

Isabella Cecchini

Al volgere del secolo XVIII, la prassi del commercio d'arte può dirsi a Venezia ben avviata; opere antiche e moderne lasciano la città assecondando l'intraprendenza dei compratori stranieri e dei loro agenti, da sempre numerosi. Il caso di Giovanni Maria Sasso è esemplare: compra e vende con rapidità, addirittura forma per sé una piccola collezione, pubblica opuscoli, fornisce perizie¹. Si stampavano cataloghi di vendita, come avveniva nelle grandi città europee, o libri mascheranti cataloghi di vendita come la *Dactyliotheca* di Anton Maria Zanetti, che vi aveva pubblicato la propria collezione di gemme e cammei antichi, e che veniva ricordato esplicitamente come «dealer» o «marchand d'antiques»². Addirittura, nel 1761 i Cinque Savi alla Mercanzia nominavano i quadri tra i generi che permettono di «aprir nuove vie [ai] nostri prodotti e manufatture non meno che alla distribuzione delle cose altrui»³ includendoli tra i beni di esportazione destinati al nuovo ed immenso mercato russo.

Eppure, a differenza della pubblicistica seicentesca nella quale il commercio d'arte (che si stava diffondendo a livelli prima inusitati) viene riportato come prassi di negozio assai particolare⁴, non vi si fa menzione nei principali repertori di mestieri che vengono pubblicati nella seconda metà del Settecento, segno forse di un fenomeno ormai perfettamente riconosciuto e riconoscibile. Francesco Grisellini, estensore di un *Dizionario* ispirato all'*Encyclopédie*, elenca puntigliosamente e con dovizia di particolari una lunga serie di professioni, senza tralasciare quelle legate alle attività artistiche (ballerini, fabbricanti di cembali, pittori di *pastiches*, pittori di fiori, miniatori, *paesanti*, ritrattisti, incisori, scultori, stuccatori, pittori *tout court*...); egli stesso è incisore, restauratore e pittore, dunque, si può pensare, sensibile alla descrizione dei fenomeni artistici e pronto a cogliere, nella redazione di una enciclopedia di mestieri, l'aspetto commerciale della produzione artistica, ma non uno degli elementi legati al «mercato» (la produzione di bottega, ad esempio, o la vendita diretta) è toccato nei diciotto volumi che compongono l'opera⁵. I mercanti d'arte non compaiono nel *Dizionario portatile delle Belle Arti* tradotto dal francese ed edito nel 1768⁶, né vi si fa menzione nel *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* stampato nell'ultimo anno di vita della Repubblica – se non, in una accezione assai negativa, alla voce «Amatori»: «da un secolo in qua n'è cresciuto il numero, e va più crescendo in ragione che si moltiplicano i mercanti delle Belle Arti, cioè in ragion del lusso. E così è decresciuto e decresce il numero de' buoni Artisti. Vi sono stati i veri Amatori e Conoscitori, ve ne sono ancora, ma sono rari, rarissimi. [...] Senza buon gusto non si può esser vero Amatore»⁷.

Il commercio d'arte mal si presta ad una rigida classificazione. A Venezia si potevano acquistare dipinti mediante contrattazioni private fra collezionisti di rango e fra amatori di minor livello, alle aste di mobilio di seconda mano bandite quotidianamente a Rialto e a San Marco, e durante la fiera annuale dell'Ascensione o *Sensa* (occasione perché capitino «curiosità, et i forestieri»⁸). Ci si poteva rivolgere alle botteghe di pittore; la vendita in botteghe non appartenenti all'arte, ad esempio da parte dei rivenditori di abiti e mobili usati o dei profumieri, frequente ma poco tollerata, era permessa soltanto con un adeguato compenso versato alla corporazione⁹. Infine, oscillante tra l'improvvisazione e la passione, il commercio d'arte veniva praticato da numerosi *negozianti* specializzati in beni di lusso che ne facevano una lucrosa attività accessoria: si pensi all'invio a Venezia di opere di Luca Giordano, della vendita delle quali si incaricano mercanti di fiducia, oppure alla rete di relazioni che intrattenevano con la corte medicea Paolo del Sera, mercante di seta, ed in seguito il *Mastro di poste* di Toscana Matteo del Teglia, sempre con la collaborazione e con la presenza di diversi pittori procacciatori di opere da galleria¹⁰.

Era dunque possibile far fruttare le occasioni create da una domanda in crescita dal secolo XVI e che dalla fine del Cinquecento ricercava incessantemente le opere dei principali artisti che avevano contribuito alla definizione di uno stile veneto riconoscibile; la specializzazione nel commercio è del resto una conseguenza dell'allargamento dei mercati. Eppure, a Venezia tale specializzazione sembra aver luogo abbastanza tardi, al confronto di altre città quali Roma o Firenze. È infatti soltanto a partire dalla seconda metà del secolo XVII che iniziano a fare la loro comparsa professionisti dedicati esclusivamente alla compravendita di opere e, per il caso sotto esame e relativamente al commercio di dipinti, si tratta in genere di pittori. Per i beni d'arte, il cui valore è difficilmente definibile, è naturale che dell'intermediazione si occupi una figura vicina al produttore, o il produttore stesso per garantire efficienza nell'attribuzione del valore e nella riduzione dei costi di transazione¹¹.

Il commercio di dipinti tende così a concentrarsi in chi dispone, per istruzione ricevuta, di strumenti adatti per valutare un dipinto o per assicurare un corretto trasporto di beni così delicati¹², si tratti di semplici appassionati oppure di pittori veri e propri, nonostante questi ultimi attirassero talvolta il sospetto di frode¹³. A ciò si deve aggiungere la prassi corporativa che tendeva a regolare assieme produzione e commercio¹⁴ imponendo soltanto ai pittori la vendita in bottega di opere pronte

proprie ed altrui, e restituendo comunque l'idea di un interesse predominante per la produzione, più che per la vendita, tanto che, nonostante la nuova attitudine di consumo verso i dipinti emersa nel secolo XVI, non se ne trova alcun riflesso nella legislazione corporativa veneziana, saldamente improntata alle regole fissate due secoli prima.

152

Al confronto con altre città, la tarda comparsa a Venezia di specialisti nel commercio d'arte, e la pressoché totale aderenza di tali figure con quelle dei pittori, stante i dati disponibili, sono segnali indicativi di un mercato artistico che si sviluppa con lentezza ed apparentemente modellato sulla domanda, come gli inventari presentati in questo contributo dimostrano. A Roma, ad esempio, nonostante le lagnanze dell'Accademia che osteggiava in tutti i modi lo sviluppo di un mercato concorrenziale per la vendita dei dipinti, già nel 1633 si censivano coloro che a qualunque titolo praticavano il commercio delle opere, distinti in «Pittori Bottegari», «Rivenditori di quadri», «Recattieri», «Indoratori», «Coronari [venditori di rosari] che vendono quadri», e non si contavano gli ambulanti, che notoriamente sfuggivano volentieri ai controlli fiscali¹⁵. I mercanti d'arte esistevano con ogni probabilità anche prima – a Roma dopotutto si pubblica una guida per le collezioni private di antichità nel 1556¹⁶ – stante il rilevante commercio di pezzi antichi (nonostante Venezia fosse un centro di smercio per ciò che proveniva dalla Grecia¹⁷), ma è interessante che una lista creata come elenco fiscale riconosca la non necessaria aderenza di chi commercia in dipinti con chi fa professione di pittore. Il ritrovamento dell'eccezionale inventario del genovese Pellegrino Peri ha messo in luce come costui, prima di divenire mercante di dipinti, fosse stato mascheraiolo, merciaio, «coltellinaro»; eppure, al momento della morte nel 1699 la bottega, posta nel cuore della città a contatto con molte famiglie nobili proprietarie di collezioni importanti, contava quasi 2.500 dipinti in vendita, originali e copie di diversa qualità prodotti soprattutto da artisti fiamminghi, ma anche da molti importanti artisti tardo barocchi, valutati più di 18.000 scudi da Giuseppe Ghezzi¹⁸.

Il fatto che ad occuparsi di commercio d'arte fossero persone che praticavano in realtà un altro mestiere non è inusuale, e Venezia non vi fa eccezione; anzi, generalizzando all'estremo, si può dire che sino a tutta la prima metà del Seicento a gestire la compravendita di dipinti fossero, per la fascia più alta del mercato, i *negozianti* di beni di lusso¹⁹ e coloro che per conto delle corti straniere si occupavano di spedire gli innumerevoli beni disponibili in città, assecondando già dal secolo XVI l'interesse verso i maestri veneziani, contemporanei o deceduti: Jacopo Strada per l'imperatore Massimiliano II ed il duca Alberto V, Paolo del Sera per Leopoldo de' Medici, il ricco *marzer* Bartolomeo Bontempelli per la corte Gonzaga, ed in generale i residenti incaricati spesso di tener d'occhio quel che capitava in vendita, come emerge dalle corrispondenze nelle

quali si consiglia, si spedisce, si acquista o si cambia idea e si rimanda indietro l'opera²⁰.

Per la fascia più bassa, oltre alle aste di mobilio, rimanevano le botteghe di pittore, ma anche di rigattiere, i lavoratori pittori che producevano a margine del consentito, e figure che trattavano un po' di tutto senza dar luogo ad una specifica professionalità²¹. La fiera della *Sensa* mantenne un carattere occasionale nel panorama commerciale cittadino ed assolutamente irrilevante per il commercio d'arte: non solo se ne occupavano i Procuratori di San Marco, e non le magistrature cittadine deputate alle attività mercantili, ma quasi totale era l'assenza delle merci che tradizionalmente formavano l'oggetto principale del commercio con l'estero, peraltro quotidianamente reperibili a Rialto²². Vi erano certo delle eccezioni; il pittore-mercante Nicolò Renieri²³ poteva esser confrontabile, per giro d'affari e per qualità dei pezzi commerciati, con un Pellegrino Peri; ma restava, appunto, una eccezione.

