

Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione

Mattia Barana

Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo
Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi
di Pisa, Università degli Studi di Siena

Contact mattia.barana@unifi.it

Il contributo ricostruisce la figura di Ugo Baldi (1800-1870), pittore-restauratore e mercante attivo a Firenze, a lungo marginalizzato dalla storiografia e ricordato soprattutto per la vendita alla National Gallery di Londra di un importante nucleo di 'primitivi'. Attraverso fonti in larga parte inedite, integrate da documenti dell'archivio familiare, emerge un profilo articolato, nel quale pratica artistica, restauro, commercio e *connoisseurship* risultano strettamente intrecciati. Il testo ripercorre la formazione accademica di Baldi, il suo ingresso nel mercato antiquario, la società con Francesco Lombardi e la costruzione di una raccolta destinata a una clientela internazionale. Parallelamente, viene analizzata la sua attività di restauratore, evidenziando il ruolo svolto nella definizione di pratiche conservative attente alla documentazione e al minimo intervento.

This essay reconstructs the figure of Ugo Baldi (1800-1870), painter, restorer, and art dealer active in Florence, long marginalized by historiography and mainly remembered for the sale of an important group of Early Italian paintings to the National Gallery of London. Drawing on largely unpublished sources, including documents from the family archive, the study outlines a more complex profile in which artistic practice, restoration, art dealing, and *connoisseurship* appear deeply interconnected. The article retraces Baldi's academic training, his entry into the antiquarian market, his partnership with Francesco Lombardi, and the formation of a collection aimed at an international clientele. It also examines his work as a restorer, highlighting his contribution to conservation practices based on documentation and minimal intervention.

Keywords: Ugo Baldi, Nineteenth-century Art Market, Restoration, Nineteenth-century Florence, The National Gallery London

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 24 March 2026 Accepted 11 May 2026
First Published June 2026

Citation Mattia Barana, *Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione*, «La Diana», 11, 2026, pp. 113-157
DOI 110.36253/ladiana-4306

Copyright © 2026 Mattia Barana

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

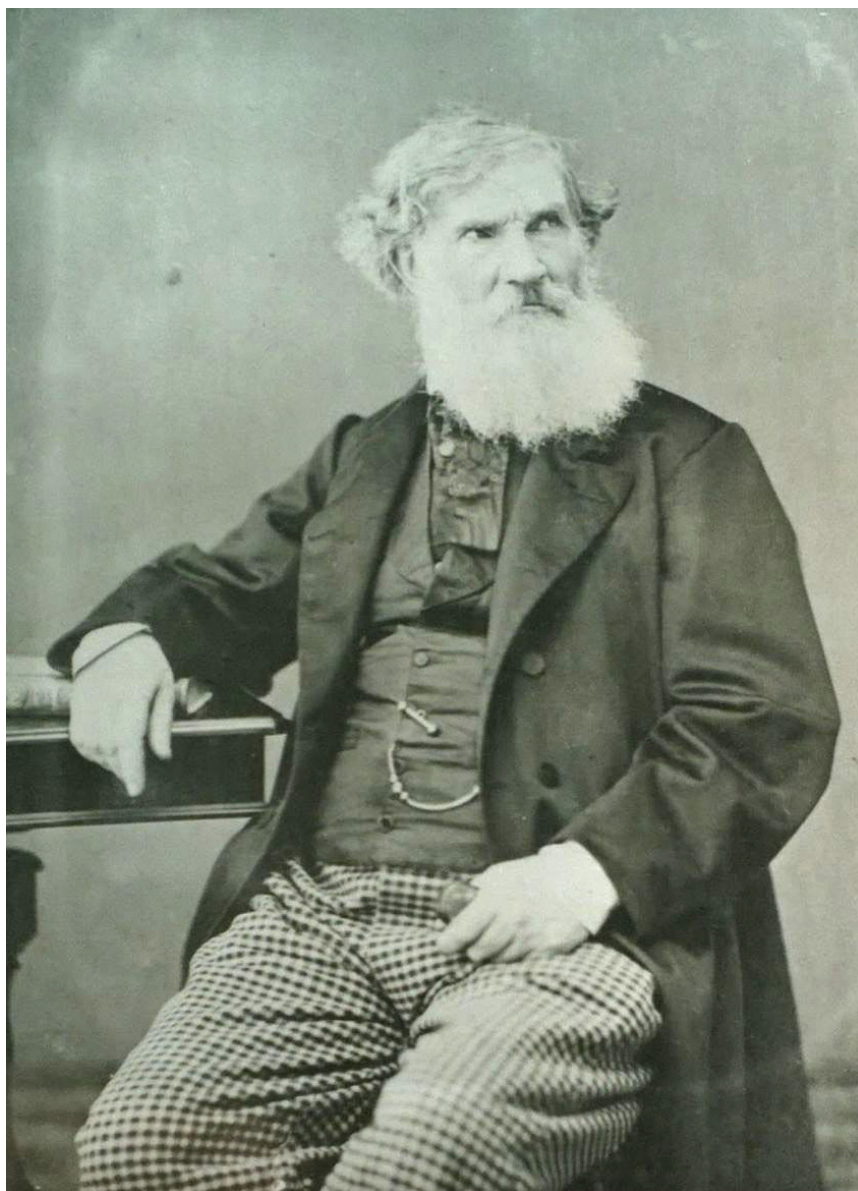
Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Ugo Baldi (1800-1870): pittore-restauratore «piuttosto unico che raro» tra commercio d'arte e conservazione

Mattia Barana

Se martedì 15 febbraio 1870 avessimo sfogliato il periodico «L'opinione»¹ alla sezione dei necrologi, avremmo trovato l'annuncio della scomparsa di Ugo Baldi (fig. 1), «pittore e restauratore toscano».² Il testo, a firma dell'abate Giulio Cesare Casali,³ attorno a questo personaggio «piuttosto



1. Ritratto fotografico di Ugo Baldi. Collezione privata.
Crediti: Archivio Eredi Baldi.

unico che raro» è rimasto a lungo il contributo più completo in circolazione a proposito di Baldi, rapidamente marginalizzato dalla storiografia e mai oggetto di studi organici – fatta eccezione per il recente contributo di Gabriele Fattorini.⁴

Il momento attorno al quale si è concentrata la maggior parte delle attenzioni della critica è legato al sodalizio con Francesco Lombardi, con il quale Baldi stringe una società dedicata al commercio antiquario. Da qui, l'episodio celebre su cui in un certo senso si sono appiattiti gli studi: la vendita, alla quale fa riferimento anche l'elogio funebre, a Charles Eastlake⁵ per la National Gallery di Londra di un nucleo di 31 dipinti, in gran parte di pittori 'primitivi', datata novembre 1857. La raccolta comprende alcune tra le opere più antiche e prestigiose conservate nel museo inglese, come, a titolo d'esempio, il trittico con la *Madonna col Bambino, santi e profeti* di Duccio di Buoninsegna (fig. 2) o l'episodio della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello.⁶

2. Duccio di Buoninsegna, *Madonna con Bambino e quattro angeli, sette profeti e patriarchi, san Domenico e sant'Aurea*, 1304-1305, tempera su tavola. Londra, The National Gallery (NG566). Crediti: © The National Gallery, London.



La ricostruzione qui proposta, fondata su un'indagine su fonti eterogenee e in larga parte inedite, integrata da carte provenienti dall'archivio familiare, consente di restituire un profilo più articolato di Baldi, non riducibile al solo ruolo di mercante. La sua attività si colloca infatti all'incrocio tra pittura, restauro e commercio, ambiti strettamente interconnessi nel contesto fiorentino del primo Ottocento, dove le botteghe diventano luoghi privilegiati di formazione della *connoisseurship*, spazi internazionali di apprendimento fondati sull'esperienza diretta delle opere. Occorre dunque premettere che le carriere di pittore, restauratore e mercante non possono essere considerate in termini separati, ma vanno piuttosto intese come stanze vicine, comunicanti. Per comprendere pienamente questa traiettoria, è dunque necessario tornare all'inizio della sua biografia: alla formazione, al bagaglio visivo e ai suoi maestri.

La formazione

Martedì 28 aprile 1818 viene attestata la presenza di un ragazzo originario di Monte San Savino alla Scuola di Disegno e di Figura dell'Accademia fiorentina: il giovane Ugo Baldi dimostra «talento e frequenza».⁷ Il registro del 1822 riporterà come data di prima iscrizione all'Accademia di Firenze il 12 agosto 1817, anticipando ulteriormente il suo trasferimento nella città del Giglio.⁸ Maestro è Giuseppe Bezzuoli,⁹ «aiuto»¹⁰ di Pietro Ermini alla Scuola di Disegno fin dal 1811: un magistero parallelo e in un certo senso preparatorio alla Scuola di Pittura di cui era, invece, direttore Pietro Benvenuti.¹¹ Vale la pena ricordare i riferimenti di Bezzuoli di quegli anni: il docente di Baldi guarda con grande interesse al *coté* più classicheggiante della maniera moderna, realizzando opere in sintonia con gli esiti più eleganti della contemporanea pittura francese, caratteristiche ravvisabili nella raffaellesca e perlacea *Galatea o Nascita di Venere* esposta alla mostra accademica fiorentina del 1818.¹²

Seguono per Baldi episodi degni di un testo di Dickens, ricordati con puntualità anche nel necrologio. Mentre prosegue gli studi, infatti, resta orfano del padre e così la madre, Angela Reppi, si rivolge al presidente dell'istituzione, Giovanni degli Alessandri, chiedendo un aiuto per poter mantenere il figlio in città. Poco dopo, muore la stessa madre, aggravando la condizione di Baldi, che rischia di dover interrompere gli studi. L'Accademia si mobilita: su richiesta del presidente, viene inoltrata al Granduca la richiesta di un sussidio mensile di cinque scudi, che viene concesso nel luglio 1821 e rinnovato negli anni fino al 1829¹³ – una vicenda non dissimile interesserà, qualche decennio

più tardi, anche Stefano Bardini.¹⁴ Possiamo proseguire questo affondo biografico tracciando brevemente la parabola della vita di Baldi che, nel 1821, sposerà Emilia Virginia Elisabetta Volpini (1802-post 1861), dalla quale avrà sei figli.¹⁵

Dal 1823, Baldi – che mostra «disposizione, buona condotta e consegue del profitto» – ottiene l'accesso alla *Scuola di Pittura*,¹⁶ divenendo allievo di Piero Benvenuti, artista che padroneggia e trasmette un *modus pingendi* radicato nella tradizione del disegno fiorentino, fondato su un'attenta preparazione del dipinto, sulla resa accurata del dettaglio delle figure e su un abile uso del chiaroscuro. Il suo talento viene riconosciuto l'anno successivo con la vittoria di un premio minore al concorso dell'Accademia del 1825, nella sezione *Accademia del nudo in disegno*.¹⁷ La sua formazione è forgiata sulla pratica della copia anche fuori dalle ore di lezione: il 25 settembre 1826, chiede e ottiene di poter copiare la celeberrima *Visione di Ezechiele* di Raffaello, esposta alla Galleria di Palazzo Pitti.¹⁸

L'impressione è che a questo punto – e siamo oramai al 1827 – Baldi inizi ad avere un'attività commerciale propria, grazie alla quale può irrobustire il gettito dalle elargizioni del Granduca. Compare, infatti, nuovamente nei registri di copia con una richiesta a doppia firma, datata 2 marzo: Matilde Melenchini e Ugo Baldi chiedono il premezzo di prendere alcuni ricordi a matita e ad olio per loro studio dagli originali della Quadreria di Palazzo Pitti, precisamente per le opere nelle stanze del Quartiere di Pietro da Cortona.¹⁹ Non sappiamo nello specifico a cosa si dedichi ma si deve trattare dei capolavori della maniera moderna conservati a Palazzo Pitti: tra i punti di riferimento visivi, insomma, devono convivere, con i ricordi di Fra Bartolomeo, di Raffaello, Giulio Romano e di Andrea del Sarto, anche le vedute di Salvator Rosa, le morbidezze di Correggio, le figure voluttuose di Rubens, la pittura di Murillo e dell'Allori e l'elegante morbidezza di Carlo Dolci. Si tratta di dipinti e autori a queste date molto ben presenti e rappresentati anche sul mercato artistico sia dalle copie, sia dagli originali: opere il cui valore economico era molto più alto, per esempio, dei dipinti dei pittori 'primitivi', ancora piuttosto negletti a Firenze a queste date.²⁰

All'esposizione organizzata dall'Accademia nel 1829 Ugo debutta con la sua opera prima: *Milton che detta alle sue figlie*, ricordata anche dal necrologio. Scrive il commentatore su «La Gazzetta di Firenze» che

Il Paradiso perduto è la prima fatica del sig. Ugo Baldi del Monte S. Savino. Il giovane artista non è timido, ma circospetto, e la coscienza delle difficoltà d'un'arte non è data che a quelli ingegni i quali hanno forza da sormontarle. I particolari sono nel suo dipinto condotti con squisita diligenza.²¹

C'è ancora della strada da fare, insomma, ma il pittore ha talento. Purtroppo, il dipinto è attualmente irrintracciabile ma se ne sottolinei il soggetto: il tema doveva essere piuttosto *à la page* perché il *Paradiso perduto* era stato ristampato pochi anni prima a Firenze ed Eugène Delacroix aveva esposto al *Salon* del 1827-1828 proprio una tela rappresentante *Milton dictant à ses filles son poème épique, Le paradis perdu*, attualmente conservata presso la Kunsthhaus di Zurigo.²²

L'elogio funebre ci informa che, dopo il *Milton*, Baldi porta a termine anche «più ritratti che pur si ebbero lodi meritate». ²³ I passaggi sono citati correttamente: Baldi all'esposizione accademica dell'anno successivo presenta il *Ritratto dei coniugi Doney*: a darcene conferma è nuovamente «La Gazzetta di Firenze», sulla quale si legge che

I Coniugi Donney [sic] sono stati ritratti con maravigliosa verità dal sig. Ugo Baldi in una tela, che al merito della composizione accoppia le grazie del colore.²⁴

I coniugi sono Gaspero e la moglie, gestori del Caffè Doney in via Tornabuoni (già via dei Legnaioli): una sala da tè con annessa pasticceria molto frequentata dai *socialite* dell'epoca, aperta da poco e nota per il delizioso gelato e per la zuppa inglese – il «Tortoni di Firenze», secondo la definizione di Théophile Gautier.²⁵ Un ritrovo colto, con le sue imponenti colonne e la clientela di artisti, intellettuali e, soprattutto, di turiste e turisti: l'ideale per vendere copie e ricevere la commissione di ritratti.

Baldi per qualche tempo continuerà a frequentare l'Accademia: ancora nel 1830 il registro dell'istituzione lo segnala come frequentante, ventinovenne e dotato di «discreto talento» che sa impiegare «con profitto». ²⁶ Il pittore sta ormai superando gli anni della formazione e inizia a ricevere i primi incarichi: lo si capisce anche dal fatto che le richieste inoltrate alle Gallerie fiorentine non sono più motivate «per suo studio», ma per soddisfare una committenza.

Il 19 maggio 1830 il Granduca concede alla marchesa Caterina Feroni il permesso di far eseguire studi a olio da alcuni dipinti della Galleria di Palazzo Pitti – i *Ritratti di Calvino e Lutero* attribuiti a Giorgione, un Ritratto di donna di Moroni e un piccolo quadro di Giusto Sustermans. I pittori indicati dalla committente sono Giuditta Silvestri e Ugo Baldi.²⁷ Baldi inizia dunque a essere preso in considerazione dalla nobiltà fiorentina soprattutto come copista: è verosimilmente a questi anni che si può far risalire il suo ingresso nel mercato artistico cittadino. Non è secondario notare come la committenza fosse orientata verso copie dalla maniera moderna e che a Baldi venga riconosciuto

un talento per le copie di pittori di pieno Cinquecento (il necrologio ricorda una lodata «copia di un quadro del Correggio»). Segno che una futura 'febbre' per i 'primitivi' non era ancora ravvisabile a queste date, almeno nelle scelte degli acquirenti fiorentini. Il 18 maggio 1830 il Conservatore dei Monumenti e degli Oggetti d'Arte riceve infatti una richiesta per copiare il *Sonno di San Giovanni* di Carlo Dolci, autore apprezzato nel pieno Ottocento; il giorno successivo la richiesta viene accolta e inoltrata al Granduca, con l'indicazione che la copia possa essere eseguita in un paio di mesi.²⁸ Anche in questo caso si tratta con ogni probabilità di un incarico destinato a soddisfare un committente.

