

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In May 1852, the auction of the Rinuccini collection took place in Florence: in the space of a month, one of the city's oldest and most intact collections, consisting of around seven hundred works of art from every period and school, was dispersed. The event was prepared carefully, also due to the contemporary European upheavals, and was an important moment in the history of the local art market. Through the analysis of archival documents and other accounts, this paper retraces the phases of the organization and development of the auction. Framed in its Italian and European context, the sale is at the same time highlighted as an almost exceptional event within Florence, given the absence in the city of a modern and structured auction system like that of Amsterdam, Paris or London.

I Rinuccini e la loro collezione

La famiglia Rinuccini è documentata nel contado fiorentino fin dal Medioevo, e già dall'XI secolo possedeva una casa in Firenze, dove partecipava con successo alla vita politica ed economica della Repubblica¹. Intorno al 1371 i Rinuccini acquisirono il patronato della Cappella già Guidalotti nella Basilica di Santa Croce, completandone la decorazione², e si trasferirono in pianta stabile a Firenze a metà del XVI secolo, in alcune case in Via Santo Spirito che i fratelli Alessandro e Folco acquistarono definitivamente nel 1603, per riedificarle e ingrandirle fino a farne il palazzo di famiglia³.

Dal XVII secolo la decorazione del nuovo palazzo andò di pari passo con la committenza per incrementare le raccolte d'arte, una tendenza comune a tutte le casate nobiliari della città, in una gara di emulazione con la dinastia regnante dei Medici. Dalle ricevute in archivio si ricavano notizie su commissioni di dipinti a Carlo Dolci e ad Antonio Franchi⁴, mentre Alessandro Rosi affrescava la volta di una sala con la glorificazione della famiglia⁵. Nel Settecento, inoltre, si ebbe l'acquisizione di parte della collezione Guicciardini, a seguito del matrimonio di un'esponente della famiglia, Vittoria, con il marchese Carlo Rinuccini⁶. Alle opere d'arte si aggiungeva anche la biblioteca dei Guicciardini, che conservava il fondo una volta appartenuto a Baccio Valori e ancor prima a Benedetto Varchi⁷.

Dalla seconda metà del Settecento, la collaborazione con l'artista, conoscitore e collezionista Ignazio Hugford assicurò alla raccolta alcuni dei pezzi più controversi come il presunto Raffaello, una replica della Madonna Canigiani ritenuta autografa⁸, mentre nel 1801 la famiglia incamerò la raccolta d'arte del Cardinale Francesco Saverio Zelada di Roma, uno dei primi collezionisti

dei cosiddetti "primitivi"⁹. Da questa collezione provenivano ad esempio i due polittici smembrati di Carlo Crivelli, in origine nella chiesa di San Domenico ad Ascoli Piceno¹⁰.

Questa prestigiosa e complessa raccolta era riuscita a superare indenne anche la Restaurazione, quando altre celebri collezioni fiorentine iniziarono a essere smembrate, come la Riccardi e la Gerini¹¹. L'allestimento definitivo della collezione in Palazzo Rinuccini risaliva al secondo decennio del XIX secolo, ed è documentato da un'agile guida pubblicata nel 1845 (fig. 1), dai numeri impressionanti: nelle quattordici sale della galleria sono elencati circa settecento dipinti, variamente organizzati per tipologia, cronologia e dimensioni¹².

Nel 1848 morì l'ultimo rappresentante maschio della famiglia, il Marchese Pier Francesco, mettendo fine alla storia di una delle casate più longeve di Firenze. A seguito di tale evento, le due figlie Marianna ed Eleonora, la prima sposa del Principe Giorgio Teodoro Trivulzio e la seconda del Marchese di Lajatico Neri Corsini, decisero di disfarsi dei beni di famiglia.

La dispersione della collezione nel contesto europeo e italiano

Le vendite di collezioni *en bloc* non erano rare in quegli anni, anzi si susseguivano con impressionante rapidità. Gli sconvolgimenti dovuti alla Rivoluzione Francese e alle guerre napoleoniche avevano portato alla repentina disgregazione di antichi patrimoni, con l'allentamento di istituti come il fidecommesso, e all'altrettanto rapida ascesa di nuovi personaggi, dalle enormi disponibilità ma anche dalle alterne fortune. A questo rinnovato dinamismo il mercato dell'arte aveva risposto con una sempre maggiore organizzazione, soprattutto in capitali come Parigi, Londra o Amsterdam, dove ormai da decenni esistevano istituzioni solide e ben strutturate per la compravendita di opere d'arte¹³. Anche in Italia, pur in assenza di realtà altrettanto organizzate, si erano viste in quegli anni vendite all'asta di importanti raccolte nate più o meno con le stesse modalità: basti citare ad esempio la collezione del cardinale Fesch a Roma¹⁴ o le numerose collezioni venete, tra tutte la Barbini-Breganze e la Manfrin, notevoli emergenze di un'area particolarmente attiva nel settore delle vendite all'incanto e nella produzione di cataloghi d'arte¹⁵.

Restringendo il campo a Firenze, l'istituto dell'asta non era sconosciuto, anzi diversi patrimoni, collezioni d'arte comprese, venivano dispersi proprio in questo modo tramite istituzioni come il Magistrato dei Pupilli¹⁶ o le varie Congregazioni di Carità, come quella intitolata a San Giovanni Battista che nel 1711 mise all'incanto la collezione del Cardinale Francesco Maria de' Medici¹⁷. Va tuttavia rilevato che per quanto a questa modalità di vendita fossero

riconosciute grandi potenzialità per il mercato secondario di opere d'arte, si era ben lontani da istituzionalizzarla in quanto tale. All'asta si ricorreva soprattutto per appianare questioni giudiziarie o pendenze finanziarie, con la liquidazione indifferenziata di beni mobili e immobili. Anche per le eredi Rinuccini la vendita della collezione era utile a ripianare una posizione finanziaria che poteva essere complicata, tuttavia la relativa tranquillità con cui la organizzarono, a fronte di quella di terreni e ville, denota la volontà di disfarsi di beni di cui non avevano più interesse a disporre, cercando di trarne il massimo profitto.