La causa del relativo ritardo nella professionalizzazione del commercio d'arte rispetto ad altri centri artistici, e, quando la specializzazione si verificò, dell'aderenza abbastanza pedissequa al livello medio-basso della domanda, deve esser cercata probabilmente sia nel contesto economico cittadino, sia nella struttura della domanda rivolta alle opere veneziane. Per quel che riguarda quest'ultima, pare certo che almeno dal secolo XVI si verifichi un'espansione nel numero di dipinti posseduti; ci si rifornisce in parte da artisti viventi, in parte da artisti deceduti da poco²⁴. Le case lentamente si riempiono di quadri; nel caso dei numerosi mercanti tedeschi e fiamminghi che risiedono in città i dipinti sono spesso di provenienza estera²⁵. Dalla fine del Cinquecento si sviluppa anche la domanda qualificata richiesta dal collezionismo, che assume la forma di un flusso di spesa destinato alla esportazione: valga da esempio la dedica del primo volume de *Le Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi ai fiamminghi fratelli Reynst, i quali possiedono uno «studio privato» di pitture, «havendo elleno con generoso dispendio erette in Venetia, & in Amsterdamo due famose Galerie»²⁶, che infatti furono spedite in Fiandra dagli eredi. La parte più ricca di tale domanda sembra rivolgersi, ancora per tutto il Seicento, direttamente agli artisti utilizzati come intermediari ed ai già ricordati negozianti, per cercare opere in vendita degli autori più celebri, mentre la diffusione dei dipinti come oggetti comuni nelle abitazioni di ogni tipo può essere alla base della specializzazione nella vendita messa in atto da alcune botteghe, assieme a quella non istituzionale praticata da rigattieri e da altri commercianti. Tale divisione sommaria nei due settori della domanda si verifica anche in altre città, come Napoli, dove era frequente che il commercio di dipinti si unisse ad altre professioni quali la doratura, la fattura delle cornici e la vendita di colori, in modo da rifornire i clienti di tutto il necessario per la decorazione delle case²⁷. La ricerca di opere pregiate, spesso conservate nei palazzi patrizi, richiedeva invece la capacità e la possibilità di aver accesso e di frequentare i proprieta-

ri, situazione di fatto preclusa, in genere, agli artigiani ed ai bottegai.

Lo stesso contesto economico veneziano può esser stato causa indiretta del ritardo in tale specializzazione, se si considera che il commercio d'arte rimase molto marginale in paragone all'insieme delle attività economiche. Ancora alla fine del Cinquecento, Venezia manteneva il controllo dei traffici tra il Mediterraneo orientale ed i paesi tedeschi, il mercato del cotone turco, della seta persiana, e di un vasto numero di merci mediterranee; restava assai viva l'antica reputazione delle industrie di lusso – seta, vetri, lavorazione del cuoio – ed erano state conquistate posizioni preminenti in nuovi settori quali la stampa e la raffinazione dello zucchero; infine, si era ulteriormente sviluppata l'industria tessile, di seta e di lana, facendo della città uno dei principali centri di produzione in Europa²⁸. Nel Seicento, nonostante il cambiamento di congiuntura che porta ad un ridimensionamento dei settori produttivi, soprattutto quelli rivolti all'esportazione, la città si rafforza come centro di servizi e come cuore politico ed amministrativo dello stato territoriale²⁹. In questa situazione, non vi è alcun beneficio nella specializzazione commerciale per un prodotto che restava, tutto sommato, marginale nel complesso delle attività produttive, almeno sino alla fine del Seicento quando tale specializzazione inizia a farsi visibile attraverso la moltiplicazione delle botteghe in città. Nel corso del secolo xviii infatti, con la perdita del ruolo di intermediazione e la riduzione della produzione manifatturiera, la città si trasforma in un emporio; nel 1719 si giunge addirittura a lasciar libero l'esercizio di tutte le Arti, limitando le regolamentazioni corporative per la produzione e soprattutto per il commercio³⁰. Dunque, sono semmai i mercanti residenti stranieri, numerosissimi, che operavano per conto delle corti estere nella ricerca dei dipinti da collezione, a svolgere necessariamente funzioni di vario genere, occupandosi della compravendita delle merci di alta qualità e ad alto valore aggiunto per cui Venezia andava famosa, senza che vi fosse la necessità di una specializzazione particolare, come quella richiesta per il commercio d'arte; lo stesso Daniel Nys, artefice materiale della vendita della collezione Gonzaga in Inghilterra ed egli stesso collezionista, era il referente finanziario a Venezia dei nobili inglesi ed agiva per loro conto come acquirente di gioie e di beni pregiati³¹.

Per l'età moderna, sono le città dei Paesi Bassi ad offrire un esempio di specializzazione precoce e marcata nel commercio artistico, con un mercato guidato in pari misura dalla domanda e dall'offerta³². Anversa, come Venezia, è uno dei centri urbani che ritmano l'evoluzione commerciale e finanziaria dell'Europa prima della rivoluzione industriale³³; centro tessile durante i secoli xiv e xv, si espande a livello internazionale con la crescita del commercio transatlantico gestito dagli spagnoli, e con lo sviluppo di quello transcontinentale verso la Germania meridionale, trasformando la città in un mercato anche monetario poiché vi sono dirette tutte le uscite

metalliche spagnole; mercanti di diverse nazionalità se ne servono per lo smistamento delle merci da un capo all'altro del globo³⁴. I miglioramenti produttivi introdotti nella produzione di beni di lusso avevano incrementato l'uso di lavoro altamente qualificato (artistico ed intellettuale), con l'effetto di aggiungere un sovrappiù per la superiore qualità di ciascun bene e servizio prodotto: inizialmente destinati al mercato locale e regionale, gli arazzi, i tessuti di alta qualità, i servizi specializzati (istruzione tecnica, nuove forme di intrattenimento basate su musica, teatro, letteratura, nuovi servizi contabili e bancari, nuove forme di distribuzione commerciale) e la produzione artistica si vendevano ora anche sui mercati esteri. Le trasformazioni strutturali in atto nell'industria urbana (nuove opportunità di impiego ed aumento del numero di lavoratori specializzati) permettevano l'aumento dei redditi medi nella forza lavoro totale, diversificando ed ampliando la domanda interna di beni di consumo³⁵.

A differenza di Venezia, tuttavia, nel corso del Cinquecento ad Anversa si sviluppa un vero mercato artistico. In mancanza di occasioni numerose per lavorare come stipendiati, gli artisti producono per il mercato libero con una certa flessibilità, facilitati dalle due fiere annuali che concentrano per pochi giorni un numero elevato di ricchi compratori; la corporazione applica una politica di controllo sulla vendita libera senza tuttavia ostacolarla³⁶ ed i pittori sono incentivati a dotarsi di uno *stock* di opere sufficiente a soddisfare ogni variazione della domanda, razionalizzando e semplificando il lavoro con un maggior numero di collaboratori, con il risultato di abbassare la qualità artistica e di mettere in atto una sorta di standardizzazione³⁷. È frequente che i pittori acquistino e vendano anche opere altrui, sebbene il commercio d'arte si allarghi, nella fascia bassa, ad osti e straccivendoli ed a commercianti di generi diversi³⁸. L'allargamento della domanda locale ed un ricco mercato estero costituiscono dunque i motori della specializzazione nel commercio dei dipinti assieme all'alta adattabilità dell'offerta, determinando un livello molto alto di competizione. Tale ruolo è maggiormente evidente dove più è alta l'integrazione verticale: i mercanti forniscono le materie prime ai pittori, diversificano i loro ordini tra più botteghe, si occupano dell'imballaggio e dell'imbarco, piazzano i prodotti sui mercati esteri³⁹.

L'introduzione di nuovi generi stilistici e di nuove tecniche pittoriche per adattarsi ai mutevoli gusti dei consumatori permane sino agli anni settanta del Seicento, seguendo poi la caduta del potere d'acquisto e della domanda in conseguenza della guerra, il cambiamento di gusto, e, forse, la sovrapproduzione strutturale che, unita alla eccessiva durabilità dei dipinti, aveva infine causato una caduta del prezzo⁴⁰. Quando, a partire probabilmente dagli anni trenta del Seicento, la produzione inizia ad eccedere la capacità di assorbimento locale, ridottasi per l'abbandono dei traffici internazionali (soprattutto dopo la pace di Münster del 1648), i mercanti d'arte anversesi si espandono altrove, ad esempio

a Parigi⁴¹, dove un ruolo fondamentale svolgono due intermediari entrambi nati ad Anversa ed ambedue pittori di formazione, Jean Michel Picart e Matthijs Musson⁴²; ma non è da dimenticare che già nella seconda metà del secolo XVI una ditta specializzata, quella dei Forchoudt, esportava dipinti in tutta Europa⁴³.

VENEZIA. IL MERCATO VISTO DALLE BOTTEGHE

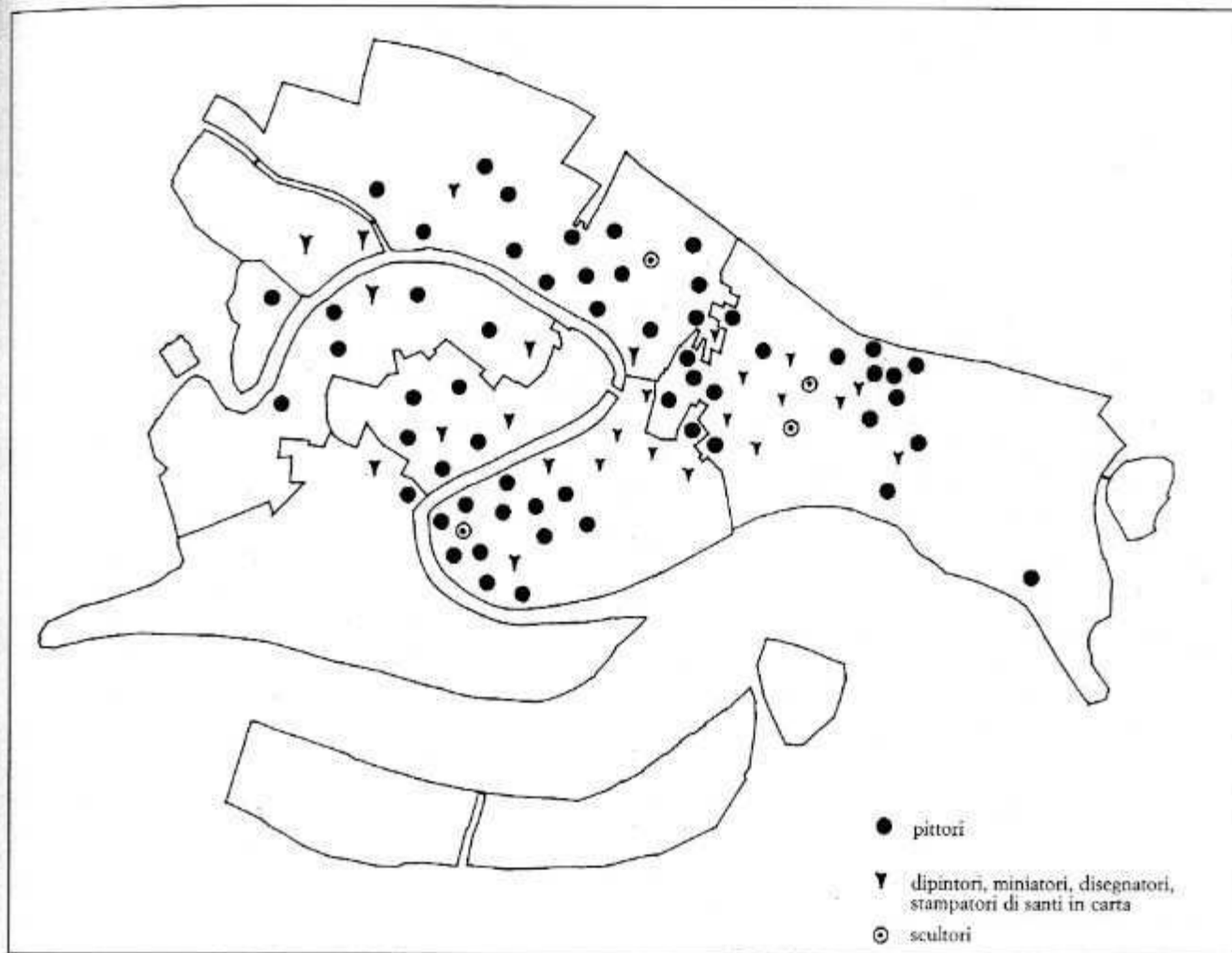
La documentazione di un fenomeno decisamente marginale nel contesto economico cittadino è quanto mai lacunosa, scontando sia la poca importanza che l'attività dei pittori rivestiva, con le dovute eccezioni, rispetto al complesso delle transazioni commerciali, sia la frequente superficialità delle fonti veneziane, risultato di magistrature rette da patrizi che si alternavano per garantire la forma repubblicana del governo in tutte le sue manifestazioni, ma in realtà guidate da "pratici" incapaci a loro volta di dare vita ad una eredità amministrativa o a famiglie di burocrati. È singolare tuttavia che dati e notizie sul commercio d'arte si facciano più frequenti alla fine del Seicento, permettendo di ipotizzare la conclusione di una lunga fase di stabilizzazione del mercato.