Ugo Baldi, pittore ritrattista

All'inizio degli anni Trenta, il percorso formativo di Baldi tra Bezzuoli e Benvenuti è concluso: il registro del 1831 segnala che ha ormai abbandonato le lezioni.²⁹ Forse la sua prima professione potrebbe stupire osservando la sua carriera *ex-post* ma, a ben guardare, è in linea con quanto detto finora. All'interno dell'*Almanacco fiorentino* dato alle stampe nel 1832 si annovera tra i pittori presenti a Firenze «Ugo Baldi, pittore e ritrattista»: il suo studio si trova a queste date in «via dei Neri, al numero 54».³⁰ Purtroppo, allo stadio attuale, la produzione autonoma di Baldi ci sfugge: nemmeno gli eredi oggi conservano dipinti attribuibili con certezza al pittore, circostanza che rende complessa – se non impossibile – la ricostruzione di un *corpus*. In assenza di opere sottoscritte o ricondotte alla sua mano, ogni proposta deve quindi muoversi su un terreno indiziario: ciononostante, alcuni elementi (curiosamente, proprio dei ritratti) permettono di delineare perlomeno i contorni del gusto maturato da Baldi.

Di Ugo, infatti, si conservano anche due inediti ritratti dipinti (figg. 2-3) che, sulla base dell'età apparente del ritrattato possono essere collocati almeno nei primi anni Sessanta. Il secondo (fig. 3) ha tutta l'aria di essere una derivazione del primo (fig. 2): in entrambi ci viene restituita l'immagine di un uomo dallo sguardo intenso, quasi rabbioso, rivolto verso la propria destra, con gli occhi concentrati e la barba ormai candida; indossa un copricapo simile a un fez ed è vestito di nero, stagiato su uno sfondo caliginoso. Il *ductus* pittorico del primo è quasi neoveneziano, corposo, denso, pastoso e crea un vistoso contrasto tra le zone bagnate dalla luce, come gli zigomi, e le vaste aree scure: l'impianto complessivo è marcatamente 'romantico' e rimanda a una cultura figurativa prossima a quella di Giuseppe Bezzuoli. Non è possibile stabilire con certezza se si tratti di un autoritratto o di un'opera assegnabile a un'altra mano, come quella del figlio pittore, Ugo II; in



3. *Ritratto di Ugo Baldi*
(*Autoritratto?*), olio su tavola.
Collezione privata. Crediti:
Archivio Eredi Baldi.

entrambi i casi, tuttavia, il dipinto appare rivelatore di un orizzonte stilistico condiviso, il riferimento visivo e formativo di Baldi.

Considerazioni analoghe possono essere avanzate per un altro dipinto, questa volta noto e pubblicato, collocato sulla stele funeraria di Antonio Baldi, amato figlio pittore di Ugo e Emilia scomparso prematuramente,³¹ nel monumento funebre nella galleria delle tombe del chiostro di Santa Croce, realizzato nel 1847.³² Il ritratto raffigura il giovane defunto di tre quarti, con la barba corta, gli abiti eleganti e un atteggiamento disinvolto. L'opera è stata accostata da Carlo Sisi a Giuseppe Bezzuoli, rafforzando ulteriormente il legame con quella pittura fiorentina di metà Ottocento.³³

È suggestiva l'ipotesi di mettere in relazione questi due dipinti, leggendo nel ritratto di Antonio Baldi e in quello di Ugo un possibile riflesso della produzione autonoma di quest'ultimo. Anche qualora non si trattasse direttamente di opere di sua mano, aderiscono comunque a



4. [Ugo Baldi II?], *Ritratto di Ugo Baldi*, olio su tela. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.

quel linguaggio pittorico che per Baldi deve essere stato familiare: opere che devono essere assunte come un primo, fragile ma non trascurabile termine di confronto, utile a orientare future proposte attributive.

Ugo Baldi, mercante d'arte

Per seguire passo a passo i primi anni della carriera di Baldi, uno strumento prezioso sono i registri delle Richieste di Estrazione conservati presso l'Archivio delle Gallerie degli Uffizi. Si tratta di filze che raccolgono le istanze di esportazione di oggetti d'arte autorizzate dall'amministrazione della Galleria: la licenza implicava che l'uscita dell'opera non avrebbe comportato un depauperamento del patrimonio artistico granducale; in caso contrario, il Granducato, attraverso le Gallerie, avrebbe potuto intervenire acquisendola, secondo un meccanismo che ricorda, in forma embrionale, gli odierni istituti dell'acquisto coattivo o prelativo da parte dello Stato.³⁴

Da questi registri apprendiamo che il 3 novembre 1833 Baldi chiede di 'estrarre' dal Granducato un «Quadro rappresentante la Carità e diversi putti», autorizzazione firmata – per conto del direttore delle Gallerie Ramirez de Montalvo – da Francesco Acciai. La richiesta non fornisce molte informazioni: conosciamo solo il supporto del dipinto, la tela, e le misure,³⁵ dati che consentono solo di escludere che si tratti di un'opera medievale.

Cosa commerciava dunque Baldi all'inizio degli anni Trenta? Un ulteriore chiarimento viene da una richiesta di estrazione dell'anno successivo, controfirmata ancora da Acciai. Il 2 agosto 1834 a Baldi viene concesso il permesso di esportare una serie più consistente di opere:

Un Filosofo scuola bolognese (tela)
 Un Filosofo scuola bolognese (tela)
 Una Madonna scuola fiorentina (tela, copia)
 La Madonna della Seggiola (tavola)
 Veduta di Roma (tela)
 Ritratto d'uomo (tela)
 Un San Francesco (tavola)
 Un paese (tavola)
 Un paese con figure (tela)³⁶

Questo elenco consente finalmente di individuare con maggiore chiarezza l'avvio dell'attività antiquaria di Baldi. Alcune opere – come il *Ritratto d'uomo*, la copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello o il *Paese con figure* – potrebbero essere state realizzazioni autonome destinate alla vendita; le prime tre tele, invece, attestano chiaramente una provenienza più antica e dunque una circolazione nel mercato antiquario. Gli oggetti menzionati restituiscono anche la fisionomia del gusto dominante. I due *Filosofi* di scuola bolognese testimoniano la fortuna della pittura post-carraccesca a Firenze in questi anni: artisti come Francesco Albani, il Domenichino, Guido Reni o Carlo Cignani erano tra i maestri più richiesti e costosi sul mercato. Dai registri emerge inoltre quanto fossero apprezzate le copie da Guido Reni, amate per le linee morbide e sinuose. Allo stesso modo, la *Madonna della Seggiola* di Raffaello – carica di una carnosità che negli stessi anni trova eco in pittori come Ingres – risulta tra le opere più frequentemente richieste per essere copiate.³⁷

Un altro filo del gusto è rappresentato dalla pittura seicentesca fiorentina, qui evocata dalla *Madonna*. Carlo Dolci, Alessandro Allori, ma anche Giovanni Bilivert e il Cigoli formano una sorta di Pantheon pittorico. Al contrario, la pittura precedente a Raffaello risulta ancora poco apprezzata e probabilmente disponibile a prezzi modesti: da un

lato perché percepita come imperfetta e più interessante dal punto di vista storico che artistico, dall'altro perché l'abbondanza di tavole provenienti da polittici smembrati dalle soppressioni leopoldine e napoleoniche aveva sovraccaricato l'offerta di opere antiche, a fronte di una domanda ancora limitata.³⁸ Non possiamo trarre conclusioni troppo affrettate circa la presenza di *Un San Francesco* su tavola tra i dipinti esportati: l'ipotesi che si trattasse di un'opera antica resta soltanto una possibilità. L'altra tavola elencata, *Un paese*, per evidenti ragioni iconografiche va interpretata come una veduta di età moderna.

L'identikit di Baldi risulta quindi più sfaccettato rispetto a quello che la storiografia gli ha attribuito, ricordandolo quasi esclusivamente come mercante di 'primitivi'. A queste date, ci appare ancora come ritrattista – significativa la presenza di «Un ritratto» nell'elenco del 1834 – che immette sul mercato opere pienamente allineate al gusto contemporaneo, riferibili alla scuola bolognese o alla tradizione fiorentina del Seicento.

L'impressione è confermata da una nuova richiesta di estrazione del 12 giugno 1835, autorizzata ancora da Francesco Acciai, che elenca:

Copia di Sassoferrato Madonna (tela)

Copia di Raffaello ritratto (carta)

Copia di un ritratto (tela)³⁹

Tre copie che riportano ancora una volta a quel sistema di gusto già delineato. Bisogna quindi introdurre un elemento di raccordo per spiegare il passaggio al restauro: il necrologio sottolinea, infatti, che non si è trattato di un'attività intrapresa senza una solida preparazione ma che «allora altri studi intraprese». Baldi deve aver cercato una formazione specifica appuntata sugli antichi manuali di pittura: «Volle sapere quanto gli scrittori si lasciarono di memoria sull'arte del pingere a tempera», dunque «Studiò l'antica scuola, i cui quadri più dimandavano l'opera del restauratore».⁴⁰

Testi, restauri e la società con Lombardi

L'acribia esercitata sulle fonti s'inserisce molto bene nel panorama culturale del Granducato di Toscana, dove si va sviluppando in questi anni una forte attività archivistica e bibliografica. Sono decenni di studi caratterizzati da un asse tra Siena e Firenze realizzato da personalità di primo piano.⁴¹ A Siena, Karl Friedrich von Rumohr e Johannes Gaye entrano in contatto con Ettore Romagnoli, impegnato in una monumentale *Biografia cronologica*.⁴² Tra le carte degli archivi senesi ben presto iniziano a muoversi i fratelli Gaetano e Carlo Milanese,⁴³ le cui ricerche conoscono

no sollecitazioni grazie alla presenza di questi due importanti studiosi prussiani: Gaetano, «infaticabile scopritore di documenti»,⁴⁴ è operoso dal 1838 nella Biblioteca Comunale di Siena e dal 1858 nell'Archivio di Stato di Firenze, di cui diventa direttore. A Firenze, un grande punto di riferimento è rappresentato dall'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux, periodico pubblicato fin dagli anni Venti.⁴⁵

Punto di approdo è la costituzione nel 1845 della Società degli Amatori di Belle Arti, che coinvolge Gaetano Milanesi, il fratello Carlo, il padre domenicano Vincenzo Marchese e l'amico Carlo Pini: lo scopo è la promozione delle edizioni di fonti sulla storia dell'arte toscana e il punto più alto è la pubblicazione della nuova edizione delle *Vite* di Vasari, stampate dal 1846 dall'editore Felice Le Monnier e in cantiere già dal 1845.⁴⁶ Gaetano Milanesi, che ha contatti con il Vieusseux almeno dal 1837⁴⁷ e a Firenze dal 1842 come segretario di redazione della rivista «L'Archivio storico italiano», si muove da tempo a stretto contatto con le collezioni artistiche e, insieme a Carlo Pini, redige il catalogo dei dipinti della Pinacoteca di Siena, edito nel 1842.⁴⁸ Dalle carte alle opere e ritorno, insomma: si va formando il paradigma di una nuova figura di intellettuale che sa operare sul fronte della ricerca e che matura l'occhio per discernere stili e cronologie.⁴⁹

Baldi, dunque, si accosta alle fonti in questo contesto intellettuale e si specializza nel restauro dei dipinti antichi; nel frattempo, si aprono orizzonti commerciali con la nascita della società stretta con Francesco Lombardi, orafo (dunque probabilmente più abbiente) con una bottega su Ponte Vecchio, oggi sepolto in Santa Croce.⁵⁰ Nel 1838, anno che anche Charles Eastlake individua come quello della costituzione della società, Francesco Lombardi stipula un contratto d'affitto per il piano nobile di Palazzo Guicciardini,⁵¹ prospiciente piazza Pitti, ampliata nel 1837⁵² e dunque in grado di fornire una vetrina ai due commercianti: una sede prestigiosa per ospitare il salone espositivo della loro collezione (fig. 5). I due sono tra i primi a muovere un passo fondamentale: decidono di slegare del tutto l'atelier dallo spazio commerciale destinato ad accogliere i clienti, prendendo in affitto una galleria, all'interno della quale allestiscono una quadreria. Sono interessanti le notizie che Baldi riferisce relativamente all'organizzazione del lavoro in società nella seconda metà degli anni Cinquanta, in occasione di un contenzioso legale con Lombardi, tra le righe delle bozze di una carta che ha tutta l'aria di essere un *affidavit* redatto dal pittore-restauratore e mercante stesso. Gli estremi della lite non sono chiari ma si percepisce che Baldi ritenga necessario calcare la mano sul proprio ruolo: con 17 Paoli al giorno, deve far fronte alla

manodopera, agli strumenti e alle materie prime per provvedere ai restauri delle opere, insieme al costo uomo per Alessandro Franchi, suo allievo, poi restauratore delle Gallerie fiorentine. Interessa, in questa sede, prendere in considerazione i compiti che Baldi riferisce di portare a termine per la ditta congiunta:

1. Io ho scelto, contrattato e comprato tutti i quadri della società
2. Ho studiato confrontato e verificato i dipinti, per poter assegnare il nome dell'autore a tutti i quadri
3. Ho diretto e sorvegliato tutte le cornici che sono occorse per decorare i quadri nello stile che richiedeva l'autore del dipinto, e il tempo che occupavo per questi lavori era la mattina presto se l'estate, e la sera l'inverno.
4. Ho sempre disposto, e collocato i quadri in modo che potessero figurare
5. Ho fatte tutte le vendite dei quadri con vistosi guadagni mediante le mie cognizioni artistiche, e la lunga pratica di questo commercio di pitture
6. Io ne ho procurato l'esito col raccomandare e inlustrare la collezione a personaggi di alta distinzione, e a conoscitori di antichi dipinti, e dotti nella storia della pittura, e quello fu fatto tanto a voce che con le lettere
7. Io ho condotto questo commercio con tanto criterio, e intelligenza, perché non è avvenuta la più piccola perdita e questo prova non avere comprato copie per originali, né commesso sbagli, come giornalmente succede a persone che non hanno una profonda cognizione artistica
8. Bisogna riflettere bene che questi diversi rami d'industria gli ho esercitati sempre, anche quando non lavoravo per conto della società, a mio scapito di tempo e senza nessuna retribuzione⁵³

La raccolta è una sorta di mosca bianca a Firenze: anche in questo caso, Baldi se ne intesta la paternità concettuale, specificando in un'altra carta di essere il primo ad aver dato seguito al «progetto di formare la collezione storica, certo che avrebbe reso vistosi guadagni», fiutando dunque la nicchia di un mercato ancora acerbo.⁵⁴ «Essendo il primo a investigare l'acquisto di questi dipinti», spiega Baldi, «si potevano avere a prezzi bassissimi»⁵⁵ – confermando le impressioni su un mercato per i dipinti da Cimabue a Botticelli ancora tutto da costruire.

L'elenco riportato ci permette di fare alcune riflessioni: la galleria ci viene presentata come uno *show-room* che espone, ordinate in maniera tale da essere gradevoli agli occhi, tavole antiche restaurate e inserite in nuove carpenterie realizzate in accordo con i dati figurativi del dipinto. Un modo di agire che ha già *in nuce* le caratteristiche dei celebri esempi di fine secolo, come il caso di Stefano Bardini.⁵⁶

Lo spazio è un luogo permeabile ai visitatori e, a quanto ci è dato capire, prevede in casi specifici la guida dello stesso Baldi. L'informazione non sfugge al mercante William Blundell Spence che, infatti, ne consiglia la visita nelle due edizioni dei suoi *The "Lions" of Florence* (figg. 5-6):

THE LIONS OF FLORENCE

AND ITS ENVIRONS

THE STRANGER

CONDUCTED THROUGH ITS PRINCIPAL STUDIOS,
CHURCHES, PALACES AND GALLERIES

BY AN ARTIST

with a copious appendix, hints for picture buyers, etc. etc.



