



A GLI AMATORI E DILETTANTI DEL DISEGNO E DELLE STAMPE.

Vedendosi che ad ornamento, e decoro del nostro secolo trionfa moltissimo fra gli Amatori delle Bell'Arti il Buon Gusto ed il Genio delle Incisioni in Rame che di particolar pregio e carattere distinguonsi, si sono accinti da qualche tempo in qua li Sig.^{ri} Francesco Novelli, Costantino Cumanò, e Giuseppe Sardi a ritagliare fedelissimamente all'acqua forte le rarissime e tanto accreditate Stampe di Rembrandt, ed altre pure a sola acqua forte de' più insigni Autori che recar possono ed utile ed onore. Quelle di Rembrandt sono tratte dai freschissimi Originali che prima furono raccolti da Jan Pietersze Zoomer contemporaneo e patriottico dell'Autore, che poscia passarono nella gran Raccolta Zanetti, e che ora sono nel Gabinetto del Sig.^r Cav.^o Denon che come intendente ed Amatore delle Bell'Arti permise e alli tre sud.^{ti} di lui allievi nell'Arte d'incidere il farne i ritagli. Il grande incontro e spazio che sin ora hanno avuto incoraggisce li medesimi al proseguimento di sì bella e rara Opera, e d'altre ancora come si è detto. A tal oggetto si dà al Pubblico il presente manifesto onde dilatare la conservazione e la memoria d'un tanto rinomato Autore che fu il gran Maestro dell'imitazione della semplice Natura con un artificio di lume e chiaroscuro d'effetto non ritrovato da alcun predecessore dell'Arte. Queste stampe saranno marcate con li nomi delli suddetti le quali sino ad ora sono 66. e sempre più vanno crescendo. La maggior parte sono al prezzo di un Paolo l'una ed alcune di prezzo maggiore e si vendono alla Casa del Sig.^r Pietro Antonio Novelli Pittore a S. Lio in Venezia.

1.^o Giugno 1791.

1.
A gli amatori e dilettanti del disegno e delle stampe, Venezia 1791, foglio volante.

Attorno al mercato, 1700-1815

Isabella Cecchini

SE SI GUARDA ALLE STRUTTURE CHE CIRCOSCRIVONO NEL SETTECENTO il mercato artistico, la situazione veneziana si distingue da quella delle capitali europee. Il confronto con Londra e Parigi, che si avviavano a divenire i centri nevralgici delle vendite d'arte, impone la comparazione tra due forti stati nazionali e uno stato regionale già alla periferia del sistema; la pace firmata con l'impero ottomano nel 1718 a Passarowitz sancisce l'adozione di una ponderata neutralità internazionale che non rallenta l'inesorabile perdita di posizione. A Londra le aste di dipinti sempre più numerose dagli anni settanta del Seicento¹ conducono alla nascita di un sistema di vendita regolare e specializzato per le opere d'arte² gestito da antiquari-mercanti dal raggio d'affari internazionale, e nella seconda metà del secolo alla formazione di un pubblico informato: si stima che tra il 1720 e il 1770 siano circolati circa cinquantamila dipinti e mezzo milione di acqueforti e incisioni provenienti da Italia, Francia, Olanda, la maggior parte oltretutto molto economica³. Anche a Parigi si sviluppa una forma di vendita che utilizza diffusamente i cataloghi d'asta, permettendo ai mercanti d'arte, che appartengono sia alla categoria dei pittori sia a quella dei *marchands-merciers*⁴, di fregiarsi del primato della *connoisseurship*⁵, e di promuovere la figura dell'imprenditore antiquario che con le proprie strategie di vendita connota i diversi decenni del secolo⁶.

La fortuna e la modernità dei mercati avanzati di Londra e Parigi si appoggiano a quattro condizioni essenziali: un'ampia platea di potenziali acquirenti, i cui redditi e aspettative culturali sono in crescita e che si identificano bene con la classe agiata di due capitali in fase di espansione economica; leggi e regolamenti non troppo restrittivi in merito alla vendita e alla importazione dei dipinti⁷; una produzione seriale cospicua, dal prezzo contenuto⁸, con forti caratteristiche di identità stilistica o di richiamo culturale; le iniziative di singoli mercanti e collezionisti. Tali condizioni operano in contesti in cui vi è già un sapere specifico per la vendita dei quadri: così a Parigi il trasferimento di numerosi mercanti-pittori fiamminghi nella prima metà del Seicento implica anche la migrazione di tecniche di vendita (quelle delle fiere dei beni di lusso, i cosiddetti *panden*⁹) e di produzione in serie¹⁰ che vengono fatte proprie dagli artisti locali e giungono a maturazione nel secolo successivo.

Sarebbe tuttavia sbagliato derubricare l'importanza di Venezia nel panorama artistico europeo; la domanda potenziale per le opere veneziane antiche e contemporanee è sempre molto forte, e i contributi di questo volume ne sottolineano l'estensione. La questione, posta al principio, del confronto tra la capitale di uno stato regionale e quelle di due stati nazionali in forte crescita, anche se cruciale (da essa dipende la posizione relativa di Venezia rispetto al resto d'Europa anche per ciò che riguarda l'organizzazione del mercato artistico), non impedisce alla città lagunare di svolgere un ruolo per certi aspetti ancora unico. La curiosità turistica nei confronti di Venezia che rimane costante per tutto il secolo¹¹, l'elevato numero di conoscitori e collezionisti locali (come testimoniano molte biografie di questo volume), la fortuna di cui godono gli artisti veneziani nei paesi stranieri, restituiscono un quadro tutt'altro che statico o arretrato. Entro questo contesto nascono molteplici iniziative, come testimonia un manifesto pubblicitario (**fig. 1**) indirizzato «a gli amatori e dilettranti del disegno e delle stampe»¹², per la vendita di incisioni tratte da

Rembrandt presso la casa di Pietro Antonio Novelli «pittore a San Lio in Venezia» il 15 giugno 1791.

Nel Seicento il mercato veneziano si era modellato sulle caratteristiche specifiche della domanda di opere da collezione, destinate alla parte più benestante della società, con l'emersione di intermediari, agenti e ambasciatori, coadiuvati da uno stuolo di pittori e sedicenti esperti di vario grado: la forma di compravendita in assoluto più frequente è la contrattazione diretta. La situazione settecentesca è necessariamente il risultato del secolo precedente, sul quale si innestano alcune novità che non riescono tuttavia a modernizzare l'impianto di base dei meccanismi di scambio, attestato ancora sulle conoscenze personali e sulle abilità dei pittori-antiquari. Nonostante questo, nel corso del Settecento giungono a maturazione i processi di specializzazione dei mercanti d'arte iniziati nel XVII secolo. Nel 1712 vengono ufficialmente menzionati per la prima volta a Venezia dei pittori che gestiscono botteghe dove si vendono quadri, i cosiddetti *botteggeri*, alcuni già attivi alla fine del Seicento. Il successo dei *botteggeri*, particolarmente nella prima metà del secolo, non si spiega senza la produzione dei cosiddetti quadri «ordinari», genere poco costoso e di notevole fortuna, che pare essere il loro campo specifico di attività, e che richiede l'impiego di lavoranti e garzoni e di un minimo *stock* di capitale; tuttavia per le loro mani passano anche opere più propriamente da collezione. Che il *bottegger* tenda, nel corso del secolo, a staccarsi dalla professione di pittore per trasformarsi in gestore di un negozio e probabilmente di un gruppo di lavoranti, è testimoniato dai provvedimenti del Collegio dei pittori che negli anni sessanta del Settecento chiedono di aggregare nuovamente i negozianti all'Arte dei dipintori, e che impongono prove di pittura elaborate per l'ammissione al Collegio.

Il ruolo tradizionale degli intermediari viene ancora mantenuto nelle contrattazioni per le compravendite di opere. Nella seconda metà del Settecento la nascita dell'Accademia di Pittura e di un laboratorio pubblico di restauro consentono la definitiva consacrazione della figura degli esperti: molti sono pittori, ma non mancano i piccoli collezionisti che fanno dell'attività di mercato un corollario all'attività principale, favoriti dalla presenza di numerosi amatori stranieri che necessitano di persone di fiducia sul posto. In questo periodo compaiono anche i primi mercanti d'arte, individui che investono una parte dei propri capitali nell'acquisto di opere da immettere nel mercato. Saranno poi le dispersioni di inizio Ottocento e una nuova temperie culturale a produrre figure sempre più vicine ai mercanti contemporanei.

Le strutture della vendita: la produzione dei quadri «ordinari» e le botteghe da quadri

La produzione seriale

Stabilire se a Venezia sia esistita una produzione seriale di dipinti è questione complessa, data la sostanziale mancanza di documenti al riguardo. Tuttavia, la vocazione della città ad emporio internazionale di beni che in buona parte produce, e l'odierna revisione storiografica sull'apporto degli assistenti anche nel caso dei pittori più celebri¹³, fanno propendere per una risposta affermativa, confortata pure dai rari ritrovamenti documentari che suggeriscono la vocazione della città all'esportazione: nell'aprile del 1647, ad esempio, si imbarcano per la Spagna, e in particolare per Cadice, il porto dal quale si salpa per le Americhe, specchi, occhiali, fiori di stoffa, «santi in carta», maschere, tessuti, merci di ferramenta, «pitture in tela diverse [acquistate] dal signor Lunardo di Cadore», «ventoli [ventagli] diversi e quadretti in soaze [acquistati] dal signor Paulo Paolini ... una cassella con dentro un quadro della Madalena in pietra, e quattro quadri in vetro et altre pitture

di paesi in tela tutto comprato dal signor Paolo Paolini in questa città e ivi fabbricato», «quadri di pitture diverse fatti parimente fabbricare / un fagotto con pitture dette fatte fabbricare et spade fatte venire dalla città di Brescia»¹⁴. Se non è chiaro chi sia Lunardo di Cadore, Paolo Paolini compare nelle liste della corporazione dei pittori per gli anni 1634-1644, e nel febbraio del 1640 gli si richiede una quota fiscale di 8 lire, ad indicare una relativa agiatezza (il solo Alessandro Varotari ne pagava il doppio, ed era la quota più alta)¹⁵ e forse fortuna commerciale.

Se per il Seicento le informazioni disponibili sono tutte indirette, nel secolo successivo soccorrono invece le *tariffe*, ovvero gli elenchi ad uso dei mercanti per stabilire i dazi in ingresso e in uscita. Tra la riforma doganale del 1662, in vigore sino al 1684¹⁶, e quella del 1736¹⁷ si conosce almeno una serie di tariffe, non datate, ristampate in occasione della seconda riforma. I dipinti, che sono menzionati esplicitamente, sono tassati mezzo ducato in ingresso e 2 ducati e 15 grossi *a collo* (il cui ammontare è stabilito per ciascuna merce dalle *tariffe*)¹⁸ per l'uscita via mare¹⁹. Nel 1736 si aumenta il dazio d'ingresso (un ducato) riducendo quello d'uscita (mezzo ducato) per ciascun *collo* di merce²⁰; per i quadri, calcolati a libbra *grossa* come le merci più sostanziose (ferramenta, lane, generi alimentari)²¹ dato che il peso comprende cornici e *tare*, un *collo* vale 300 libbre di peso²², circa 143 chilogrammi²³.