Le superstiti registrazioni alla corporazione, di varia provenienza e natura ed in genere riferibili al pagamento obbligatorio delle tasse, rimangono in stato frammentario; altre notizie e liste si ricavano dai fondi pubblici deputati al controllo delle Arti, ma si tratta di documentazione discontinua ed incompleta⁴⁴. Rarissima è la menzione di una attività commerciale separata dalla produzione; vi si fa riferimento indiretto soltanto con la costituzione del Collegio dei Pittori, ottenuta nel dicembre 1682, stabilendo che «quelli si esserciterano in vendere solamente quadri di altra mano, che dalla sua propria [...] habino a intervenir nel collegio quando si ridurà, e nel medesimo haver il voto come ogn'altro che sarà descritto mà ben si restino privi ed incapaci delle cariche», a sancire un'appartenenza di grado inferiore ed allo stesso tempo l'esistenza di un fenomeno senz'altro preesistente⁴⁵. E finalmente una nota del 1712 redatta per la Milizia da Mar (preposta alla riscossione di denaro per i rematori alle galere) menziona esplicitamente i nomi di alcuni *botteggeri*, registrati a parte dai pittori, e sui quali si tornerà in seguito; si tratta dei medesimi nomi presenti nelle note superstiti per la partecipazione alla *Sensa*⁴⁶, facendo ipotizzare che ad essa intervenissero, almeno dalla fine del Seicento, proprio coloro i quali si occupavano soprattutto di commercio. Si ritiene che la vendita in bottega e mediante le aste di opere pronte e semipronte sia presente già dalla seconda metà del secolo XV, con una dimensione ben più vasta di quanto supposto sinora; lo stesso silenzio documentario per un'ampia gamma tipologica di dipinti può essere indicativo⁴⁷. La prima regolamentazione risale al 1322 e proibisce ai pittori forestieri di vendere «ancone depente», se non durante la *Sensa*⁴⁸, rivelando così anche l'esistenza di un commercio esterno alle botteghe

stesse. L'elevato numero di dipinti, con una grande varietà di soggetti, nelle case di persone di condizione sociale molto diversa, e dallo stile riconoscibile tanto da esser individuati da persone prive di specifiche conoscenze artistiche come i notai⁴⁹, dimostra indirettamente l'ampiezza e la varietà di un mercato che quasi certamente sfuggiva alle maglie istituzionali; per molti pittori del Nord che a Venezia facevano il loro apprendistato, ad esempio, la produzione che oggi sfugge quasi totalmente a qualsiasi conoscenza rifluisce nei numerosi dipinti di gusto tedesco e fiammingo che si rinvencono negli inventari coevi e che in parte dovevano esser senz'altro importati⁵⁰. Uno dei pochi processi superstiti coinvolge un Matteo Fiammingo denunciato per aver venduto dipinti senza autorizzazione nel 1553, mentre addirittura l'Inquisizione dovette bloccare un gruppo di quindici quadri, evidentemente giudicati scabrosi, del mercante Guilelmus Zanfort⁵¹. In parte prodotte in città, ed in parte importate dai domini veneziani, erano invece le popolari icone devozionali greche⁵².

Era comunque pratica comune il tener dipinti già pronti per l'acquisto, «fegure depente o relevade [...] in mostra o per vender»⁵³, e si può pensare che molti quadri destinati alla devozione privata venissero prodotti senza committente; rispettati pochi canoni espressivi codificati, rimaneva all'autore la propria libertà di stile che ne faceva un marchio di riconoscimento⁵⁴. Giovanni Bellini, ed i suoi allievi e seguaci, diffondono attraverso i quadri devozionali un prodotto artistico privo, spesso, di un connotato specifico e personale, dal 1487 quasi sempre firmato anche se si tratta di lavori di collaborazione, dipinti in parte o completamente dagli assistenti forse da cartoni predisposti dal maestro⁵⁵. E la produzione dei Bassano sembra rientrare appieno in un processo di standardizzazione delle immagini quando implica «l'assenza di quel referente preciso che definiamo committente [cosicché] sta al pittore intuire le esigenze del mercato e rapportarvisi»⁵⁶, oscillando tra le nuove mode rivolte ai soggetti di genere e la vecchia prassi di realizzare oggetti d'uso d'ogni tipo⁵⁷. Anche il metodo di vendita può variare: Lorenzo Lotto seguiva diversi canali di smercio per la propria produzione, vendendola alle fiere, lasciandola in mano ad agenti, regalandola nella speranza di ottenere favori, facendone una lotteria (ad Ancona), accettando commissioni⁵⁸.

Se si ipotizza che ciascun pittore possa fungere da centro di produzione, la situazione veneziana nei primi anni del Seicento non dovrebbe discostarsi molto da quella fotografata dal censimento del 1633, effettuato dai Provveditori alla Sanità dopo una disastrosa epidemia di peste⁵⁹ (fig. 1). La presenza di pittori è diffusa con omogeneità nel tessuto urbano, come del resto è lecito aspettarsi per una produzione che non ha bisogno di particolari strutture produttive accentrate o concentrate; il numero è sicuramente sottostimato non soltanto per gli effetti della pestilenza, poiché venivano registrati soltanto i «capi di casa» e non, per nome e professione, coloro che vivevano sotto lo stesso tetto come lavoratori e garzoni. La stessa diffusa presenza è osser-



1. Dispersione delle attività artistiche secondo il censimento 1633

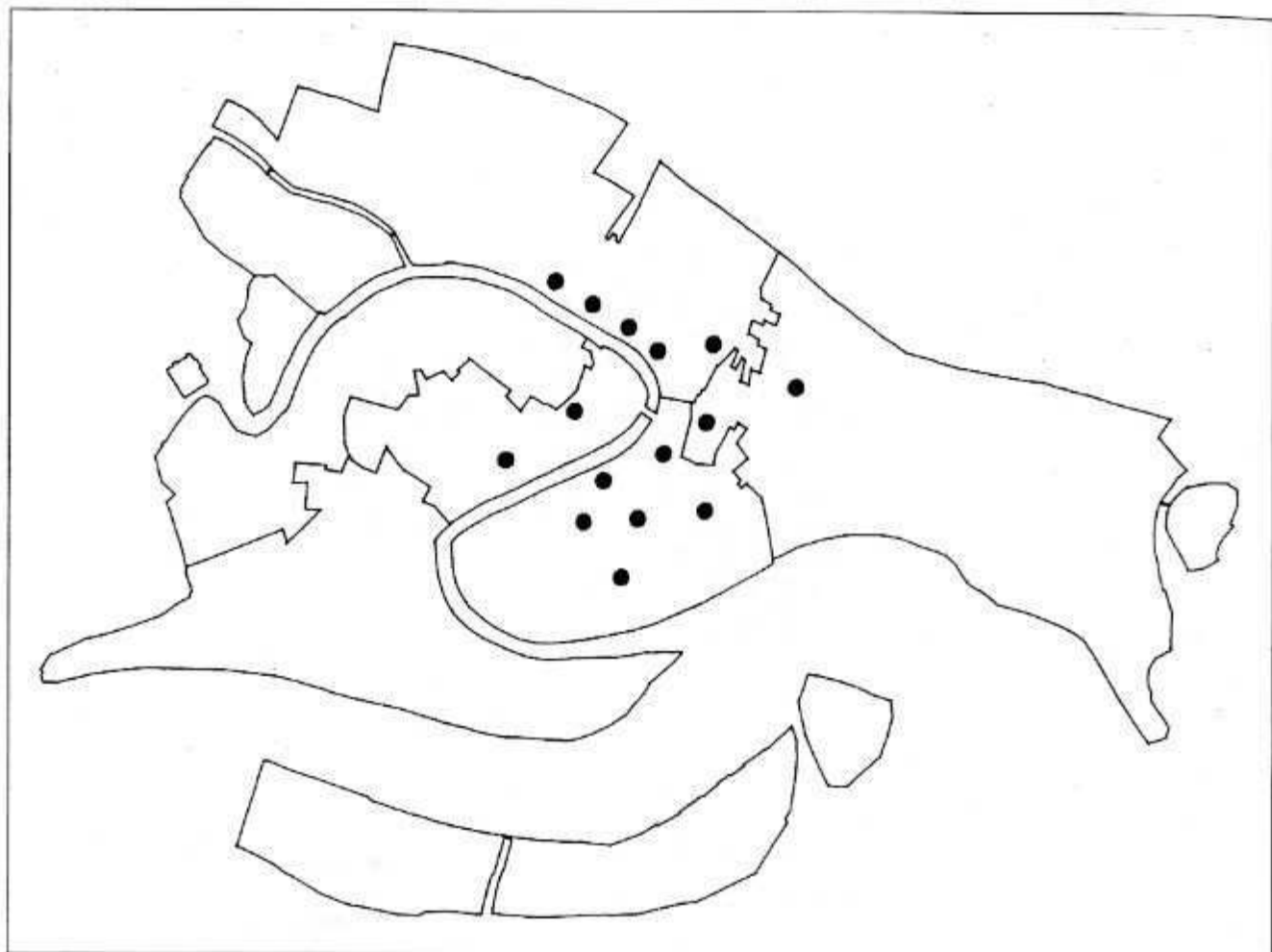
Fonte: Pianta topografica della città di Venezia, 1762, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cl. XLIV, 91. (I confini dei sestieri nei secoli XVII-XVIII sono rielaborati da: E. Concina, Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni, Venezia 1989, tav. 1)

vabile anche per un servizio simile, quello musicale; musicisti, suonatori, costruttori di strumenti musicali sono dislocati ovunque, sebbene con maggior presenza nelle zone centrali (tra S. Marco e Rialto), a loro volta quelle che registrano la principale concentrazione di attività commerciali e per questo scelte, secondo una stima fatta alla fine del Cinquecento, come luogo di residenza dalla maggior parte di chi è coinvolto nel commercio di beni di lusso, nella produzione di arte e musica, nell'editoria⁶⁰: una parte di città nella quale le funzioni commerciali prevalgono su quelle residenziali⁶¹. Questo vale, sembra, anche per la vendita dei dipinti; un portico di piazza S. Marco aveva nel secolo XVI nome di «porticu[m] pictorum» mentre è indicativa una decisione della Scuola che proibisce la vendita sul ponte di Rialto nei giorni di chiusura delle botteghe⁶².

