illustrata", 54, 1973, pp. 213-228; M. Mosco, *Dalla loggia alla galleria: l'antica galleria di Cosimo II a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, cit., pp. 31-32; M. Chiarini, *Cosimo III e la raccolta delle raccolte di famiglia*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, cit., pp. 50-53; E. Fumagalli, *Collezionismo mediceo da Cosimo II a Cosimo III: lo stato degli studi e le ricerche in corso*, in O. Bonfait - M. Hochmann - L. Spezzaferro - B. Toscano (a cura di), *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)*, Roma, École française de Rome, 2001, pp. 239-255.

III. LA DOMANDA D'ARTE DEI NOBILI FIORENTINI: LE QUADRERIE RICCARDI, SALVIATI E MARTELLI.

Tra le principali collezioni fiorentine citate in una delle principali guide della città dell'epoca, quella del Bocchi nell'edizione del 1677, comparivano quelle dei Riccardi, dei Salviati, e dei Martelli³⁶. Le famiglie dei Riccardi e dei Salviati costituivano all'epoca, dopo i Medici, le due case più ricche e rinomate dell'intero Granducato. La loro fortuna fu in continua ascesa almeno sino alla metà del Settecento³⁷. Secondo una stima del 1769, tra le 21 famiglie nobili più ricche della città, i Riccardi e i Salviati figuravano al primo posto con un reddito annuo pari a 20.000 scudi ciascuna, mentre i Martelli si trovavano quasi in fondo alla lista, dopo Rinuccini, Corsi, Capponi, con un reddito annuo intorno ai 7.000 scudi³⁸.

Una recente analisi relativa alle collezioni di queste famiglie, nel periodo compreso tra l'inizio del XVII e la fine del XVIII secolo, ha evidenziato numerose analogie³⁹. Lo studio ha preso in esame gli inventari dei loro palazzi urbani, integrandoli, quando possibile, con altri generi di documenti archivistici, come stime patrimoniali, libri mastri, atti notarili e documentazione miscellanea. L'analisi degli inventari 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 cogliere i flussi⁴⁰. I libri di conto costituiscono certamente un migliore strumento di analisi dell'andamento delle diverse categorie di spesa compiute dal singolo o dalla famiglia. Il loro esame risulta, però, spesso troppo lungo e complesso, e in taluni casi assai difficile da realizzare per la mancanza di continuità cronologica nella documentazione e soprattutto per l'inadeguata analisi puntuale dei singoli acquisti. Per ovviare a queste problematiche- secondo i principi spe-

³⁶ F. Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, cit., (edizione del 1677), p. 371; pp. 195-199; pp. 404-405; pp. 406-407 e pp. 557-559.

³⁷ V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 25-31. Insieme le due famiglie disponevano di un patrimonio di oltre 3.300.000 scudi e l'estensione delle loro proprietà fondiarie 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).

³⁸ 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 rilievo, si veda A. Civai, *Dipinti e sculture in casa Martelli*, cit., pp. 17-36.

³⁹ V. Pinchera, *Il consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nei secoli XVII-VIII*, in "Discussion papers del Dipartimento di Scienze Economiche- Università di Pisa", n. 51, 2004, rielaborazione dei primi risultati di una ricerca realizzata nel soggiorno di studio presso il Getty Research Institute di Los Angeles in relazione al tema "Market and values".

⁴⁰ J. de Vries, *Between purchasing power and the world of goods: understanding the household economy, in early modern Europe*, in J. Brewer – R. Porter (a cura di), *Consumption and the world of goods*, London – New York, Routledge, 1994, pp. 85-132

rimentati e adottati nei recenti studi sulla cultura materiale- sono stati quindi utilizzati principalmente gli inventari, elaborati attraverso la costruzione di uno specifico *database*⁴¹.

Il primo elemento comune riguarda lo sviluppo quantitativo delle raccolte di quadri, che comincia nel corso del Seicento e diviene particolarmente evidente nel secolo successivo, raggiungendo il suo apice alla metà del Settecento (Si veda Tabella 1).