Poco importa sapere che le disposizioni tariffarie sarebbero state profondamente rivedute nel 1751²⁴, nonostante il presunto beneficio di un milione di ducati per le casse dello stato dal 1736²⁵: ora i quadri «di cartoni e di legno con pittura in sorte per ogni [ducato] 100 di stima [pagano] ducati 0,12» all'uscita (0,5% del valore); quelli «di pietra cotta numero 1000 [pagano] ducati 0,3»; i «quadri di pittura antica, e nuova, figurata piccola, e grande senza soaze, e telaro, compreso le tarre libre 300 grosse [pagano] ducati 0,12», ma lo stesso si paga se i quadri partono con le cornici²⁶. La menzione della «pittura antica» è degna di nota, tuttavia che i quadri fossero «antichi» non faceva poi differenza in termini di dazio, e anzi i quadri di pittura «figurata» restano sottoposti al medesimo regime dei quadri «di cartoni e di legno con pittura in sorte». L'equiparazione dei dipinti ordinari a opere antiche o «figurate» implica un contesto istituzionale favorevole alla promozione esterna delle arti veneziane, come in effetti accadeva. I dazi all'importazione erano infatti più elevati di quelli per l'uscita. In ogni caso, si trovava quasi sempre il modo di eluderli²⁷. Lo si faceva anche per le più severe – in tema d'arte – dogane pontificie: in una lettera al collezionista lucchese Stefano Conti del 10 novembre 1725, il pittore veronese e suo agente a Venezia Alessandro Marchesini²⁸ avvisa di aver indirizzato a Lucca un rotolo di tele di Canaletto fatte passare «per pitture ordinarie» «per non incorrere disordine nella gabella di Ferrara»²⁹. Addirittura nel 1791 una lettera di Giovanni Antonio Armano da Bologna avvisava Giovanni Maria Sasso che per la spedizione di alcuni quadri (tra cui una Venere del Padovanino che si doveva foderare con «una buona sopra coperta di quadro sacro») si sarebbe dovuta usare una cassa «fatta al modo di quelle da specchi e si scrivesse sopra poza piano onde evitare la dogana di Ferrara cattiva per chi vuol commerciare di pittura esigendo un 15 per cento sopra qualunque pittura»³⁰.

Non sembra dunque, almeno in termini di provvedimenti all'esportazione, che il contesto veneziano sia particolarmente sfavorevole. Vale la pena notare invece la compresenza dei quadri, nelle tariffe, con beni di recente produzione, quali porcellane e ceramiche cui sarebbero stati concessi privilegi crescenti nei decenni successivi. Le porcellane in particolare, introdotte a Venezia nel 1720 da Giovanni Vezzi (sebbene con un fallimento disastroso qualche anno più tardi)³¹, erano destinate ai consumi di piccolo lusso: una tazza da caffè in porcellana realizzata a Nove, giudicata di qualità pari alla porcellana di Monaco, costava a Venezia circa 2 lire, una zuccheriera 8³². La precisa menzione dei



2.
Canaletto, *Campo di San Giacomo di Rialto e il Banco Giro*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (già collezione Sigmund Streit).

3.
Canaletto, *La piazzetta di San Marco, Roma*, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini.

dipinti negli elenchi tariffari, ininterrotta negli esempi settecenteschi, indica dunque la rilevanza anche quantitativa cui era pervenuta una produzione definita «ordinaria», e probabilmente di bassa qualità (testimoniata dalla disordinata condizione in cui si trovano i pittori nell'inchiesta del 1758, con centotrenta botteghe ma con molti membri di poco guadagno)³³. Non è tanto questo il genere di opere che interessa collezionisti stranieri e locali, ma non è possibile definire in modo netto i confini di attività dei pittori, dei mercanti, e dei loro acquirenti: dove far rientrare infatti le piccole vedute e le teste «di carattere» acquistate nel gennaio 1751 dal barone Hermann Anton von Velen presso Girolamo Piccini *bottegger*, e da lui sistemate nel proprio castello in Westfalia³⁴?

Le botteghe da quadri

Il distacco dall'antica corporazione dei dipintori e la costituzione di un Collegio di pittori ottenuta nel dicembre del 1682³⁵ consentirono forse una più razionale identificazione dei vari profili dei membri rispetto al passato. La prima menzione istituzionale di una categoria di rivenditori al minuto specializzati in dipinti compare così nel 1712, in un elenco pertinente al Collegio dei pittori redatto per la Milizia da mar, magistratura cui spetta in realtà la riscossione di denaro per i rematori delle galere; i nomi dei *botteggeri*, distinti da quelli dei pittori, coincidono per la maggior parte con quelli presenti in alcune note di fine Seicento presso la Procuratia *de supra* per la partecipazione alla fiera dell'Ascensione, lasciando presagire che la costituzione specifica di botteghe da quadri emerga con la creazione del Collegio. Nonostante il loro numero esiguo, i botteggeri sono generalmente mal sopportati dai pittori per la ricchezza costruita a scapito delle fatiche di molti, sebbene proprio alla loro ombra fiorisca la carriera di alcuni fortunati, come Michele Marieschi³⁶: da «li pochi pittori che hano bottegga da quadri ... si può sperare di esigerne qualche cosa rispetto li capitali che esistono nelle medeme», scriveva il priore alla Milizia da mar attorno al 1724, a proposito del costante problema dei debiti fiscali³⁷. L'incetta di quadri «a vilissimi pretii», che rende i pittori «poverissimi» e quindi inabili alla soggezione fiscale, messa in luce con preoccupazione dal priore Antonio Zanchi già attorno al 1690³⁸, continuerà a restare una sorta di *leit-motiv* per le botteghe, tanto che ancora agli inizi dell'Ottocento la «smania devoratrice de' negozianti di quadri ... gonfi, e per loro gran cumolo di sonante denaro» rovina le memorie giovanili del pittore Vincenzo Chilone³⁹.

La vendita (e implicitamente la produzione) di opere seriali, a carattere decorativo o devozionale, eseguita da manodopera flessibile, dovrebbe costituire il campo d'azione dei *botteggeri*, senza tuttavia essere esplicitamente menzionato: non ne fa parola infatti il capitolare del Collegio⁴⁰, e la loro attività si ricava dunque da fonti indirette, come le lamentele sopra citate o le dichiarazioni fiscali dei Provveditori alle pompe per le quali, ad esempio, nel 1748 Giacomo Concolo «vende quadretti»⁴¹: la professione è tradizionalmente considerata aperta non essendo richiesti requisiti di cittadinanza per esservi accolti, ma soltanto il pagamento delle tasse prescritte⁴². Gli appunti di Francesco Tron, in occasione di uno dei frequenti dibattiti e conseguenti studi che dal 1719 interessavano il processo di riforma delle Arti veneziane⁴³, dichiaravano attivi nel 1757⁴⁴ centotrentasei pittori, di cui sessantotto «matricolati cioè veramente pittori» (compresi quattro *mascareri*, «in oggi ... accresciuti di numero molto più»⁴⁵), otto «con botteghe da tele, e quadri», e sessantaquattro «nominati contribuenti, cioè giovani non matricolati, ma che lavorano in pittura in modo sopportabile, e da far qualche guadagno». I «non matricolati» qualificavano i lavoratori alle dipendenze dei maestri e gli «instabili», secondo la definizione loro data nel 1690⁴⁶, ovvero i pittori che non avevano bottega fissa e probabilmente tra i più precari: «è un'arte lucrativ'assai, ma in pochi, ed ecelenti appena», concludeva Tron, mentre nel numero

elevato di membri «non si deve far nessun conto, perché pochissimo il guadagno veramente»⁴⁷.

Senza contare le vendite abusive, è probabile che siano i *botteggeri* a rifornire gli altri commercianti al minuto, ad esempio gli «scarabocchiatori» che vendono quadretti a San Giacomo di Rialto descritti da Sigismund Streit⁴⁸ nei commenti di suo pugno alla veduta con il *Campo di San Giacomo di Rialto e il Banco Giro* di Canaletto (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; **fig. 2**) di sua proprietà⁴⁹. Nell'inchiesta sulle Arti condotta nel 1757-1758 le botteghe di quadri sono definite «da tele, e quadri»⁵⁰, poiché vi si vendevano anche tele pronte per dipingere, a quanto pare preparate con ricette speciali per ogni bottega⁵¹; tuttavia esse si potevano trovare pure presso i rivenditori di colori, come testimonia l'inventario del mercante di colori Faustino Bressini, datato 1734 e firmato da Giuseppe Zanchi «pittor dell'officio» dei Giudici del proprio⁵². Tali botteghe sono in media una decina l'anno lungo il corso del secolo: tredici nel 1697, dodici nel 1712, dieci nel 1730, soltanto otto nel 1757⁵³. Alcune di esse mandano «sovente alle fiere di Sinigaglia», scrive Alessandro Marchesini a Stefano Conti il 10 novembre 1725⁵⁴. Il caso di Giacomo Concolo⁵⁵ è interessante al riguardo: pittore (anche se non si conoscono sue opere) e negoziante di quadri come il padre, appena ventiduenne nel 1715 gestisce personalmente un banco alla fiera d'agosto di Senigallia con un assistente⁵⁶, un compito che richiede una certa capacità contrattuale, dato che «il tratto maggiore di questo commercio consiste ne' baratti e vendite all'ingrosso, con assegnarsi ancora termini al pagamento in un altr'anno di fiera»⁵⁷, e una certa esperienza. Nella città marchigiana convergono dalla fine del Seicento gli approvvigionamenti delle località che si affacciano sulle due sponde dell'Adriatico per ridistribuire le varie merci sia per mare sia per terra verso l'Italia centrale e la pianura padana⁵⁸; nel corso del Settecento la fiera che vi si tiene assurge al ruolo di emporio privilegiato di tutto lo Stato Pontificio, superando i centri concorrenti⁵⁹. Si vendono merci per la vita quotidiana, quadri compresi. Così, nel settembre 1713 si sequestrano a Rovigo per contrabbando (senza la bolletta che dichiara il pagamento del dazio) una serie di casse di ritorno da Senigallia invendute tra cui «3 cassoni di quadri di pitture diverse ordinarie»⁶⁰. Nel 1754 il console veneto Antinoro Cavalli assicura che «i cittadini veneti, a riserva di due, o tre droghieri... non portano che specchi, burò, tavolini, quadri, ed altri manufatti in gran quantità, e galanterie, dalle quali ritraggono del soldo»⁶¹, testimoniando così il carattere di smercio di oggetti di basso valore legato proprio ai *botteggeri*.