FLORENCE

PRINTED BY FELIX LE MONNIER

1847

THE LIONS OF FLORENCE AND ITS ENVIRONS

THE STRANGER

conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries

BY AN ARTIST.

SECOND EDITION

greatly enlarged and corrected.

CONTAINING AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF THE FINE ARTS,
HINTS TO PICTURE BUYERS, ON CLEANING AND RESTORING.
NOTES ON AN ETRUSCAN TOUR, etc. etc.



FLORENCE.

PRINTED BY FELIX LE MONNIER.

1852.

In the Piazza dei Pitti N°1696 bis, 2° piano, is a large and highly interesting collection of works of the early Italian school, in capital preservation and chronologically arranged from the year 1000 to 1500. They belong to signor Lombardi and signor Ugobaldi, the latter is considered the first restorer in Florence of paintings in distemper, and has his shop and Studio on the Lung'Arno, near the Palazzo Corsini.⁵⁷

Lombardi e Baldi non realizzano ancora una *period room* nel senso stretto del termine,⁵⁸ quanto un ambiente sontuosamente allestito, modellato sulle grandi quadrerie private, nel quale la disposizione degli elementi crea un'atmosfera in grado di amplificare il valore percepito delle opere. Una necessità che lo stesso Spence teorizza: a proposito di Palazzo Pitti, a pochi metri dalla galleria di Lombardi e Baldi, scrive che

really fine works of art will bear and even require gorgeous ceilings, frescoes, gilding etc. which form as it were part of their existence, without your being aware of it.⁵⁹

Lo sguardo è quello del mercante:

5. William Blundell Spence, *The Lions of Florence*, Le Monnier, Firenze, 1847. Crediti: The British Library.

6. William Blundell Spence, *The 'Lions' of Florence*, Le Monnier, Firenze, 1852. Crediti: The British Library.

put these same pictures in any place really worthy their reception, and you will find them increase in value fifty per cent.⁶⁰

Così come una signora, quando indossa i diamanti, sceglie il suo abito da sera più sfarzoso,

it is the same with pictures, which are the jewels of house decoration, to set which and give them their full value, requires the aid of all the subordinate arts.⁶¹

Il tema della presentazione dei dipinti è rilevante: all'interno della galleria, Baldi scorta e accompagna visitatori, visitatrici, *connoisseurs* e possibili acquirenti. Un'embrionale attivazione di una forma di socialità organizzata e finalizzata all'esposizione e alla vendita – sulla quale ha recentemente attirato l'attenzione Donata Levi⁶² – che darà i propri frutti maturi con le celebri feste in maschera organizzate da Spence e, soprattutto, con i grandi antiquari fiorentini a cavallo tra i secoli. Non va poi scordato che all'interno di ambienti come questi, concorre alla valorizzazione commerciale delle opere anche la realizzazione di cornici, che hanno senza dubbio anche un ruolo nel passaggio delle opere d'arte dal loro contesto originale all'*afterlife* come dipinti da appendere alle pareti. In questo senso, i pittori-restauratori e mercanti possono offrire un servizio completo: la documentazione tramanda la memoria di dipinti venduti già incorniciati come veri e propri 'quadri' – vocabolo con cui spesso sono descritte le opere d'arte per le quali viene avanzata domanda di esportazione – adattati alle nuove esigenze e, dunque, ri-semanticizzati.⁶³ Elementi, come illustra lo stesso Baldi nell'elenco citato poco più sopra, studiati con cura «per decorare i quadri nello stile che richiedeva l'autore del dipinto». Ciò sembrerebbe avvalorare l'ipotesi avanzata da Gabriele Fattorini, il quale riconosce nella ditta Lombardi-Baldi la primogenitura nella consuetudine di assemblare pannelli realizzando carpenterie in stile, mettendo a punto originali *pastiches* per scopi commerciali.⁶⁴ Si tratta di una proposta assai interessante, la cui fondatezza è difficile da comprovare. Come detto poco sopra, è documentato che Lombardi e Baldi abbiano fatto ricorso a intagliatori e falegnami per adattare le tavole alle nuove configurazioni: in questo processo, Ugo Baldi potrebbe aver ricoperto un ruolo chiave come progettista delle carpenterie, concepite per armonizzarsi con le caratteristiche delle opere. Tuttavia, è impossibile dire se non esistessero già dei precedenti: piuttosto che concentrarsi sulla primogenitura, è utile indagare il contesto culturale in cui Baldi potrebbe aver conosciuto tale pratica, per mutuarla e introdurla all'interno della propria ditta.

Baldi, Milanesi, Pini: tra connoisseurship, strategie promozionali e mercato

Ci si può nuovamente interrogare sull'influenza esercitata dalla compagine senese della Società degli Amatori di Belle Arti. Nel citato riordino della raccolta di dipinti in via della Sapienza, condotto da Pini nel 1842 e seguito dalla redazione di un breve catalogo,⁶⁵ si attua un intervento mirato a «riunire le sciolte Tavole, ritornandole alla primitiva forma», descritto pochi anni più tardi.⁶⁶ L'approccio sembra inaugurare una pratica di assemblaggio di elementi non pertinenti tra loro e carpenterie di rifacimento che caratterizzerà la storia conservativa di molte opere, anche nel passaggio dalla raccolta dell'Istituto di Belle Arti alla Regia Pinacoteca allestita nel palazzo Bonsignori-Brigidi, protrandosi fino al quarto e quinto decennio del Novecento.⁶⁷ L'intento di Pini è chiaro: ordinare i dipinti restituendo loro un'organicità espositiva che appaghi l'occhio dei visitatori. A distanza di un decennio, peraltro, Gaetano Milanesi, che collabora con Pini alla prima edizione del 1842, pubblicherà un nuovo catalogo della galleria senese:⁶⁸ è chiaro quanto questi studiosi abbiano una conoscenza diretta e palmare della collezione sia dal punto di vista degli studi critici, sia per quanto riguarda la storia espositiva e della presentazione delle opere.

Sorge da qui la riflessione: la pratica di ricomporre elementi di diversa provenienza per restituire un senso di omogeneità e completezza potrebbe essere stata suscitata in Baldi dai rapporti con la compagine della Società degli Amatori di Belle Arti che, negli stessi anni, sta mettendo a punto operazioni simili per la galleria senese.⁶⁹ Il pittore-restauratore può aver fatto proprio questo uso, applicandolo tra i primi a Firenze ai polittici destinati alla vendita: non è improbabile, in un contesto così permeabile e privo di steccati, che pratiche come questa possano fluire da un campo all'altro.⁷⁰

Dopotutto, la conoscenza tra gli Amatori di Belle Arti e la Lombardi-Baldi è ben attestata. Il 3 febbraio 1846, Francesco Brogi,⁷¹ dapprima nominato «primo custode» e poi Ispettore della Galleria senese, succedendo a Carlo Pini, scrive allo stesso Pini chiedendogli informazioni su alcuni restauri per i quali si è reso necessario consultare Ulisse Forni, aiuto restauratore da pochi anni agli Uffizi. Brogi domanda, inoltre, se Pini abbia avuto notizie da Baldi circa la sua soddisfazione nell'essere ricompensato, in cambio di una dazione d'opera (della quale non siamo informati), con una tavola antica. Nella lettera si legge infatti: «Poi vorrei sapere se di quella tavola di Sano di Pietro che tu avresti scelta per compensare l'Ugo Baldi egli sarebbe contento, per poterci più sicuramente procedere per il baratto».⁷² Il passo testimonia la fa-

miliarità tra gli Amatori senesi e «l'Ugo Baldi», con tanto di articolo determinativo, ma anche la fluidità delle relazioni operative tra Siena e Firenze. La proposta di compensare Baldi con una tavola di Sano di Pietro suggerisce inoltre pratiche di remunerazione ancora informali, nelle quali opere appartenenti al patrimonio locale – viene da chiedersi se provenienti dai depositi della Galleria senese – possono essere utilizzate come contropartita per interventi di restauro. I piani della conservazione e della tutela del patrimonio pubblico e della circolazione privata delle opere tendono a intrecciarsi: un sistema cui oggi guardiamo con motivato sospetto ma che va letto alla luce delle pratiche e delle consuetudini del tempo.

Inoltre, la conoscenza della collezione dei due mercanti a Firenze deve essere stata assai palmare, a giudicare dagli esiti riscontrabili tra le righe della già citata edizione delle *Vite* vasariane per i tipi Le Monnier, forse una delle più impegnative imprese apparse sul mercato editoriale fiorentino alla metà del secolo. Fin dal primo volume pubblicato nel 1846, nelle note alla *Vita di Margarito* si ricorda infatti un'importante ancona del pittore aretino, ricordato da Vasari nella chiesa di Santa Margherita e identificato dagli editori con una tavola che «crediamo di aver riconosciuta tra le tavole raccolte in Firenze dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi». ⁷³ Un'annotazione che induce a ipotizzare che i due mercanti, dopo aver acquisito il dossale sul mercato aretino, si siano rivolti ai loro interlocutori più eruditi per ottenerne una valutazione critica: il risultato è oggi leggibile nelle glosse al testo vasariano. Non si tratta di un caso isolato. Nello stesso volume viene ricordata una seconda tavola, una pala agiografica dedicata ai miracoli di san Nicola e alla Vergine, qui assegnata a Margarito e legata alla chiesa di San Niccolò ad Arezzo, al tempo conservata «nella sopracitata raccolta dei signori Lombardi e Baldi». ⁷⁴ Le occorrenze proseguono: nel secondo volume, tra le glosse alla *Vita di Andrea Orcagna*, è menzionata una grande *Incoronazione di Nostra Donna*, acquistata «dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi di Firenze per accrescere la loro importante raccolta di pitture antiche, da noi altre volte menzionata». ⁷⁵ Entro il 1846, dunque, i grandi pannelli un tempo in San Pietro Maggiore a Firenze che componevano questa pala d'altare – oggi alla National Gallery (NG 569-578) – si trovano già nel salone espositivo prospiciente piazza Pitti.

Il terzo volume, pubblicato nel 1848, ricorda poi sotto le righe vasariane della *Vita di Paolo Uccello* certe «storie di legname molto grandi» conservate presso «i signori Francesco Lombardi ed Ugo Baldi»: si tratta con ogni probabilità delle celebri tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, originariamente commissionate da un membro



7. Jacopo di Cione,
Incoronazione della Vergine,
1370-1371, tempera su tavola.
Londra, The National Gallery
(NG569.1). Crediti: © The
National Gallery, London.

della famiglia Bartolini Salimbeni,⁷⁶ descritte da Vasari come «storie in legname piene di guerre; cioè cavalli e uomini armati, con portature di que' tempi bellissime». Si individua facilmente il pannello raffigurante *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini* (NG 583), effettivamente comperato da Eastlake (fig. 8).

Nel quarto volume compare inoltre, tra le opere attribuite al Beato Angelico, una menzione relativa alla predella della celebre pala di San Marco, già allora smembrata. In nota si precisa che «un'altra storia, perfettamente conservata, è nella raccolta dei signori Lombardi e Baldi di Firenze, e rappresenta i Cinque fratelli nell'atto di essere arsi vivi».⁷⁷ Si tratta della tavoletta raffigurante il *Rogo dei santi Cosma e Damiano e dei fratelli*, oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino (NGI 242), acquistato a una data non precisata dallo scozzese William Graham.⁷⁸

Poco oltre, nella *Vita di Filippo Lippi* viene ricordato il dipinto eseguito per la sacrestia di Santo Spirito, descritto da Vasari come opera «rara» e sempre tenuta in grande venerazione, ricondotta nelle note alla «importante collezione dei signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi di Firenze».⁷⁹ L'impegnativo dipinto realizzato da Filippo Lippi per la sacrestia di San Marco, tuttavia, dovrebbe essere la *Pala Barbadori*, la cui iconografia è ben diversa da quella qui descritta: ha origine un piccolo equivoco generato dal gruppo di lavoro della Società delle

8. Paolo di Dono detto Paolo Uccello, *La Battaglia di San Romano* (*Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*), 1438-1440, tempera su tavola. Londra, The (NG583) National Gallery. Crediti: © The National Gallery, London.



Belle Arti che dà vita a un fraintendimento che verrà corretto nella riedizione dell'opera del 1878.⁸⁰ Ci basti, a questo stadio, ricordare la presenza di un blasonato dipinto ricondotto al Lippi nella collezione oggetto delle nostre riflessioni.

Un'ulteriore occorrenza permette addirittura di ricostruire la cronologia dell'attività dei due mercanti: Vasari infatti ricorda anche l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Filippo Lippi per Carlo Marsuppini e, in nota, si precisa che

Soppresso il convento nel 1785, questa tavola fu comprata dalla nobile casa Lippi d'Arezzo, dove stette fino al 1841, nel qual anno fu acquistata dal signor Ugo Baldi; questi la vendé a Carlo Baldeschi romano, il quale la rivendé a papa Gregorio XVI, che la fece collocare nella nuova Galleria Lateranense.⁸¹

Il preciso riferimento riguarda il trittico noto come *Incoronazione Marsuppini*, dipinto da Filippo Lippi attorno al 1444 e oggi conservato nella Pinacoteca Vaticana (MV.40243.0.0). L'opera transita per la collezione di Ugo Baldi, che in questo caso sembra agire come commerciante autonomo – diversamente verrebbe citato anche il socio Francesco Lombardi – e risulta acquistata sul mercato aretino, terra d'origine di Baldi, con la quale i legami non devono essere mai stati del tutto recisi.

Tra le righe del *Commentario alla vita di Sandro Botticelli*, si ricorda inoltre che «nella Raccolta dei fratelli Metzger è pure una Santa Famiglia, tavola molto bella e conservata; e un'altra Vergine col Putto e due Angeli fa parte della bella collezione Lombardi e Baldi»,⁸² menzione che contribuisce a restituire un'idea della raccolta negli anni Quaranta dell'Ottocento. Nel sesto libro, la collezione ricompare nella rassegna delle opere ricordate nel *Commentario alla vita di Luca Signorelli*. Qui si menziona infatti, nella «Raccolta Lombardi e Baldi», una «tavola d'altare con Nostra Donna seduta in trono e il Divino Infante: quattro Angeli in alto e quattro Santi in basso», già appartenuta alla famiglia Albergotti di Arezzo». La segnalazione si riferisce con ogni probabilità alla *Madonna in trono con Bambino e san Michele, san Paolo, san Nicola e san Pietro*, oggi conservata nella Samuel H. Kress Collection di Washington (fig. 9). L'opera giunge negli Stati Uniti attraverso una serie di passaggi collezionistici complessi che sembrano iniziare con l'acquisto del dipinto dagli eredi di Francesco Lombardi, avvenuto per tramite di Ludwig Metzger.⁸³

L'impressione, al termine di questa rassegna, è che la compagine degli Amatori di Belle Arti possa aver avuto un ruolo di *advisor* per la costruzione della raccolta negli anni in cui i lavori per l'edizione delle *Vite*



9. Luca Signorelli, *Madonna in trono con Bambino e san Michele, san Paolo, san Nicola e san Pietro*, seconda metà del secondo decennio del XVI secolo, olio su tavola, successivamente trasportata su supporto in faesite. Washington, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art. Crediti: Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.

erano in corso, tanto da conoscerne con precisione la consistenza. Bisogna anche sottolineare che la menzione delle proprie opere nelle glosse a questo testo fondamentale rappresenta un significativo vantaggio economico per Lombardi e Baldi: una forma di promozione qualificata, capace di rafforzare la reputazione dei collezionisti e di accrescere il valore dei dipinti. È verosimile che la società abbia saputo sfruttare appieno questo meccanismo, come sembrano indicare le vendite particolarmente fortunate concluse negli anni successivi – non serve nemmeno sottolineare che vasta parte delle opere indicate nelle glosse alle *Vite* siano state acquistate da Eastlake, che possiede il testo nella propria biblioteca personale.⁸⁴

Un compito che Baldi si intesta («col raccomandare e inlustrare la collezione a personaggi di alta distinzione, e a conoscitori di antichi dipinti, e dotti nella storia della pittura»⁸⁵) e che deve essere stato svolto con l'obiettivo di una conoscenza diffusa e capillare se, tra le carte

della vertenza tra i due soci, figura una lettera di Cesare Mussini nella quale l'artista ricorda che, in occasione della sua partenza per la Russia, Baldi stesso lo aveva raccomandato di promuovere anche all'estero la bella collezione.⁸⁶ Una fama che, tra i contemporanei, deve essere ben avvertita, tanto da attirare le invidie di altri collezionisti: perfino il marchese Campana scrive con toni esasperati in una lettera da Roma del 14 marzo 1856 di essere particolarmente risentito del fatto di aver appreso che la collezione degli antichi «più interessante d'Italia» sia quella dei due fiorentini e non, invece, la propria.⁸⁷

Nessuna strada sembra restare intentata: il passaparola, la presenza in testi specialistici, divulgativi, le guide specializzate (come i *Lions of Florence* di Spence), le visite guidate e le occasioni sociali costruite attorno alla presentazione delle opere si configurano come strumenti mirati alla loro valorizzazione e vendita.