Tabella 1. 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

Fonti: V. Pinchera, *Il consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nei secoli XVII-VIII*, cit., p. 29.

Il fenomeno, evidenziato nel primo Seicento da Vincenzo Giustiniani, che riguardava il nuovo uso di “parare compitamente i palazzi cò quadri”⁴² in Italia e in Francia, nei palazzi della nobiltà fiorentina appare soprattutto evidente nel XVIII secolo, quando i quadri, concentrandosi in alcuni ambienti principali, mostrano il caratteristico allestimento “a incrostazione” dell’età barocca, coprendo completamente le pareti senza alcuna lasciare spazi liberi e senza riguardo per la loro visibilità, come testimoniato visivamente nelle rappresentazioni del Pannini⁴³.

E’ quindi soprattutto nel corso 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.*⁴⁴

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’ solo

⁴¹ M. S. Mazzi, *Gli inventari dei beni. Storia di oggetti e storia di uomini*, in “Società e storia”, VII, 1980, pp. 203-214 e A. J. Schuurman, *Gli “inventari post-mortem”*, in “Quaderni storici”, XLIII, 1980, pp. 210-218.

⁴² V. Giustiniani, *Discorso sopra la pittura*, in A. Banti (a cura di), *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 45.

⁴³ A questo proposito si veda il recente allestimento della Mostra a Mantova a Palazzo Te dal titolo “*Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*”, che ha ricostruito la Galleria del Cardinale Gonzaga sulla base di un celebre dipinto del Pannini.

⁴⁴ Citazione in C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, cit., p. 105.

nel XVIII secolo 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 lo "Inventario dei migliori quadri della Casa Salviati" redatto dal pittore Vincenzo Meucci 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 Rinuccini⁴⁵. 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, offrivano a pagamento la propria consulenza per l'allestimento delle gallerie e l'acquisto di nuove opere d'arte⁴⁶.

Un altro aspetto comune delle collezioni Riccardi, Salviati e Martelli riguarda l'evoluzione del gusto. La crescita delle quadrerie determinò un cambiamento nelle categorie di soggetto. Il numero dei dipinti di carattere devozionale e dei ritratti familiari declinò mentre si accrebbe quello dei quadri di storia, dei paesaggi, e dei soggetti di genere. 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, agli artisti italiani più noti ed affermati, come pure ai pittori fiamminghi, principali rappresentanti della nuova scuola di genere. Il fenomeno, non limitato all'area fiorentina, ma esteso a un assai più ampio contesto europeo, viene comunemente definito come la secolarizzazione del gusto⁴⁷. 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.

Dall'analisi dell'evoluzione delle quadrerie nobiliari fiorentine emerge inoltre una sorta di nesso diretto tra sviluppo dell'ambiente domestico e formazione ed allestimento delle collezioni artistiche. Nei tre casi esaminati, l'espandersi delle quadrerie fu sempre connessa con lavori di

⁴⁵ *Catalogo dei quadri ed altri oggetti alla Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla*, Firenze, 1845 e *Catalogo e stima dei quadri e bronzi esistenti nella Galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze*, Firenze, 1825.

⁴⁶ U. Medici (a cura di), *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze, Stabilimento Tipografico Mariani, 1880, p. 7.

⁴⁷ Tale fenomeno 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 religiosi: M. North, *Art Markets*, in T. Holger Bochert (a cura di), *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*, London, Thames & Hudson, 2002, pp. 52-58.