Nello stesso periodo Venezia vede accentuarsi il proprio carattere di emporio, come risulta dalla *redesima* del 1740 ove la densità delle botteghe è almeno triplicata in circa duecento anni, espandendosi verso il campo di San Polo, la riva di San Marco, il tessuto urbano tra la piazza e le Fondamenta nuove⁶². Sul piano regionale la città rimane infatti il principale snodo di traffico per le manifatture della terraferma e per la produzione cittadina⁶³: le botteghe di dipinti incontrano, pare, una certa fortuna, riflessa dalla citata relazione Tron del 1757-1758, nei «quadri dozenali venduti... a mazzi»⁶⁴.

Non si conoscono da parte dei bottegai iniziative particolari nello sviluppo di nuovi metodi di vendita. La ragione risiede forse nelle conoscenze riflesse in un modo di vendita più antico e riprodotte a lungo, dato che il mestiere di *bottegher* di quadri sembra avere la prerogativa di trasmettersi per più di una generazione all'interno della stessa famiglia naturale o acquisita⁶⁵. Il caso dei Concolo (con bottega per più di un secolo)⁶⁶ è abbastanza eccezionale, tuttavia ve ne sono altri seppure meno longevi, come la famiglia Zais i cui membri compaiono più volte nelle liste per la fiera dell'Ascensione dal 1752 sino agli anni ottanta del secolo⁶⁷ (Mattio Zais, *bottegher* e «imprimidor di telle», ha bottega in campo di San Lio dal 1750⁶⁸), o come il negoziante Giacomo Bella, zio del pittore Gabriele e presente nelle liste di fiera dal 1766 al 1780⁶⁹, nel cui testamento datato 1787⁷⁰ nomina

erede residuario il genero Giovanni Scosia o Scozia, anch'egli *botteggher* poiché compare in fiera nel 1791⁷¹.

Inoltre la qualità delle opere vendute non permette forse una eccessiva specializzazione strategica. Molti *botteggheri* trattano in realtà anche quadri di pregio; la loro professionalità li rende infatti preziosi nelle apposizioni di stime, che si contendono con i pittori "puri". Nel 1717, ad esempio, Giovanni Benedetto Giovannelli acquista da Domenico Coronato, *botteggher* a San Lio, un «bacho e bachetto di Carlo Lot» per 56 ducati⁷². L'inventario di Francesco Grandi, *botteggher*, datato 1720⁷³, restituisce l'immagine di uno *stock* antiquario o al più di seconda mano (alcuni dipinti sono descritti male in arnese, rotti o stracciati): vi si elencano circa duecentocinquanta tele a soggetto sacro e profano, molte attribuite a Sassoferrato o alla sua «maniera», e altrettante tele con l'imprimitura. L'inventario di Zuanne Fontana, stilato nel febbraio 1748⁷⁴, elenca circa duecentosettanta opere rinvenute in casa e in bottega a San Luca oltre a un buon numero di cornici: sono stimate da Orazio Polazzo, figlio del pittore Francesco, *botteggher* a San Luca attivo ancora negli anni cinquanta del secolo⁷⁵, da Gaspare Diziani e da Simone Molinari. Le attribuzioni raccontano della produzione di Fontana stesso, del quale compaiono nell'inventario quattro «ovadi de paesi» valutati 8 ducati ciascuno, e di un mondo figurativo variegato: copie da «Longhi» con bacchanali, quattordici di medesimo soggetto «del Guardi», di cui compare anche una Trinità, molte opere di Gerolamo Brusaferrò anche in replica a altre di Francesco Zuccarelli, una replica da Agostino Litterini che si distinse come stimatore per il magistrato dei Giudici del proprio sino agli anni venti del Settecento (ma una sua opera si trovava ad esempio a villa Sagredo a Marocco nel 1763)⁷⁶, quadri di Domenico Fontana, altro *botteggher* suocero di Michele Marieschi⁷⁷; e poi sei quadri «di maniera del Marinali», quattro «modelli copia delli Tiepoli», e infine due quadri ovali di Giacomo da Castello, un'opera attribuita a Carpioni e una alla «scola del Palma». Singolarmente, Zuanne Fontana (probabilmente figlio del sopra citato Domenico pittore e *botteggher*) inizia la propria attività come rigattiere, professione che per la rivendita di vesti e mobilio di seconda mano confligge spesso con quella dei pittori: il collezionista Giacomo Recanati ad esempio ricordava di aver acquistato da uno *strazzarolo* un Cristo tenuto da un angelo «stimato da tutti del Palma Vecchio»⁷⁸, mentre nel 1760 «trenta quadri di varj celebri pittori, cioè delli fratelli Bassani, del Palma, del Padovanino, del Maganza ed altri furono esibiti in vendita da Giuseppe Garbato strazzarolo a San Paternian»⁷⁹. Nella stima che Zuanne Fontana redige degli effetti di Giacomo Miller negoziante ai Santi Apostoli nel 1722 si firma «strazzarol e intendente di pittura»⁸⁰. In ogni caso, a sancire il giro molto stretto dei bottegai, la vedova di Zuanne, Maddalena Angela Fatterini, condivide, nell'agosto del 1748, una «casa e bottega da pittor» con il citato Orazio Polazzo⁸¹.

Non si riesce a capire fino a che punto il prodotto specifico delle botteghe consista davvero nei «quadri ordinari» la cui produzione disturba così tanto i capi del Collegio e che probabilmente si acquistano con molta facilità, e fino a che punto invece tanti *botteggheri* intervengano nel mercato di fascia più alta. Vicino alla porta del Broglio di Palazzo Ducale, non lontano dal rocco di colonna di porfido ove si tenevano le aste di mobilio, all'angolo con la chiesa di San Marco (**fig. 3**), si trova nel 1701 un banchetto fisso, dato in vitalizio e gestito da un pittore, dove è permesso «metter fuori quadri diversi di pittura... come anco quelli esoner... in luoghi ad altri non disposti fuori del pallazzo, purché non occupi con banchetti il transito ne le Finestre, et siano detti quadri di pitture senza oscenità e lascivia in conformità di quello si pratica»⁸². Qui vengono venduti, probabilmente, quadri ordinari ed è un *botteggher* che ne gestisce l'esposizione, ma i due inventari sopra citati

(se ne rinvenivano con difficoltà per le botteghe da quadri data la prassi di trasmetterne le consistenze a figli e parenti stretti) descrivono opere che sembrano appartenere a un livello qualitativo più elevato.

Se i canali di vendita dei quadri ordinari assecondano la diffusione delle botteghe al dettaglio, i dipinti di pregio continuano, in modo altrettanto rilevante, a seguire la via tradizionale dell'accordo tra le parti mediato da un intermediario che è ancora nella maggior parte dei casi un pittore e meno frequentemente un mercante di buon livello e dello stesso grado sociale delle parti contraenti. Del resto, il meccanismo della vendita pubblica all'asta a Venezia non è mai stato preferito per esitare collezioni d'arte⁸³; la sua regolamentazione rigida non permette di organizzare vendite specifiche come attività di commercio, avendo invece finalità quasi filantropiche (l'assicurazione a individui socialmente deboli quali vedove o eredi minori di ricevere una giusta compensazione monetaria per gli oggetti venduti): a San Marco e nel campo di San Giacomo di Rialto, di fronte al Banco Giro, continuano perciò ad essere esposti prima della battuta d'asta gli oggetti d'uso quotidiano, quadri compresi (figg. 4, 5), ma neppure nel corso del Settecento le aste veneziane si trasformano in un mezzo utilizzato abitualmente da antiquari e collezionisti, ed è forse per questa ragione che non si sviluppano, in città, neppure i cataloghi a stampa altrove collegati alle vendite pubbliche. In casi particolari, come nella cessione delle raccolte appartenute a Alberto Gozzi⁸⁴ nel 1727, si sceglie la via della lotteria, per la quale sono necessari precisi permessi: in questo caso non si tratta tuttavia di un privato, bensì delle sei principali istituzioni di carità cittadine, che avevano ricevuto il lascito del patrizio (spirato nel 1698) con la rinuncia all'usufrutto da parte della vedova Andriana Donà nel settembre del 1725⁸⁵. I rappresentanti degli istituti avevano tentato di vendere gli oggetti per le vie ordinarie, probabilmente su richiesta di qualche interessato acquirente: nella «restima» dei quadri effettuata dal pittore Valentin Picini⁸⁶ il 30 novembre 1726 su circa duecentotrenta numeri ne risultavano venduti (dall'anno precedente) tredici appena, tra i quali spiccava una Santa Margherita di Ermanno Stroiffi stimata 5 ducati⁸⁷. L'istituzione della lotteria (o lotto) dei quadri, delle armi, e di qualche strumento tra quelli posseduti da Gozzi permetteva invece di disfarsi degli oggetti («perché essa mobilia con il tempo non resti deteriorata» recitava il testo a stampa del lotto) con un sicuro guadagno: furono emessi duecento bollettini da uno zecchino ciascuno (valore che avvicinava soltanto «giocatori» benestanti, come sembrano restituire le liste delle vincite), pare tutti acquistati, mentre i dipinti – che costituivano più della metà delle vincite – erano stati valutati in media non più di un paio di ducati ciascuno: essendo il corso del ducato fissato, nel 1727, a 7 lire e mezzo, e quello dello zecchino a 22 lire dal 1716⁸⁸, uno zecchino corrispondeva a circa tre ducati. In questa lotteria tutti i partecipanti vincevano qualcosa, dato che ai bollettini corrispondeva un ugual numero di *gratie* (mentre in genere queste erano in numero inferiore ai biglietti emessi); numerosi erano i patrizi, anche per motivi di filantropia⁸⁹. Il lotto prevedeva infatti l'emissione di una serie di bollettini a un prezzo *standard*, tarato sulla qualità dei vari premi (nel 1522 un bollettino da 5 ducati permetteva di aspirare a un «zoiello, zoè un balasso grande, e una perla» del valore di 2500 ducati come primo premio⁹⁰), e garantiva un guadagno minimo dalla vendita del numero più alto di bollettini possibile.

La seconda metà del secolo: l'Accademia di Pittura

Lo scoccare degli anni cinquanta del Settecento segna un rinnovo nella struttura artistica veneziana, marcata dall'apertura di un'Accademia a lungo richiesta. Le fasi di avvio dell'istituzione, che sarebbe stata varata tra il 1750 e il 1756, si erano infatti arenate più



4-
Canaletto, *Campo San Giacomo verso Rialto, Dresda*, Gemäldegalerie Alte Meister.