Al centro di questo impianto c'è il catalogo della collezione che, per puntare all'internazionalità, viene pubblicato in francese, lingua dell'Europa colta, e ovviamente figura nella biblioteca di Lord Eastlake, strumentale alla vendita del 1857. Il catalogo viene dato alle stampe nel 1844 e nuovamente l'anno successivo, come ci informa lo stesso direttore della National Gallery: se le poche copie oggi rintracciabili dell'edizione *princeps* (conservate alla National Gallery Library di Londra, cioè la copia di Eastlake con note manoscritte, alla Frick Library di New York, alla Museum of Art Library di Philadelphia e presso la Bibliothèque Nationale et Universitaire di Strasburgo) figurano senza data di edizione, il Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut di Firenze e la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena ne conservano due esemplari stampati nel novembre del 1845 a Firenze da J. Mariani. In particolare, la copia senese si trova tra le carte di Carlo Milanese: a ulteriore conferma del legame tra l'*entourage* della Società degli Amatori di Belle Arti e la Lombardi-Baldi.⁸⁸ Una nota vergata a penna sul catalogo Lombardi-Baldi presente nelle carte Milanesi lascerebbe intendere che si tratti di un'opera scritta da Enrico Vantancoli da Montazio (1816-1886), polemico giornalista fondatore del periodico «La rivista di Firenze» e talvolta legato a questioni d'arte: posizione più volte argomentata da Fattorini.⁸⁹

Il contenuto della premessa iniziale, in realtà, sembra far pensare a un testo figlio delle riflessioni portate avanti proprio dal gruppo di lavoro capitanato dai fratelli Milanesi. Sin dalle prime righe si insiste sulla necessità di un ritorno ai modelli originari: la pittura italiana, irrigidita in «manières et dans les conventions d'un Art réduit à un style conventionnel», si sarebbe risolledata grazie a quanti avevano cercato di «se

rétremper dans l'étude des anciens maîtres du XIII et du XIV siècles».⁹⁰ Ne deriva l'esaltazione di una «ardeur infatigable à la recherche des tableaux des maîtres primitifs», condotta dagli «amateurs des Beaux Arts» attraverso «tons les coins de notre pays ont été visités, les provinces les plus reculées d'Italie».⁹¹ Una formulazione che descrive con precisione l'orizzonte operativo di quel gruppo istituzionalizzato nella Società degli Amatori.

La Lombardi-Baldi viene quindi presentata come una raccolta di carattere quasi pubblico, avviata da «un tableau byzantin» e culminante nei maestri del primo Rinascimento, tra cui Filippo Lippi, Beato Angelico e Luca Signorelli, gli stessi autori presenti nella collezione che saranno valorizzati nelle edizioni delle *Vite* Le Monnier – il richiamo a Vasari è peraltro esplicito: «les renseignements authentiques [...] tels que les Vies du Vasari etc». Poiché il catalogo precede la pubblicazione dei commenti ai testi vasariani, tale riferimento sembra presupporre una conoscenza diretta dei materiali in corso di elaborazione.

In linea con una lettura di ascendenza vasariana, l'introduzione ribadisce che la rinascita dell'arte «est due aux pinceaux du Giotto», celebrando la collezione come insieme «CHOISIE et vraiment MONUMENTALE», espressione esemplare dei «siècles d'or de la peinture italienne».⁹² Pochi contemporanei, credo, sarebbero stati disposti a definire le testimonianze pittoriche inanellate dalla raccolta Lombardi-Baldi come rappresentanti i secoli d'oro della pittura italiana: lo stesso Eastlake, che ne acquisterà un gran numero, avrà idee ben differenti.

Successo internazionale: la vendita del 1857 e i contatti europei

Al di là della paternità del testo, a giudicare dagli esiti, le strategie risultano efficaci. Non è infatti il mercato russo, nonostante i tentativi di Baldi, ad acquisire la raccolta, bensì quello britannico, entro il quale già circolavano da tempo informazioni circa la sua consistenza e importanza, come testimonia Eastlake.⁹³ Si giunge così all'acquisto di larga parte della collezione per la National Gallery, perfezionato dal direttore inglese nel novembre 1857, al termine di una trattativa protrattasi per circa due anni e segnata da non poche difficoltà.⁹⁴ A ribadire la nascita di un festoso clima di convivialità attorno alle occasioni di compravendita del mercato fiorentino, nei primi giorni di dicembre viene organizzata una «private exhibition» per mostrare i nuovi acquisti a «some distinguished English (& foreign) visitors: Lord Normanby; Mrs. Jameson; Monsieur Rio & his party; Mr. Bowring etc».⁹⁵ Si sottolinei la volontà dei proprietari di procedere a una vendita *en bloc*:⁹⁶ un dato che, alla luce delle riflessioni finora condotte, non stu-

pirà. La galleria Lombardi-Baldi si configura infatti come una collezione mancinianamente ordinata a formare un insieme unitario e coerente: impostazione non particolarmente attrattiva per Eastlake che, dopo un lungo braccio di ferro, riesce a piegarla a proprio vantaggio. La presenza di numerose opere composte da più pannelli gli consente, infatti, una volta considerate singolarmente, di abbassare sensibilmente il costo unitario, contribuendo così a giustificare ai *Trustees* la cifra complessiva che, nel contesto degli altri acquisti operati dal museo inglese, appare comunque decisamente contenuta.

Non meno rilevante è il quadro dei rapporti interni alla società in questi anni. Dalle carte di Baldi emergono infatti, già a partire dal 1855-56, segnali di tensione tra i due, verosimilmente legati a questioni economiche e tali da implicare il coinvolgimento di consulenti legali.⁹⁷ Queste frizioni, pur non interrompendo immediatamente l'attività congiunta, costituiscono un elemento significativo per comprendere il clima in cui matura la decisione di vendita.⁹⁸

La ditta non rappresenta, d'altronde, l'unica fonte di sostentamento per i due soci. In particolare, Ugo Baldi dispone di uno spazio commerciale, che alla morte passerà al figlio Adolfo, all'interno di Palazzo Gianfigliuzzi-Bonaparte sul lungarno Corsini, in prossimità del consolato britannico, un edificio prestigioso che ospita l'hotel delle Quattro Nazioni – dove nel 1827 soggiorna anche Alessandro Manzoni, impegnato nella celebre «risciacquatura dei panni in Arno» – collocato in posizione strategica. Possiamo supporre che anche questo spazio fosse organizzato come una galleria visitabile e permeabile al pubblico, oltre che un luogo dove procedere con i lavori di restauro: un'altra strategia per rendere il luogo uno spazio aperto, dove recarsi e vivere momenti di socialità.

L'abilità mercantile si riflette anche nel suo biglietto da visita (fig. 10) che egli stesso deve aver elaborato e diffuso: un documento che restituisce l'immagine di un negoziante moderno e particolarmente accorto, capace di costruire e veicolare la propria presenza sul mercato.

Come ricorda il necrologio, il raggio d'azione di Baldi si estende ben oltre il contesto locale, articolandosi in una rete di relazioni che coinvolge diverse realtà europee: accanto al noto caso inglese, emergono infatti contatti con la Francia e con l'area tedesca. Proprio quest'ultima risulta particolarmente significativa, sia per il più precoce e strutturato interesse nei confronti dei cosiddetti 'primitivi', sia per il ruolo che assume nelle vicende successive alla stagione della società con Lombardi. Sarà infatti proprio il prussiano Ludwig Metzger⁹⁹ a intervenire su quanto rimarrà della collezione congiunta, agendo come esecutore testamentario: segno



10. Biglietto da visita dello studio di Ugo Baldi. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.

di una continuità di rapporti e di una consonanza di gusto che trovano nella cultura tedesca un terreno particolarmente favorevole.

Le fonti ci restituiscono però altri elementi interessanti: il caso del *Dittico della Crocefissione e della Madonna con Bambino e santi* attribuito a Bonaventura Berlinghieri, la cui esportazione viene negata dal Granducato nel 1854, offre un osservatorio efficace per cogliere il ruolo di Baldi all'interno di reti commerciali di respiro internazionale.¹⁰⁰ La richiesta di estrazione per quest'opera, presentata sotto falso nome dal mercante lucchese Antonio Felice Bartoli, viene bloccata dalle autorità. Nel corso delle indagini emerge che l'opera era stata acquistata per conto del barone Samuele De Festetis, ungherese alla corte di Vienna: è a questo punto che entra in scena Ugo Baldi, che si scopre essere il suo agente a Firenze. È infatti lui a gestire la mediazione e a provvedere al rimborso una volta che l'esportazione viene definitivamente impedita.¹⁰¹

Ci si potrebbe legittimamente domandare se Baldi abbia mai intrapreso viaggi significativi. Allo stato attuale della documentazione, non emergono indizi che permettano di ipotizzare con certezza suoi spostamenti sistematici; anzi, alcuni elementi sembrano suggerire il contrario. Nel caso, ad esempio, dei restauri destinati alla National Gallery, risulta evidente come siano le opere a essere movimentate verso il suo studio, e non il restauratore a recarsi all'estero. Ciò non esclude, tuttavia, la presenza di relazioni extraterritoriali, come dimostrano i rapporti con lo Stato Pontificio. In questo senso, è attestato un permesso di trasferimento emesso il 20 giugno 1853 ma con svariati timbri e contrassegni rilasciato per Roma (fig. 11). Colpisce che, ancora a queste date, Ugo (che afferma di essere nato a Pratovecchio) dichiara di essere 'solo' «pittore» e che gli venga concesso di circolare con le «di lui robe e arnesi»:

questa formula, probabilmente, consentiva di attirare meno controlli rispetto a una dichiarazione esplicita di commercio di dipinti.

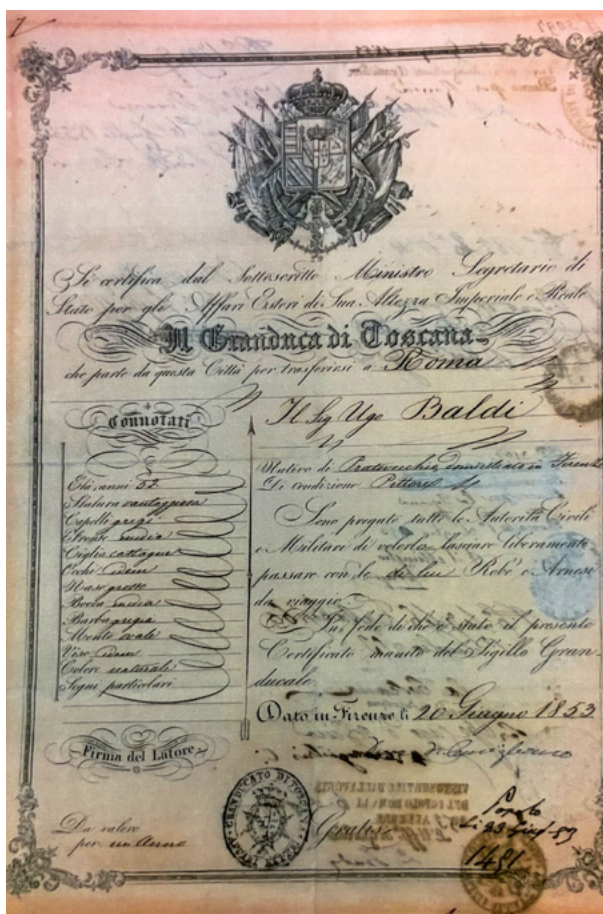
Tra commercio e conservazione

Resta da prendere in considerazione un aspetto che costituisce il motivo per cui la fama di Baldi ci viene restituita con voce squillante dalle fonti: quello, cioè, legato ai temi della conservazione e del restauro. Come emerge dal necrologio, Baldi interviene su dipinti da lui «con rara perizia restaurati», è autore di «alcune cosuccie [sic] sulle arti»¹⁰² e pubblica

qualche utile disegno sul migliore ordinamento e conservazione delle nostre gallerie, e sulla necessità di conoscere quanti famosi quadri sono sparsi per questa Toscana [...] e assicurarsi che non siano venduti, e siano convenientemente conservati.

Attività che, a prima vista, appaiono difficilmente conciliabili con il ruolo attivo da lui svolto nel processo di dispersione – seppur in larga parte consentita dal governo granducale – del patrimonio artistico.

11. Permessi di trasferimento per lo Stato Pontificio rilasciato a Ugo Baldi. Collezione privata. Crediti: Archivio Eredi Baldi.



Per avere un'ulteriore misura della fama di cui gode, un punto di partenza significativo è offerto da un articolo pubblicato nel «Bullettino delle Arti del Disegno» del 1854, nel quale si afferma che, accanto agli «stupendi restauri di affreschi eseguiti [...] dal Celebre Prof. Sig. Antonio Marini», risultano ben visibili anche «quelli delle Antiche Pitture a tempera maestrevolmente operati con metodi fin' ora ignoti dall' Egregio Sig. Ugo Baldi di Firenze», mostrati «dalla gentilezza di questo ben distinto Artista, che in tal ramo ha raggiunta più alta perfezione».¹⁰³ Dopotutto, come sottolineano anche gli studi di Matthew Hayes e Susanna Avery-Quash,¹⁰⁴ è proprio l'attività di restauro a costituire uno dei primi punti di contatto con Eastlake, sebbene con esiti che non sempre risultano pienamente soddisfacenti per il direttore della National Gallery.