Uno sguardo alla legislazione in materia sembra confermare questo approccio. Durante il periodo lorenesse non fu possibile redigere un codice di procedura civile, e il codice civile francese venne abolito con la Restaurazione. Esistevano tuttavia i *Regolamenti di Procedura Civile per i Tribunali del Granducato di Toscana* da cui si ricavano indicazioni preziose. Nel *Regolamento* del 1814, riconfermato identico per gli anni successivi, troviamo al Titolo V le leggi che normano la vendita all'incanto coatta, in special modo degli immobili¹⁸, mentre al Titolo VII si prevede anche la fattispecie degli incanti per l'alienazione volontaria dei beni immobili e mobili, che in sostanza richiamava le regole previste per l'incanto coatto ma allo stesso tempo lasciava una maggiore libertà d'azione¹⁹.

La preparazione della vendita e le prime dispersioni

Per dare avvio alle procedure d'asta, le eredi Rinuccini ritennero più prudente attendere il ritorno alla calma in Toscana, profondamente scossa a seguito dei moti del 1848, col rientro di Leopoldo II nel 1849 e lo scioglimento degli organi di governo nominati in base allo statuto concesso in precedenza dal Granduca²⁰.

Nel frattempo si cercò di dare risonanza alla notizia, pubblicizzando le raccolte: dopo il 1848 vennero infatti pubblicati una nuova edizione della guida alla collezione, stavolta organizzata per scuole (fig. 2)²¹, e il catalogo della biblioteca, già corredato dalle valutazioni per ogni singolo pezzo²². Fu proprio la biblioteca a essere sottoposta per prima alla vendita nel 1849, e fortunatamente il governo toscano riuscì ad assicurarsi diversi volumi e documenti, che furono distribuiti tra le biblioteche e gli archivi di Firenze²³.

Per la pinacoteca la preparazione sembra essere stata più lunga, probabilmente con l'obiettivo di allargare il più possibile la platea degli acquirenti. Già entro il 1850 lo Zar Nicola I, che aveva visitato la galleria nel 1845 accompagnato dall'erudito Arcangelo Migliarini, aveva richiesto a quest'ultimo di stimare il valore della collezione²⁴. Inoltre, dagli archivi della National Gallery di Londra si ricava che oltremarina sempre nel 1850 erano arrivate delle segnalazioni in merito alla vendita, anche per il tramite dell'ambasciatore inglese a Firenze che aveva inviato

il catalogo della collezione²⁵. Probabilmente era stato Neri Corsini ad adoperarsi per diffondere la notizia, tramite i buoni uffici del fratello Andrea, all'epoca Ministro degli Affari Esteri in Toscana²⁶. Tuttavia, i Trustees del museo manifestarono a più riprese il loro scarso interesse al riguardo, sconsigliando acquisti²⁷.

La reazione della direzione delle Gallerie fiorentine invece fu molto diversa, come risulta dalle filze dell'archivio storico. A seguito di una lettera ricevuta a metà giugno 1850 che annunciava la vendita della collezione, la direzione, dopo aver ribadito la prelazione dello Stato sulla vendita, fece richiesta di «ispezione generale e speciale». La relazione prodotta in merito è datata primo luglio 1850, e riporta molte informazioni interessanti²⁸. Poche parole vengono dedicate al dipinto attribuito a Raffaello, giudicato non autentico, mentre l'attenzione dell'anonimo estensore si concentra sulle opere di Crivelli, Dolci e Antonello da Messina, unici dipinti valutabili per l'acquisto.

I nove scomparti superstiti dei due polittici di Crivelli venivano considerati come un'unica opera, e pur rilevando la mancanza di alcune parti, si sottolinea come l'acquisizione avrebbe potuto colmare una lacuna importante dato che nessuna galleria toscana possedeva opere dell'artista. Riguardo all'*Erodiade* di Carlo Dolci, ritenuta la variante migliore tra quelle realizzate dal pittore, l'acquisizione è caldeggiata anche alla luce del grande lavoro che un'opera simile avrebbe dato ai copisti al servizio dei numerosi amatori e collezionisti di passaggio in città. Considerazioni simili a quelle sui Crivelli vengono fatte anche per l'enigmatico *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina, di cui la Galleria non possedeva opere²⁹. Sfortunatamente si rileva anche che quest'ultimo dipinto era stato ritirato dal consorte di Marianna Rinuccini, il Principe Trivulzio, per la sua collezione personale, assieme ad altre dieci opere, mentre il Corsini, marito di Eleonora Rinuccini, ne aveva trattenute tre.

La direzione della Galleria decise per il momento di non dare seguito ad alcun acquisto ma i contatti con i Rinuccini continuarono in maniera abbastanza fitta. Già l'anno successivo, infatti, gli eredi proposero in vendita alla Galleria il medagliere di famiglia, il cui acquisto non si concretizzò, mentre la direzione quello stesso 17 luglio ritenne necessario emanare una circolare ai restauratori delle regie pitture affinché «non permettano l'estrazione di 3 quadri e 9 affreschi Rinuccini»³⁰. Si trattava dei dipinti già citati, a cui però si aggiungevano alcuni capolavori appena giunti nella raccolta, cioè il ciclo di affreschi di Andrea del Castagno raffiguranti gli uomini e le donne illustri, staccati dalla Villa Carducci Pandolfini di Legnaia, pervenuta per via ereditaria ai Rinuccini³¹. Gli affreschi, scoperti fortuitamente nel 1848, furono rimossi dalle pareti nel 1850, divenendo così facilmente commerciabili. La direzione delle Gallerie entrò in trattative

col Principe Trivulzio, fino a concluderne l'acquisto nel febbraio del 1852, pochi mesi prima dell'asta³². La decisione era probabilmente maturata all'ombra delle commissioni granducali tese a celebrare i protagonisti della storia toscana, come le statue da collocarsi nelle nicchie del Loggiato degli Uffizi, nell'ottica di rafforzare lo spirito patriottico dei sudditi, incrinato dalla reazione ai moti del 1848³³.