5-
Canaletto, *Campo San Giacomo verso Rialto*, particolare della figura 4.

volte. Il Collegio degli scultori per primo, tra il novembre e il dicembre del 1724, aveva proposto ai Riformatori allo Studio di Padova un documento programmatico, come richiesto dai Savi del consiglio; tuttavia soltanto nel 1750 il priore del Collegio dei pittori otteneva in concessione dal Senato, il 24 settembre, l'uso di una stanza per riunirsi nel cosiddetto *Fontego della farina*, presso i granai di Terranova, e si dovette attendere il 1756 per il funzionamento regolare⁹¹. Formalmente, l'istituzione di un'Accademia di Pittura e Scultura (e, più tardi, anche di Architettura) serviva soltanto per un'istruzione qualificata; in realtà, si «introduceva di fatto un cuneo tra l'*élite* dei soci accademici e i membri comuni del Collegio», che tra il 1776 e il 1778, ribattezzato «veneto liberal accademico», si riorganizzava proprio sulla base della struttura accademica⁹², con la designazione di un presidente al posto dell'antico priore⁹³. L'assimilazione della professione del pittore ad una carica istituzionale svuotava di senso la costruzione del Collegio, ritenuto «utilissimo» per il bene dello stato e dei pittori da un contrariato Pietro Edwards in una memoria ai Riformatori⁹⁴.

L'apertura dell'Accademia si appoggia ad una sorta di politica culturale promossa da quella parte del patriziato maggiormente in grado di utilizzare il proprio potere decisionale nel governo, a tal punto da affermare e promuovere nel 1760, per mezzo dei Riformatori allo Studio di Padova, le attività degli artisti dell'Accademia come mezzo di «considerabili lucri» per lo stato⁹⁵. L'anno successivo, per l'esplosivo mercato russo così interessato all'arte veneta⁹⁶, si arrivava addirittura a proporre i quadri in una lunga lista di «generi commercievoli» utili all'apertura di un nuovo e importante scambio con il vasto paese⁹⁷. L'aura di pregevolezza (implicitamente anche commerciale) che circonda le opere d'arte nelle carte ufficiali delle magistrature di governo, ad opera di illuminati funzionari patrizi, viene ribadita più volte, in maniera sorprendente se si confrontano analoghi documenti risalenti ad appena qualche decennio prima: così, quando il 10 maggio 1769 i Cinque savi alla mercanzia concedono parere positivo all'abate Farsetti che chiede l'esenzione del dazio per una serie di pezzi di scavo («colonne, vasche, statue, tavole e bassi rilievi di preziosi marmi ed antichi lavori») acquistati a Roma per le sue collezioni e non per farvi del commercio, si plaude all'introduzione «di lavori distinti e rari dell'antichità che ponno servir di perfetti modelli a professori di pittura, scultura e architettura e che sono atti... a servir di lustro et ornamento alla dominante»⁹⁸. E quasi in contemporanea, un decreto del Senato costringeva i *botteggeri da quadri* – i cui attriti con i pittori erano cresciuti dal 1745, quando i primi avevano ottenuto che uno di loro potesse esser eletto tra i conservatori alle leggi del Collegio – a riaggregarsi, assieme ai fabbricanti di maschere, all'antica Arte dei dipintori per il pagamento delle tasse, arrivando nel 1769 a togliere ogni privilegio collegiale a quei pittori che avessero aperto bottega⁹⁹: l'anno precedente il Collegio aveva fatto ricorso contro i pittori Giuseppe Zais e Tommaso Bugoni per questo motivo¹⁰⁰.

La presa di posizione contro i *botteggeri* era scaturita ad ogni evidenza dai dissidi interni al Collegio, acuiti dal nuovo ruolo del pittore come professionista grazie all'istituzione accademica e alla riorganizzazione del Collegio su di essa¹⁰¹. La separazione della figura del negoziante da quella del pittore, storicamente riunite dato che delle questioni di mercato e di prezzo si occupava tradizionalmente un artista perché ritenuto in grado di distinguere le attribuzioni e assegnare un valore corretto, potrebbe indicare un avvicinamento alla figura dell'antiquario in chiave moderna. Oltretutto, l'Accademia prendeva in carico un compito tradizionale dell'Arte prima e del Collegio poi (anche se non si sa quanto utilizzato), ovvero l'attestazione di autenticità dei dipinti: il conte Faustino Lechi, ad esempio, aveva acquistato dal 1768 in poi diverse opere «bollate e dichiarate con giuramento dell'Accademia di Venezia»¹⁰². In realtà, la separazione – riuscita solo par-

zialmente, se si scrono le liste per la *Sensa* di fine secolo nelle quali ancora compaiono pittori collegiali, come Bernardo Concolo o Lorenzo Torelli – consegna i pittori *botteggeri* alla produzione di tipo più seriale destinata alla fascia bassa del mercato, ritagliando a un numero crescente di pittori-intermediari specializzati quella più alta di esso: ma se gli esperti – come si vedrà – appartengono preferibilmente al nucleo di pittori impiegati in attività di restauro, che offrono una possibilità in più per entrare in contatto con le raccolte private, non possiedono, le tecniche di vendita né i capitali dei *botteggeri*, permettendo di ipotizzare dunque un'occasione mancata per lo sviluppo in scala di strategie come le aste su catalogo, e la continuazione di modi di vendita e di approccio tutto sommato tradizionali, anche se più raffinati rispetto al passato.

Dal 1777 i membri dell'Accademia avevano a disposizione un banco alla fiera dell'Ascensione¹⁰³. Sebbene l'intento fosse puramente promozionale (il banco era destinato al «pittor di scola veneziana»¹⁰⁴ e da quanto sappiamo doveva proporre opere contemporanee)¹⁰⁵, la presenza in fiera degli accademici non poteva non avere ricadute commerciali in una sede destinata da sempre e per sua natura alla vendita al dettaglio, alla quale si avvicinava sia un pubblico di bassa capacità di spesa, femminile, tradizionale cliente di riferimento, sia un pubblico di curiosi. Analogo scopo – e più scopertamente commerciale – aveva, da tempo, l'esposizione di dipinti in occasione della festa di San Rocco (le origini dell'esposizione sono oscure ma nella forma settecentesca nascono probabilmente da un decreto dell'Arte del 1678)¹⁰⁶, nella quale le opere erano appese in campo (fig. 6) e che ancora nella seconda metà del secolo veniva utilizzata principalmente dai giovani artisti¹⁰⁷. Anche piazza San Marco era divenuta il luogo scelto da costoro per esporre in cambio di pubblicità, come riferiscono le annotazioni di Pietro Gradenigo¹⁰⁸, pur se rimaneva proibita la vendita diretta in piazza al di fuori della fiera¹⁰⁹. Di essa nel 1777 si inaugurava anche una nuova struttura espositiva, su progetto di Bernardino Maccaruzzi, per assicurare un'apparenza più decorosa¹¹⁰: da mercato casuale e disordinato ove i singoli banchi erano di competenza delle diverse Arti che vi partecipavano (fig. 7), si aveva ora un vero e proprio apparato scenico, concentrato nell'area di piazza tra le chiese di San Marco e di San Geminiano ove i banchi di vendita si alternavano ordinatamente lungo una pianta ovale (fig. 8). L'apparizione dell'Accademia in un contesto che – per i quadri – era riservato ai pittori *botteggeri*, e dunque alla vendita di «pittura ordinaria», avveniva in uno spazio «di maggior proporzione, comodo, ariamento, ed interesse pubblico e privato»¹¹¹, che contribuiva forse a marcare lo stacco con i pittori-bottegai. Tuttavia, era ricercata una certa pratica che fa pensare alla possibilità che i quadri dell'Accademia potessero essere venduti: le carte dei Procuratori di San Marco¹¹² restituiscono «per custode» dell'Accademia in *Sensa*, nel 1778, Lorenzo Torelli che era comparso già nel 1774 come normale *bottegger*; per il 1779, il solo Matteo Zais come «Pittor di scola veneziana»; dal 1780 al 1783 ancora Zais; nel 1784 Girolamo Zais, figlio di Matteo e studente all'Accademia tra il 1780 e il 1785¹¹³; e soltanto dal 1785 al 1787 «l'Accademia». L'esperienza terminava allora in modo fallimentare: si dovevano sostenere spese «per il mantenimento a cera fino alle ore due di notte, fornir con tapezeria la bottega, e salario ad un uomo custode, e porto, e riporto de' quadri accademici... dunque anco un tale dispendio ammontò in undici anni a ducati 3025»¹¹⁴.

Da intermediari a mercanti d'arte

La figura dell'intermediario nelle contrattazioni di opere d'arte non è una novità settecentesca, trovando la propria ragion d'essere nella circolazione di informazioni su scala europea che si avvale quindi anche di un sistema di vendita definito “per corri-

spondenza¹¹⁵, nel quale il collezionista, geograficamente distante, deve affidarsi completamente all'intermediario di provata fiducia. Molti collezionisti veneziani sono disponibili a cedere alcuni pezzi sotto la pressione di acquirenti principalmente stranieri, e spesso, alla loro morte, le opere trovano la via della dispersione. Peraltro, la monetizzazione non è sempre il principale motivo per vendere: nel 1790 i Manin agirono in tal senso non «per bisogno, poiché è la famiglia più ricca di Venezia ma... per necessità che hanno di sbrigar la casa che è cadente e la rifabbricano di nuovo», come spiegava Giovanni Maria Sasso a Abraham Hume¹¹⁶. Alle usuali vendite di raccolte private – che ovviamente non erano toccate dai provvedimenti presi nel 1773 in materia di tutela e riguardanti le opere più pregiate conservate in chiese, monasteri e confraternite¹¹⁷ – dal 1768 si aggiungevano gli oggetti provenienti dalle soppressioni di alcuni conventi a Venezia (Madonna dell'Orto, Santa Maria della Carità, San Nicolò al Lido, Sant'Antonio) e nel territorio veneto, un provvedimento messo in atto dal Senato per ridurre l'istituto della *manomorta* ecclesiastica¹¹⁸.