ristrutturazione e riassetto degli interni dei palazzi. Il formarsi e l'espandersi delle collezioni di opere d'arte, come sottolineato recentemente da Marina Bianchi, crea infatti nuove funzioni e nuove sinergie tra i beni e con i beni. L'evoluzione del collezionismo risulta infatti associata 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 nobiliari⁴⁸. 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 e multifunzionale; nella seconda a poco a poco il resto della casa si riempì di mobili ed oggetti di tutti i generi; e infine nella terza i diversi ambienti della casa si definirono secondo funzioni sempre più specifiche, mentre gli arredi e le suppellettili assunsero forme sempre più sofisticate ed elaborate⁴⁹. I cambiamenti riguardarono la specializzazione degli ambienti domestici, insieme a quella della mobilia e degli elementi decorativi, rendendo riconoscibili e separati spazi privati e spazi di ricevimento⁵⁰. Contemporaneamente al modificarsi ed ampliarsi degli ambienti domestici, i quadri modificarono la propria funzione, acquistando una crescente importanza come oggetti d'arredo. Mentre nel tardo Medioevo i dipinti avevano soprattutto una funzione devozionale - si trattava generalmente di quadri di soggetto religioso, specialmente immagini della Vergine e dei Santi - rimanendo nei ristretti ambiti delle camere da letto, nel corso del Cinque e del Seicento assunsero gradualmente una loro autonoma funzione decorativa⁵¹. La forma e il contenuto dei quadri divenne più vario e le cornici più elaborate e costose. Infine i dipinti uscirono dagli ambiti ristretti delle camere private per conquistare il resto degli ambienti della casa. All'origine dunque del moltiplicarsi e dell'articolarsi delle funzioni della casa e dei suoi spazi interni sembra esserci proprio la pressione di nuovi beni durevoli, che portarono all'allestimento di ambienti come le sala da pranzo, le gallerie e le biblioteche.

Tali cambiamenti riguardarono prima le società urbane. Solo gradualmente, nel corso del Sei e del Settecento, interessarono quelle rurali⁵². Un recente studio sul culto delle immagini nel-

⁴⁸ Si vedano le osservazioni di M. Bianchi, *Collecting as a Paradigm of Consumption*, in "Journal of Cultural Economics", 21, 1997, pp. 275-289.

⁴⁹ R. A. Goldthwaite, *L'arredo del palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, cit., pp. 159-166.

⁵⁰ A. Blok, *Dietro le quinte: compare la sfera del privato*, in M. Aymard (a cura di), *Storia d'Europa. 4. L'età moderna, secoli XVI-XVIII*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 597-622

⁵¹ M. North, *Art Markets*, in T. Holger Bochert (a cura di), *The Age of Van Eyck. The Age of Van Eyck*, cit., pp. 52-58 e ID., *Introduction*, in M. North (a cura di), *Economic History and the Arts*, Köln Weimar Wien, Böhlau, 1996, pp. 1-6.

⁵² P. Malanima, *Il lusso dei contadini. Consumi e industrie nelle campagne toscane del Sei e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1990 e ID., *Changing patterns in rural living conditions: Tuscany in the eighteenth century*, in A. J. Schuurman - L. Walsh (a cura di), *Material cultural: consumption, life-style, standard of living 1500-1900*,

le case della Valdinievole del Seicento, ha messo in luce la diffusione di dipinti e oggetti devozionali, e anche di quadri di soggetto profano in località periferiche e presso famiglie modeste⁵³. Medesimi risultati seppur in un contesto assai differente, - la Roma del Sei e Settecento-, sono quelli recentemente illustrati da Renata Ago riguardo ai consumi culturali di quadri e libri dei modesti cittadini capitolini⁵⁴. Tale diffusione viene da lei attribuita al relativo modesto costo dei dipinti.

IV. IL RILIEVO ECONOMICO DELLA DOMANDA D'ARTE.

La valutazione economica dei quadri e più in generale dei consumi per opere d'arte nei secoli XVII-XVIII appare in realtà una questione piuttosto complessa. I prezzi di mercato dipendevano da numerosi fattori: dal formato del quadro, dalla sua esecuzione (copia o originale), dalla cornice, dallo stato di conservazione e soprattutto dalla sua eventuale attribuzione. Giocavano inoltre un ruolo -come messo in luce dalla Cecchini- anche elementi extraeconomici come lo status di chi possedeva l'opera o di chi la eseguiva⁵⁵.