Contestualmente alla vendita degli affreschi, la famiglia aveva richiesto alla direzione delle Gallerie l'autorizzazione preventiva all'esportazione di tutti i dipinti della collezione, una mossa decisamente intelligente per assicurare ai possibili acquirenti la libertà di poter disporre delle proprie opere³⁴. L'autorizzazione fu concessa per tutti i dipinti tranne i tre già citati, aprendo una contesa legale che tuttavia non mutò la decisione dell'istituzione pubblica.

Anche se tutta la famiglia appare coinvolta nelle manovre per la vendita, come dimostrano i maneggi intorno agli affreschi di Legnaia e alla concessione dell'esportazione³⁵, trovandosi anche d'accordo sulla modalità di vendita tramite asta, sembra però che sia stato il Principe Trivulzio a giocare il ruolo di regista nell'affare. Era stato lui a bloccare la vendita della villa di Legnaia prima che fossero staccati gli affreschi; si era inoltre speso per la promozione del ciclo, commissionando ad Alessandro Chiari già nel 1848 alcune riproduzioni degli affreschi e occupandosi dell'operazione di estrazione, come si evince dalle carte della Fondazione Trivulzio di Milano³⁶. Sempre al Trivulzio si rivolse l'avvocato Leopoldo Pini, curatore dell'eredità Rinuccini, per sollecitarlo in merito all'organizzazione dell'asta, dimostrando di avere ben chiari i nodi della questione: in che modo si sarebbero divisi nelle varie giornate i dipinti da vendere? Chi li avrebbe selezionati? Come attirare acquirenti per le opere ritenute mediocri? Come arredare la sala di vendita³⁷?

A queste domande cercò di dare risposta un vademecum in diciotto punti, compilato probabilmente dallo stesso Pini e sottoposto ai familiari. Nel testo sono analizzate in dettaglio numerose questioni logistiche, come il posizionamento delle opere e la loro movimentazione in funzione dell'esposizione e del flusso dei partecipanti. Grande spazio è riservato anche alla definizione del personale che dovrà occuparsi dello svolgimento dell'asta: oltre al banditore, saranno necessari anche degli addetti alla compilazione dei resoconti di vendita, alla riscossione delle somme e al rilascio delle ricevute, nonché uomini di fatica per lo spostamento delle opere. Quanto al vecchio curatore della collezione, il pittore e restauratore Antonio Garagalli³⁸, lo si ritiene non adeguato alla gestione di un evento così complesso, anche per lo stretto legame che ha con la raccolta. Inoltre, anche la sua precedente stima dei dipinti andava rivista perché tenuta volutamente bassa, ed escludeva le cornici che in questo caso sarebbero state vendute insieme alle

opere³⁹. Una delle maggiori preoccupazioni sembra essere stata quella di tenere viva l'asta concentrandosi sull'ordine di vendita degli oggetti, cercando di disfarsi prima dei dipinti di minore qualità, ma intervallandoli con quadri di maggior valore e variando il più possibile i generi proposti. I dipinti più importanti andavano venduti per ultimi o nei momenti in cui maggiore sarebbe stato il concorso di potenziali acquirenti, applicando un prezzo di riserva⁴⁰. Il documento avviò uno scambio serrato a cui parteciparono anche i marchesi di Lajatico, come risulta dalle osservazioni fornite dal Principe Trivulzio, anch'esse presenti nell'archivio familiare, che denotano non solo un'approfondita conoscenza dei meccanismi d'asta, ma anche del mercato fiorentino.

Anche le carte del fondo Rinuccini oggi conservate presso l'archivio Corsini a San Casciano Val di Pesa sembrano confermare il ruolo svolto dal Trivulzio, come dimostrano le ricevute di rimborso al principe per le spese sostenute per la promozione dell'asta avvenute nei primi mesi del 1852⁴¹. Oltre alla pubblicità della vendita tramite l'inserzione di un avviso nelle gazzette di Torino, Milano e Venezia, particolare attenzione era stata dedicata alla stampa e alla distribuzione agli spedizionieri di un nuovo catalogo della raccolta, a cura di Carlo Pini e Carlo Milanese, edito da Le Monnier, che comprendeva solo alcuni dei pezzi più importanti della collezione e che venne tradotto anche in francese (fig. 3)⁴².

Proprio per il medesimo editore i due studiosi, assieme a Vincenzo Marchese e a Gaetano Milanese, stavano curando in quel periodo una nuova edizione delle *Vite* del Vasari, ed erano quindi tra i più titolati a occuparsi di una pubblicazione che voleva avere un alto grado di scientificità⁴³. Non solo: Carlo Pini era ispettore presso le Gallerie fiorentine, elemento che poteva fornire una patente di imparzialità di giudizio, e che spiega perché dalla direzione stessa fosse arrivato il richiamo per restauratori e ispettori a non autorizzare l'esportazione dei dipinti della collezione.

Tornando al catalogo, per ogni dipinto si elencano le dimensioni senza cornice, in metri e non in braccia toscane, l'autore o la scuola, e dove possibile se ne fornisce una descrizione storico-critica molto aggiornata, spesso riscontrata nei documenti dell'archivio di famiglia. I dipinti sono elencati in ordine cronologico e per scuole, dando conto della completezza e della ricchezza della raccolta. Non mancava il riferimento ai dettagli della vendita, richiamata già nel frontespizio. Il pubblico incanto della collezione si sarebbe tenuto a Palazzo Rinuccini dal primo maggio del 1852.

Prima dell'inizio dell'asta ci fu comunque spazio anche per delle iniziative estemporanee: il conoscitore e collezionista savoiardo Hector de Garriod, ad esempio, segnalava la vendita alla direzione del museo del Louvre, sollecitandoli

a inviare agenti a Firenze⁴⁴, probabilmente nella speranza di essere nominato egli stesso, e non mancava di avvisare anche Roberto d'Azeglio, direttore della Reale Galleria di Torino⁴⁵. Non conosciamo la risposta della direzione del Louvre, probabilmente negativa, ma di sicuro i Trustees della National Gallery di Londra, interpellati ancora una volta in merito, confermarono di non avere interesse a partecipare⁴⁶. In effetti, in contemporanea alla vendita Rinuccini, a Parigi si teneva l'asta della collezione Soult, che invece i Trustees seguivano con interesse tramite alcuni agenti⁴⁷.