Per la vendita dei dipinti si possiedono, ancora per questo periodo, dati indiretti. Le reddecime fiscali⁶³ condotte nel 1661, le uniche per il secolo XVII, censiscono casa per casa proprietari ed affittuari di immobili, ma le botteghe di pittore sono pressoché invisibili, né si ritrovano (a differenza di quanto accade con la prima reddecima

settecentesca, svoltasi nel 1714) botteghe deputate alla vendita di oggetti d'arte. Eppure, quasi nello stesso anno la *Carta* in versi di Marco Boschini denuncia la disprezzabile vendita di dipinti trattati come la passamaneria e dunque senza la necessaria capacità di riconoscimento stilistico («Se trova certi rasoli moderni / Che la Pitura in le boteghe mete, / Come la fusse cordela a mazzette, / Stimando d'arichirse e farse eterni»⁶⁴), testimoniando anche di quello che diventerà un *leit-motiv* comune, la ricchezza dei mercanti di dipinti rapportata alle crescenti difficoltà economiche che la pittura come professione incontrava. All'atteggiamento feroce dei negozianti il priore Antonio Zanchi arrivava addirittura ad attribuire, nel 1690, il cattivo stato finanziario del Collegio per il peso fiscale «gravissimo ai pittori, tall'uno poverissimo a causa delle botteghe che inchiattano a vilissimi pretii, onde li pittori che sono passavolanti la risentono gravemente et tanto più che sono mancati da questa vita molti [...] che potevano dar qualche maggior fondamento ai pagamenti»⁶⁵.

Il capitolare del Collegio, concesso dopo ripetute suppliche nel 1682 per consentire ai pittori di staccarsi



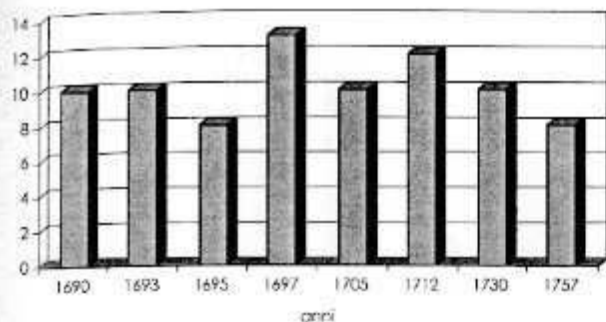
2. Distribuzione delle botteghe da quadri, 1690-1712

Fonte: Pianta topografica della città di Venezia, 1762, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cl. XLIV, n. 91. (I confini dei sestieri nei secoli XVII-XVIII sono rielaborati da: E. Concina, Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni, Venezia 1989, tav. 1)

dagli altri mestieri che facevano capo all'Arte, e per sancire la maggior rilevanza da essi stessi acquisita nel tempo⁶⁶, aveva ribadito la centralità della bottega come luogo privilegiato della vendita, forse in risposta alla crescente abitudine di lavorare in casa propria, e con minor utilizzo di lavoranti e apprendisti; si applicavano ancora le disposizioni quattrocentesche, e si proibiva il «tener in casa o dar da lavorar» a chi non fosse comunque iscritto nei ruoli⁶⁷. Tuttavia, i «quadri che fossero d'autori deffonti [...] potranno esser sempre esposti, previa una licenza del priore sottoscritta dal Magistrato nostro, nella quale dovrà esser fatta fede dal medesimo con suoi Consiglieri della recognitione de quadri in loro coscienza, acciò non sia introdotta contrafazione et siano contati li compratori»⁶⁸; la nuova disposizione, pubblicata «sopra le Scale di Rialto» nel 1693, riveste una certa importanza perché attesta quantomeno il riconoscimento del mercato secondario per gli autori «deffonti», ovvero l'esistenza di un mercato antiquario di dipinti che forse è alla base della specializzazione dei bottegai, e che doveva esser considerato fiorento, se permetteva l'eccezione.

Verso la fine del secolo, l'evidenza documentaria di botteghe «da quadri» inizia a farsi visibile; vi sono le liste superstiti per l'elezione dei pittori alla fiera dell'Ascensione e, dal 1712, liste specifiche di pittori bottegai nei documenti del Collegio. Il grafico che segue ne raccoglie il numero tra 1690 e 1757; il punto più alto, 13 botteghe da quadri, si registrò giusto alla fine del Seicento. Al di là delle variazioni, interpretate come cicli nel mercato artistico⁶⁹, i dati evidenziano soprattutto una certa stabilità e danno conto anche della marginalità del fenomeno: a fronte di un numero di pittori che, si è ricordato, a fine Seicento si stimava molto alto (almeno 200 quelli attivi in città e non iscritti e, per confronto, nel 1619 se ne contavano un centinaio⁷⁰) e che non fu probabilmente superiore nel secolo successivo, i 13 bottegai da quadri registrati nel 1697 non sono che il 6,5% del totale.

Le liste superstiti per la partecipazione alla fiera della *Sensa* conservano dal 1689 i nomi di coloro che furono scelti per l'estrazione, effettuata dal Collegio dei Pittori; e vi è buon motivo di ritenere che i pittori sui quali doveva ricadere la scelta fossero prevalentemente i



Graf. 1. Numero di botteghe da quadri nominate dalla Milizia da Mar e dai Procuratori di San Marco, 1693-1757.

Fonte: ASVe, Procuratori di San Marco de supra, serie Chiesa, bb. 51-52; Milizia da Mar, Arti, bb. 454, 550-551.

commercianti di dipinti⁷¹. Nella maggior parte dei casi viene segnata anche la localizzazione delle botteghe (fig. 2): maggior intensità compare a San Luca, parrocchia dedicata al protettore della pittura e per qualche tempo sede della corporazione e di una sepoltura comune⁷², ed a Santa Sofia, dove si trovava la sede della Scuola⁷³, ma anche attorno a San Marco, in calle dei Fabbri o al ponte del Lovo, ed a San Polo, dove le botteghe dei Concolo, Bernardo ed eredi, si attestano per almeno cinquant'anni.

A quest'epoca si può davvero riconoscere la svolta verificatasi; esistono infatti figure che tendono ad occuparsi sempre più di commercio ed è facile nel corso del secolo XVIII imbattersi in vere e proprie famiglie che tramandavano il mestiere⁷⁴; del resto, la corporazione da sempre permetteva ai figli di maestri il pagamento di tasse ridotte⁷⁵. È possibile anzi che la relativa mancanza di documenti anche per il Settecento si possa ricondurre alla trasmissione della bottega all'interno della stessa famiglia, senza alcun bisogno di atti ufficiali. A questo punto l'esistenza del commercio dei quadri in un luogo appositamente definito è ormai tangibile e reale pur se non esaurisce le possibilità di scambio; la richiesta da parte del Collegio di una prova che attestasse l'abilità nel dipingere lega in qualche modo il commerciante all'idea antica del commercio in mano ai pittori in quanto i soli in grado di distinguere una mano dall'altra e la copia dall'originale.

L'attesa nascita dell'Accademia di Pittura e Scultura nel 1750 stabilisce ancora una volta la proibizione del commercio per i non iscritti⁷⁶. Si continua a dare preminenza all'aspetto produttivo, al saper dipingere, ed a negare di fatto la specializzazione commerciale avvenuta⁷⁷. Nel 1761, a fronte degli abusi compiuti da chi apriva bottega con nomi fittizi (senza pagare le tasse, naturalmente) e per le prove di ammissione ormai inutili e troppo facili, si denunciava al Senato che i venditori di quadri non sapevano «adoperare il pennello [...] né fanno altro che vender quadri travagliati da altra mano, e per lo più di poco prezzo», e si suggeriva di farli ricadere nell'Arte dei Dipintori⁷⁸. Il Senato, nel concedere la sospirata affrancazione dai debiti pregressi ricono-

scendo l'«utilità» della pittura per lo Stato, decideva dunque di riunire i bottegai alla vecchia Arte dei Dipintori, mantenendo la «benintrada» e l'obbligatorietà della prova fissate l'anno precedente e, confusamente, la registrazione nelle liste del Collegio⁷⁹. A pochi anni di distanza, nel 1769, il Collegio ribadiva ancora la propria superiorità sul «volgar Ceto di Dipintori, Maschereri, e Venditori de' Quadri»; chiunque desiderasse far commercio doveva restar «soggetto alla contribuzione di tutte le pubbliche imposte, alle quali sono assoggettate le altre Arti», ma non il neo-affrancato Collegio⁸⁰. Da qui, la menzione delle botteghe da quadri ritorna nell'oblio. A fine secolo, quando già hanno fatto la loro comparsa i cataloghi d'asta e nuovi meccanismi di vendita per i dipinti⁸¹, i lauti guadagni di alcuni mercanti da quadri non salvano la «desolata» Arte dei Dipintori, definita «squallida» nell'inchiesta condotta nel 1781⁸².

L'INFLUENZA DELLA DOMANDA

Stando ai dati sinora rinvenuti, sembra possibile evidenziare a partire almeno dagli anni quaranta del Seicento una crescente specializzazione che coinvolge i pittori, e che può dirsi compiuta agli inizi del secolo successivo. Il percorso non è lineare, come è naturale aspettarsi; soprattutto nel Seicento sembra ancora molto forte la commistione tra opere pronte per la vendita in bottega e l'attività su commissione. Significativo a questo proposito è l'inventario *post mortem* dei quadri di Bernardo Strozzi, redatto nel 1644; si rileva una fitta presenza di dipinti cosiddetti «da fornimento», soprattutto nature morte, ma anche copie da prototipi del maestro, che ovviamente non necessitano di un committente particolare e che sono dichiarate di mano dei collaboratori, oltre ad alcuni «quadri antichi»⁸³. Il che dimostra come sia molto difficile separare il pezzo vendibile dal pezzo collezionato, e da quello necessario alla prassi di bottega per lo studio o la copia.