Innanzitutto, occorre porre l'accento su come Baldi giochi su più tavoli. Pale e fondi oro non sono, infatti, il suo unico interesse: quando alla fine degli anni Cinquanta, in occasione del contenzioso con Lombardi, dovrà tornare con la mente alla sua carriera, scriverà che «Col mezzo del mio lavoro di restauro feci società di un quadro di Carlo Dolci con il signor Luigi Alberti»: un'attività, da quanto capiamo, assai profittevole, che permette di racimolare un discreto gruzzolo poi intieramente investito nella società con Lombardi.¹⁰⁵ Un passaggio da non sottovalutare: ancora a queste date, al mercato per i 'primitivi' va affiancata un'attività legata a dipinti ancora in voga come la pittura del Seicento – Carlo Dolci in testa. Non solo: sempre nel 1859, anno in cui il Granducato di Toscana, che si annette con un plebiscito al Regno di Sardegna, vive con il fiato sospeso le battaglie della Seconda Guerra d'Indipendenza, gli artisti più *engagé* si adoperano per «offrire il loro obolo alla Santa causa che si combatte sui campi Lombardi», offrendo «le opere che sono frutto dei loro sudori».¹⁰⁶ Anche il nostro Ugo prende parte alla causa, donando un'opera che evidentemente gli appartiene: «Un bel ritratto» di Guido Reni.¹⁰⁷

In seconda battuta, non bisogna dimenticare che all'attività di restauro finalizzato al commercio, Baldi affianca un impegno parallelo di carattere più ufficiale, legato alla conservazione del patrimonio. In quest'ambito, ricopre incarichi come consulente esterno per l'ente preposto alla tutela nel Granducato, ossia le Gallerie degli Uffizi, che esercitano tale funzione in forma concorrente con l'Accademia.¹⁰⁸ Ruoli che hanno perfino tratto in inganno alcuni studiosi, portando, seppur brevemente, a postulare una sua nomina a Secondo Ispettore delle Regie Gallerie.¹⁰⁹ Ne segue la carriera maggiormente legata a questo *coté* più 'pubblico' il recente volume di Maria Vittoria Thau, dedicato ai

restauratori attivi a Firenze nel XIX secolo, con una cronologia che, dalla fine degli anni Venti, prosegue seguendo le vicende di due generazioni di operatori.¹¹⁰

Parallelamente all'attività di mercante, proseguono i restauri eseguiti per conto del Granducato e, più in generale, nell'interesse pubblico. Nel 1855, per esempio, proprio in contemporanea con le trattative avviate con Lord Eastlake, Baldi deve aver tentato il restauro della grande ancona rappresentante la Assunzione della Vergine di Vasari presso la chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino, peraltro, pare di capire, per puro interesse alla conservazione dell'opera che doveva versare in condizioni non buone – a riprova dei contatti con la sua terra d'origine, mantenuti per tutta la vita.¹¹¹

Tra i casi degni di maggior menzione si annovera il cantiere di restauro della *Pala di Vallombrosa* di Perugino, conservata presso l'Accademia di Firenze, che sorprende per una concezione moderna di intervento, perlomeno a livello programmatico, già alle date del 1860-1861.¹¹² Vale la pena ripercorrerne in questa sede brevemente i lavori, che hanno lasciato cospicue tracce negli archivi dell'Accademia di Belle Arti. L'allarme circa le condizioni della pala viene lanciato nel maggio 1860 da Camillo Jacopo Cavallucci, ispettore dell'Accademia fiorentina, professore di lettere e autore di numerosi testi sull'istituzione stessa e sulla storia dell'arte e della scultura. Da questa prima segnalazione prende avvio un fitto carteggio tra Accademia, Ministero della Pubblica Istruzione e restauratori, dal quale emerge la complessità burocratica e istituzionale del cantiere. L'opera, collocata all'Accademia dopo il rientro dalla Francia nel 1817, aveva già subito un importante intervento nel 1829, quando problemi strutturali del supporto ligneo avevano imposto una massiccia riarmatura e successivi interventi di stuccatura, integrazione e verniciatura pittorica. Proprio questi lavori, condotti con metodi allora consueti ma assai invasivi, risultano alla base di molti dei dissesti osservati trent'anni più tardi. Nel 1860 il Ministero nomina, pertanto, una commissione composta da Ugo Baldi, Ignazio Zotti e Francesco Acciai, con il compito di esaminare il dipinto e proporre «quei mezzi che crederà più efficaci ad arrestare il deperimento». Il lessico adottato nelle carte è particolarmente significativo, perché rivela un orientamento già chiaramente conservativo: non si punta a un generico rifacimento dell'opera ma alla stabilizzazione delle sue condizioni materiali. La commissione individua come principali criticità i sollevamenti del film pittorico, le fratture della mstica, l'ingiallimento eccessivo delle vernici che ottendono la pellicola pittorica e la rigidità del sistema di contenimento ligneo, giudicato non più conforme alle «buone regole dell'arte», tuttavia troppo rischioso da

rimuovere integralmente. Il report siglato da Baldi sottolinea, infatti, che bisognerà «astenersi dal fare qualunque rinnovamento su questo apparecchio, inquantoché il fare oggi quanto richiederebbero i buoni metodi non ci dà sicurezza che il legno trovandosi libero da tanto costringimento non abbia a procedere oltre i già manifestati, nuovi danni». Un modo di agire condivisibile: cercare di non spingersi oltre al limite di ciò che il proprio tempo consente di fare, pur prendendosi delle responsabilità in merito alla conservazione dell'opera per le future generazioni.

La soluzione adottata consiste nell'affidare a Francesco Acciai l'esecuzione materiale dell'intervento, sotto la supervisione di Baldi e Zotti. I lavori, protrattisi fino al principio del 1861, si concentrano sulla fermatura delle alzature di colore, sulla rimozione delle vecchie stuccature e delle ridipinture più invasive, e sulla loro sostituzione con integrazioni molto circoscritte. Le relazioni finali hanno un carattere di modernità sorprendente: s'insiste sul principio secondo cui il restauratore deve intervenire soltanto dove vi sia «assoluta necessità», in una logica di minimo intervento. È *in nuce* un modo di operare quasi scientifico: Baldi e Zotti hanno il compito di «progettare e dirigere i lavori di restauro», che hanno lo scopo di dare un contributo «per la conservazione di questo pregevolissimo dipinto»: una dichiarata finalità conservativa e non, come ci si aspetterebbe, di fantasioso ripristino. Un'operazione, peraltro, ripetibile e controllata, della quale è necessario lasciar tracce scritte e visuali al fine di poter re-intervenire nel medio e nel lungo termine. Particolarmente rilevante infatti – e, a mio avviso, un *unicum* a queste date – è la decisione di corredare la documentazione scritta con una grande stampa litografica del dipinto, sulla quale vengono evidenziate a colori le zone di sollevamento e quelle effettivamente restaurate (fig. 12). Si tratta di una sorta di *condition report* ante litteram, concepito per lasciare memoria dello stato conservativo dell'opera e delle operazioni compiute, così da consentire verifiche future. Un aspetto che conferisce al cantiere diretto da Baldi un valore esemplare nella storia del restauro: già nei primi anni Sessanta dell'Ottocento maturano istanze di controllo, documentazione e responsabilità conservativa tutt'altro che rudimentali. Le carte permettono, infine, di cogliere un ultimo elemento di interesse, relativo all'organizzazione concreta del lavoro: Baldi e Acciai segnalano infatti il coinvolgimento di Ettore Franchi, creato del 'nostro' pittore-restauratore di Monte San Savino, come aiuto operativo nel cantiere, circostanza che getta ulteriore luce sulla sua rete professionale. Sono anni di restauri assai rilevanti per Baldi che, in questo stesso torno d'anni, si trova a operare sul cantiere forse più celebre perché testimoniato da una sottoscrizione sul tergo dell'opera:



12. Allegato alla scheda di restauro dell'*Assunzione della Vergine* di Perugino. Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti. Crediti: Archivio fotografico dell'autore.

Questa tavola dell'Orcagna venne malamente restaurata a olio nel 1737. Nel 1861 per commissione del signor marchese Luigi Strozzi di Mantova fu nuovamente restaurata da Ugo Baldi.

Si tratta, com'è noto, del maestoso trittico di Andrea Orcagna all'interno della cappella Strozzi in Santa Maria Novella.¹¹³ La memoria dell'intervento è, inoltre, affidata alla lapide ancora collocata sotto

l'altare, dove si ricorda che nel 1861 il marchese Luigi Strozzi «fece restaurare coll'altare l'ancona celebrato lavoro dell'Orgagna». Il restauro della pala si colloca nel quadro di una più ampia campagna di lavori promossa da Luigi Strozzi, ultimo discendente della famiglia titolare della cappella. Poiché la pala è attualmente oggetto di nuovi interventi conservativi, sarà opportuno rileggere la documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine¹¹⁴ alla luce delle indagini diagnostiche in corso, rimandando a una sede dedicata ogni ulteriore approfondimento; basti qui osservare che si tratta di un'operazione condotta con criteri di minimo intervento integrativo e con la vigile supervisione di Ulisse Forni e Antonio Marini.¹¹⁵

Il riconoscimento pubblico

L'impressione è che, a queste date, lo *status* di Baldi non si esaurisca più in quello, pur qualificato, di pittore-restauratore e mercante. Non è soltanto un operatore esperto, un consumato professionista che si esercita da anni sulla materialità dei manufatti: è una figura che ormai punta ad accreditarsi anche sul piano della speculazione critica, un nome autorevole nel formulare opinioni e valutazioni attributive. A testimoniarlo è lo stesso necrologio, seppur con una sfumatura polemica, laddove si ricorda che «fu richiesto del suo giudizio, che veniva accettato con rispetto. Si può dire che egli ebbe maggior fama tra gli stranieri che tra noi: peccato di tutti i tempi e di tutti i luoghi, conciossiaché la virtù sia da lontano ammirata, invidiata sempre d'avvicino».¹¹⁶ Dopotutto, in un contesto ancora relativamente sgombro da strumenti storico-critici affilati, soprattutto in relazione a uno dei suoi principali ambiti di competenza, la pratica diretta sulle opere si configura come un momento formativo imprescindibile.

Mi sembra significativo che tra le carte riconducibili a Baldi si conservi un foglio redatto su una pregiata carta con il timbro a secco della casa produttrice, Bath, e vergato con la sua grafia. Il foglio, intitolato «Lanzi», contiene una puntuale citazione tratta dalla *Scuola pittorica* di Luigi Lanzi relativa al pittore Luciano Foti che vale la pena riportare:

Dice il Lanzi scuola pittorica epoca quarta p' 303. Luciano Foti copista egregio di qualsivoglia mano. Ma il suo carattere distintivo è la penetrazione ne' segreti dell'arte, per cui conoscendo i vari stili, le varie vernici, i vari metodi de' passati maestri, non solo discerneva facilmente gli autori incerti, ma rassettava i quadri danneggiati dal tempo con una felicità da celare i suoi ritocchi anche a' più accorti. Uno di questi talenti (che trovo rarissimi) vale per molti pittori.¹¹⁷

È plausibile ipotizzare che anche questa rientri tra le carte prodotte nell'ambito della vertenza societaria con Lombardi, configurandosi come una sorta di *memorandum* nel quale Baldi convoca l'autorità di Lanzi per testimoniare una precisa idea di competenza. Il passo delinea un modello professionale nel quale sembra identificarsi: quello di un pittore formato alla copia, capace di affinare attraverso questa pratica una conoscenza profonda degli stili, delle tecniche e dei materiali, fino a sviluppare una duplice competenza, tecnica e attributiva. La citazione è un'operazione di auto-legittimazione: Baldi costruisce un'immagine di sé come restauratore e conoscitore, un interlocutore autorevole anche sul piano del giudizio critico.

Auto-legittimazione che, all'inizio degli anni Sessanta, sembra tradursi in un tentativo di capitalizzazione istituzionale del proprio percorso: mira infatti a ottenere un riconoscimento all'interno di quell'ente – l'Accademia delle Belle Arti – attorno al quale ha gravitato per gran parte della sua attività. Nel settembre 1863 Baldi avvia con abilità una strategia di avvicinamento all'Accademia delle Belle Arti, facendo leva non solo su un gesto di generosità, ma soprattutto sulla propria competenza di conoscitore. Con una prima lettera al presidente Niccolò Antinori, segnala di possedere una tavola attribuita a Simone dei Crocifissi e dichiara l'intenzione di donarla, sottolineandone l'autografia e l'assenza di opere analoghe nella «Galleria della nostra Accademia».¹¹⁸ La risposta positiva dell'istituzione fa sì che la *Natività*, tavoletta che presenta una cornice lignea disegnata da Baldi, giunga nelle collezioni dell'Accademia e da lì venga depositata presso gli Uffizi, ove ancora si trova (fig. 13). Il dono apre uno spazio che Baldi sfrutta, inviando poco dopo una seconda opera, un «San Francesco che riceve le stimmate», accompagnata da considerazioni attributive e tecniche (fig. 14).¹¹⁹ È proprio in queste righe che emerge con chiarezza il suo profilo: Baldi non si limita a proporre un'attribuzione ma esplicita il metodo attraverso il quale vi giunge, fondato sul confronto diretto con opere firmate e su un'esperienza visiva sedimentata. A ciò affianca osservazioni di carattere tecnico – come la natura del fondo dorato «su bolo bianco» – che utilizza come indizio per distinguere tradizioni pittoriche e proporre una collocazione cronologica. Ancora più significativa è la successiva *expertise* su una tavola dell'Accademia, che lui identifica come una «S. Maria Egiziaca circondata da piccole storie», probabilmente la tavola raffigurante la *Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita*, opera oggi considerata come eponima del Maestro della Maddalena ancora conservata presso la Galleria dell'Accademia,¹²⁰ che secondo lui andrebbe ricondotta «senza esitanza» a Margaritone sulla base di



13. Simone dei Crocefissi, *Natività*, ottavo decennio del XIV secolo, tempera su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: Licenza CC0 (Public Domain).

confronti puntuali, anche con opere viste in prima persona, come la *Madonna di Vertighe* di Monte San Savino, che lui ben conosce e sa essere sottoscritta da Margarito. Le due donazioni, accompagnate da

valutazioni così articolate, producono l'effetto desiderato: il 29 settembre 1863 Baldi viene nominato accademico onorario «in seguito ad acclamazione».¹²¹

Gli ultimi anni di vita allo stato attuale ci sfuggono: devono proseguire i restauri ma, come è chiaro, la stagione del commercio con Lombardi



14. Maestro della croce n. 434, *San Francesco riceve le stimmate*, 1240-1245, tempera su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: Licenza CC0 (Public Domain).

è ormai tramontata del tutto già prima della morte del socio, avvenuta nel 1864 – probabilmente alcuni anni dopo la vendita a Eastlake, a ridosso della chiusura del contenzioso societario, risalente verosimilmente al 1859. La galleria vicino a piazza Pitti ha chiuso i battenti: nel 1866, Vincenzo Marchese, domenicano autore del testo *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (1845-1846), scrive sconsolato che Firenze ha ormai perduto «la ricca e bella collezione di quadri della scuola Toscana dei signori Ugo Baldi e Lambardi [sic]»¹²² – collezione che peraltro non gli era affatto estranea.¹²³

Nel luglio del 1861, dalla sua abitazione in Borgo Ognissanti, Ugo Baldi redige il proprio testamento, destinato a entrare in vigore alla sua morte, sopraggiunta improvvisamente nove anni più tardi.¹²⁴ Le ultime volontà restituiscono un'immagine nitida della sua visione familiare, economica e professionale, profondamente intrecciate tra loro. In primo luogo, affida alla moglie Emilia Volpini un ruolo centrale, garantendole per tutta la vita – a condizione che rimanga vedova – l'uso dei beni mobili e una quota dei capitali, senza imporle obblighi di rendiconto, segno di una fiducia piena nella sua capacità di gestione domestica. Particolare rilievo assume la disposizione relativa all'attività commerciale. Riaffiora il tema dei dipinti come un bene da conservare in maniera organica: un capitale da mantenere integro e produttivo. Dovranno dunque rimanere indivisi, affinché i figli possano proseguire il commercio da lui esercitato «non senza qualche soddisfazione e lucro». In questo quadro, assegna a Adolfo un ruolo direttivo, riconoscendogli una percentuale del 5% sugli incassi, mentre gli utili dovranno essere ripartiti tra i membri della famiglia, includendo la moglie finché in vita e vedova. È evidente la volontà di preservare non solo i beni, ma anche la continuità dell'impresa, intesa come struttura economica viva e in espansione. Diversa, invece, la prospettiva delineata per il figlio Ugo, al quale Baldi riconosce un'inclinazione per la pittura: per lui immagina un percorso meno esposto alle dinamiche commerciali, auspicando che possa dedicarsi agli studi artistici e che la madre ne amministri la quota ereditaria fino ai trent'anni, così da proteggerlo dalla propria inesperienza. Il testamento si chiude con alcune disposizioni minori – un lascito alla domestica e il contributo all'Opera del Duomo – e con la nomina dei figli quali eredi universali. Il lavoro passerà davvero nelle mani del figlio alla morte di Ugo, il cui luogo di sepoltura non è noto.¹²⁵

Occorre sottolineare che anche lo spazio commerciale di Adolfo, sempre presso Palazzo Bonaparte, verrà nominato come «Galleria» nelle guide coeve.¹²⁶

In conclusione, il caso di Ugo Baldi si configura come un osservatorio significativo: è «piuttosto unico», secondo il necrologio di Casali, ma forse meno «raro» di quanto quella stessa formula suggerisca. La sua parabola professionale funziona piuttosto come una cartina di tornasole per leggere dall'interno il mondo dei pittori restauratori e mercanti dell'Ottocento. Figure ibride, difficilmente classificabili secondo categorie rigide, ma centrali nei processi che conducono, da un lato, alla definizione di un moderno restauro a vocazione conservativa e, dall'altro, alla progressiva strutturazione della *connoisseurship* su scala europea. È infatti proprio attraverso la loro pratica quotidiana che si costruisce un sapere operativo e critico destinato a sedimentarsi in forme più sistematiche.