Lo svolgimento dell'asta e la sua documentazione

L'asta si aprì il 4 maggio 1852 e dalle carte del fondo Rinuccini si può osservare l'acribia con cui tutta l'operazione fu seguita. I documenti riportano diciotto sessioni, dal 4 maggio al primo giugno; per ogni seduta si elencano le opere, la collocazione originaria in galleria, l'acquirente, il prezzo di vendita e l'aggio del 2%⁴⁸. Non solo: in alcuni elenchi a parte a cura del mediatore Torello Bacci sono specificati tutti gli acquirenti e, per ciascuno, le opere da loro acquisite e in quale sessione⁴⁹.

Scorrendo l'ordine di vendita delle opere si può osservare come la preoccupazione di realizzare sessioni variate e stimolanti fosse stata affrontata e risolta: durante le sedute, infatti, si alternarono dipinti di ogni genere e scuola, con i pezzi di qualità distribuiti in maniera equilibrata. Dai documenti si intuisce che i dipinti non venduti durante le sessioni rimanevano a disposizione di eventuali acquirenti, che potevano comprarli probabilmente a prezzo ribassato. Questo si verificò dalla nona sessione in poi, in cui si trovano registrati in coda alle opere vendute durante la seduta ulteriori indicazioni di dipinti acquisiti in date successive, in alcuni casi fino al luglio dello stesso anno. Una situazione che, va sottolineato, riguardava soprattutto i dipinti ritenuti più importanti. Tra asta e acquisizioni dirette furono disperse circa seicento opere, comprese quelle acquistate dagli eredi. Questi ultimi infatti parteciparono attivamente all'asta assicurandosi tra opere ritirate e battute un totale di cinquantuno dipinti il Trivulzio e ventuno il Corsini⁵⁰.

La documentazione disponibile permette di avere una visione chiara delle personalità che presero parte all'asta. Mercanti noti e affermati sulla piazza fiorentina come Giovanni Freppa⁵¹ e William Blundell Spence⁵² si aggiudicarono numerosi pezzi da rivendere alla loro clientela internazionale, mentre esponenti della nobiltà locale e internazionale come il Marchese Torrigiani, il Conte de Larderel, il Barone von Oertzen e soprattutto la Contessa Bobrinskoy⁵³ acquisirono opere per le loro collezioni. Si segnala anche la presenza di alcuni amatori americani, che si assicurano dipinti importanti⁵⁴.

Il grande concorso di pubblico era probabilmente dovuto anche alla scelta del periodo primaverile per lo svolgimento dell'asta, che assicurava la presenza di un gran numero di turisti e visitatori in città.

Tuttavia, tra le aggiudicazioni in asta mancano proprio le opere riconosciute come i capolavori della raccolta. Anche in questo caso i documenti ci vengono in aiuto: emerge infatti che nei mesi successivi all'incanto furono venduti in conto comune ad alcuni acquirenti i dipinti più importanti, ma non è dato sapere se per scelta meditata o per mancanza di offerte durante la prima vendita, forse alla luce delle note difficoltà che la direzione delle Gallerie avrebbe posto per l'esportazione. In particolare, il Principe Demidoff si assicurò tra il 1853 e il 1854 le tavole dei polittici di Crivelli e *l'Erodiade* di Carlo Dolci, quindi i dipinti sotto osservazione delle Gallerie, insieme a poche altre opere, per una cifra che sfiorava il totale realizzato dall'asta di tutta la collezione⁵⁵. Non è l'unica sorpresa: tra gli acquirenti successivi spicca anche Sir Charles Eastlake, che nel 1855 acquisì per la National Gallery una pala di Benozzo Gozzoli. In questo caso, secondo la testimonianza di Eastlake, la tavola sarebbe rimasta invenduta⁵⁶.

Rimasero comunque invenduti alcuni dipinti su cui gli eredi Rinuccini sembravano aver puntato molto, come il presunto Raffaello, la replica del *Tondo Doni* di Michelangelo, ritenuta autografa, due cartoni con storie di San Giovanni Battista attribuiti ad Andrea del Sarto, collegati al Chiostrino dello Scalzo, e la grande tavola con *l'Adorazione dei Magi* attribuita a Baldassarre Peruzzi⁵⁷.

L'asta della collezione Rinuccini rimase per lungo tempo un *unicum* nel panorama fiorentino. Dopo l'Unità le cose iniziarono poco a poco a cambiare ma per le vendite in blocco si continuò per molto tempo a prediligere la piazza parigina, come dimostrano molto bene le vendite di collezioni importanti come quella di Marco Guastalla del 1865 e dei dipinti Demidoff del 1870⁵⁸. I meccanismi delle aste saranno infine disciplinati nel 1869 dalla legge Cambray-Digny sulla contabilità dello Stato, situazione che probabilmente favorì l'attività di imprese commerciali e case d'asta anche a Firenze, come documentato da studi recenti⁵⁹. Una realtà vivace che probabilmente andrebbe indagata maggiormente, per uscire dalla forse eccessiva polarizzazione degli studi sul mercato artistico fiorentino verso i grandi antiquari come Stefano Bardini o Elia Volpi.