Diventa dunque difficile indicare l'effettivo valore dei quadri. Uno dei modi che sono stati utilizzati per compiere questa operazione consiste nel comparare il prezzo delle opere d'arte con il generale sviluppo dei prezzi⁵⁶. Occorre però avere un campione di dati ricco ed esteso nel tempo per effettuare dei confronti che assumano una significativa rappresentatività. Recentemente la Clifford ha presentato una soluzione più rapida, dalla quale risulta più semplice avere un'idea immediata del valore dei beni di lusso, come le opere d'arte, proponendo un confronto tra i prezzi di oggetti relativi alla medesima categoria di beni compiuti da una famiglia nell'arco di un periodo limitato di anni e nella stessa area di mercato⁵⁷. L'operazione è del tutto artificiosa in quanto non tiene conto di una serie di fondamentali variabili come l'andamento generale dei prezzi, i costi di altri generi di consumo e la varietà e la qualità di beni di lusso.

Proceedings Eleventh International Economic History Congress Milan, September 1994, Milano, Università Bocconi, 1994, pp. 115-124.

⁵³ A. Menzione, *Immagini sante e altre immagini nelle case di Valdinievole nel secolo XVII*, in "Bollettino Storico Pisano", LXXII, 2003, pp. 113-145, sulla realtà toscana anche P. Carofano - F. Paliaga, *Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

⁵⁴ R. Ago, *Collezioni di quadri e collezioni di libri a Roma tra XVI e XVIII secolo*, in "Quaderni Storici", XXXVII, 2002, pp. 379-403.

⁵⁵ I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, cit., pp. 236-249.

⁵⁶ M. North, *Art and commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 82-105.

⁵⁷ H. Clifford, *A commerce with things: the value of precious metalwork in early modern England*, in M. Berg - H. Clifford (a cura di), *Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, cit., pp. 147-168.

Tabella 2: Prezzi di mercato a Firenze di diverse opere d'arte e beni (1681-1690) [in lire fiorentine]

Bene	Prezzo	Anno
Due teste di marmo di Giovan Battista Foggini	Lire 98	1680
Due statue di marmo di Baldassar Permoser	Lire 308	1681
Quadro di Salvatore Rosa	Lire 175	1690
Quadro di Onorio Marinari	Lire 175	1690
Cortinaggio	Lire 245	1690
Letto a colonne	Lire 42	1690

Fonti: Archivio di Stato di Firenze, Carte Martelli; Archivio di Stato di Firenze, Carte Riccardi, e Archivio Salviati, Libri di amministrazione patrimoniale.

Benché i dati, presentati nella Tabella 2, abbiano un valore semplicemente indicativo, forniscono un ordine di grandezza dei prezzi mercato nella seconda metà del XVII secolo al fine di rendere possibile dei confronti coi salari di artigiani o di lavoratori agricoli dell'epoca. Nei decenni compresi tra il 1680 e il 1690 il salario reale annuo di un muratore a Firenze- supponendo che fosse occupato per 260 giorni- variò tra le 520 e le 564 lire, sufficienti per l'acquisto delle teste in marmo del celebre Foggini insieme a due quadri di due noti pittori dell'epoca⁵⁸. Ben al di sotto era invece il salario dei lavoratori agricoli che, all'inizio del Seicento, si attestava intorno alle 196 lire per 260 giorni lavorativi. Vi era comunque una estrema variabilità nei prezzi: nel 1658 un quadro commissionato dai Salviati direttamente al pittore Giovanni Montini venne pagato 2.450 lire (350 scudi), mentre nel 1710 l'acquisto di un gruppo in bronzo con diverse figure eseguito dallo scultore Massimiliano Soldani raggiunse le 5.600 lire (800 scudi)⁵⁹. Cifre consistenti, comunque ben al di sotto dei 7.000 ducati spesi nel 1650 da Gio Filippo Spinola per un Veronese⁶⁰. Sebbene negli ultimi anni le ricerche relative ai prezzi delle opere d'arte nei secoli dell'età moderna si siano moltiplicate, non sembrano ancora aver prodotto risultati convincenti⁶¹. Il tentativo compiuto da Gerin-Jean di costruire una gerarchia del valore dei beni artistici

⁵⁸ P. Malanima, *L'economia italiana. Dalla crescita medievale alla crescita contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 421-425.

⁵⁹ V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, cit., pp. 136-141.