Le coordinate entro cui si muove Baldi risultano, inoltre, importanti: una cerniera nella storia. La sua è infatti la generazione che attraversa gli anni della Restaurazione, i moti rivoluzionari del 1848 che scuotono profondamente l'Europa e, nel contesto italiano, il complesso processo di *Nation Building* che conduce all'Unità, arrivando a coinvolgere direttamente Firenze, designata capitale del nuovo Stato dopo Torino. In questo quadro si comprendono meglio anche le apparenti aporie restituite dal necrologio, che ricorda il successo di Baldi come commerciante capace di vendere all'estero opere di primaria importanza e, poche righe dopo, il suo impegno nella tutela del patrimonio. Una contraddizione che può essere letta alla luce di un progressivo mutamento di sensibilità: quello spirito patriottico sembra aver dato origine a un orizzonte emotivo e culturale capace di incidere profondamente sulle scelte individuali, configurando una traiettoria che agli occhi del redattore del necrologio – *ex-post*, nel 1870 – appare coerente e compiuta.

Una vicenda che, più che isolata, appare paradigmatica di un sistema complesso e interconnesso nel quale pittura, restauro, commercio, *connoisseurship* e istituzioni concorrono, insieme, alla storia del collezionismo e del mercato artistico del XIX secolo.

Appendice

La notte del dì 8 del corrente febbraio moriva, coi conforti di nostra santa religione, Ugo Baldi, pittore e restauratore, massime se di pitture a tempera, piuttosto unico che raro. Nato di Massimiliano, allora podestà in Prato-Vecchio e di Angiola Rappi, restò, giovinetto, orfano del padre. E la genitrice con la tenue pensione e col più tenue censo lasciato dal marito, si diè tutta alla educazione del piccolo Ugo, che già mostrava di avere pari all'ingegno la volontà di imparare. Ma non andò molto, che il giovinetto aperse decisa la sua inclinazione per le arti del disegno. La madre, consigliatasi, si sobbarcò al grave peso di mandarlo per questi studi in Firenze. Diligente, studioso, costumato, fece così rapidi progressi che gli fruttarono l'amore del senatore Alessandri, che allora teneva con onore l'ufficio di presidente dell'Accademia fiorentina, e la stima e l'affetto dei suoi compagni. Senonché vedendo che la povera madre mal poteva sopperire alle spese della famiglia e sostenere nel tempo stesso il peso della sua educazione artistica, prese ottimo consiglio di chiamare a sé la madre e le due sorelle che amò sempre con amore di ottimo figlio e di affettuoso fratello. Ma non andò molto che anche la madre morì e con la morte andò perduta la pensione, che come vedova di onoratissimo impiegato si godeva. Allora quel che era rimasto della piccola eredità paterna più non bastava ai più stretti bisogni della famiglia. Ma se la sua perizia nell'arte del dipingere non era ancor tale da porgergli guadagni, era però più che sufficiente per raccomandarlo alla generosa protezione del Principe. E il Principe volle incoraggiato il bravo giovine, e gli assegnò per tre anni una pensione mensile di scudi sei. In questo mezzo il giovine Ugo studiava indefesso. Già copiava con fina intelligenza e bravura. Fece alcuni quadri di sua invenzione, tra i quali quello di Milton ebbe lodi non comuni, e più ritratti che pur si ebbero lodi meritate. Ma lodatissimo fa il ritratto che fece di se stesso e la copia di un quadro del Correggio. Perché Leopoldo II, principe munificentissimo, decretò che ancora per tre altri anni gli fosse continuata la pensione e gli donò inoltre venti zecchini in premio della valentia mostrata nel copiare il quadro di che sopra

abbiamo detto. Ugo Baldi, con tutto che liberissimo uomo e caldo propugnatore dell'indipendenza d'Italia, si compiaceva di raccontare ad ogni buon destro questo fatto; e a chi gli domandava, perché tante volte ripotesse questo racconto, soleva rispondere: che niuna cosa era più gioconda all'animo suo che il rammemorare quanto più spesso poteva il beneficio ricevuto e il benefattore.

Peritissimo nel disegno, assai valente nel dipingere, fa chiamato dalle circostanze all'arte del restauratore. Allora altri studi intraprese. Volle sapere quanto gli scrittori ci lasciarono di memorie sull'arte del pingere a tempera. Studiò l'antica scuola, i di cui quadri più dimandavano l'opera del restauratore; e in brave si fece abilissimo, e giudice inarrivabile del merito di quelli antichi dipinti. Apprezzato universalmente, fece società con Francesco Lombardi per raccogliere i migliori quadri, massime della scuola toscana; ed anche in questo riuscì tanto a meraviglia, che dopo non molti anni la collezione Lombardi e Baldi veniva visitata dagli stranieri amatori delle arti belle non altrimenti che le gallerie, delle quali va famosa Firenze, finché il governo inglese non ne fece in gran parte l'acquisto per adornarne i suoi musei. La Germania, la Francia e l'Inghilterra ebbero da lui molti quadri, con rara perizia restaurati; per molti altri fu richiesto del suo giudizio, che veniva accettato con rispetto. Si può dire che egli ebbe maggior fama tra gli stranieri che tra noi: peccato di tutti i tempi e di tutti i luoghi, conciossiaché la virtù sia da lontano ammirata, invidiata sempre d'avvicino. Scrisse con semplice disinvoltura alcune cosuccie sulle arti. Pubblicò qualche utile disegno sul migliore ordinamento e conservazione delle nostre gallerie, e sulla necessità di conoscere quanti famosi quadri sono sparsi per questa Toscana, tanto ricca in monumenti di ogni genere, e assicurarsi che non siano venduti, e siano convenientemente conservati. Socio onorario dell'Accademia fiorentina di belle arti e dell'Istituto delle belle arti delle Marche in Urbino, avuto in istima dai veri amatori delle arti belle, circondato dall'affetto di una cara moglie e di due carissimi figli, lasciava questa terra nell'anno sessantanovesimo di sua vita, dopo breve malattia di soli quattro giorni. Gli amici ch'ebbe, pochi ma veri, lo accompagnarono mesti alla sepoltura.

Questo contributo deve molto, ancora una volta, ai suggerimenti, alle osservazioni e agli insegnamenti di Roberto Bartalini e Alessandro Bagnoli, ai quali desidero esprimere la mia più sincera gratitudine. Ringrazio inoltre Gabriele Fattorini, Elena Marta Manzi e Marco Mascolo per i proficui confronti che hanno accompagnato la ricerca. Come ricordato nell'editoriale, alcuni dei contributi raccolti in questo volume traggono origine dal convegno dottorale organizzato nel novembre 2024: desidero pertanto rivolgere un ringraziamento al Collegio dei Docenti per la fiducia e il sostegno dimostrati, in particolare a Cristina Jandelli, Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Cristiano Giometti. Un ringraziamento speciale va, infine, agli eredi di Ugo Baldi e, in particolare, al signor Franco, per la generosità con cui mi è stato permesso di consultare le carte di famiglia.

¹ Giulio Cesare Casali, *Necrologio di Ugo Baldi*, «L'opinione», 15 febbraio 1870, sp. Il testo è integralmente riportato in appendice

² Una versione scorciata del testo e privata della firma viene edita anche tra le pagine del periodico «L'Arte in Italia», III, marzo 1870, pp. 46-47.

³ Fondatore del giornale «Il conciliatore» ed ex direttore del «Monitore Toscano», su Casali la stampa irriverente chiosava: «si chiama abate appunto perché si occupa esclusivamente di Strade Ferrate e quadri antichi!». Cfr.: «Il Lampione», martedì 17 luglio 1849, p. 1.

⁴ Gabriele Fattorini *I primitivi di Francesco Lombardi e Ugo Baldi da Firenze a Londra* recentemente pubblicata in *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen e Charles Lock Eastlake*, a cura di Neville Rowley, atti del convegno (Bologna, Fondazione Zeri, 21-23 settembre 2023), Fondazione Federico Zeri, Bologna 2025, pp. 195-236. Il contributo ha il merito di identificare le opere del *Catalogue* della collezione, sul quale si tornerà a breve, e di tratteggiare il destino di essa oltre il 1857. Sullo scorcio

degli anni Settanta, si è tangenzialmente occupato della collezione Lombardi-Baldi John Fleming, *Art Dealing in the Risorgimento II*, «The Burlington Magazine», 1979, 121, 917, pp. 492-508. È merito di Donata Levi di aver ripreso gli spunti offerti da Fleming, veicolando in Italia questi studi (Donata Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920, Quaderni del seminario di Storia della critica*, II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, in particolare alle pp. 101, 116, 131). Levi ha richiamato brevissimamente Ugo Baldi anche nel suo contributo più celebre: *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1988, p. 238. Per quanto riguarda, in generale, la biografia di Ugo Baldi, il testo a oggi più completo – per quanto estremamente sintetico – resta la voce presente nel volume di Antonio P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara, Liberty House, 1996, p. 42. Sul tema del rapporto con i «primitivi», Isabella De Cecilia, *La collezione Lombardi-Baldi: la riscoperta degli Old Masters e il mercato dell'arte nella Firenze preunitaria*, tesi di laurea magistrale (Università di Firenze, relatrice Prof.ssa Donatella Pegazzano, a.a. 2012-2013). Ringrazio l'autrice per aver condiviso con me le informazioni relative al testamento di Baldi.

⁵ Sul direttore della National Gallery si vedano almeno l'importante studio di Susanna Avery-Quash e Julie Sheldon, *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, National Gallery, London, 2011, e i diari editi da Susanna Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, «The Walpole Society», LXXIII, 2011, 2 voll. Delle stesse autrici, si vedano anche i due contributi nel presente volume.

⁶ Sulla vendita del cospicuo fondo di opere alla National Gallery di Londra insieme al socio Francesco Lombardi, si rimanda al contributo in questo vo-

lume di Susanna Avery-Quash e alla bibliografia precedente, in particolare: Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, II ed., National Gallery, London, 1961, pp. 565-567; Susanna Avery-Quash, *The growth of interest in collecting early Italian art with special reference to paintings in the National Gallery*, in *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century. Italian Painting*, vol. I, a cura di Dillian Gordon, National Gallery, London, 2003, pp. XXV-XLIV. L'episodio è anche ricordato da David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton University Press, New York, 1978, pp. 124-125, 145, 174, 176-178, 221, 305-306, 316. Il testo letto da Eastlake ai Trustees della National Gallery per illustrare l'acquisto della raccolta Lombardi-Baldi è in *Accounts and papers of the House of Commons, session 3 December 1857 - 2 August 1858*, vol. XXXVI, Class IV. Education, Science and art, pp. 32-33, 38-43. Su Baldi tra restauro e commercio, si veda anche il saggio di Matthew Hayes nel presente volume.

⁷ Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (d'ora in poi AABAFi), *Alunni, Iscrizioni*, n. 10 (1816-1818), *Elementi di disegno e di Pittura*, anno 1818. I registri non sono concordi sull'età di Baldi, rendendo dunque difficile risalirne all'anno di nascita che va comunque fissato intorno al 1800. Curiosamente, nemmeno la provenienza dell'alunno è unanime: risulta a volte registrato come proveniente da Arezzo, da Pratovecchio o da Firenze.

⁸ AABAFi, *Alunni, Iscrizioni*, n. 31 (1822-1824), *Elementi di Disegno e di Pittura*, anno 1822.

⁹ L'attività di Bezzuoli come docente in Accademia è stata recentemente oggetto degli approfondimenti condotti in occasione della mostra dedicata al pittore romantico allestita presso le Gallerie degli Uffizi Cfr.: Giulia Coco, *'Un graditissimo benché laborioso ufficio'*.

Il magistero del Professor Bezzuoli, conoscitore e mercante d'arte, in *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica*, a cura di Vanessa Gavioli, Elena Marconi ed Ettore Spalletti, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 29 marzo-5 giugno 2022), Giunti, Firenze, 2022, pp. 157-167.

¹⁰ *Statuti e metodi d'istruzione dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze, Niccolò Carli e Compagni, 1813, p. 51. Sull'orchestrazione dei corsi all'interno dell'Accademia, sulle cattedre istituite durante la presidenza di Giovanni degli Alessandri (1765-1830) e sulla composizione dello Statuto preso in considerazione: Daniele Mazzolai, *Istituzione di nuove scuole in Accademia al tempo della presidenza*, in *Il Culto del Bello. Antonio Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, a cura di Sandro Bellesi, catalogo della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti, 30 giugno-8 ottobre 2022), Polistampa, Firenze, 2022, pp. 70-81.

¹¹ Su Pietro Benvenuti non si può prescindere dalla monografia di Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Edifir, Firenze, 2004 e da *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, a cura di Liletta Fornasari ed Ettore Spalletti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna e Galleria Palatina, 10 marzo-21 giugno 2009), Sillabe, Livorno, 2009.

¹² Dipinto, realizzato su rame e oggi conservato presso i Musei Civici di Brescia, commissionato dal conte Paolo Tosi che, peraltro, aveva nella propria collezione una *Galatea* ricondotta dagli inventari antichi a Francesco Albani. Si veda la recente scheda sull'opera redatta da Elena Marconi, *Galatea o Nascita di Venere*, in *Giuseppe Bezzuoli. Un protagonista cit.*, pp. 78-79.

¹³ La notizia è riportata anche da Sandro Bellesi, *Accademia di belle arti di Firenze: pittura, 1784-1915 / Accademia*

di belle arti di Firenze, vol. I, Mandragora, Firenze, 2017, p. 101.

¹⁴ Si è soffermata sulla formazione di pittore di Stefano Bardini, attività in un certo senso rinnegata dall'antiquario stesso negli anni della maturità, Giulia Coco, *Bardini prima di Bardini. La formazione e gli esordi artistici del 'Principe degli antiquari'*, «MDCCC 1800», 11, ottobre 2022, pp. 1-40.

¹⁵ Dall'unione nascono Antonio Angiollo detto 'Tonino' (1823-1847), Maria Galatea Ottavia Lorenza detta 'Angiola' (1823-1857), Elena Maria Assunta (1825-1827), Cesira Elena Giovanna Antonia (1827-?), Adolfo Achille Gaetano (1829-1904) e, infine, Ugo II detto 'Ughino' (1838-1899). Informazioni di date di nascita e morte riportate da Angelo Gravano Bardelli sul sito web <http://www.carnesecchi.eu/Baldi.pdf> (ultimo accesso giugno 2026) e sostanzialmente confermate dalle lapidi dei membri della famiglia: Adolfo e Ugo II sono sepolti presso il cimitero di Trespiano (la lapide del secondo è evidentemente rimaneggiata e la data di morte manomessa; il 1899 è attestato con precisione dagli annunci di morte conservati nell'archivio familiare). Sul sito si riferisce, inoltre, una data di nascita plausibile per Ugo Baldi: 10 settembre 1800.

¹⁶ ABAFi, *Alunni, Iscrizioni*, n. 21 (1822-24), *Elementi di Disegno e di Pittura*, anno 1823.

¹⁷ Giovanni Battista Niccolini, *Del sublime e di Michelangiolo. Discorso di Gio. Battista Niccolini letto in occasione della solenne distribuzione dei premi triennali nella R. Accademia delle belle arti in Firenze l'anno 1825*, stamperia Piatti, Firenze 1825, p. 35.

¹⁸ La richiesta è all'interno dell'archivio, contenuto all'interno dell'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi, che conserva integralmente le carte prodotte dall'istituzione denominata «Conservatore del Monumenti e degli Oggetti d'Arte». La descrizione del fondo è al

centro della tesi di laurea, purtroppo non pubblicata, di Chiara Cambrai, *II Conservatore del Monumenti e degli Oggetti d'Arte all'epoca dell'ultimo Granduca di Toscana. 1824-1860* [tesi di Laurea, relatore A. Martorano], Università degli Studi di Firenze, aa. 2013/2014, la quale ha trascritto i documenti qui presi in considerazione (ivi, p. 110).

¹⁹ Ivi, p. 113.

²⁰ Sul valore percepito delle opere sul mercato antiquario della fine degli anni Venti, si veda Mattia Barana, *William T.H. Fox Strangways (1795-1865), il mercato artistico fiorentino e la fortuna dei 'Primitivi'*, «Prospettiva», 185, gennaio 2022 [2023], pp. 69-88. In generale, sul gusto per l'antico a queste date si rimanda a Francis Haskell, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di comunità, Milano, 1982 (ed. or. *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1976). Sulla questione è ancora importante la riflessione metodologica di Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino, 1964, sulla quale si è recentemente tornati, nel catalogo della mostra *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di Angelo Tartuferi e Gianluca Tormen, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 28 giugno-8 dicembre 2014), Giunti, Firenze, 2014.