I quattro inventari che seguono appartengono a pittori per i quali è lecito sospettare o provare un diretto coinvolgimento nel commercio dei dipinti. Le conclusioni non possono che essere provvisorie ed estremamente caute, tuttavia l'intento è quello di esaminare, in un arco di tempo che copre il periodo supposto in cui la specializzazione nel commercio si è verificata, la qualità e la dimensione delle consistenze potenzialmente vendibili. La deduzione di una attività per sua stessa natura dinamica, in base agli inventari *post mortem* che rappresentano invece una situazione statica e spesso anche marginale per l'età avanzata del proprietario, impone alcune cautele; tuttavia, sino al rinvenimento di fonti più sostanziose, gli inventari forniscono quasi sempre notizie indispensabili. Partendo dunque da questi strumenti, per ragionare soltanto sulle categorie di beni potenzialmente oggetto di vendita si è deciso di escludere dall'analisi i dipinti elencati nelle stanze della casa per non sovrapporre il gusto personale del pittore (in mancanza di altri dati, dove finisce la collezione propria ed

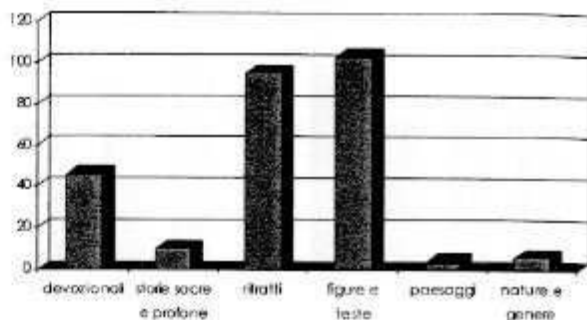
iniziano i pezzi destinati esclusivamente alla vendita?) con le opere destinabili al mercato – ammesso che sia esistita davvero una tale distinzione – pur se, come avviene anche oggi, probabilmente tutto (o quasi) ciò che era esposto in casa poteva esser mostrato e venduto.

Il primo inventario appartiene ad un pittore la cui attività è probabilmente dedicata anche al commercio. Figlio di un *ligador* in Fontico tedesco (un facchino, con buona pace della trasmissione familiare del mestiere, non sempre generalizzabile), Michiel Pietra muore quasi sessantenne nell'aprile del 1656 nella casa ai SS. Apostoli, lasciando tre figli bambini; per questo motivo la vedova si rivolge al Magistrato di Petizion chiedendo, come era uso, l'inventario dei beni di casa a tutela dei minori⁸⁴. Pietra risiedeva in contrada almeno dal 1632, se lo si identifica con il «Michiel pittor» annotato tra gli artigiani nel censimento dei Provveditori alla Sanità⁸⁵, e compare nelle cariche dell'Arte dal 1635⁸⁶. Aveva meritato una citazione da Martinioni come autore della pala del Beato Felice per l'altare Cappello a S. Lazzaro dei Mendicanti⁸⁷, ed un ricordo entusiasta da parte di Marco Boschini per «l'industre cura» con cui sapeva restaurare dipinti⁸⁸. Ridolfi lo segnala come collezionista⁸⁹.

Il grafico che segue raccoglie in categorie sommarie i dipinti inventariati in soffitta (dove si ritrovano anche numerosi «teleri da quadri» e cornici), in una «camera dove si lavora» ed in bottega, escludendo lo «studio de quadri originali» ed i quadri in casa, in maggior parte copie d'autore ed originali. Oltre al genere devozionale, sempre rilevante, la maggior parte dei soggetti si divide tra quadri di ritratto – effigi di personaggi di spicco, come il «Dose Grimani di man del Tintoretto giovine», oppure non specificati – e quadri di figure e teste dal soggetto più svariato, principalmente Sibille ed Imperatori; di suo, soltanto quattro quadri di stagioni nella camera da lavoro, dove è presente, tra l'altro, un armadio con rilievi in gesso da pittori e diversi abbozzi su tela. Nulla si può dire in merito all'organizzazione produttiva della bottega; tuttavia la menzione di «Pietro Boccaccini pittore» come testimone nel testamento della prima moglie Zanetta nel 1643 indica senz'altro la presenza di lavoranti.

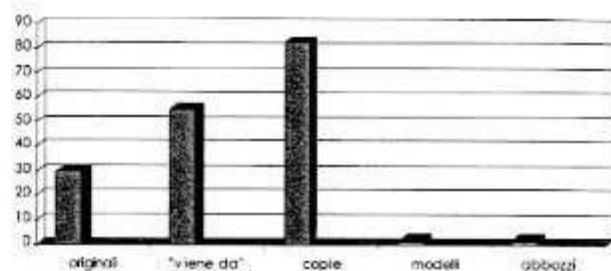
L'inventario, redatto dal notaio del magistrato Marc'Antonio Rosetti, non distingue i dipinti in una nota separata, ma li elenca con attenzione e ne riporta le attribuzioni d'autore, segno probabilmente dell'esistenza di liste precise in mano alla vedova. Il grafico n. 3 raccoglie i medesimi quadri raggruppati secondo l'autografia; il numero di copie appare subito rilevante, seguito da quello dei dipinti ispirati a quelli di altri autori («viene da»); i nomi ricorrenti elencano Tiziano, Pordenone, i due Palma, Bordon, Bassano, Veronese, Tintoretto, qualche Correggio. Seguono, per numerosità, i quadri originali, con opere dei medesimi autori.

Si sarebbe quasi tentati di identificare il pittore come una sorta di referente specializzato per la corposa domanda di copie e prototipi di artisti celebri; è noto che la ricerca di copie era prassi comune attuata dai colle-



Graf. 2. Inventario di Michiel Pietra (1656): numero di quadri per tipologie di soggetto

Fonte: ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 366/30 n. 11, e S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965, pp. 134-140



Graf. 3. Inventario di Michiel Pietra: originali e copie

Fonte: vedi graf. 2

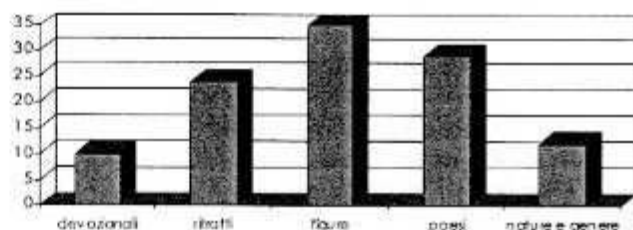
zionisti, per completare una serie, o per possedere originali altrimenti non disponibili sul mercato⁹⁰. La bottega raccoglie soggetti figurativi che incontravano pienamente il gusto coevo: «Una Dozena de Dei vengono da Polidoro / Dodeci donne Venetiane / Una Madonina vien dai Licini / Un ritratto del Cardinal Corner / Una testa de Frutti / Due Armeni / Una Judit di mano del Moli / Un Appolo, e Nettuno copia di Paolo Veronese / Una Venere copia di Titian / Una Flora che vien da Paris / Un San Francesco che vien dal Prete Genovese / Due Pacetti piccoli / Due detti grandi / Una Fede copia del Padoanin / Un Christo porta croce / Una Vecchia / Un pittoco vien da Paulo Veronese / Una donna vien da Titian / Un san Girolamo vien da Titian / Un Dose Grimani di man del Tintoretto giovine [...]»

Il secondo inventario utilizzato come caso di studio (vedi *Appendice*, doc. n. 1) è posteriore di quasi quarant'anni e molto meno dettagliato, soprattutto nelle attribuzioni, pratica che peraltro si osserva di frequente a partire dall'ultimo quarto del Seicento nelle stime ufficiali condotte da pittori chiamati appositamente dalla magistratura interessata, qui i Giudici del Proprio, deputati alla restituzione delle doti. Ottavio Arno – o d'Arno, o Harno – *quondam* Giuseppe muore il 18 dicembre 1691 a circa settant'anni⁹¹, sebbene un docu-

mento della Milizia da Mar lo dichiara l'anno precedente di sessantadue anni⁹²; la sua data di nascita va posta perciò tra il 1621 ed il 1628. L'inventario dei beni è redatto nel febbraio successivo⁹³; il suo contratto di nozze⁹⁴, sottoscritto nel marzo 1652 con la figliastra di un *sagomador* (misuratore) *da oglio*, lo definisce originario di Messina e pittore, ma non è stata rinvenuta alcuna dichiarazione di stato libero nei registri patriarcali, segno di probabile residenza in città da diversi anni⁹⁵. La dote ammonta alla rispettabilissima cifra di 1.220 ducati, metà in mobili e metà in un credito trasferito dal patrigno, nella cui casa a San Geremia la coppia va ad abitare prima di trasferirsi nella non lontana parrocchia di S. Sofia. I testimoni per gli atti rinvenuti appartengono all'ambiente artigianale di Cannaregio: si tratta di *marzeri*, *fustagneri* (Cannaregio era il quartiere della lana), servitori, un fattore di mercante, un gioielliere. A Cannaregio il pittore rimarrà sempre legato, stabilendovi bottega; i lasciti descritti nel testamento sono destinati a scuole e conventi tra S. Sofia e S. Geremia⁹⁶. Il suo nome compare nelle liste superstiti per la *Sensa* dei Procuratori di San Marco, risultando nel 1689 e nel 1690 estratto per una delle due botteghe posticce in Piazza assegnate ai pittori; nessun repertorio contemporaneo ricorda una qualche sua opera, ma compare talvolta come stimatore di quadri⁹⁷. I documenti dell'Arte, che si riuniva nella piccola scuola adiacente alla chiesa di S. Sofia, e poi del Collegio, lo vedono attivo protagonista; dal 1660 è quasi ogni anno *soprastante*, o *scodidore*, o tra gli eleggibili a priore; nel 1682 è finalmente *gastaldo*⁹⁸, e priore del Collegio nel 1684 succedendo a Pietro Liberi⁹⁹. Se si devono collegare le sue elezioni alla coeva prescrizione di diritto di voto per i mercanti di quadri, se ne dovrebbe dedurre che Arno qualcosa doveva dipingere.

Si sono prese in considerazione soltanto le opere possibilmente destinate alla vendita, ovvero i quasi cinquecento quadri radunati in soffitta, in maggior parte annotati con un segno o un simbolo e raggruppati o imballati a gruppi. I dipinti elencati in due stanze della casa e nel portico, peraltro, riportano le stesse categorie di soggetti all'incirca nelle medesime proporzioni. Lo stimatore Lelio Bonetti, pittore «del Magistrato» come era stato Marco Boschini, era addetto alle stime di dipinti per i Giudici del Proprio, e probabilmente anche per altre magistrature, tra Sei e Settecento; attento riconoscitore di soggetti, non era altrettanto coraggioso nelle attribuzioni – ed infatti i suoi inventari non ne riportano quasi mai. I quadri con soggetto specificato sono soltanto 110 su 490.