L'incremento dei visitatori stranieri in Italia fa salire il numero di acquirenti interessati alle opere d'arte e i servizi collegati ad essi. Nel suo *Voyage d'Italie*, edito nel 1691 e più volte ristampato e tradotto, Maximilien Misson ricorda che a Venezia «non vi sono di quelle persone che per mestiere accompagnano in giro gli stranieri per loro mostrare le cose che meritano d'esser visitate»¹¹⁹ e, possiamo aggiungere, sono teoricamente in grado di svolgere il ruolo di intermediari perfetti. Ma nei decenni seguenti l'afflusso di viaggiatori porta alla comparsa di veri e propri ciceroni: come tali vengono suggeriti nel 1789 Sasso e Giovanni Antonio Armano nel *Mercurio italico*, un giornale per i turisti stranieri stampato in italiano e in inglese. Sasso commentava essere pochissimi i viaggiatori che si rivolgevano a lui, e solo quelli raccomandati da Hume o da Richard Colt Hoare, mentre la «maggior parte degli altri capitano tra le mani o di barcaroli o di servitori di locanda o di piazza, che li fanno veder quasi tutti il cattivo di Venezia e il più delle volte trascurano il buono, oltre di che essendo ignoranti affatto delle belle arti, anzi confondono le cose ed anche gli autori l'uno con l'altro»¹²⁰. Gli stranieri, per lo più colti e con una certa disponibilità di danaro, potevano contare sulle entrate dei loro consulenti per visitare le collezioni conservate nei palazzi privati, come ricorda Sasso a proposito di palazzo Widmann¹²¹. In tale attività non si cimentavano soltanto i pittori: i *Notatori* di Pietro Gradenigo raccontano di «caffettieri» che trattano «pezzi di quadro» anche d'autore (in un caso sette opere su rame di Francesco Solimena), di rigattieri che tengono in vendita quadri antichi «di ottimo penello» contravvenendo alle regole corporative, e di sconosciuti, come Antonio Bettini ai Santi Apostoli, «negoziatore de quadri», costretto a scappare per debiti «e raggiri gravosi»¹²².

La densa circolazione di opere che faceva centro su Venezia è senza dubbio uno dei fattori che conducono alla nascita di mercanti più esperti e più moderni, provenienti soprattutto dal mondo dei pittori-restauratori; quando il 3 luglio 1802 il pittore Ferdinando Tonioli Moscheni informa Antonio Canova sui migliori negozianti di quadri a Venezia, ricorda essergliene stati proposti tre¹²³, tutti pittori, e di essi due con buone esperienze di restauro: Sasso¹²⁴, il «più forte», che sa «approfittare dei momenti, insomma sa far da antiquario» e allievo da giovane del restauratore Giovan Battista Mengardi, e Giuseppe Baldissini (o Baldassini), anch'egli con una solida esperienza da restauratore e figlio di Nicolò, che aveva sostituito alla morte nel 1786 nel laboratorio di restauro diretto da Pietro Edwards¹²⁵. Del terzo, Bernardo Concolo¹²⁶, pittore e provato *botteggher* e membro dal 1795 del collegio accademico come Baldissini¹²⁷, non si conoscono restauri, ma il fratello Pietro era stato anch'egli impiegato da Edwards. Si intuisce facilmente come il laboratorio di restauro delle «pubbliche pitture», affidato a quest'ultimo e aperto nel 1778¹²⁸,

assicurasse prestigio a una professione che veniva ritenuta ormai indispensabile per il mantenimento delle gallerie private, e alla quale spesso si ricorreva per consolidare i dipinti prima di spedirli ai nuovi o ai potenziali proprietari. Nonostante i restauratori abituali fossero solitamente artisti non troppo o non ancora celebri¹²⁹, l'attività di restauro implicava attenzione allo stile e alla tecnica dell'opera, rendendo i restauratori particolarmente versati nel ruolo degli esperti d'arte.

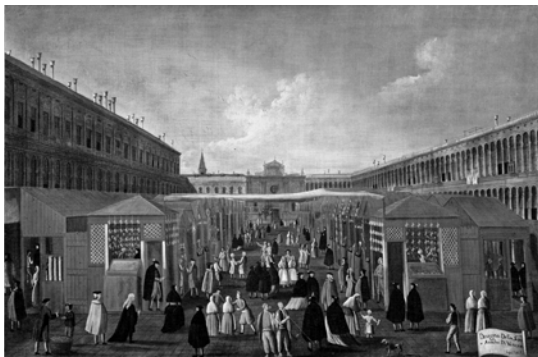
Analoga fortuna come intermediari, se non come mercanti, ebbero alcuni abati¹³⁰, essi stessi collezionisti, come Luigi Celotti che usava pubblicizzare nelle gazzette straniere le opere da lui messe in vendita¹³¹, e che dopo la caduta della Repubblica aveva formato «in brevissimo tempo» una raccolta di opere veneziane, italiane «e d'oltremonti»¹³². Giacomo Della Lena ne è senz'altro il caso più noto¹³³. Autore della memoria manoscritta intitolata «Esposizione storica sullo spoglio, che di tempo in tempo si fece di pitture in Venezia», pubblicata da Francis Haskell¹³⁴, collezionava dipinti (tra cui trentadue opere di Francesco Guardi) e sfruttò probabilmente la sua posizione di vice console spagnolo per ritagliare a se stesso un ruolo da mercante d'arte: alla morte di Sasso, di cui era amico, Della Lena riprese le trattative lasciate in sospeso con Hume, arrivando a proporre antichità e vasi etruschi oltre la «gran massa dei quadri lasciati dal povero Sasso»¹³⁵.

Il gioco delle quotazioni

Secondo Armano, soltanto «chi ha danaro pronto e sta nel paese» (a dispetto delle «vendite per corrispondenza» dunque) riesce ad aggiudicarsi i dipinti migliori¹³⁶: la possibilità di vedere con i propri occhi le opere, senza affidarsi a quelli dell'intermediario, e la buona capacità di spesa, costituiscono infatti la migliore garanzia¹³⁷. A questa data (nel penultimo decennio del Settecento) le trattative sui quadri d'autore, periziati con attenzione talvolta anche sotto strati di polvere e sporczia, riguardano delle somme di denaro spesso ingenti.

Nel periodo qui considerato la quotazione di un dipinto dipende (come sempre) da cinque fattori: l'autografia dell'artista, aspetto sul quale incide l'occhio dell'esperto, e dunque l'asserzione di originalità che svaluta invece le copie; la domanda di opere di un pittore, la concorrenza di altri compratori, ma anche le preferenze di un singolo per una certa opera: nel 1783 a proposito di un «abbozzo nel gusto tizianesco» assai mediocre, Edwards aggiungeva «che qualche mezzo dilettante può vedere in questo quadro delle cose che i professori non sapranno scoprirvi giammai, ed allora il venditore può regolarsi a norma della circostanza»¹³⁸. Collegata a questo aspetto, conta poi la disponibilità di opere di un artista, e, fattore non meno importante degli altri, il soggetto dell'opera («li ritratti se non sono di persone cogniti e bellissimi dell'autore sono sempre puoco considerati»¹³⁹, «la disgrazia d'essere ritratto, e mancante di estrinseci interessanti non la può far molto crescere di prezzo»¹⁴⁰); infine, assume importanza il precedente proprietario. Una lettera di Gavin Hamilton a Sasso nel marzo 1789 è molto chiara al proposito: «ho ricevuto il piccolo Bassano, e credevo di ricevere una cosa sublime, ma mi dispiace di dirle che trovo un quadretto pieno di miserie e niente del gran Bassano, ma essendo della raccolta di Zannetti bisogna pagarlo il doppio di quel che vale»¹⁴¹.

Come è lecito aspettarsi, i dipinti d'autore costano molto. Le liste inviate da Sasso nel 1790 restituiscono ad esempio un «Redentore con manigoldo di Giorgione» a 40 zecchini, due modelli di Tiziano e di Tintoretto a 30, «li 4 quadri casa Manin e più una testa Tiziano» a 80. Hume, cui erano dirette le opere, vi aggiungeva 20 zecchini per la commissione di Sasso; lo «sbozzo di due ritratti di Tiziano» viene valutato 20 zecchini, e due «vedutine» di Canaletto 30¹⁴². Gli artisti e i generi meno in voga avevano una valutazione inferiore: nel 1763 a palazzo Sagredo un quadro con frutti «del Cassana» è stimato da Francesco



6. Canaletto, *Festa di san Rocco*, particolare, Londra, The National Gallery.

7. Gabriel Bella, *La fiera della Sensa vecchia*, Venezia, Museo Fondazione Querini Stampalia.

8. Gabriel Bella, *La fiera della Sensa nuova con l'apparato di Bernardino Maccaruzzi*, Venezia, Museo Fondazione Querini Stampalia.

Fontebasso e Francesco Zugno appena uno zecchino; due opere «con fiori» del «Lope» (Lopez) valgono 4 zecchini ciascuna; un quadro con animali «maniera fiamminga» ne raggiunge 6, ma un dipinto con le arti liberali di Bernardo Strozzi ne ottiene 30, un ritratto di vescovo di Sebastiano Bombelli 16, e un quadro «con conigli del Cassana» 12 zecchini¹⁴³. La stima è cosa ben diversa dal prezzo di vendita: preliminare e ideale quella, reale ed effettivo questo, che costituiva la vera quotazione del dipinto, corretta o esagerata che fosse. La questione dell'attribuzione di un autore e di un valore richiamava spesso «incertezze così grandi che richieggono confronti e discussioni lunghissime», tanto che la «pratica ordinaria nell'eseguir una stima di pitture è appunto quella di una scorsa fatta di volo», nelle parole di Edwards¹⁴⁴. Nondimeno la stima doveva fornire una base indispensabile sulla quale innestare la contrattazione per il prezzo finale di compravendita, e rappresentava una sintesi degli elementi principali sopra esposti in materia di valore: è per questo motivo che si cerca di chiamare pittori esperti per redigere gli inventari.

Quanto al restauro, poteva contribuire anch'esso all'aumento di valore delle opere. Il quadro «in tavola di Tizian molto pregiudicato di San Niccolò della Latuca ristaurato per conto di Mr Udry» da Giuseppe Bertani costò al residente inglese 100 zecchini «di mercede» e 30 di foderatura¹⁴⁵. Un interessante inventario manoscritto, non datato ma ascrivibile alla seconda metà del Settecento, rinvenuto da Gino Corti e relativo ai quadri posseduti da Marietta Foscarini Corner¹⁴⁶ probabilmente venduti a Firenze¹⁴⁷, specifica i prezzi di stima, le relative spese di restauro e in qualche caso anche il prezzo di vendita: una grande tela del diluvio universale «con molte figure» di mano di Giulio Campi era costata 33 lire, se ne erano spese 44 «per farlo accomodare» e 6 per la cornice; la nuova stima di 25 zecchini, base di partenza per la vendita, non fu tuttavia raggiunta perché il quadro risulta venduto per appena 5 zecchini. Sulla sorte di una Samaritana con Cristo assegnata a Bonifacio de' Pitati non sappiamo; l'opera, «quadro grande, in tela», era costata 16 lire come la nuova cornice ma per il restauro se n'erano spese 88, e la base di vendita era stabilita a 60 zecchini. L'Orazione nell'orto attribuita a Jacopo Bassano era costata addirittura 2 lire, «per accomodare lire 30», e la nuova stima saliva a 5 zecchini «cambiato a ragione di lire 25». Il restauro, in altri termini, aveva permesso una sostanziale rivalutazione.