²¹ *I. e R. Accademia delle Belle Arti*, «Supplemento alla Gazzetta di Firenze», 8 ottobre 1829, pp. 1 e sgg.

²² Il dipinto era stato esposto al Salon come *pendant* del dipinto raffigurante Oliver Cromwell che, pensoso, osserva il ritratto di Carlo I a Windsor Castle. I due quadri hanno in effetti delle consonanze, sulle quali ha scritto un contributo Beth S. Wright, *An Image for Imagining the Past: Delacroix, Cromwell, and Romantic Historical Painting*, «Clio 21», 3, 1992, pp. 243-263.

²³ Casali, *Necrologio*, cit.

²⁴ I. e R. *Accademia delle Belle Arti*, in «Gazzetta di Firenze», 2 novembre 1830, p. 5.

²⁵ Sulla fama del locale è interessante il recente fascicoletto di Monica Vázquez Astorga, *Cronaca dei caffè storici di Firenze 1865-1900*, Firenze, P.O. Archivi e Collezioni Librarie Storiche, Archivio Storico, Firenze, 2015, pp. 14-15, liberamente accessibile online.

²⁶ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, n. 32 (1828-1830), *Scuola di Pittura*, anno 1830.

²⁷ Cambrai, *II Conservatore* cit., p. 226.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, n. XXXIV (1831-33), *Scuola di Pittura*, anno 1831.

³⁰ *L'indicatore della Città di Firenze per l'anno bisestile 1832*, Tipografia Celli e Ronchi, Firenze, 1832, p. 115.

³¹ Tra i documenti degli eredi si conserva anche una carta che mostra numerosi segni, quasi fosse stata ripiegata come una busta, che riporta la scritta «Capelli del mio caro figlio Tonino, amato tanto dalla sua mamma», Emilia Volpini.

³² Sulla lapide è incisa la scritta «AD ANTONIO BALDI / IL QUALE MENTRE DAVA OPERA ALLA PITTURA / CON PUBBLICHE LUMINOSE PROVE DI VALORE / NELL'ANNO VENTIQUATTRESIMO DELL'ETÀ SUA / DAGLI STUDENTI LE ARTI BELLE / CHE STIMAVANO IL SUO INGEGNO / CON AFFETTO FU DEPOSTO IN QUESTA TOMBA / UGO ED EMILIA GENITORI SVENTURATISSIMI / CHE ARDENTEMENTE AMAVANO IN LUI / TUTTE LE VIRTU' DI OTTIMO FIGLIO / PER TANTA E IMMATURA PERDITA / DELUSI NELLE PIÙ CARE SPERANZE / CON LACRIME DI DOLORE SENZA CONFORTO / QUESTA MEMORIA CONSACRAVANO / L'ANNO 1847». Si veda la scheda OA redatta da Maria Stella Alfonsi, *Ritratto di Antonio Baldi*, scheda OA, ICCD5087498, 1994.

³³ Si veda Carlo Sisi, *Il cimitero romantico di Santa Croce*, in Monica Maffioli,

Santa Croce nell'800, Alinari, Firenze, 1986, p. 166.

³⁴ Sulle estrazioni di opere dal Granducato di Toscana si vedano i recenti contributi di Antonella Gioli, *Esportazioni d'arte dal Granducato di Toscana: l'età della Restaurazione*, in *Donec Templum Refeceris. Studi di storia delle arti in onore di Cinzia Maria Sicca*, a cura di Francesco Freddolini e Cristiano Giometti, ETS, Pisa, 2024, pp. 199-208, e Mattia Barana «Visti i descritti quadri, son di parere che il Direttore possa accordare l'estrazione». *Norme e prassi per l'esportazione di opere d'arte nella Firenze post-Restaurazione*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 9, 2025, pp. 226-236.

³⁵ Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), filza LVII (1833), parte II, aff. 45, permesso del 3 novembre.

³⁶ ASGF, filza LVIII (1834), parte I, aff. 32, permesso del 2 agosto.

³⁷ Sul tema della copia nelle Gallerie, si veda il recente volume di Cristiano Giometti, Loredana Loriccio, Cinzia M. Sicca, *La fabbrica della copia. Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*, Carocci, Roma, 2023.

³⁸ Molti di questi aspetti sono stati trattati all'interno della giornata di studi *Mercato artistico, collezionismo, musei all'indomani delle soppressioni leopoldine*, a cura di Roberto Bartolini, Elisa Bruttini e Annalisa Pezzo (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 novembre 2025), i cui atti sono di prossima pubblicazione.

³⁹ ASGF, filza LIX (1835), parte 1, aff. 39, permesso del 12 giugno.

⁴⁰ Casali, *Necrologio* cit.

⁴¹ Su questi aspetti si veda il contributo di Susanne Adina Meyer, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in *La storia della storia dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Einaudi, Torino, 2014, pp. 180-238.

⁴² Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bell'artisti senesi*, XII tomi, ante 1855, in copia manoscritta presso la Biblioteca degli intronati di Siena e repe-

ribile al sito: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/Romagnoli_biografia_cronologica_de_bell_artisti_senesi_I.pdf (ultimo accesso giugno 2026).

⁴³ Su Gaetano Milanese, il più esteso profilo biografico è stato tracciato da Piergiacomo Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Accademia Senese Degli Intronati, Siena, 2004. Su Carlo Pini, rimando al contributo di Elisa Bruttini in questo numero.

⁴⁴ Calzante definizione di Paola Barocchi, *Presentazione*, in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, I, Sansoni, Firenze, 1973, p. IX.

⁴⁵ Si veda almeno Maurizio Bossi, *Cultura tedesca al Gabinetto Vieusseux tra Otto e Novecento*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, a cura di Max Seidel, Marsilio, Firenze, 1997, pp. 381-390.

⁴⁶ Petrioli, *Gaetano Milanese*, cit., p. 13.

⁴⁷ Ivi, p. 29.

⁴⁸ Ivi, pp. 7-9.

⁴⁹ «L'erudito può metter fuori il documento», scriverà Gaetano Milanese tra qualche anno, «ma con questo solo egli non giova alla storia, quanto le gioverebbe se l'erudizione accoppiasse la pratica conoscenza dell'arte». Cfr: Gaetano Milanese, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle belle arti*, «Nuova antologia», I, 3, 1866, pp. 443-450; ora in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti, I. Dai Neoclassicisti ai Puristi: 1780-1861*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 546-551.

⁵⁰ Le informazioni essenziali su Francesco Lombardi si possono trarre dall'epitaffio inciso sul rilievo funebre in Santa Croce: «A FRANCESCO LOMBARDI / NATO IN LUCCA IL 2 NOVEMBRE 1787 / OREFICE E GIOIELLIERE PERITISSIMO / DI ANTICHI OGGETTI DI BELLE ARTI /

RACCOGLITORE SAGACE ZELANTE / CHE IN VITA DONAVA A QUESTA CHIESA / IL PRESENTE MONUMENTO / GLI EREDI / POSERO QUESTA MEMORIA / MORÌ IN FIRENZE IL 17 GIUGNO 1864».

⁵¹ Le carte inedite e rinvenute da Isabella di Cecilia sono menzionate da Fattorini, *I primitivi*, cit., p. 200.

⁵² «Mediante l'ampliamento fatto alla contigua Piazza de' Pitti nel 1837 e l'atterramento di alcune casupole alle quali era adeso per quella parte, è moltissimo migliorato»: Federigo Fantozzi, *Pianta geometrica della città di Firenze alla proporzione di 1 a 4500 levata dal vero e corredata di storiche annotazioni dall'architetto Federigo Fantozzi*, Galileiana, Firenze, 1843, pp. 240-241.

⁵³ Archivio Eredi Baldi (in seguito: AEB), *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

⁵⁴ Anche questa carta, titolata *Ricordi*, sembra essere prodotta per testimoniare la propria attività all'interno della società, specificando, per esempio, di aver avuto un ruolo nel salvare i dipinti della ditta dall'alluvione dell'Arno del 1844. Cfr.: AEB, *Ricordi*, s.d., foglio sciolto.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Attorno a Bardini si sono concentrate numerose ricerche, a partire dall'apertura del museo fiorentino negli anni Ottanta: si vedano dunque *Il Museo Bardini a Firenze*, 2 voll., a cura di Florenza Scalia e Cristina de Benedictis, Electa, Milano, 1984; Anita Fiderer Moskowitz ha più recentemente pubblicato numerosi contributi, come *Stefano Bardini: The Early Years*, «Studi Trentini», 92, 2, 2013, pp. 267-288; Eadem, *Stefano Bardini 'Principe degli Antiquari'. Prolegomenon to a Biography*, Centro Di, Firenze, 2015. Particolare attenzione è stata concentrata in anni più recenti sul tema dei soffitti staccati (*Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccato nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti, Edizioni ETS, Pisa, 2019). Dalle iniziative

organizzate per il centenario dalla morte è scaturito il volume *Stefano Bardini 1922-2022*, a cura di Giulia Coco, Carlo Francini e Marco Mozzo, Polistampa, Firenze, 2024.

⁵⁷ William Blundell Spence, *The Lions of Florence and its Environs*, Le Monnier, Firenze, 1847 (II edizione: 1852), p. 37.

⁵⁸ Sul tema si rimanda al grande volume curato da *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di Sandra Costa, Dominique Pulot, Mercedes Volait, Bononia University Press, Bologna 2016. All'interno, il saggio di Ariane Vareia Braga dal titolo *Une Alhambra fiorentine: la salle mauresque de la Villa Stibbert* (ivi, pp. 161-168) è proprio dedicato a Stibbert.

⁵⁹ W. B. Spence, *The Lions*, cit., p. 86.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Comunicazione dal titolo *Spigolature da un archivio perduto. Le carte Spence al convegno Firenze-Londra 1850 e dintorni. Mercato, critica, conservazione*, a cura di Mattia Barana, Roberto Bartolini e Davide Lacagnina (Firenze, Palazzo Marucelli-Fenzi, 28-29 novembre 2024).

⁶³ Il coinvolgimento di Baldi nel lavoro di adattamento di cornici originali o di ricorniciatura di opere antiche presenti nella collezione della National Gallery è attualmente oggetto di ricerca da parte di Susanna Avery-Quash, Jill Dunkerton, Laura Llewellyn e Christine Seidel. Sul tema si sono recentemente soffermati, all'interno di una comunicazione orale, Imogen Tedbury, Kristina Mandy, *From 'rude beginnings' to Aretine sophistication: the context and treatment of Margarito's The Virgin and Child Enthroned with Scenes of the Nativity and the Lives of Saints*, nell'ambito del convegno *DUECENTO painting: the art and technique of Margarito d'Arezzo and his contemporaries* (Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, 9-11 ottobre 2025).

⁶⁴ Fattorini, *I primitivi*, cit., p. 210.

⁶⁵ Gaetano Milanesi, Carlo Pini, *Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Tipografia dell'Ancora, Siena, 1842.

⁶⁶ *Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di Belle Arti in Siena*, Onorato Porri, Siena, 1864, p. 4.

⁶⁷ Non esiste una bibliografia specifica sulla pratica di assemblare tavole provenienti da contesti diversi in modo da presentare polittici completi all'interno della galleria senese, sebbene questa sia ben attestata da vari esempi. Basti ricordare in questa sede il trittico raffigurante *L'Annunciazione tra i Santi Cosma e Damiano* di Taddeo di Bartolo, datato 1409, dal quale negli anni Settanta del Novecento sono state asportate tre cimase (la *Trinità*, *San Giacomo* e un *Angelo annunciante*) dello stesso pittore ma provenienti da altri polittici: si tratta di tavolette montate nell'Ottocento insieme ad una fastosa carpenteria per restituire organicità a un complesso avvertito come mutilo (cfr.: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, SAGEP, Genova, 1977, p. 194). Un'operazione fa riflettere: la galleria poteva disporre di un insieme di opere così ingente da eseguire attente operazioni di assemblaggio quasi filologico, accostando parti di differenti dipinti dello stesso autore per ottenere un risultato coerente. La pratica si protrarrà negli anni, giungendo fino alle operazioni condotte da Pèleo Bacci negli anni Trenta del Novecento, come nel caso delle pesanti integrazioni al pentittico con il numero di inventario 58, cui vengono aggiunte una parte figurativa in basso, la predella, i pilastri e le profilature delle cuspidi, provviste di incongrui gattoni rampanti, e perfino due cuspidi terminali dipinte a olio (cfr. Torriti, *La Pinacoteca*, cit., pp. 144-145). Sui restauri di Pèleo Bacci, si veda il contributo di Alessandro Bagnoli, *La 'Resurrezione di*

Cristo' di Francesco Botticini per la compagnia del Corpus Domini a Poggibonsi, «Prospettiva», 179-180, luglio-ottobre 2020 [2022], pp. 24-38, in part. p. 31. Le operazioni svolte sui dipinti presenti nella Pinacoteca di Siena, aperta nel 1831 nella sua sede attuale, fino alla fine della decade sono state annotate dall'Ispettrice aggiunta alla Soprintendenza di Siena Anna Maria Francini Ciaranfi all'interno di un memoriale manoscritto, ancora inedito. Su Francini Ciaranfi si è recentemente soffermata Bernardina Sani, *Anna Maria Francini Ciaranfi, allieva di Pietro Toesca e Adolfo Venturi. Il percorso di un'umile collaboratrice nella difesa del patrimonio storico artistico e nella ricerca*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, 2022, pp. 135-150.

⁶⁸ Gaetano Milanesi, *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, 1852.

⁶⁹ Sulla cultura del restauro a Siena nell'Ottocento, qualche coordinata è fornita dal volume *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di Bernardina Sani, atti del convegno (Siena, Accademia dei Rozzi, novembre 2004), Gangemi, Roma, 2008. Per quanto concerne il lavoro di intagliatori e corniciari e qualche nota sul loro ruolo nella salvaguardia del patrimonio artistico, un raro approfondimento si trova nel contributo di Simone Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988), Mondadori-De Luca, Milano, 1988, pp. 298-309.

⁷⁰ Non s'intende, in questa sede, affrontare i temi legati alle propaggini estreme del fenomeno, cioè alla realizzazione *ex-novo* di opere false. Su questo tema si rimanda agli studi di Gianni Mazzoni, quale *Falsi d'autore. Iclio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, giugno-ottobre 2004),

Protagon, Siena 2004 e, per quanto i giudizi siano piuttosto manichei, soprattutto sulle generazioni di pittori-restauratori qui prese in esame, il testo di Andrea G. De Marchi, *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Allemandi, Torino, 2001.

⁷¹ Brogi è autore del noto *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Tipografia Nava, Siena, 1897, compilato tra il 1860 e il 1861.

⁷² Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Autografi Porri, 55.77bis, *Lettera di Francesco Borgia a Carlo Pini*, 3 febbraio 1846. Ringrazio Elisa Bruttini per avermi segnalato questa carta.

⁷³ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1846, p. 303-304, nota 3.

⁷⁴ Ivi, p. 307, nota 5.

⁷⁵ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1846, p. 124, nota 2. La grande macchina d'altare è stata idealmente ricostruita da Offner e Steinweg alla metà degli anni Sessanta (Richard Offner, Klara Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV/3, New York, 1965, pp. 61-62). Gli altri scomparsi sono dispersi tra il Museo Civico "Amedeo Lia" di La Spezia, la collezione Van Gelder di Woluwe (già Londra, Hutton Collection), i Musei Vaticani, la Rhode Island School of Design di Providence, la collezione Thyssen Bornemisza già a Lugano, il Museum of Art, Johnson Collection di Philadelphia e la Collezione Sacerdoti di Milano (Cfr: Miklòs Boskovitz, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, EDAM, Firenze, 1975, p. 326). Per le questioni attributive e legate all'interpretazione dei documenti, si rimanda a Martin Davies, Dillian Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, London National Gallery Catalogues, London, 1988, pp. 45-56 e

alla voce di Andrea G. De Marchi, *Iacopo di Cione*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, *ad vocem* e la bibliografia citata.

⁷⁶ Si veda Francesco Caglioti, *Nouveautés sur la "Bataille de San Romano" de P. Uccello*, «Revue du Louvre», LI, 4, 2001, pp. 37-54.