Emerge una netta prevalenza accordata ai dipinti di figura, seguiti dai paesi e dai ritratti, segno che il genere prediletto, secondo Boschini, dai pittori veneziani incontrava un chiaro apprezzamento riflesso nello *stock* di dipinti posseduti dal pittore-mercante. La categoria dei soggetti descritti rappresenta un ventaglio di scelta maggiore di quella offerta una quarantina d'anni prima da Michiel Pietra, che pure poteva fornire un panorama dei principali artisti, in copia o con qualche origi-



Graf. 4. *Inventario di Ottavio Arno: numero di quadri e tipologie di soggetto*

Fonte: ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, b. 284

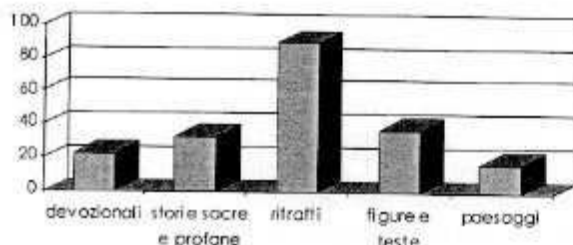
nale. In questo caso, la maggiore diversificazione nei soggetti, e probabilmente la minor qualità dei dipinti, potrebbero indicare la volontà di fare riferimento ad un segmento di domanda per opere decorative piuttosto ampio, e meno qualificato. Il numero di dipinti devozionali (notoriamente onnipresenti nelle abitazioni) è inferiore a quello delle nature morte e dei quadri di genere raggiungendo un numero davvero irrilevante; poiché la domanda per opere di devozione poteva essere facilmente soddisfatta, se ne potrebbe dedurre che le pitture proposte in vendita da Ottavio Arno cercassero di incontrare una domanda qualificata di opere decorative che rispondessero ai canoni ormai stabilizzati del gusto veneziano.

L'inventario dei beni di Francesco Caffi¹⁰⁰ (vedi *Appendice*, doc. n. 2), datato 1701 e redatto su iniziativa della vedova, riporta alla fine una lista numerata di 201 dipinti, stimati da Agostino Litterini; anche quest'ultimo era pittore perito del Magistrato del Proprio per le stime di collezioni o di gruppi di dipinti ritenuti di un certo pregio, sebbene le sue stime forniscano sempre misure e cornici, ma neppure una attribuzione. Il necrologio di Caffi, trascritto nei registri della parrocchia di S. Luca alla data 14 gennaio 1701, lo dichiara di sessantacinque anni¹⁰¹. Il fratello Ludovico, specialista di nature morte con tappeti, aveva sposato la celebre Margherita Volò o Volo (poi Caffi), pittrice a sua volta di composizioni floreali come il padre Vincenzo, e della quale si sa che Francesco aveva venduto tra il 1687 e il 1693 quattro dipinti¹⁰²; i quadri di fiori si trovano numerosi anche nelle stanze della casa, come è frequente negli inventari coevi, ma non tra quelli possibilmente destinati alla vendita. La vita abbastanza turbolenta dei fratelli Caffi ha inizio con il trasferimento da ragazzi a Bologna, dove il padre mercante fa studiare loro pittura con Domenico Maria Canuti (allievo di Guido Reni), «sotto cui riuscirono non mediocri scolari» pur dedicandosi con grande impegno ai più svariati sollazzi, tanto che «se li raffreddò alquanto il genio»; per riscaldarlo, si trasferiscono a Roma sinché il padre esasperato li richiama a Cremona dove Francesco, se non altro per giustificare l'educazione ricevuta, pare vi dipinga «molte cose lodevoli», soprattutto tele di soggetto di storia «fatte con bello stile di vaghezza, e forza»¹⁰³. Francesco aveva sposato nel 1664 una nobile cremonese, Cecilia Mello, ricevendone una dote di ben 4.000

ducato¹⁰⁴. Banditi da Cremona dopo il 1669 perché sospettati di aver ucciso un ciabattino, i fratelli Caffi con le consorti si rifugiano a Piacenza, ed è possibile che da lì Francesco si sia poi trasferito a Venezia. Il biografo aggiunge notizie sulla assai decorosa vita di quest'ultimo a Venezia, e sul trasferimento di Ludovico e Margherita a Bologna per diversi anni prima di tornare a Cremona e poi a Milano, notizia non confermata dagli studi recenti sulla pittrice.

Il lungo periodo a Bologna giustificerebbe la presenza di cornici «incassate alla bolognese» che l'inventario riporta numerose, e forse, ipotesi non confermabile per la mancanza di attribuzioni, anche di opere di scuola bolognese vere e proprie, per le quali, come per la scuola emiliana in generale, Venezia costituiva nel Seicento un grande mercato¹⁰⁵. Tuttavia, anche senza contare il legame sentimentale indovinato dalla immagine con la beata Caterina da Bologna nella prima camera inventariata (dove trovano posto anche tredici quadri di fiori), i collegamenti con il capoluogo emiliano rimasero probabilmente molto attivi per tutto il soggiorno veneziano durato una trentina d'anni: prova ne sia l'annotazione a margine dell'inventario dei quadri, dove si ricorda che soltanto un terzo di essi spetta alla vedova mentre il rimanente deve dividersi tra Domenico Gambato, cavaliere e pittore e senza dubbio mercante d'arte¹⁰⁶ in buoni rapporti con l'Emilia, ed un Giovanni Bolognese. I dipinti, come da contratto, erano stati acquistati «in negozio à compagnia»; ed in effetti, l'inventario Gambato rivela diversi «abbozzi del Caffi», segno che il cremonese aveva continuato a dipingere. Un altro piccolo gruppo di quadri e una Venere di marmo sono anch'essi oggetto di un «negotio» a due con Antonio Anselmi.

Il pittore aveva bottega, almeno dagli anni ottanta del Seicento, in calle dei Fabbri a San Luca, in zona centralissima dunque, e risulta estratto diverse volte per la partecipazione in *Sensa* sino al 1700¹⁰⁷; sempre negli anni ottanta e novanta compare nei ruoli del Collegio¹⁰⁸. Lavorava anche, secondo consuetudine, come stimatore di dipinti: valuta ad esempio un gruppo di quadri mandati all'asta dal Sopragastaldo nel 1681¹⁰⁹, ed è chiamato in causa da un sensale per la stima di cinque quadri; tra di essi un *Marte e Venere* di Carracci¹¹⁰.



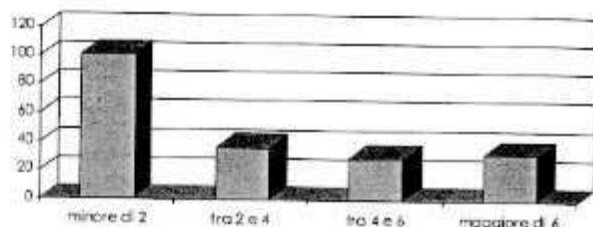
Graf. 5. Inventario di Francesco Caffi: numero di quadri e tipologie di soggetto

Fonte: ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, b. 294

La nota numerata di dipinti, in fine dell'inventario, presa in considerazione per l'analisi, descrive anche in

questo caso una gamma vasta e completa di soggetti a disposizione (graf. 5); le opere devozionali presentano una numerosità bassa, sebbene superiore a quella dei paesaggi, anch'essa una tipologia di dipinti che si poteva acquistare senza difficoltà e ben presente nelle case veneziane; l'elevato numero di ritratti è dovuto alla presenza di 90 ritrattini in «cera» ed in rame. La gamma è completata da un'altrettanto ampia scelta di misure, sebbene prevalgano i quadri di dimensioni inferiori a due quarte¹¹¹, cioè inferiori ai 32 centimetri per lato più lungo (graf. 6). La presenza di numerose opere di piccolo formato e su rame sembra indicativa di un certo grado di specializzazione, pur se non mancano pezzi più grandi di soggetto storico o mitologico da offrire alla clientela.

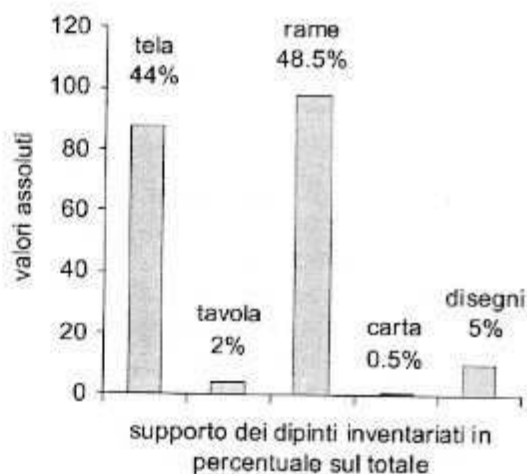
Le opere inventariate presentano inoltre una medesima



Graf. 6. Inventario di Francesco Caffi: misure dei dipinti in quarte secondo il lato più lungo

Fonte: ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, b. 294

ripartizione tra quelle dotate di cornice, e quelle senza. Qualcuna è ricordata «antica», altre «alla bolognese»; la cornice già da tempo è considerata parte integrante del quadro, sebbene secondo uno studio sul mercato francese di fine Seicento arrivi ad incidere sul prezzo finale di vendita appena per il 16%¹¹². Non vi sono notizie in merito all'organizzazione di bottega, che senz'altro impiegava dei lavoranti; è forse uno



Graf. 7. Inventario di Francesco Caffi: materiali e cornici

di essi Andrea Inveradi, «depentor» a S. Bartolomeo, menzionato nel 1697 dal testamento della moglie¹³, cui Caffi premuore.

L'appartenenza ad una classe sociale più elevata di quella degli artigiani – il padre mercante, la moglie nobile, la vita onorata condotta a Venezia – potrebbero definire Caffi, che pure si occupa attivamente di commercio ed è titolare di una bottega, come una figura intermedia tra gli agenti ed i negozianti di prodotti di lusso che lavoravano per la fascia alta del commercio d'arte, ed i bottegai che invece producevano e vendevano per il segmento inferiore. È probabile che i dipinti stimati da Litterini (201, per un valore totale pari quasi a quello del mobilio inventariato, circa ottocento ducati) comprendano opere di qualità discreta, ed è assai plausibile che Caffi si occupasse di dipinti provenienti dall'area emiliana (come prova anche la richiesta di una perizia, sopra menzionata, per un quadro dei Carracci), mentre la presenza di disegni, tra le opere probabilmente in vendita, indica una ulteriore specializzazione verso il settore alto del mercato.

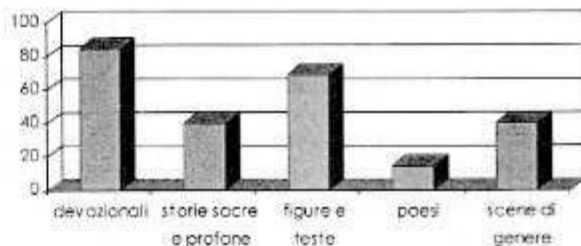
Difficile poter dire quanta parte degli affari di Caffi derivasse dai proventi del suo lavoro di pittore, esteso o ridotto che fosse, e quanto da attività di compravendita di dipinti, ma è verosimile che si combinassero entrambi; è probabile che la qualificata bottega di Caffi, forse specializzata in pittura bolognese ed in piccoli dipinti su rame, fosse in grado di offrire anche altri servizi più specifici per i collezionisti alla ricerca di opere particolari.