Per proporre un termine di confronto monetario, nel 1721 il salario degli interpreti a Costantinopoli (i «giovani di lingua») assommava a 36 zecchini l'anno, cui si dovevano aggiungere 50 per la «panatica» (le spese di vitto), 6 «di buona mano ogni primo d'anno», 14 per farsi due vesti nuove ogni dodici mesi¹⁴⁸. Giambattista Tiepolo invece ne riceveva 320 «da lire ventidue l'uno», suddivisi in tre *tranches*, per decorare tre lunette nella cappella Colleoni a Bergamo nel 1733¹⁴⁹. All'opposto, i *calafati* dell'Arsenale, che pure costituivano una maestranza privilegiata, quattro decenni dopo percepivano 3 zecchini al mese, mentre gli operai a giornata venivano retribuiti appena con 2 lire al giorno (neanche 2 zecchini al mese), somma che assicurava la pura sussistenza. I quadri d'autore perciò, anche se non eccellenti, rappresentavano un genere decisamente destinato ai benestanti, come pure gli strumenti musicali: tre di essi (due clavicembali e un violino Amati), appartenuti ad Alberto Gozzi¹⁵⁰, nell'inventario redatto il 26 marzo 1726 ricevevano rispettivamente una stima di 46, 16 e 20 ducati (ovvero 16, 5 e 7 zecchini).

Lo zecchino coniato a Venezia, o ducato d'oro, da sempre è una delle monete più richieste dal commercio internazionale per la sua plurisecolare stabilità nel peso e nel titolo, particolarmente apprezzata in un contesto dove le monete – anche quelle auree – riuscivano a conservare i propri caratteri intrinseci per un tempo limitato¹⁵¹. L'uso, invalso sempre più di frequente durante il secolo, di utilizzare lo zecchino per le attribuzioni di valore dei dipinti (e di molte altre merci) indica così la dimensione internazionale del mercato. Bisogna tuttavia considerare anche la progressiva svalutazione della moneta di

conto, il tradizionale ducato da 6 lire e 4 soldi, cui si assiste a partire dagli ultimi anni del Seicento: il titolo di 6 lire e 6 soldi per un ducato già nel 1700 era divenuto 8 lire per ducato nel 1732, e, per ciò che riguarda lo zecchino, l'usuale cambio di 16 lire per uno zecchino si era trasformato in 18 lire nel 1699 e 22 lire nel 1716¹⁵².

Dopo il 1797

I cambiamenti radicali cui condusse la caduta della Repubblica toccarono anche il modo di intendere e di fruire il patrimonio artistico. Di particolare rilievo furono i procedimenti di soppressione degli enti ecclesiastici avviati con il decreto napoleonico del 28 luglio 1806 per incamerarne i beni, e proseguiti sino al 1810¹⁵³. Essi riguardavano un numero enorme di opere che erano state sino ad allora inamovibili perché all'interno di edifici religiosi e di confraternite, e che il provvedimento di concentrazione destinava ai depositi, e in seguito alla vendita sul mercato a partire dal 1809 mediante aste e trattative private. Le pessime condizioni di conservazione erano con ogni probabilità la causa delle basse stime di partenza redatte da Giuseppe Baldissini, incaricato con Edwards della redazione degli inventari demaniali. Alcuni compratori appartengono al mestiere, come l'antiquario Davide Weber¹⁵⁴ ad esempio, o Giacomo Concolo che proviene da una famiglia di *botteggheri*¹⁵⁵, o un Roncan di professione rigattiere, nella cui abitazione sono sequestrati il 31 luglio 1810 quasi tremila quadri di proprietà demaniale da lui acquistati abusivamente; di molti altri non si sa nulla¹⁵⁶. Si trattava forse di persone che rivendevano le opere alle chiese riaperte del territorio (ad esempio Giacomo Florian che nel 1813 acquistava per conto dei comuni di Anguillara e di Villa¹⁵⁷), o di commercianti come Leone Polacco, ebreo, il quale nel 1813 si era proposto di acquistare «effetti» dalla chiesa di San Lorenzo e nel 1817 le circa cinquemila tele rimaste nel deposito di San Giovanni Evangelista «per ripingerle ad altro uso, e in gran parte... per dipingerle ad uso di adobi di camere», o come l'altrettanto sconosciuto Niccolò Brazzoduro che nel novembre 1821 se le aggiudicò come tela, previo lavaggio «con liscia ben forte» per non «inondare il mercato» di «cattive pitture», per un migliaio di lire austriache¹⁵⁸.

Meno visibile in termini di mercato artistico, ma non secondario, fu l'effetto del cambio di regime politico ed economico in cui incorsero molti possidenti veneziani. La divisione, all'interno del patriziato, tra poche casate ricchissime, diverse casate benestanti, e un certo numero di casate decisamente povere si era acuita già nel Settecento, in un ceto afflitto per di più da un costante declino demografico¹⁵⁹. La perdita del potere di governo, conseguente al cambio di regime, i ripetuti assedi e blocchi navali (nel 1805, nel 1809 e soprattutto nel 1813-1814) che riducevano letteralmente alla fame la città, la crisi del commercio e dell'artigianato, costituirono una difficoltà per tutti, rovinando il patriziato medio e riducendo in miseria i nobili poveri e molti membri del ceto dei cittadini¹⁶⁰. Il primo ventennio dell'Ottocento segna così un ricambio eccezionale nella proprietà terriera, della quale sono costretti a disfarsi soprattutto i patrizi¹⁶¹. Inoltre, la nuova disposizione fiscale sulle proprietà immobiliari (il *censo*) promossa dal governo austriaco il 24 luglio 1804 cancellava gli antichi privilegi rendendo gravoso il pagamento delle nuove tasse¹⁶². Molti proprietari di raccolte private avevano già venduto prima del 1797, oppure ora non risentivano affatto della crisi: «quei pochi che hanno pitture non curano di venderle», commentava Sasso nel 1802¹⁶³, e anche Giacomo Della Lena terminava la sua rapida esposizione sullo «Spoglio» affermando come, «malgrado la immensa incredibile quantità di quadri usciti» dalla città, ne rimanessero ancora moltissimi¹⁶⁴; oltretutto, pur preziosi, gli oggetti d'arte non avrebbero potuto risollevarne alcune situazioni critiche¹⁶⁵. Eppure la

difficile situazione economica aveva contribuito a incrementare la circolazione di opere sul mercato, permettendo a coloro che avevano disponibilità di denaro di approfittarsene. Emmanuele Antonio Cicogna nutriva delle forti riserve sul conto di Teodoro Correr, da cui prende il nome l'omonimo museo veneziano, pur riconoscendo che la sua raccolta possedeva «cose bellissime e rarissime»: nato nel 1750, discendente da una delle più antiche famiglie aristocratiche di Venezia, preoccupato al termine della sua vita (sarebbe spirato nel 1830) del destino delle sue raccolte di «anticaglie d'ogni fatta», non esitava a ricorrere ai prestiti a usura in cambio di oggetti, con fare «speculativo, e gretto»¹⁶⁶. Eppure, per sua precisa volontà, cercava di salvare dalla dispersione almeno una minima parte della memoria storico-artistica locale¹⁶⁷. Il grande ricambio affacciatosi ad inizio Ottocento modellava anche più moderne professioni di antiquario. Nel 1808 si era stabilito a Venezia Auguste Louis de Sivry, mercante d'arte e collezionista che riuscì ad acquistare molte delle antichità provenienti dalla raccolta Nani, messa in vendita nel 1822¹⁶⁸. Ne approfittò anche il pittore milanese Antonio Sanquirico, «negoziante di oggetti di belle arti e antichità» alla ex Scuola Grande di San Teodoro, attivo dalla fine degli anni venti alla metà degli anni cinquanta dell'Ottocento. Egli aveva comprato ogni possibile testimonianza storica, inclusi numerosi dipinti di valore da famiglie veneziane impoverite, e rivendeva ai numerosi amatori e a «tous les grands personnages qui passent à Venise», come recitava una guida francese edita nel 1844, che descriveva la sua collezione antiquaria come un «immense *Capharnaum*, qui n'a pas son pareil en Italie»¹⁶⁹.