⁶⁰ P. Boccardo, *Il collezionismo della classe dirigente genovese nel Seicento*, in O. Bonfait - M. Hochmann - L. Spezzaferro - B. Toscano (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, cit., p. 139 e R. A. Goldthwaite, *L'economia del collezionismo*, in P. Boccardo (a cura di), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Milano, Skira, 2004, pp. 13-21.

⁶¹ C. R. Marshall, 'Senza il minimo scrupolo'. *Artists as dealers in seventeenth-century Naples*, in "Journal of the History of Collections", 12, 1, 2000, pp. 15-34; R. E. Spear, *Scrambling for Scudi: Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome*, in "Art Bulletin", LXXXV, 2, 2003, pp. 310-320, e i diversi saggi della sezione "prices" in *The Art Market in Italy 15th-17th centuries*, cit., pp. 151-212.

nell'epoca medicea non utilizza elementi di confronto tra i prezzi delle opere d'arte e la realtà economica della società del tempo, rendendo difficilmente fruibili i dati riportati⁶².

Un'altra metodologia di indagine per acquisire una valutazione dei dipinti è quella fornita dalle informazioni relative alle stime degli inventari, sebbene occorra tenere presente come le stime si collocassero probabilmente al di sotto dei reali prezzi di mercato⁶³. Questa fonte permette una maggiore omogeneità e uniformità dei dati e, secondo North, rimane ancora la migliore testimonianza per le fluttuazioni dei prezzi nel mercato dell'arte nel lungo periodo⁶⁴.

Generalmente le valutazioni delle collezioni d'arte nel loro complesso venivano comprese nelle stime generali delle masserizie, da cui invece erano esclusi gli ori e gli argenti. I quadri, e le opere d'arte erano considerati al pari del resto degli arredi delle abitazioni. Nel 1693 la stima dei mobili e delle masserizie dei palazzi cittadini e delle proprietà extra-urbane della famiglia Salviati ammontava a 83.304 scudi, e quella degli argenti a 2.976 scudi, per un totale di 86.280 scudi, cui poi si aggiunsero gli acquisti compiuti tra il 1693 e il 1720, che assommarono a più di 8.049 scudi, per una somma complessiva finale di ben 94.329 scudi, pari a circa il 27% dei beni mobili, e al 6% del patrimonio complessivo⁶⁵. Il caso dei Riccardi presentava caratteri piuttosto simili. Nel 1719 il valore delle masserizie e della mobilia delle proprietà assommava a 131.360 scudi, cui si aggiungevano altri 77.600 scudi di argenti, ori e gioie, pari a un ammontare di 208.960, che corrispondeva al 28% dei beni mobili, e circa al 12% del patrimonio.

Nel corso del XVII secolo l'ammontare delle spese per masserizie dei principali rappresentanti della famiglia Salviati fu in costante aumento: dalla media di 352 scudi annui tra il 1600 e il 1650 salirono ai 1.076 scudi l'anno, tra il 1654 e il 1693, arrivando a costituire circa il 12% delle spese correnti.

Gli arredi delle residenze, dunque, sembrano rappresentare una parte significativa della ricchezza complessiva delle famiglie aristocratiche dell'epoca. Occorre tenere conto, però, del fatto che in tali valutazioni era compreso l'insieme di tutta la mobilia e le suppellettili dei palazzi, di cui i dipinti non erano che una parte. Nell'inventario compilato dal pittore Vincenzo Meucci nel 1755 "dei migliori quadri dell'Ecc.ma Casa Salviati" figuravano 240 dipinti di valore per una stima complessiva "bassa e moderata" di 5.650 scudi. L'elenco redatto un ventennio più tar-

⁶² P. Gerin-Jean, *Prix des œuvres d'art et hiérarchie des valeurs artistiques au temp des Médicis*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1992.

⁶³ J. M. Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, cit., p. 189. I dati in nostro possesso sembrano confermare questa linea. Una cucina del Caravaggio pagata nel 1669 oltre 70 scudi, nel 1771 venne valutata 20 scudi.