- * Quando il testo si trovava già in fase avanzata di revisione, è stato portato alla mia attenzione il contributo di A. Squizzato, *Relazioni letterarie e artistiche Milano-Firenze lungo il corso del XIX secolo fra culto dei Primitivi e aspirazioni alla modernità. Qualche spunto per l'eredità di Marianna Rinuccini Trivulzio*, in «Storia della critica d'arte», IV, 2021, pp. 327-361, che rende noti e analizza per la prima volta molti dei materiali presi in considerazione per la stesura di questo articolo. Trovandomi nell'impossibilità di citare correttamente il testo all'interno del mio elaborato, desidero tuttavia ringraziare la prof.ssa Squizzato per la sua generosità e per l'amichevole confronto su questi temi.
- 1 Per la storia della famiglia si veda in generale *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460; colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506 seguiti da altri monumenti inediti di storia patria estratti dai codici originali e preceduti dalla storia genealogica della loro famiglia e dalla descrizione della cappella Gentilizia in S. Croce*, a cura di G. Aiazzi, Firenze, 1840.
 - 2 Sulla cappella M.A. Erhardt, *Two faces of Mary. Franciscan thought and post-plague patronage in the Trecento fresco decoration of the Guidalotti-Rinuccini Chapel of Santa Croce, Florence*, tesi di dottorato, Indiana University, Bloomington, maggio 2004, relatore B. Cole.
 - 3 L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, 1972, vol. II, pp. 765-772; G. Orefice, *Palazzo Rinuccini: un cantiere lungo due secoli, in Atlante tematico del Barocco in Italia, Il sistema delle residenze nobiliari. II. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, 2003, pp. 349-355, con appendice di D. Marchesi, *I Rinuccini: beni di campagna, beni di città*, pp. 356-362.
 - 4 Sulla collezione si veda in generale R. Foggi, *Rinuccini, in Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Firenze, 2019, vol. III, pp. 105-143, con ulteriori affondi in F. Berti, *Provenienze eccellenti: Empoli e Ligozzi dalla collezione Rinuccini*, in «Paragone», LXIII, 105 (751), 2012, pp. 54-59 e L. Giacomelli, *Dipinti napoletani nella raccolta Rinuccini a Firenze: una collezione da spartire e una proposta per Antonello*, in «Paragone», LXVIII, 132 (805), 2017, pp. 41-55. Per le ricevute degli artisti cfr. Archivio Corsini, fondo Rinuccini (AC f.R.), stanza 6, campata 29, palchetto 1, filza XVII bis: *Ricevute di diversi pittori più lavori o donati loro dal SS. Msi Rinuccini*.
 - 5 Sulla decorazione del palazzo C. Lenzi Iacomelli, *Verso il nuovo gusto, in Fasto Privato. La decorazione murale in Palazzi e ville di famiglie fiorentine*, a cura di M. Gregori, M. Visonà, vol. I, Firenze, 2012, pp. 179-181; A.L. Nencioni, *La "stanza a paese"*, in *ivi*, pp. 198-199.
 - 6 S. Bellesi, *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi bronzei del Soldani Benzi*, in «Antichità viva», XXXII, 5, 1993, pp. 26-32, con appendice documentaria.
 - 7 Per l'elenco dei volumi Guicciardini, cfr. Archivio di Stato di Firenze (ASF), fondo Panciatichi, 109, f. 107v, ma si veda tutto il fascicolo per la questione dell'eredità.
 - 8 Foggi, *Rinuccini*, cit., pp. 128-129.
 - 9 A. de Angelis, *La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 77, 2002, pp. 41-53. Della collezione facevano parte anche opere di pittori contemporanei come Mengs e Cavallucci.
 - 10 Sui polittici R. Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven-London, 2004, p. 209; il polittico maggiore, o di San Domenico, constava di due registri: in quello principale erano presenti cinque pannelli con al centro la Madonna col Bambino e nei laterali quattro santi a figura intera, mentre sul registro superiore erano presenti quattro pannelli con santi a mezza figura. Il polittico minore, o di San Pietro Martire, era di dimensioni più contenute e

- presentava un unico registro con la Madonna col Bambino al centro e quattro santi a figura intera nei laterali. Il pannello centrale del polittico minore fu oggetto di scambio assieme ad altri dipinti pochi anni dopo, cfr. L. Giacomelli, *Scambi artistici tra Venezia e Firenze: il conte Giacomo Grimaldi e la collezione Rinuccini*, in «Arte Veneta», 75, 2018, pp. 214-219. La tavola si trova oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest.
- 11 Per i Riccardi si veda almeno M.J. Minicucci, *Parabola di un museo*, in «Rivista d'Arte», 39, 1987, pp. 215-443; sulla collezione Gerini M. Ingendaay, *"I migliori pennelli". I Marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca*, Milano, 2013.
 - 12 *Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla*, Firenze, 1845.
 - 13 La bibliografia in materia sta crescendo in maniera esponenziale. Si vedano da ultimo *London and the emergence of a European art market, 1780-1820*, atti del convegno, London 2013, a cura di S. Avery-Quash, C. Huemer, Los Angeles, 2019, in part. la prima parte; *Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums, 1789-1939*, a cura di S. Avery-Quash, B. Pezzini, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, 2021.
 - 14 Sulla collezione Fesch si vedano gli interventi di Ph. Costamagna, M. Hochmann, M. Dinelli Graziani, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, atti del convegno, Ajaccio 2005, a cura di Ph. Costamagna, O. Bonfait, M. Preti-Hamard, Ajaccio, 2006, pp. 21-101.
 - 15 Già Ferdinando Mazzocca segnalava una notevole vivacità editoriale intorno alle collezioni private italiane nell'Ottocento, cfr. *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, 1998, p. 934; per una panoramica in area veneta: A. Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in «MDCCC», 1, 2012, pp. 67-80, <<http://doi.org/10.14277/2280-8841/MDCCC-1-12-5>> (ultimo accesso 7 novembre 2023). Sulla collezione Manfrin da ultimo L. Borean, *La Galleria Manfrin a Venezia. L'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine, 2018.
 - 16 V. Pinchera, *Il prezzo dei quadri nel mercato fiorentino del Sei e Settecento, in I prezzi delle cose in età preindustriale. Selezione di ricerche*, Firenze, 2017, p. 198.
 - 17 R. Spinelli, *Note sul collezionismo del principe cardinale Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti su Andrea Scacciati, Pietro Dandini, Francesco Corallo, Antonio Ugolini, Livio Mehus, Niccolò Cassana, Balthasar Permoser, Gaetano Giulio Zumbo e altri*, in «Predella», 34, 2014, pp. 85-87.
 - 18 *Regolamento di procedura civile per i tribunali del Granducato di Toscana*, Parte Quinta, Titolo V, Firenze, 1814.
 - 19 *Ivi*, Parte Quinta, Titolo VII.
 - 20 R.P. Coppini, *La Toscana nel Risorgimento*, in *Storia della Toscana. 2. Dal Settecento a oggi*, a cura di E. Fasano Guarini, G. Petralia, P. Pezzino, Roma, 2004, pp. 29-36.
 - 21 *Catalogo della Galleria del fu Marc. Rinuccini*, Firenze, s.d. (ma post 1848).
 - 22 *Catalogo della Libreria del fu Marchese Rinuccini*, Firenze, s.d. (ma post 1848).
 - 23 L. Passerini, *Notizie sui manoscritti rinucciniani acquistati dal Governo Toscano*, in «Archivio Storico Italiano», VIII, 1850, pp. 205-225.
 - 24 N. Nieri, *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo*, in «Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei», serie VI, III, VI, 1931, p. 479. Gli stessi eredi sembravano inizialmente aver considerato la vendita in blocco allo zar, cfr. Archivio Fondazione Trivulzio,