L'ultimo inventario che si presenta (vedi *Appendice*, doc. n. 3), datato 1720¹⁴, è stimato anch'esso da Litterini e presenta in conseguenza una scarsa propensione alle attribuzioni. Francesco Grandi sembra aver iniziato come preparatore di tele per dipingere, dedicandosi poi alla pittura; a lui sono attribuiti due dipinti per il monastero di S. Bartolomeo a Treviso. Registrato nelle liste del Collegio dal 1687, veniva ricordato qualche anno dopo tra i pittori «instabili et senza fondamento» e senza «casa né tetto»¹⁵. Eppure, aveva sposato nel 1695 la figlia di un altro commerciante di dipinti, Marco Giordano, ricordato con bottega a San Luca nelle liste per la fiera negli anni novanta del Seicento; il contratto di nozze specifica che al genero si trasmettono i «Capitali di botegha ciove quadri et tele imprimide che si aspetta à detta professione per ducati mille»¹⁶. La vedova nel 1720 fa stilare per il suo pagamento di dote (era concesso il recupero di questa, privata o meno del *terzo*, dai beni mobili ed immobili del marito) un elenco di tutti i quadri presenti in casa ed in bottega, per un valore di quasi quattrocento ducati (inferiore dunque ai mille ducati di una ventina d'anni prima), seguiti dal mobilio e dalle gioie. Nonostante la scarsità di dati, è abbastanza chiaro come ci si trovi di fronte ad un commerciante di dipinti ormai pienamente specializzato. A questa data, le liste per la *Sensa* restituiscono regolarmente i nomi di bottegai che si trasmettono il mestiere di padre in figlio o che, come in questo caso,

lo tramandano ad un genero, forse già lavorante di bottega, sancendo la tendenza ad una specializzazione compiuta agli inizi del secolo XVIII con la trasmissione familiare del mestiere.

Nella nota dei dipinti, riportata per intero in appendice, colpisce la totale assenza di ritratti, che rimangono, spesso indicati come vecchi, in piccolo numero nel portico e nelle camere. I quadri elencati nelle diverse stanze dell'abitazione a S. Luca probabilmente adiacente alla bottega sono prevalentemente di figura e di media dimensione; pur non essendovi indicazioni di autore, compare il nome di Sassoferrato (come per il «Sant'Antonio da Padova misura di Sassoferrato senza soaza» nel portico), sembra come termine di misura.

La tipologia dei dipinti che si trovano in bottega ed in magazzino (graf. 8) restituisce l'ormai usuale varietà, con una preponderanza, in questo caso, di quadri a soggetto devozionale, in genere la Vergine o diversi santi di piccolo formato. La svalutazione del capitale di bottega rispetto ad una ventina d'anni prima, come dichiarato dal contratto di nozze, ed il valore non troppo elevato della stima nel 1720, potrebbero indicare che Grandi avesse optato per far fronte, con uno *stock* di dipinti adatti, ad una domanda non particolarmente qualificata, che infatti sceglie in prevalenza opere devozionali. In totale, bottega e magazzino restituiscono 246 quadri,



Graf. 8. Inventario di Francesco Grandi: numero di quadri e tipologie di soggetto

Fonte: ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, b. 313

in maggior parte di dimensioni superiori alle cinque quarte (pari ad 80 centimetri) per lato più lungo. Superiore ad essi è il numero delle 261 «tele imprimate», ovvero tele con imprimitura pronte per esser dipinte, con o senza cornice, di diverse misure e formati, forse testimonianza della originale specializzazione del pittore. Colpisce la profusione di dipinti definiti vecchi, rotti, qualcuno molto rovinato o «consumato», altri sono «cativi», tanto da restituire l'impressione di oggetti veramente di seconda mano. Una stanza chiamata «loco di sopra» al secondo piano della casa contiene mucchi di quadri sistemati uno sopra l'altro, come si pensa si possa sciogliere il termine «in Monte», o addirittura arrotolati insieme; di essi si nominano appena i soggetti, e praticamente tutti sono descritti come estremamente rovinati («patiti», «straze», «rotti», «strapazati»); si riscontra anche «un velo da disegnar rotto», forse un pezzo di stoffa usato per esercitazione di chiaroscuro. Anche nel «Magazen di dentro alla botegha», nel quale

si trovano per lo più opere di grande formato, vi è qualche quadro rotto o crepato; vi si registrano anche una sessantina tra «teleri» e cornici diverse, vecchie ed in parte rotte, ed un legno «per dipinzer». La percentuale di dipinti senza cornice è leggermente superiore a quelli che sono indicati con essa (in genere quadri di devozione), il 57%, ma in bottega vi sono 35 cornici di diverse misure e formato, ed altre 80 indicate come «vecchie e rotte»; nel magazzino vi sono invece i telai per tendere le tele, un «dume per dipinzer», e stecche di ferro per dare l'imprimatura. Neppure in questo caso si sono rinvenuti dati in merito alla organizzazione della bottega; ma si può ipotizzare un'attività che molto probabilmente era in gran parte dedicata all'acquisto, e successivo restauro, prima della vendita, di pezzi acquistati sul mercato secondario, da privati o alle aste, di qualità non particolarmente alta, stando al valore non elevato loro attribuito.

EPILOGO

I quattro casi presentati meritano molta cautela nel trarre conclusioni; il ruolo dei mercanti d'arte, tra consumo diffuso e consumo attento ed informato per i collezionisti, deve esser valutato con estrema attenzione. I confini non sono chiari; il commercio al dettaglio di dipinti, e di beni di lusso in generale, si sfrangia con continuità in un insieme di casi spesso ignorati dalla Giustizia Vecchia, la principale magistratura incaricata del controllo sulle arti. L'aspetto produttivo della pittura veneziana rimane in generale sconosciuto; poco o nulla rivelano le fonti in merito alla dimensione delle botteghe o alla capacità di far fronte a variazioni nella domanda impiegando collaboratori in misura diversa come avviene nel caso fiammingo. Non sappiamo nemmeno se vi fosse una integrazione verticale, ad esempio nella fornitura di colori della quale si occupavano regolarmente pittori ed agenti ma che era nello stesso tempo oggetto di commercio dando luogo ad una professione definita (i *vendecolori*)¹¹⁷, sebbene un sistema organizzato ed efficiente per qualsiasi tipo di merce, quale esisteva in città, lo escluda¹¹⁸. In ogni caso, se al volgere del Seicento, e poi nei primi decenni del secolo successivo, la professione del *bottegger* rimane prerogativa di chi è sostanzialmente un pittore, e si dedica all'attività commerciale come attività collaterale o quantomeno quale tardiva specializzazione, come dimostrano i quattro casi presentati, nella seconda metà del Settecento il volto di chi commercia con i dipinti è cambiato, tanto che si deve ribadire più volte, da parte del Collegio, l'onere della prova come si è più sopra ricordato. Se ne può concludere che il processo di specializzazione nel commercio, evidente con lo sganciamento del momento produttivo da quello della vendita, può dirsi a Venezia concluso solo nella seconda metà del secolo XVIII, relativamente tardi, dunque, rispetto ad altre città italiane quali Roma o Bologna.

Nel secolo XVI l'attività delle botteghe lasciava fuori i

pittori di nome, mettendo in piedi un commercio che influenza profondamente la produzione degli artisti attraverso le copie di *atelier*, e avviando un commercio di opere pronte¹¹⁹; per un prodotto simile, sebbene seriale, come la stampa, l'evidenza di mercanti specializzati esiste almeno dal secondo quarto del XVI secolo¹²⁰. Soltanto nel Settecento, tuttavia, le botteghe da quadri costituiscono un tassello nella circolazione complessiva delle opere; dunque, la lunga fase di specializzazione copre interamente il Seicento, che vede anche, soprattutto nella prima metà, lo sviluppo della domanda, in termini qualitativi e quantitativi. Solamente alcuni casi (Nicolò Renieri ad esempio) rendono la situazione del mercato artistico veneziano paragonabile a quella di Anversa. Ma sembra di poter evidenziare una maggiore influenza della domanda sulle consistenze di bottega: i casi qui presentati sono apparentati dal delineare, attraverso gli inventari, una aderenza a gusti diversificati, ma strettamente correlati con lo «stile» della città: i quadri di figura, le storie, e poi paesaggi e scene di genere. Non è forse un caso che abbiano maggiore espansione quando viene a compimento la trasformazione delle figure degli intermediari, sulla spinta di una domanda sempre più forte, e lo sviluppo di un genere completamente commerciabile, la veduta, tanto che attorno agli anni cinquanta del secolo XVIII la professione poteva garantire dignitose entrate. Il puntiglioso testamento di Domenico Coronato, il cui inventario non menziona purtroppo i quadri di bottega venduti per 200 ducati al successore Onofrio Manfroi, ricorda all'Oratorio della Fava «l'archa da me in detta chiesa acquistata, sopra il quale sia scolpito l'iscrizione con il mio nome», e lasciati per l'intera sua facoltà, ammontante a ben più di 23.000 ducati¹²¹.

Università Ca' Foscari, Venezia

APPENDICE DOCUMENTARIA

Doc. n. 1
Inventario di Ottavio Arno (1692)
(ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 284, cc. 119r e ss.)