⁶⁴ M. North, *Art and commerce in the Dutch Golden Age*, cit., pp. 82-105.

⁶⁵ Per i dati sui Riccardi e i Salviati si rimanda a V. Pinchera, *Il consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nei secoli XVII-VIII*, cit., pp. 15-23.

di, nel 1775 - dal pittore Vincenzo Gotti con relativi prezzi stabiliti da due periti (Francesco Gambacciani e Tommaso Arrighetti)- della quadreria del palazzo Salviati di Firenze indicava 420 tele per un valore totale intorno ai 7.000 scudi, pari a circa il 40% della stima totale della mobilia della residenza. Tale valore appare piuttosto lontano da quello relativo alla quadreria della famiglia genovese dei Brignole Sale che secondo la spartizione ereditaria del 1717 rappresentava il 13% del mobilio⁶⁶.

Un documento relativo allo “Spoglio della valuta e stime dell’Inventario Generale di tutti i mobili, cioè quadri, libri, gemme, idoli, medaglie, stampe” proprietà personali del Marchese Vincenzo Riccardi, redatto alla sua morte nel 1752- riportato nella Tabella 3- può fornire una valutazione più chiara dell’effettivo rilievo della quadreria nell’ambito complessivo dei beni mobili.

Tabella 3: Stima dei “mobili” di proprietà personale del Marchese Vincenzo Riccardi (1752)

Beni	Scudi	%
Quadri (n.161)	2.087	12,6
Marmi, bronzi	380	2,3
Porcellane	114	0,7
Argenti e ori	404	2,4
Gemme	6.797	41,0
Medaglie	4.119	25,0
Coralli, avori	418	2,5
Mobili	215	1,3
Rami, ottoni	45	0,3
Armeria	623	3,8
Abiti	650	3,9
Libri e codici	398	2,4
Libri di stampe	173	1,0
Stampe	130	0,8
TOTALE	16.553	100,0

Fonte: Archivio di Stato di Firenze, Carte Riccardi, Busta 276.

La raccolta personale di dipinti del Marchese Riccardi non costituiva, dunque, l’elemento di maggior valore dei suoi beni, tra cui soprattutto emergevano le gemme, le pietre e le medaglie, la cui stima complessiva, pari a 66%, superava di gran lunga quello di tutto il resto della sua “masserizia”. Il rilevante del valore intrinseco di questi beni realizzati in materiali preziosi implica la loro considerazione oltre al loro valore d’uso come beni rifugio. In questo senso

⁶⁶ L. Tagliaferro, *La magnificenza privata. “Argenti, gioie, quadri e altri mobili” della famiglia Brignole-Sale. Secoli XVI-XIX*, Genova, Marietti, 1995, p. 27.

nell'insieme della collezione del Marchese Vincenzo, i quadri costituivano un valore davvero notevole.

Note conclusive. A partire dalla metà del Settecento, 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- offriva anche ai ceti meno abbienti una maggiore accessibilità e un'alternativa a buon mercato all'acquisto dei dipinti. Verso la fine del Settecento l'interesse per il collezionismo di opere d'arte incominciò a declinare progressivamente. Nel corso del XIX secolo poi, l'organizzazione e l'apertura dei musei pubblici e le nuove leggi di preservazione del patrimonio artistico posero forti limiti alle iniziative private⁶⁷.

Un altro aspetto dell'evoluzione delle collezioni d'arte nobiliari riguardò la tutela della loro integrità. L'abolizione del fedecommesso, il vincolo successorio che evitava lo smembramento del patrimonio immobile e mobile, determinò la dispersione di numerose raccolte. A ciò si aggiunsero inoltre per alcune case aristocratiche tra Sette e Ottocento, problemi di ordine economico – indebitamento o penuria di liquidità- o di successione dovuta alla mancanza di discendenza maschile che compromisero la preservazione dei beni accumulati nel corso dei secoli dell'età moderna⁶⁸. Non è un caso, infatti, che delle tre quadrerie prese in esame solo quella dei Martelli, seppur quasi dimezzata, sia ancora oggi conservata nelle medesime sale ottocentesche del palazzo. Dipinti delle collezioni Riccardi e Salviati fanno ora 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 quadrerie private⁶⁹.