- Milano (AFT), Corrispondenza Marianna Rinuccini, fasc. 1.
- 25 National Gallery Archive, Londra (NGA), NG5/80/8, lettera di V. Neil (?) ai Trustees, 17 maggio 1850; NG5/82/11, lettera del Foreign Office ai Trustees, 17 agosto 1850.
 - 26 Sui legami dei Rinuccini con la famiglia Corsini si veda C. Badon, *Eleonora Rinuccini e la famiglia Corsini. Un matrimonio aristocratico nel secolo della borghesia (1813-1882)*, Roma, 2012.
 - 27 NGA, NG1/2, Minutes of the Board of Trustees (11 December 1847 – 18 December 1854), ff. 133-134; NG6/2/9, lettera dei Trustees a Lord Palmerston, 16 luglio 1851.
 - 28 Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (ASGF), 1850, filza LXXIV, n. 52.
 - 29 Nel 1836 la Galleria aveva acquistato dall'abate Luigi Celotti il *Ritratto d'uomo* di Hans Memling (inv. 1890, 1102) come opera di Antonello, ma l'attribuzione evidentemente era già caduta, cfr. A.-M. Eze, *Abbé Celotti and the Provenance of Antonello da Messina's 'The Condottiere' and Antonio de Solario's 'Virgin and Child with St. John'*, in «The Burlington Magazine», 151, 1279, 2009, p. 674. Sulla possibile provenienza del dipinto di Antonello dei Rinuccini si veda Giacomelli, *Dipinti napoletani*, cit., pp. 43-45.
 - 30 ASGF, 1851, filza LXXV, n. 50.
 - 31 Sul ciclo si veda da ultimo G. Sposato, *Gli uomini illustri di Andrea del Castagno alle gallerie degli Uffizi. Vicende conservative, collezionistiche e museografiche*, in «images», 4, 2020, pp. 180-201.
 - 32 ASGF, 1852, filza LXXVI, n. 20.
 - 33 S. Iacopozzi, *Le statue degli «Illustri toscani» nel Loggiato degli Uffizi*, Firenze, 2000, pp. 25-66.
 - 34 Sulla legislazione relativa all'esportazione M. Fileti Mazza, *“Fuori di questi felicissimi stati...”: esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, VIII, 1-2, 2003, pp. 217-261.
 - 35 Sposato, *Gli uomini illustri*, cit., p. 190; *“Ti lascio con la penna non col cuore”. Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini 1835-1858*, a cura di C. Badon, Firenze, 2012, lettera 143, pp. 286-290.
 - 36 Sposato, *Gli uomini illustri*, cit., pp. 181-184; si veda anche l'opuscolo *Uomini Celebri Dipinti A Buon Fresco Da Andrea Dal Castagno Nella Villa Già Pandolfini Disegnati Sul Posto Ed Incisi All'Acquaforte In Nove Tavole Da Alessandro Chiari Pittore*, Firenze, s.d. (ma ante 1850).
 - 37 AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246, Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio, 26 giugno 1850.
 - 38 F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, 1842, p. 717, n. 1365.
 - 39 AFT, Corrispondenza Marianna Rinuccini, fasc. 1.
 - 40 Significativamente, nell'elenco dei dipinti ritenuti più redditizi sono inseriti tutti quelli contenuti nella stanza quinta, dedicata ai primitivi, segno che il gusto per questo genere di pitture era ormai riconosciuto e predominante.
 - 41 AC f.R., stanza 4, scaffale II, fila III, filza CVI, *Miscellanee riguardanti il patrimonio degli eredi del fu Marchese P.F. Rinuccini 1848-1863*.
 - 42 *Alcuni quadri della galleria Rinuccini descritti e illustrati*, a cura di C. Pini, C. Milanese, Firenze, 1852.
 - 43 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, a cura di V. Marchese, C. Milanese, G. Milanese, C. Pini, XIII voll., Firenze, 1846-1857; per un commento sul cantiere editoriale P. Barocchi, *Presentazione*,