1. Cowan 1998, p. 162; Id. 2006, p. 264.
2. Ormrod 2002, pp. 305, 314.
3. Brewer 1999, pp. 210-213.
4. I *marchands-merciers* si occupano a Parigi di una serie di prodotti collegati al tessile, al mobilio e a una vasta serie di accessori, dai giocattoli alle scatole da tabacco; sono anche un tassello fondamentale della reputazione parigina come mercato per gli oggetti di lusso, poiché attraverso di essi transita una vasta serie di merci di pregio comprese quelle importate ed esotiche. Cfr. Sargentson 1996, *passim*.
5. Pomian 1989, pp. 185-186, 200, 202.
6. Michel 2007, p. 12. Sulle strategie di vendita di Edmé-François Gersaint, forse il primo di tali antiquari, cfr. De Marchi, Van Miegroet 2006, pp. 383-404.
7. «The English art market was subject to three main sets of controls in the late seventeenth century. In the first place, formal (if moribund) limitations were placed on the type of paintings which might legally be imported. Secondly, such imports were subject to taxation, and thirdly, the monopoly of the Painters-Stainers Company was officially maintained until 1708, when the last authorised search was made». Ormrod 2002, p. 305.
8. A Londra, ad esempio, vengono messe in vendita tramite asta le consistenze delle botteghe dei pittori. Cowan 2006, p. 273.
9. Ewing 1990, pp. 558-584.
10. Szanto 2006, pp. 329, 339.
11. Davis (2003) offre una serie di motivi di attrazione. Nel corso del Settecento «l'Italia si riapre ai francesi, agli inglesi e non più soltanto ai viaggiatori, agli archeologi, agli artisti, ma ai mercanti di panni, di olio, di grano, di libri... Si tratta spesso di decine di persone, neppure di centinaia, ma è gente che conta». Venturi 1973, pp. 1033-1034. A metà Settecento Venezia è tra le mete obbligate del ritorno da Roma e Napoli; vi si giunge in febbraio, per godere del Carnevale. De Seta 1982, p. 145.
12. Il manifesto pubblicizzava una serie di acquaforti incise da Francesco Novelli (autore anche del manifesto), Costantino Cumano e Giuseppe Sardi, dalle «rarissime e tanto accreditate stampe di Rembrandt, ed altre pure... de' più insigni autori» (riprodotto da Kowalczyk 2002, p. 364), che venivano vendute a 1 paolo (moneta romana, forse per attirare meglio i forestieri) l'una.
13. S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano e il mercato dell'arte a Venezia tra Cinque e Seicento*, in corso di stampa, oppure, per Tiziano, cfr. Tagliaferro 2006. Sia nel caso del rilevante *stock* di bottega di Gerolamo Bassano, sia nel caso dei numerosi e a volte temporanei collaboratori di Tiziano, potenziali produttori di opere di carattere più seriale, vi sono dipinti che possono essere parificati alla produzione anversese destinata all'esportazione in tutta Europa.
14. ASVe, *Notarile, Atti*, Giovan Battista Coderta, b. 2924, cc. 42v, 44, 62. Gli attestati riprendono nel febbraio 1648 (*ivi*, cc. 355v e sgg.) con analoga varietà di merci.
15. Favaro 1975, pp. 151, 161, 165, 176.
16. Tucci 1960, p. 158.
17. Costantini 1998, pp. 572-576.
18. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Seconda serie*, b. 58, *Memoria mercantile n° 152 / Parte 8ª: Ristampa raccolta delle vecchie tariffe del Stalaggio, Uscita ordinaria, et Uscida del Fontico de tedeschi per via di mare ridotta per maggior facilità al metodo, e limitazione della nuova Tariffa*.
19. Le dogane di Venezia, all'inizio del Settecento, sono distinte in: *Dogana da mar* o *del nuovo Stallagio*, per tutte le merci entranti via mare; *Entrada da terra*, per le merci provenienti dalla terraferma; *Fontico dei Tedeschi*, riguardante esclusivamente i mercanti tedeschi e le merci da loro trattate in entrata e in uscita, poi suddivise; *Uscita ordinaria*, per tutte le merci in uscita non rientranti in quelle tedesche. Non figurava più la *Dogana detta di San Giorgio* o *di transito* o *di sottovento*, per le merci in transito. Georgelin 1978, pp. 57-58.
20. Romanin ed. 1975, VIII, p. 51.
21. *Tariffa* 1925, p. 11.
22. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Seconda serie*, b. 58, *Memoria mercantile n° 152 / Parte 8ª: Tariffa per il ducato uno al collo d'ingresso, e mezzo d'uscita, stabilita da Deputati alla regolazione del commercio con approvazione dell'eccellentissimo Senato giusto al decreto 21. Aprile 1736*, Venezia 1736; per la quantità necessaria a formare un collo: *ibid.*, *Tariffa per il ducato uno al collo d'ingresso [...] regolata dalli due attuali, e due aggiunti a Cinque Savij alla mercanzia, Deputazione destinata alla regolazione del commercio*, Venezia 1737.
23. Martini ed. 1976, p. 818.
24. Tucci 1960, p. 183.
25. Georgelin 1978, p. 83. Di opinione contraria le fonti utilizzate da Tucci 1960, pp. 183-185.
26. *Tariffa d'ingresso stabilita dagl'illustrissimi ed eccellentissimi signori Deputati, ed Aggiunti alla regolazione del commercio e Cinque Savij alla mercanzia approvata dall'eccellentissimo Senato con decreto 2 ottobre 1751*, Venezia 1751. Una copia è conservata in BMCVe, opuscoli Cicogna 790/7.
27. «Il tema del contrabbando domina la tematica dell'economia veneziana del Settecento», Caizzi 1965, p. 12.
28. Su Conti e Marchesini, cfr. Magrini 2001, pp. 221-238.
29. Magrini 2001, p. 232.
30. SPV, ms. 652, 7 giugno 1791. Ringrazio Linda Borean per la segnalazione di questo manoscritto.
31. Favaro 2006, pp. 290-292.
32. Caizzi 1965, p. 155.
33. Georgelin 1978, p. 169.
34. Montecuccoli degli Erri 2003, pp. 152-160.
35. Favaro 1975, pp. 115, 119-121.
36. Montecuccoli degli Erri 2003, pp. 145-146.
37. Favaro 1975, p. 225. Nel settembre 1761 il Senato concede l'annullamento del debito fiscale dei pittori a seguito di reiterate suppliche. L'effettiva separazione dai dipintori, iniquamente secondo

i membri del Collegio, aveva comportato una serie di disparità nelle quote di *tanse* e *taglione* (le tasse corporative) sostenute da i due capi dell'Arte, e il cui debito pregresso era stato diviso al tempo della separazione. Il Collegio lamentava infatti come il corpo dei dipintori restasse numeroso, mentre di poche fortune e per di più molto disegualmente distribuite era quello dei pittori. BMCVe, mss. cl. IV, n. 123, cc. 128-129; Del Negro 1998, p. 84.

38. Favaro 1975, p. 219.

39. Le memorie di Vincenzo Chilone (1758-1839) sono riportate da Mutinelli 1841, p. 693.

40. BMCVe, mss. cl. IV, n. 123.

41. Montecuccoli degli Erri 1998, p. 89.

42. Georgelin 1978, p. 169.

43. Panciera 1998, pp. 495-499.

44. La nota di Tron non è datata ma secondo Del Negro (1998, pp. 89-90, n. 14) ascrivibile agli ultimi mesi del 1757.

45. Quattro solamente erano le botteghe «antiche» in cui si fabbricavano e vendevano maschere dalla fine del Seicento, «sendo le altre di più fresca età... all'Arte de depentori congiunte». Del Negro 1998, p. 84.

46. *Ibid.*

47. ASVe, *Milizia da mar*, b. 454, fasc. 121.

48. Si veda Haskell 1963, ed. 1985, pp. 481-483; Contini 2008, pp. 269-270 e voce *biografica*.

49. Krellig 2005, p. 70.

50. ASVe, *Milizia da mar*, b. 454, fasc. 121.

51. Cfr. ad esempio Bensi 1993.

52. ASVe, *Giudici del proprio, Mobili*, reg. 324, c. 101 sg.

53. Cecchini 2005, p. 157.

54. Magrini 2001, p. 202.

55. Si veda la voce *biografica* della famiglia.

56. ASVe, *Avogaria di comun, Miscellanea penale*, b. 369, fasc. 13.

57. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Prima serie*, b. 747, 28 luglio 1754, il console veneto a Senigallia Antinoro Cavalli ai Cinque savi.

58. Caizzi 1965, pp. 238-240. La grande fiera a Senigallia, e la corona di piccole fiere marchigiane, secondo Caizzi costituiscono una delle ragioni per mantenere aperta la dogana di Chioggia, dato che la maggior parte dei trasporti sottocosta verso le Marche sono effettuati dalla flottiglia chioggiotta. *Ivi*, p. 238.

59. Moroni 2003, pp. 74-79.

60. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Seconda serie*, b. 40, fasc. 240 parte II, 6 settembre 1713.

61. *Ivi*, *Prima serie*, b. 747, 28 luglio 1754. Tra 1769 e 1771 i bilanci delle dogane in entrata e in uscita in merito ai «Quadri di pittura» restituiscono, per Senigallia, ben il 32-34% dell'intero ammontare del dazio per l'uscita ordinaria. Il saldo, in netto avanzo (la voce è quasi del tutto di esportazione), è distribuito in cinquantotto località di destinazione sulle quali la città marchigiana detiene una sorta di primato: dai quadri spediti da Venezia verso Senigallia proviene circa la metà dei dazi in uscita complessivamente riscossi per le destinazioni «estere», e un ammontare pari a quanto viene incassato per le destinazioni dello stato veneto, comprese Istria, Dalmazia, Corfù. *Ivi*, *Registri bilanci*, reg. 2, c. 423.

62. Si faccia riferimento alla mappa IV pubblicata da Concina 1989.

63. Panciera 1998, p. 482.

64. ASVe, *Milizia da mar*, b. 454, fasc. 121; Montecuccoli degli Erri 2003, p. 146.

65. *Ivi*, p. 148.

66. Si veda la voce *biografica*.

67. ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 8-9.

68. Montecuccoli degli Erri 1998, p. 137.

69. ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 8-9.

70. ASVe, *Notarile, Testamenti*, Giacomo Bella, b. 146, n. 160 (cedola) e b. 147, c. 126 (protocollo), 16 dicembre 1787.

71. ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 9.

72. Montecuccoli degli Erri 1992-1993, p. 710. Sui Giovanelli si veda voce *biografica*.

73. Pubblicato in Cecchini 2005, pp. 165-166.

74. ASVe, *Giudici del proprio, Mobili*, reg. 352, cc. 1-4.

75. ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 8. Orazio Polazzo (Montecuccoli degli Erri 1998, p. 124) è iscritto al Collegio dal 1716 al 1747, mentre l'altro figlio di Francesco, Giambattista, *botteggher* a San Silvestro (*ibid.*), vi compare nel 1745 (Favaro 1975, pp. 156, 158-159). Un documento ascrivibile al 1727 (si veda la voce *biografica* Concolo) descrive tra i pittori Francesco Polazzo trentanovenne, con nove figli di cui uno pittore. ASVe, *Milizia da mar*, b. 550, fogli sciolti.

76. ASVe, *Giudici del proprio, Mobili*, reg. 383, c. 69 sg.

77. Montecuccoli degli Erri 1998, p. 96; Montecuccoli degli Erri, Pedrocchi 1999, p. 15.

78. Pavanello, Mariuz 2000-2001, p. 106. Al numero 60 della lista manoscritta di Recanati, datata 1712: «In un Cristo da me comperato dal strazzarolo di Santa Marina stimato da tutti del Palma Vecchio, tenuto da un Angelo, era una Portella per quello si vede del Santissimo Sacramento in qualche tabernacolo gli diedi sei cechini che valevano lire 20».

79. *Notizie d'arte* 1942, p. 47.

80. ASVe, *Consoli dei mercanti*, b. 126, fasc. s.n.

81. Montecuccoli degli Erri 1998, p. 124.

82. ASVe, *Notarile, Atti*, Giovan Battista Giavarina, b. 2559, fasc. 8, citato da Pedani Fabris 1996, p. 145. Si tratta di una ducale concedente a Giacomo di Bernardo Concolo (che ha allora otto anni), per tutta la sua vita, la possibilità di esporre – io penso anche di vendere – i quadri, per «la morte ultimamente seguita di Giacomo q. Bortolo da Venetia pittor».