⁷⁷ *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, vol. IV, Le Monnier, Firenze 1848, p. 29, nota 4.

⁷⁸ Sulla collezione si veda Oliver Garnett, *The letters and collection of William Graham - pre-raphaelite patron and pre-raphael collector*, «The Volume of the Walpole Society», 62, 2000, pp. 145-343.

⁷⁹ *Le Vite*, cit., pp. 119-120.

⁸⁰ «La tavola per la cappella Barbadori nella sagrestia di Santo Spirito fu allogata nel 1436 a Fra Filippo dai Capitani della Compagnia d' Or San Michele per il prezzo di 40 fiorini d'oro. Oggi è conservata nella Galleria del Louvre. Una tavola colla Madonna in trono circondata da angeli e santi è nella Galleria Nazionale di Londra, ed è quella stessa già posseduta dai signori Baldi e Lombardi, che erroneamente si è supposto esser quella medesima dipinta da Fra Filippo per l'altare Barbadori in Santo Spirito». Cfr. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari, Pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. II, Le Monnier, Firenze, 1878, p. 618.

⁸¹ Ivi, p. 120.

⁸² *Le Vite*, cit., vol. V, 1849, p. 127.

⁸³ Il dipinto viene acquistato nel 1875 dal conte di Crawford. Ludwig Dussler ricorda che l'opera fu comprata a Firenze dal nonno del proprietario («the painting was bought in Florence by the present owner's grandfather»): Ludwig Dussler, *An Unpublished Signorelli in an English Private Collection*, «The Burlington Magazine», 47, 1925, p. 3. Hugh

Brigstocke segnala inoltre l'esistenza, negli archivi del conte di Crawford e Balcarres, di una ricevuta datata 17 maggio 1875 relativa all'acquisto del dipinto da Ludwig Metzger: Hugh Brigstocke, *Lord Lindsay as a Collector*, «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», 1982, p. 323, nota 3. Un'annotazione conservata negli archivi della National Gallery of Art registra inoltre che «Mr. Walker [John Walker, curator of the Gallery] copied from the inventory (in old hand) at Earl of Crawford's: it was once at the Villa Palmieri and was bought from the heirs of Francesco Lombardi in Florence in 1875 for 1300 fr». Si veda la scheda dell'opera nel catalogo online della National Gallery of Art: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46186.html#provenance> (ultimo accesso giugno 2026).

⁸⁴ Sulla biblioteca si veda Susanna Avery-Quash, *The Eastlake Library: Origins, History and Importance*, «Memofonte, online journal», n. 10, 2013, pp. 3-45 (DOI: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/qehq-mx19>)

⁸⁵ AEB, *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

⁸⁶ «Io sottoscritto attesto che nel 1849, allorché ero per recarmi in Russia, fui pregato dal signor Ugo Baldi a fare delle premure presso quell'imperiale governo per esaltare la galleria denominata Lombardi e Baldi, e che nel 1850 al mio ritorno, riveduta nuovamente detta galleria, ne scrissi, e ne apprezzai con vera coscienza il merito presso il ministro della casa reale, Sua Altezza il principe Pietro Wolkonski». Cfr.: AEB, *Lettera di Cesare Mussini*, Firenze, 5 febbraio 1859.

⁸⁷ Cfr. Maurielle Pianazza, *Giovane Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37. Bd., H. 2/3, 1993, p. 448.

⁸⁸ *Miscellanea di Belle Arti*, serie I, vol. II, n. 16.

⁸⁹ Gabriele Fattorini, *Francesco Crociani: appunti per un collezionista*, in *Francesco Crociani: appunti per un collezionista*, a cura di Gabriele Fattorini e Roberto Longi, catalogo della mostra (Montepulciano, 2005), Fondazione Musei Senesi-Gli Ori, Siena, 2005, pp. 19-46: 40 e nota 54; Fattorini, *I primitivi*, cit., pp. 198-199. Come ha sottolineato giustamente Fattorini, l'autore aveva una forte contezza della collezione Lombardi-Baldi e della sua formazione, ricordando la provenienza del *Polittico di San Pier Maggiore*, passato dalla famiglia Pucci ai due mercanti, oggi a Londra, e del *Polittico di Santa Trinita* di Lorenzo di Bicci oggi a Westminster Abbey, anch'esso passato attraverso la raccolta fiorentina. Cfr.: Fattorini, *I primitivi* di cit., p. 198, nota 9.

⁹⁰ *Avertissement*, in *Collection de tableaux anciens de M. rs François Lombardi et Hugues Baldi*, Firenze, 1845, s.p.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Accounts and papers*, cit., p. 33.

⁹⁴ ASGF, filza LXXXI (1857), parte II, permesso del 25 novembre.

⁹⁵ L'evento è ricordato da Otto Mündler nei suoi scritti personali, pubblicati, da Carol Togneri Dowd, J. Anderson, *The Travel Diaries of Otto Mündler*, «The Walpole Society», LI, 1985, p. 190. Il ruolo strumentale del *travelling agent* per conto del direttore della National Gallery nell'acquisto della collezione è stato recentemente ricapitolato da Fattorini, *I primitivi* di cit., pp. 207-208.

⁹⁶ «As long as the proprietors of the Lombardi-Baldi Gallery of early Florentine masters refused to separate that collection I had considered it inexpedient to endeavor to treat with them. But having learnt that they were at length disposed to make an arrangement on a different principle I had some hopes of coming to terms with them», spiega Eastlake tra le sue note (cfr. Susanna Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, vol. II,

«The Walpole Society», LXXIII, 2011, p. 109.

⁹⁷ AEB, *Lettera di Francesco Lombardi a Ugo Baldi*, 9 febbraio 1856.

⁹⁸ Come già accennato, in occasione della vertenza vengono chiamate a testimoniare più persone che possano confermare la bontà delle azioni delle due parti in causa. Tra le carte di Baldi, dunque, si trova anche una lettera dello stesso Giulio Cesare Casali che, nel febbraio 1859, attesta di aver acquistato dipinti del XIII e XIV secolo fatti restaurare da Baldi con grande soddisfazione; e che gli stessi dipinti, venduti poi ad aspiranti conoscitori, non avrebbero mostrato alcuna traccia di interventi mimetici, tanto erano ben realizzati. AEB, *Lettera di Giulio Cesare Casali*, 1 febbraio 1859.

⁹⁹ Fattorini, *I primitivi*, cit., pp. 215 e sgg.

¹⁰⁰ La documentazione si trova cucita in una filza alla seguente segnatura nell'Archivio degli Uffizi: ASGF, filza LXXVIII (1854), aff. 48, *Quadro a dittico attribuito al Belinghieri. Non permessa l'alienazione*, mentre l'acquisto da parte dell'Accademia – con la menzione di Ugo Baldi – è in AABAFi, anno 1856, ins. 61, *Acquisto del quadro di Bonaventura Berlinghieri*.

¹⁰¹ La vicenda è approfondita in Barana, «*Visti i descritti*», cit., p. 234.

¹⁰² Tra le carte del fondo conservato presso gli eredi Baldi si rinvennero anche materiali di particolare interesse relativi all'attività di Ugo Baldi come restauratore, che consentono di illuminare più da vicino gli aspetti operativi della sua pratica. Tra questi, si segnala in particolare un ricettario di restauro, nel quale sono raccolte indicazioni tecniche, procedimenti e osservazioni riconducibili al suo lavoro diretto sulle opere. Il documento è attualmente oggetto di studio e sarà prossimamente pubblicato.

¹⁰³ *Restauro delle Antiche Pitture*, «Bullettino delle Arti del Disegno e dei me-

cenati di quelle in Italia», I, n. 48, 30 novembre 1854, p. 381

¹⁰⁴ I primi contatti con Eastlake, infatti, riguardano il versante della conservazione: a Baldi vengono affidati i restauri della *Pala della confraternita della Purificazione della Vergine* di Benozzo Gozzoli, della *Pala di San Girolamo* di Francesco Botticini, e di un tondo della bottega del Botticelli (NG 226). Si veda: Matthew Hayes, *The Renaissance Restored: Paintings Conservation and the Birth of Modern Art History in Nineteenth-Century Europe*, Getty Institute, Los Angeles, 2021, pp. 102-104, 106-108, 113; Susanna Avery-Quash: *The Art of Conservation II: Sir Charles Eastlake and Conservation at the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», CLVII, 1353, 2015, pp. 846-854.

¹⁰⁵ AEB, *Considerazioni rapporti al restauro*, s.d., foglio sciolto.

¹⁰⁶ La notizia si trova sull'articolo *Opere d'arte per la guerra dell'Indipendenza italiana*, «Bulettno delle Arti del Disegno», VI, III, 1859, p. 160.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Baldi aveva già versato l'8 agosto 1848 alcuni danari «per la causa italiana» alla Real Depositeria Generale, come attesta la ricevuta conservata tra le carte della famiglia.

¹⁰⁸ Sull'organizzazione, le pratiche, i protagonisti e le vicende legate alla storia della conservazione nelle Gallerie degli Uffizi, si rimanda agli studi di Gabriella Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Fonti e Documenti. Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Olschki, Firenze, 1982, pp. 317-352; Eadem, *Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità*, in *La galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, a cura di Marilena Mosco, Centro di, Firenze, 1982, pp. 103-107. Molti degli studi sono con-

fluiti nel recente *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze, 2011, dotato di una nutrita appendice documentaria. Si veda anche il volume di Maria Vittoria Thau, *Restauri e restauratori a Firenze, 1829-1892*, Edifir, Firenze, 2014.

¹⁰⁹ La notizia, quasi certamente una svista perché non supportata da documentazione archivistica, è riportata da Cristina Giannini, *Sotto lo scialbo: Firenze e la tutela alle soglie dell'Unità*, in «Bollettino Dell'accademia degli euteleti della città di San Miniato», dicembre 1996, 63, pp. 244-245.

¹¹⁰ Thau, *Restauri e restauratori* cit. Nel testo, Di Baldi si ha notizia in tre occasioni distinte. In primo luogo, si ripercorre la sua partecipazione al cantiere di restauro della *Pala di Vallombrosa* (Museo dell'Accademia di Firenze) tra il 1860 e il 1861 insieme a Francesco Acciai e Ignazio Zotti. In secondo luogo, si sottolinea il suo ruolo nella formazione di Ettore Franchi; infine, ma è più probabilmente una svista dell'autrice, ne viene riferito un ruolo all'interno del dibattito sul microclima delle Gallerie che, negli anni Settanta dell'Ottocento, pone diversi grattacapi. Sebbene alcune lettere del 1878 riportino le preoccupazioni espresse da Franchi e attribuite anche al suo maestro, non vi è evidenza di un coinvolgimento diretto di Baldi nella discussione, a quelle date già deceduto.

¹¹¹ Ne dà notizia un articolo intitolato *Corrispondenze artistiche*, «Lo Spettatore», anno III, numero 19, 10 maggio 1857, p. 4. «Due anni or sono [...] fu interpellato il ben cogito restauratore Sig. Ugo Baldi nativo di Monte S. Savino, perché volesse prestare la sua opera a pro del mal capitato dipinto, ma nonostante tutta la buona volontà si dovrà ricusare dichiarandolo incapace di avere un restauro, tanto è mal concio».

¹¹² ASGF, anno 1860, affare 60, *Restauro del dipinto del Perugino rappresentan-*

te l'Assunzione della Vergine e 1861, filza 60, affare 3, *Restauro del quadro del Perugino La Madonna in Gloria. Franchi Ettore gratificazione di £ 350.00*.

¹¹³ A proposito della cappella Strozzi e del polittico, si veda Gaia Ravalli, *Legemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I Dalla Fondazione al Tardogotico*, a cura di Andrea de Marchi, Mandragora, Firenze, 2015, pp. 157-246.

¹¹⁴ ASGF, Commissione conservatrice, ins. 6, *Quadro dell'Orgagna in Santa M. Novella nella cappella Strozzi. Suo restauro da eseguirsi da Ugo Baldi*.

¹¹⁵ Si veda Cristina Giannini, *Lessico del restauro. Storia, tecnica, strumenti*, Nardini Editore, Firenze, 1992, p. 119.

¹¹⁶ Casali, *Necrologio* cit.

¹¹⁷ AEB, *Lanzi*, carta sciolta, s.d.

¹¹⁸ AABAFi, Filza 52 (1863), ins. 47, *Lettera di Ugo Baldi al presidente dell'Accademia delle Belle Arti*, 16 settembre 1863. Copia della lettera si trova anche in AEB. Sull'opera si veda il recente studio di Sonia Chiodo, *Le stimmate. Un miracolo nuovo e difficile da mostrare. Temi e varianti a Santa Croce*, in *La croce che fiorisce e le stimmate di Francesco. Un percorso fra testi e immagini a Santa Croce*, a cura di Sonia Chiodo et alii, catalogo della mostra (Firenze, 3 dicembre 2024 – 30 marzo 2025), Mandragora, Firenze, 2025, pp. 52-77.

¹¹⁹ Il documento si trova in AABAFi, Filza 52 (1863), ins. 47, *Lettera di Ugo Baldi al presidente dell'Accademia delle Belle Arti*, 22 settembre 1863.

¹²⁰ L'attività del maestro è stata messa a fuoco negli anni Venti del XX secolo da Sirén. Per una rassegna degli studi, si rimanda ad Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Bruschi, Firenze, 1990, pp. 42-45, 90.

¹²¹ AABAFi, Atti della prima Classe 1858-1873, c. 44.

¹²² Vincenzo Marchese, *La Società Arundel in Londra e le belle arti in Ita-*

lia, «Annali Cattolici», anno III, vol. III, 1866, p. 212

¹²³ Marchese, ben inserito nella Società degli Amatori di Belle Arti, aveva commentato le opere della collezione Lombardi-Baldi, in particolare la porzione della predella angelichiana della *Pala di San Marco* oggi alla National Gallery of Ireland a Dublino e l'Adorazione dei Magi, in realtà di Zanobi Strozzi, oggi alla National Gallery di Londra: «LOMBARDI E UGO BALDI IN FIRENZE - Martirio de ' Santi Cosimo e Damiano, in tavola; piccole figure. È una delle più belle e meglio conservate tavolette ch'io abbia veduto dell'Angelico. Gli stessi signori posseggono del pittore medesimo una Adorazione dei Magi alquanto simile a quella della Galleria degli Uffizi, ma molto danneggiata nel colore». Cfr: Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti do-*

menicani, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1854, p. 312.

¹²⁴ Copia del testamento, reperibile presso l'Archivio di Stato di Firenze, Notarile moderno, testamenti olografi pubblicati, 90 (1861), fascic. 8, è conservata presso AEB, *Testamento di Ugo Baldi*.

¹²⁵ Vale la pena segnalare, pur con le dovute cautele, una tradizione orale tramandata dagli eredi Baldi e riferita anche dall'antiquario Alberto Bruschi, secondo cui Ugo Baldi sarebbe stato sepolto nel cimitero delle Porte Sante a San Miniato, in un'area che, alla propria morte, anche Stefano Bardini avrebbe scelto per la propria sepoltura – lo spazio in cui oggi si trova il monumento funebre di Libero Andreotti. Come è noto, in seguito le spoglie di Bardini sono state traslate e il monumento versa oggi in condizioni precarie; secondo questa ricostruzione, tra le conseguenze di tale vicenda ci sa-

rebbe stata anche l'esumazione del corpo di Baldi, forse successivamente trasferito a Trespiano insieme al resto della famiglia. Si tratta, tuttavia, di un racconto privo di riscontri, così come non è ancora documentato un legame diretto, sul piano personale, tra Stefano Bardini e Ugo Baldi o tra Adolfo Baldi e Ugo Bardini. Resta nondimeno un aneddoto suggestivo, che evoca una sorta di passaggio di consegne tra diverse generazioni di antiquari: da chi, come Baldi, ha contribuito in modo pionieristico alla definizione di pratiche e 'strumenti del mestiere', a chi, come Bardini, ne ha portato alle conseguenze estreme – e controverse – le potenzialità.

¹²⁶ A titolo d'esempio, sull'*Indicatore generale della città di Firenze amministrativo, commerciale, artistico, industriale e stradale*, Civelli, Firenze, 1880, p. 104.