- in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1981, pp. VIII-XVII; *ead.*, *Riscoperta del Vasari e dei primitivi. Puristi e antipuristi. 1807-85*, in *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, 1998, pp. 443-553.
- 44 Archives des Musées Nationaux, Paris, Gestion des Musées de France (Série Z), Propositions d'acquisitions ou de travaux refusées (ou sans suite), 1850-1869, lettera di H. de Garriod alla Direzione dei Musei Nazionali, 30 marzo 1852. Sul personaggio L. Giacomelli, *Hector de Garriod (1803–1883): a marchand amateur in Risorgimento Italy*, in «Journal of the History of Collections», XXXIV, 1, 2022, pp. 113–126.
- 45 Ringrazio Simone Baiocco e Cristina Maritano, conservatori delle collezioni di Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica di Torino, per avermi segnalato la presenza in archivio di una copia del catalogo Rinuccini che Garriod spedì da Firenze in data 6 agosto 1851, con appunti relativi ai dipinti ritirati e alle condizioni di vendita.
- 46 NGA, NG1/2, Minutes of the Board of Trustees (11 December 1847 – 18 December 1854), p. 155; NGA, NG6/2/58, lettera dei Trustees a H. Unwin Addington, 10 aprile 1852.
- 47 B. Pezzini, *Art sales and attributions: the 1852 National Gallery acquisition of 'The Tribute Money' by Titian*, in «Journal of Art Historiography», 17, 2017, <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/pezzini.pdf>> (ultimo accesso 7 novembre 2023).
- 48 AC f.R., stanza 6, campata 29, palchetto 1, filza XVII bis, Carte riguardanti la Galleria della nobile famiglia Rinuccini.
- 49 Torello Bacci (Livorno, circa 1818 – Firenze, dopo il 1890?) inizia la carriera come scultore, ottenendo qualche successo: la sua commissione più importante fu la statua di Pier Capponi per le nicchie del Loggiato degli Uffizi, inaugurata nel 1844 (Iacopozzi, *Le statue*, cit., p. 85). Ben presto traslascia la carriera artistica per occuparsi con successo di restauro e mercato dell'arte, raggiungendo una clientela di respiro internazionale, si veda la voce a lui dedicata in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. VI, München-Leipzig, 1992, p. 122; inoltre *The Travel Notebook of Sir Charles Eastlake*, a cura di S. Avery-Quash, vol. I, p. 558. Era ancora attivo tra 1885 e 1890 per i marchesi Frescobaldi (D. Frescobaldi, F. Solinas, *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*, Firenze, 2004, p. 263).
- 50 AC f.R., stanza 6, campata 29, palchetto 1, filza XVII bis, Carte riguardanti la Galleria della nobile famiglia Rinuccini.
- 51 A.F. Moskowitz, *Giovanni Freppa, "Jack of all Trades"*, in «Journal of Modern Italian Studies», 24, 4, 2019, pp. 551-578.
- 52 D. Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820–1920*, Pisa, 1985 («Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte», 2), pp. 85-149.
- 53 F. Berti, *Provenienze eccellenti*, cit., p. 56.
- 54 Oltre alla nutrita rappresentanza di artisti e viaggiatori americani a Firenze, la collezione poteva essere nota oltreoceano anche grazie a una mostra di opere fiorentine che era stata organizzata all'American Academy of Fine Arts di New York nel 1838, a cui parteciparono anche i Rinuccini, si veda M. Amedei, *Percorsi artistici tra Firenze e gli Stati Uniti, 1815-1850. Nuove prospettive di ricerca*, tesi di dottorato in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016-2017, relatore A. Pinelli, pp. 59-65. Ringrazio Michele Amedei per aver gentilmente condiviso con me le sue ricerche in merito.

- 55 Gran parte dei dipinti ex Rinuccini passeranno all'asta della collezione Demidoff a Parigi, si veda *Collection de San Donato. Tableaux, marbres, dessins, aquarelles et miniatures*, Paris, 1870. Le tavole di Crivelli furono rimontate come un unico polittico su tre registri: al polittico maggiore, infatti, erano stati aggiunti sulla sommità i quattro santi a figura intera pertinenti in origine al polittico minore, e in questa versione entrarono alla National Gallery di Londra nel 1868. Nel 1961 il cosiddetto polittico Demidoff venne smontato e riallestito in maniera più filologica.
- 56 Non può non stupire il tempismo di Eastlake nell'acquistare il dipinto appena qualche mese prima della pubblicazione dei documenti relativi alla commissione dell'opera, cfr. Z. Bicchierai, *Alcuni documenti artistici non mai stampati 1454-1565*, Firenze, 1855, pp. 12-15; sull'opera D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-Londra, 1996, pp. 224-226, scheda n. 26.
- 57 Le opere furono di nuovo presentate in asta, si veda *Vendita dei quadri provenienti dalla eredità del Marchese Pier Fran. Rinuccini*, Roma, Galleria Sangiorgi, 29 aprile 1905. Il cosiddetto Raffaello passò al Metropolitan Museum di New York per essere poi rivenduto (l'ultima segnalazione è in collezione privata austriaca, si veda Fototeca Zeri, Bologna, scheda n. 30826); la replica del *Tondo Doni* si trova oggi al Museum of Fine Arts di Boston, inv. 07.486; sull'*Adorazione dei Magi*, ricondotta a Domenico Alfani, si veda E.A. Carroll, *Lappoli, Vasari, Alfani and Rosso Fiorentino*, in «The Art Bulletin», XLIX, 4, 1967, pp. 299-302.
- 58 Situazione indirettamente confermata anche dalla pressoché totale assenza di cataloghi d'asta fiorentini per il periodo in oggetto, come si rileva in *Cataloghi di collezioni d'arte nelle biblioteche fiorentine (1840-1940)*, a cura di G. de Lorenzi, Pisa, 1988 («Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte», 3).
- 59 Si veda B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università degli Studi di Udine, a.a. 2011-2012, relatrice D. Levi, testo fondamentale per le aperture metodologiche proposte nonché per la grande messe di informazioni. Ringrazio l'autrice per il proficuo confronto su questi temi.