A partire dalla fine del Seicento il mercato dell'arte iniziò a interessare sempre più paesi settentrionali dell'Europa. Prima l'Olanda e poi l'Inghilterra divennero le aree centrali del commercio di opere d'arte⁷⁰. Nel XVIII secolo, oltre 50.000 dipinti giunsero nelle mani della nuova borghesia industriale e finanziaria inglese, provenienti in massima parte dall'Italia⁷¹.

Il quadro delineato delle collezioni di quadri della nobiltà fiorentina ha inteso presentare alcune prime indicazioni di ordine generale. Recenti studi su altre realtà locali italiane come

⁶⁷ G. Olmi, *Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, cit., pp. 233-269 e C. de Benedictis, *Per la storia collezionismo italiano*, cit., pp. 134-144.

⁶⁸ A. Moroni, *Antica gente e subiti guadagni. Patrimoni aristocratici fiorentini nell'800*, Firenze, Olschki, 1997.

⁶⁹ G.de Juliis, *Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi*, in "Paragone", XXXII, 375, 1981, pp. 5-92.

⁷⁰ C. Gibson-Wood, *Picture consumption in London at the end of the seventeenth century*, in "The Art Bulletin", LXXXIV, 2002 pp. 491-500.

⁷¹ W. Minchinton, *English merchants and the market for art in the long 18th century*, in M. North (a cura di), *Economic History and the Arts*, cit., pp. 89-95.

Roma, Venezia e Napoli, evidenziano infatti dei tratti comuni: nell'evoluzione temporale, nello sviluppo quantitativo e qualitativo e nelle dimensioni sociali di questo fenomeno⁷².

Il consumo d'arte rappresentò, a partire dal Rinascimento, l'espressione di un processo culturale, relativo all'affermazione e alla diffusione di un nuovo mercato di beni legato a una nuova cultura del consumo elaborata nell'ambito della società urbana italiana. Il collezionismo divenne un investimento nel prestigio e un'importante forma di affermazione sociale. Il complesso di attività industriali e servizi commerciali legate a questo fenomeno rimase però circoscritto nell'ambito dell'economia urbana, senza giungere a costituire un settore significativo nell'insieme dell'economia italiana- come invece avvenne nell'Olanda del Seicento⁷³. Solo ponendo la vitalità del settore delle arti, connessa ai nuovi caratteri del consumo in età moderna, in relazione con il nuovo concetto di capitale culturale, delineato da una recente teoria economica proposta da Throsby, diviene possibile comprendere il suo valore economico distintivo⁷⁴. La domanda d'arte nell'Italia moderna ha lasciato un capitale culturale tangibile - nella forma di palazzi, collezioni di opere d'arte, prodotti manufatti - che nel corso dei secoli ha acquisito un rilievo sempre più significativo nell'ambito più generale dell'economia del nostro paese nel corso del tempo, quale *cultural heritage* del nostro passato da una parte e dall'altra generatore di un flusso di beni e servizi legati alla preservazione e alla promozione del nostro patrimonio artistico e culturale.

⁷² Tra gli altri: V. Abbate (a cura di), *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, Trapani, Regione Siciliana, 1993; O. Bonfait - M. Hochmann - L. Spezzaferro - B. Toscano (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, cit.; O. Raggio, *Cultura aristocratica e gusto privato. Storia di una passione alla fine dell'Ancien régime*, Venezia, Marsilio, 2000 e M. P. Donato, *Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in "Quaderni storici", 115, 1, 2004, pp. 139-160.

⁷³ R. Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 5-60.

⁷⁴ Sul concetto di capitale culturale: D. Throsby, *Economia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005 e le osservazioni di R. A. Goldthwaite, *Economic Parameters of the Italian Art Market (15th-17th Centuries)*, in M. Fantoni - L. C. Matthew - S. F. Matthews-Grieco (a cura di), *The Art Market in Italy (15th-17th centuries)*, cit., pp. 423-444.