83. Sia concesso rinviare a Cecchini 2008, pp. 180-182.



- 84.** Si veda il saggio introduttivo di Linda Borean.
- 85.** ASVe, *Notarile, Atti*, Gabriele Gabrieli, b. 7466, fasc. 9.
- 86.** Valentin Picini è presente nelle liste del Collegio dei pittori nel 1712; in una lista ascrivibile al 1727 (si veda la voce *biografica* Concolo) è registrato a Sant'Aponal, sessantanovenne (permettendo di collocare la sua data di nascita attorno al 1658), con nove figli di cui uno pittore. Favaro 1975, pp. 225, 227. Favaro (p. 160) annota anche «Valentin Riccini», presente nelle liste del Collegio tra 1726 e 1733. Nel 1750 i Provveditori alle Pompe tassano Angelo Piccini pittore a San Marcuola, Girolamo Piccini a San Marziale (nel 1748 a San Salvador) con bottega da quadri, e il figlio Francesco Piccini «botteggher da quadri» con bottega a San Salvador. Montecuccoli degli Erri 1998, pp. 121-122.
- 87.** ASVe, *Ospedali e luoghi pii*, b. 552, fasc. 1.
- 88.** Zannini 1998, p. 435.
- 89.** ASVe, *Ospedali e luoghi pii*, b. 552, fasc. 1.
- 90.** *Piano di lotteria* tratto dai *Diari* di Marino Sanudo, t. XXXII, p. 39, e riportato da Romanin ed. 1975, V, p. 557.
- 91.** Bassi 1941, p. 7.
- 92.** Del Negro 1998, p. 84.
- 93.** Bassi 1941, p. 8.
- 94.** Del Negro 1998, p. 89. La distanza tra l'Accademia e il Collegio è incolmabile sin da subito (*ibid.*). Nel 1759, quando anche il Collegio si riunisce, come e in realtà prima dell'Accademia, nelle «stanze a quest'Instituto spettanti» al *fontego* della farina, gli accademici ribadiscono che il Collegio «non tiene alcuna mansione in quest'Instituto totalmente separato dal Collegio de Pittori, così fu creduto dall'attual signor Pressidente con suoi consiglieri si rendesse necessaria qualche dichiarazione in scritto, con cui spiccasse il jus dell'accademia, con la permissiva di poter il Collegio de pittori ridursi in una di dette stanze all'occasione di loro Reduzioni, riconoscendone il dominio dell'accademia stessa con l'annua corresponsione di ducati 20». AABAVe, *Veneta pubblica accademia di pittura, scultura e architettura, 1750-1806*, b. 1, reg. 5, c. 12, 18 ottobre 1759.
- 95.** Del Negro 2007, pp. 250, 252.
- 96.** Si vedano i saggi in questo volume.
- 97.** Seneca 1962, pp. 42-47.
- 98.** ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Prima serie*, reg. 193, c. 18v. Ringrazio Paola Benussi per la segnalazione di questo documento.
- 99.** Del Negro 1998, pp. 87-88.
- 100.** Montecuccoli degli Erri 2003, p. 147.
- 101.** Del Negro 1998, p. 85.
- 102.** *I quadri* 1968, pp. 149-151.
- 103.** Haskell 1963, ed. 1985, pp. 502-505.
- 104.** ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 9, *passim*.
- 105.** I membri dell'istituzione non mostrarono molto entusiasmo per l'iniziativa proposta da Francesco Morosini, allora procuratore di San Marco. La prima esposizione ebbe luogo con opere date in prestito dai principali artisti attivi in città. Haskell, Levey 1958, p. 179.
- 106.** *Ivi*, p. 182.
- 107.** Al 16 agosto 1760 Piero Gradenigo annota: «per antica e lodevole usanza sogliono certi giovani pittori oggi esponere al pubblico nella piazza di San Rocco le prime opere loro per attendere il giudizio di chi vi concorre, e meglio profittare in avvenire con onorato concetto». *Notizie d'arte* 1942, pp. 59-60.
- 108.** Pubblicate in *Notizie d'arte* 1942.
- 109.** Haskell, Levey 1958, p. 181.
- 110.** Padoan Urban 1968, pp. 335-336.
- 111.** *Ivi*, pp. 336-337.
- 112.** ASVe, *Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa*, b. 53, fasc. 8-9.
- 113.** AABAVe, *Veneta pubblica accademia di pittura, scultura e architettura, 1750-1806*, b. 1, reg. 6, cc. n.n.
- 114.** *Ivi*, b. 1, reg. 7, cc.n.n., filza 82, 27 agosto 1789.
- 115.** Magrini 2002, p. 56; Borean 2004, p. 24.
- 116.** Borean 2004, p. 155.
- 117.** Vianello 1970-1971, p. 138; Olivato 1974, pp. 54-66.
- 118.** Schiavon 2001, pp. 197-198. Il 1768 è un anno cruciale per i rapporti tra Stato e Chiesa in Italia; a Napoli vengono espulsi tutti i gesuiti (provvedimento già attuato in Portogallo nel 1759, in Francia nel 1764, in Spagna nel 1767), quattro anni prima a Parma si era già abolita la *manomorta*, seguita da Lucca e Modena, da Firenze nel 1769 e dalla Lombardia. Woolf 1973, pp. 105-111.
- 119.** De Seta 1982, pp. 184, 201.
- 120.** Borean 2004, p. 133.
- 121.** *Ivi*, p. 156.
- 122.** *Notizie d'arte* 1942, pp. 63 (18 ottobre 1760), 65 (3 novembre 1760), 151 (25 marzo 1767), 206 (11 marzo 1771).
- 123.** Pavanello 1996, p. 16.
- 124.** Si veda la voce *biografica*.
- 125.** Conti 1973, p. 171. Suocero di Lattanzio Querena e allievo del pittore-restauratore Giuseppe Bertani, Giuseppe Baldissini moriva l'11 novembre 1823. Zorzi 1985, p. 336.
- 126.** Si veda la voce *biografica*.
- 127.** AABAVe, *Veneta pubblica accademia di pittura, scultura e architettura, 1750-1806*, b. 2, cc. n.n.
- 128.** Edwards era stato allievo di Gaspere Diziani, che dal 1762 era il restauratore ufficiale della Repubblica. Conti 1973, pp. 152-153; Rinaldi 1993, p. 296.
- 129.** Conti 1973, p. 146.
- 130.** Cfr. Caburlotto 2002, pp. 187-209 per alcuni casi.
- 131.** Callegari 2000, p. 96.
- 132.** Haskell 1967, p. 178.
- 133.** Nato a Lucca nel 1732, Giacomo o Jacopo Della Lena avrebbe trascorso la maggior parte della sua vita a Venezia ove sarebbe spirato nel 1806,



e dove l'incarico del vice-consolato per l'ambasciata di Spagna gli fu procurato, con ogni probabilità, dal fratello Innocenzo, medico dell'ambasciatore. Il fratello Eusebio, abate anch'egli, letterato e bibliofilo (Cicogna 1847, p. 267), era in contatto con Giacomo Casanova e Lorenzo da Ponte. Haskell 1985, pp. 568-569.

134. Haskell 1967, pp. 173-178.

135. Borean 2004, p. 14. Della Lena era anche caro amico di Giannantonio Moschini, che lo ricorda nell'opera dedicata alla letteratura veneziana contemporanea (II, 1806, p. 59).

136. Borean 2004, p. 27.

137. Anche per Giovanni Maria Sasso, in realtà, che nel 1787 si lamentava di un cattivo acquisto fatto per tramite di Armano: «mai più comprerò cose senza il vederle». Borean 2004, p. 103.

138. *Gli inventari* 2006, p. 73.

139. Gavin Hamilton a Giovanni Maria Sasso, 26 agosto 1786. Del Torre 2002, p. 443.

140. *Gli inventari* 2006, p. 74. Pietro Edwards in merito a un bel ritratto di cancellier grande di Giacomo Bassano, in casa del *quondam* Ludovico Franceschi il 18 marzo 1783. Sui Franceschi vedi *voce biografica*.

141. Volpetti 2007/2008, p. 39.

142. Borean 2004, pp. 165, 133.

143. ASVe, *Giudici del proprio, Mobili*, reg. 383, cc. 69 sgg. Un'altra copia del documento, conservata nella Biblioteca del Museo Correr, è pubblicata da Mazza 2004, pp. 181-188.

144. *Gli inventari* 2006, p. 24.

145. Conti 1973, pp. 239-240.

146. Marietta Foscarini di Alvise di Nicolò procuratore, del ramo di San Stae, aveva sposato il 10 febbraio 1750 (*m.v.*) Andrea Giulio Corner di Nicolò procuratore, dell'importante ramo Corner cosiddetto *della ca' Grandà* a San Maurizio (si veda la *voce biografica*), nato nel 1727 (ASVe, *Avogaria di Comun, Matrimoni con notizie dei figli*, ad vocem; Barbaro, *Tasca*, III, pp. 61-62, 541). L'inventario fiorentino registra numerose voci di un inventario di beni dei fratelli Corner *quondam* Nicolò del 1753 pubblicato in Bernardi 1990, pp. 178, 241-247.

147. Getty Provenance Index Databases, inv. I-307. Sono grata a Linda Borean per la segnalazione di questo inventario.

148. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, Prima serie*, b. 348, fasc. s.n., 22 dicembre 1721.

149. Magrini 2002, pp. 74-75.

150. Si tratta di un «chaocimbano grande... con cravi organo» attribuito ai Trasuntini, bottega di cembalari attivi a Venezia nel XVI secolo, un «chaocimbano di tre registri di Martin Chaiton», e un «violin di Antonio e Gierolimo Amatti da Cremona». ASVe, *Ospedali e luoghi pii*, b. 552, fasc. 2, *Inventario e stime di mobili della eredità Gozzi / 26 marzo 1726*.

151. Tucci 1976, p. 443. Alla fine del Seicento, si stimava che nel Levante dove veniva esportato in conio, lo zecchino guadagnasse dal 10 al 13% sull'oro in verga, assicurando grossi profitti agli esportatori. *Ivi*, p. 444.

152. Zannini 1998, pp. 433-435.

153. Spiazzi 1983, p. 70; Zorzi 1984, p. 52.

154. Basaldella 1997, p. 41. Weber (1773-1847), nipote del console tedesco a Venezia, collezionista e bibliofilo Amedeo Svajer, e collezionista erudito anch'egli, apparteneva alla nuova schiera di antiquari che avevano largamente profittato delle dispersioni. *Ivi*, pp. 20, 43.

155. Si veda la *voce biografica*.

156. Zorzi 1984, pp. 82-84.

157. ASVe, *Direzione dipartimentale del Demanio*, b. 322, fasc. 21.

158. Spiazzi 1983, p. 74; per Polacco, cfr. ASVe, *Direzione dipartimentale del Demanio*, b. 322, fasc. n.n.

159. Cfr. Hunecke 1998, pp. 359-391.

160. Woolf 2002, p. 11.

161. Derosas 1991, pp. 16, 21.

162. Gottardi 1993, pp. 78-91.

163. Borean 2004, p. 290.

164. Haskell 1967, p. 178.

165. Per Irene Favaretto sembra «addirittura che le collezioni, e in

particolare quelle legate ad una lunga tradizione familiare, siano state tra le ultime proprietà delle varie casate ad essere poste in vendita». Favaretto 1990, p. 266.

166. Haskell 1963, ed. 1985, pp. 576-579; Romanelli 1988, pp. 18-19.

167. Favaretto 1990, p. 267.

168. *Ivi*, pp. 218-219, 270 e Kruglov 2007, pp. 47-71.

169. Perry 1982, p. 69.