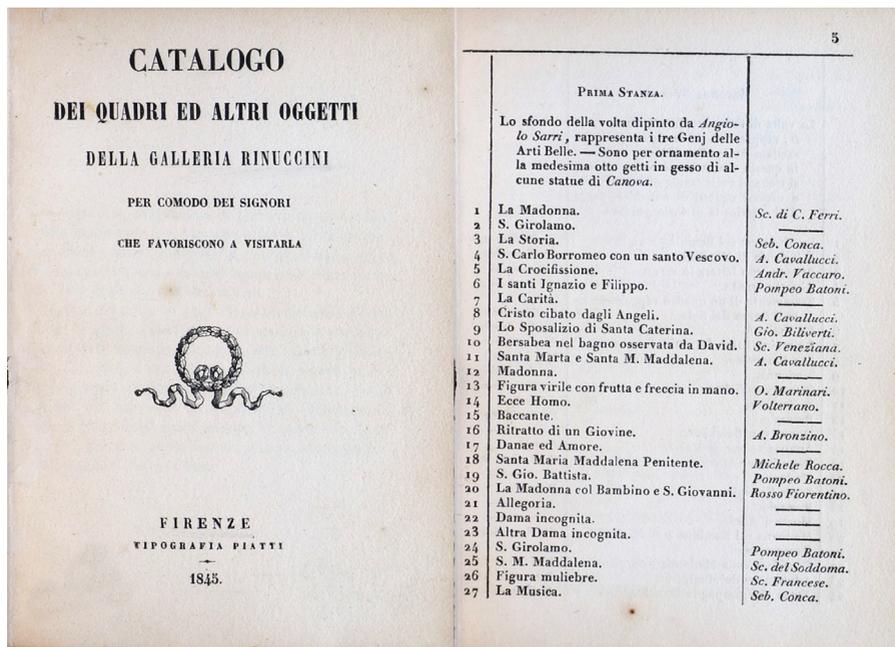


Fig. 1: Frontespizio e pagina 5 del *Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla*, Firenze, 1845, con la suddivisione dei dipinti per sala. Foto: pubblico dominio.

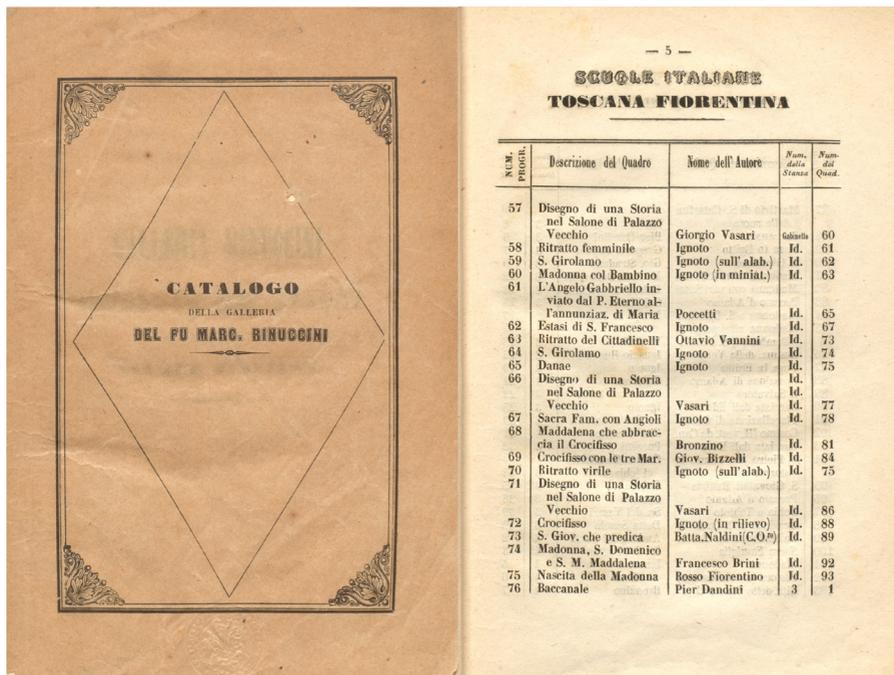


Fig. 2: Frontespizio e pagina 5 del *Catalogo della Galleria del fu Marc. Rinuccini*, Firenze, s.d. (ma post 1848), con l'elenco dei dipinti organizzati per scuole. Foto: pubblico dominio.

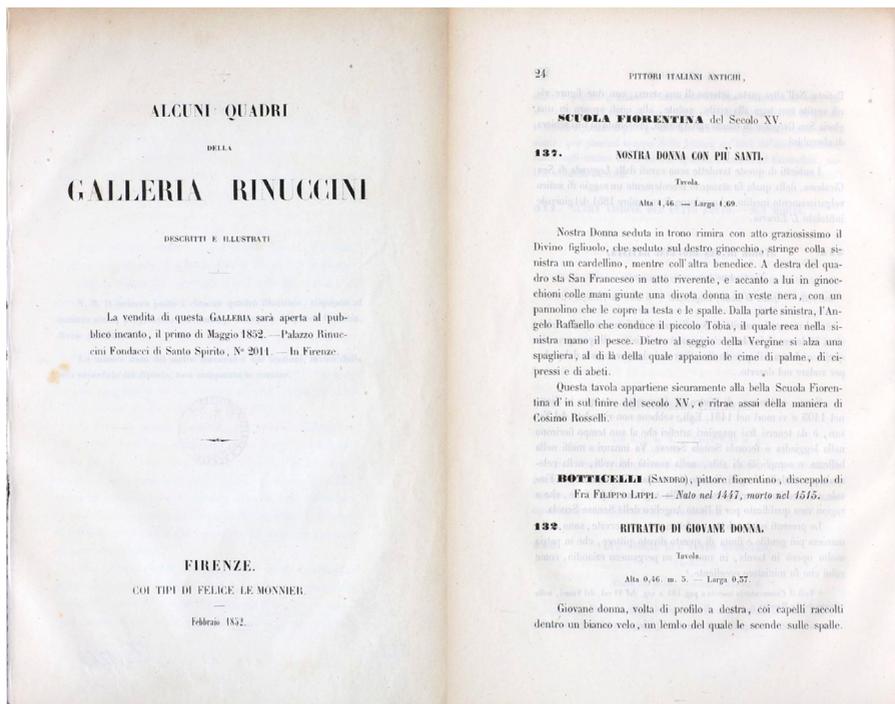


Fig. 3: Frontespizio e pagina 24 del catalogo *Alcuni quadri della galleria Rinuccini descritti e illustrati*, a cura di C. Pini, C. Milanesi, Firenze, 1852, che mostra una struttura più moderna con i dati tecnici e la descrizione dell'opera. Foto: pubblico dominio.