23 febbraio 1691 *more veneto* (=1692)
Giulia Ronca *relitta quondam* Ottavio Arno

(c. 121r) Pitture: Camera vicina alla cucina: Un paese con anemali e figure soaze nere – un compagno con frutti e fiori con soaze compagne – 2 compagni con frutti e fiori con robbe morte e panni – Una Natività di N.S. in piccolo con soaza nera – (c. 121v) 5 quadri di done in piedi senza soaze / Nella altra camera vicina: un quadretto con Cristo Nostro Signor in casa del Fariseo con soaze sudette – un salvator meza figura senza soaze, un quadro con soldati a cavallo con soaze nere et filo dorato, una vecchia con un dindio et moneta in mano senza soaze – un quadretto senza soaze Madona et il bambino con sant'Iseppo – una dona con focho in mano con un'altra parte de figura con soaze

nera fillo dorato, un san Francesco senza soaze, un filosofo meza figura senza soaze, 2 quadreti compagni senza soaze uno con ecce homo et l'altro san Sebastiano, uno di Madonna e sant'Antonio con il bambino con soaza antica dorata / - In Portico - 2 battaglie con soaze de intaglio compagne, la Regina Ester quadroto piccolo senza soaze, 7 quadreti compagni con teste de dona e de vechi et un squaldo senza soaze, 2 compagni un ecce homo, et un Re di Francia senza soaze, un abozzo con la Madonna il bambino san Domenico, un ecce homo tutto lavorato senza soaze, un quadroto bislongo con frutti o [sic] fiori Un retrato di Principe Una Madonna con il bambino et cherubini et un altro detto con sant'Antonio con il bambino senza soaze - Un paese bislongo con homo a cavallo con altri anemali. Un san Francesco e san Domenico con due cherubini - Una paleta di san Pietro martire senza soaze - Una Madalena nuda con soaze bianca - Una pietà senza soaze, la Madonna di Loreto - Una Madonna con il bambino il Padre eterno et lo spirito santo - un San Francesco con il cristo meza figura senza soaze, la Samaritana senza soaze - Una Testa con un anemale - In soffitta - n° 25 quadri compagni con il segno 35-0 (c. 122r) quadri n° 22/A con questo segno; 7 quadri con il segno 37: et è per butati; Una nonciata - Una Venere con amorino, 2 quadri compagni uno il bucintoro et l'altro una guerra de pugn, 6 quadri con questo segno n° 41-IZ. Tre quadri con questo segno n° 42/IV, 6 quadri compagni con il segno n° 43/IX: vintitre quadri compagni con il segno n° 44/IV; 34 quadri con questo segno n° 45/±; cinque quadri con questo segno n° 46/00: Tredecim quadri con questo segno n° 47/9 - Tre quadri con il segno 48/8 - Una cartella con puttini, 2 quadri con il segno 49/3, 2 battaglie bislonghe senza soaze, vinticinque pezzi de quadri con il segno n° 52/2 - quattro quadreti bislonghi con quattro donne nude; tredici quadri con il segno 54/4; 10 Cardenali - 17 quadri con il segno 56/6 - sei quadri bislonghi con il segno 57/7 - Una Fortuna quadro in piedi, Una Venere e Amor bislongo, otto quadri con segno n° 60/4; 18 quadreti con il segno n° 61/1: 2 done nude con il segno 62/6 - Una Cena in Emaus - Una prospetiva; Frutti semericani; Una Madonna con il bambino sant'Iseppo et san Gioani - Quadro in piedi Orfeo, 2 stagioni bislonghi [sic], Un paese; la deposition di Croce di N.S.; san Giovanni Battista, la madona con il bambino; Una susana; 28 quadretti con bataglie porti di mar et Cacie; quadri 26 di quarte 6:8 con il segno 76/IX. Tre quadri con il segno 77/7: Sei quadri compagni, due quadri compagni uno san Sebastiano et l'altro una susana; 15 quadri grandi con questo segno [80] - vinti quadri compagni con il segno 81 m - vinti altri detti con il segno 82/η - 24 quadreti con il segno 83 - sette quadri compagni con il segno ((con soaze colorine; nove altri sudeti con soaze nere con il segno 85 CC; quadreti teste di damme n° 14, 24 quadreti con retratti diversi, 2 quadri un Presepio [v°] e l'altro santa Teresa; quattordici quadri con segno 89= quatro stagioni bislonghe. Quali pitture furono stimate da Lelio Bonetti Pittor valer ducati novecento quattordese [grossi] 16.

Doc. n. 2.

Inventario di Francesco Caffi (1701)

(ASV, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 294, cc. 159v e ss.)

13 maggio 1701

Cecilia relicta quondam Francesco Caffi Pittor

(c. 159v)

In una Camera

Un capitello di legno grande intagliato dorato con figure di Cherubini et Angioli diversi con una Imagine della Madonna del Carmine con Bambin in braccio di legno dipinta et vestida di seda sopra un Tavolino pur d'intaglio dorato con sopra una reliquia Una Imagine della Beata Cattarina da Bologna con Officieto con passetti d'argento piccolo - Un Cristo di Bosso mezan con croce e piedi di perer nero rimesso d'Avolio - Una soaza di legno dorata per poner un Cristo piccolo - Due quadri compagni con fiori dipinti con soaze bianche intagliate - Tre detti più piccoli simili alli detti - Due detti simili senza soaze - Due detti piccoli soaze dette - Due detti più piccoli soaze dette - Quattro piccoli senza soaza - Due detti ovati uno con fruti e l'altro con pesci senza soaze - Due detti piccoli soaze nere filetti d'oro con reliquie et vetro davanti - Dieci quadreti piccoli diversi di devotion due di essi con soaze (c. 160r) dorate, due di essi con vetro - Due sotto Balconi dipinti senza soaze - Un specchio ottangolo soaze alla moda di ... in luse soaze piccole bianche - Un quadro ovato dell'immagine del Redentor senza soaze - Un deto con tre cherubini senza soaze - Un punta specchio piccolo con suo specchietto da testa - Un Bambin di cera piccolo - Tre telle da balcon rosse vecchie - Cori d'oro a laca pelle n. 120 in circa vecchi - Quattro careghini tre compagni, et uno scompagno di Bulgaro con broche di latton - Doi casse di cipresso con pittura sopra davanti e dalle parte ...

163

In una camera contigua

(c. 160v) Un quadro di Madonna in tolla alla Greca - Due detti di sant'Antonio senza soaze - Quattro detti piccoli diversi senza soaze compreso uno con fruti - Cuori d'oro e laca pelle n. cento e dieci in circa - Un Crocefisso in Capitello d'Avolio con capitello di perer et oliver ...

Nel Portico

Un quadro di madonna a mezza scala con lampada di latton ...

In altra camera sopra la Calle

Un quadro piccolo di Madonna Orante senza soaze - Due sottobalconi senza soaze - Una coltrina da Balcon vecchia ... (c. 161r) Due quadri sopra porte di fiori senza soaze.

... *Cosina di sopra*

... Una lampeda di latton all'Ebraica ...

(c. 161v)

In altro loco contiguo

Due banchi grandi - una cassa di mezza noghera - un armer d'albeo con portelle, Albuol, Panarol, tre tomisi et altre bagatelle per uso di far pan - un paro cavalletti d'albeo, stramazzi di lana due, un pagliazzo - una coltra imbottida di Bombaso - Tre feltrade da letto diverse vecchie - Una cassella da comodo d'Albeo - Una Piera con suo masenin, da masenar colori - Uno scrittoretto di perer antico, et una caponera piccola d'albeo ...

In altro camerin

Un quadro di Madonna e Bambin senza soaze – Due detti compagni uno di Nuntiatà, et l'altro Samaritana – Un detto di Nostro Signor Morto senza soaze – Un detto della Santissima Trinità – Un detto piccolo con fiori – Una petteniera di perer nera – Due scritte di perer nero con cassetlette – Quattro Tambuchietti sive careghini alla romana coperti di pelle vecchi ...

In caneva

Due Caratelli cerchiati di ferro piccoli – Un detto cerchiato di legno – Tre barilette piccole Due posate d'argento cioè due pironi, e due cucchiai pesa onze sei – Un paro manini d'oro smaltadi, et un anello d'oro con grana pesa tutto netto da tara onze una quarti uno, e caratti disotto – un altro anelletto con turchina con schienzette di diamantini attorno ligato in argento – Quattro quadri bislonghi con soaze di legno nere antiche uno con Apollo che scortica Marsia, altro con Giudicio di Davide altro con Sacrificio, e l'altro con Giacinto svenato – Due detti senza soaze piccoli uno con Maddalena et Angelo, et l'altro con Cacciatore, et uno che pesca in paese, e due altri detti piccoli con fiori senza soaze.

Quali beni furono stimati da Santo Alverati e Antonio Roldi Comandadori e Ministeriali del Palazzo valer ducati otto centosessanta grossi 12. Quali l'Illustrissimi Signori Giudici (c. 162r) hanno compensato per parte di detto Vadimonio con Pienissima forma.

Item ha presentato alla Leze le pitture infrascritte Videlicet: n° 1 – Due chiari oscuri con figurine di misura di quarte $2\frac{1}{2}$ in circa – n° 2 testa d'huomo con colare in soaza d'oro di 2 e 3 in circa – n° 3 Madonina con Nostro Signore san Giuseppe e san Giovanni in Rame di $2\frac{1}{2}$ e $1\frac{1}{2}$ in circa con soaze d'oro – 4 Bacanaletto senza soaze di $2\frac{1}{2}$ e 3 – 5 Quadretto di carta incolato sopra tavola di 3 e 2 con san Gregorio e diversi altri Santi – 6 Due architettura compagni di 2 e 3 crescenti – 7 Carità con tre Bambini soaza di oro di 3 e 2 in circa – 8 Madonna col Bambin in Ovato di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 9 Quattro compagni di 6, e 7 in circa l'uno La disputa fra dottori, altro la resurrezione altro la Visitation della Madonna et l'altro l'annuntiation di Maria Vergine soaza nera – 10 Maddalena con Angelo in aria senza soaza di 5 e $4\frac{1}{2}$ – 11 Cristo con Marie e san Giovanni con soaza antica di 7 e 8 – 12 san Sebastian legato all'Albero grande al Naturale – 13 Venere con Adon morto et Amorini di $5\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 14 Bacanaletto di Puttini di $4\frac{1}{2}$ e $5\frac{1}{2}$ – 15 Maddalena in Aria con Angelo di $4\frac{1}{2}$ e $5\frac{1}{2}$ – 16 Due Ovadini con intaglio dorato, e vetro sopra uno una Venerina altro una Satira con Satirini – 17 una Venerina in schena, et Amorini di quarte $1\frac{1}{2}$ – 18 Una Pietà in ottangoletto con soaza di rame Dorata – 19 Due paesini compagni bislonghi di quarte due con soaza oro – 20 Un disegno di Lapis rosso con David – 21 un disegno à pena con una vecchia et un putto – 22 Disegno con Sibilla – 23 san Francesco disegno à pena e acquarella – 24 due disegni uno suonano e cantano, altro un huomo et una dona meze figure – 25 Disegno di carta senza soaza – 26 Paesino, et una Manna compagni in soaza nera filli d'oro – 27 Sposalitio di santa Cattarina di quarte $1\frac{1}{2}$ in circa et 1 in soaza d'oro – 28 Due rami compagni uno il Vecchio Simeone con il Bambino Giesù e l'altro figurine altro visita de Pastori di quarte $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ – 29 Madonina in rame ovato di 2 e $1\frac{1}{2}$ in soaza d'intaglio dorata incas-

sata alla Bolognese – 30 Christo morto con altre figure in rame di $2\frac{1}{2}$ e $1\frac{1}{2}$ in soaza d'intaglio e Cassa alla bolognese – 31 un disegno di quarte 3 e 2 con due che corrono in soaze d'oro, e cassa alla bolognese, e vetro sopra – 32 Un disegno di Dio padre che dà le Tavole della Legge à Moisé di $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ in soaza d'oro, et cassa alla bolognese – 33 quadretto di san Gerolimo Bastonato da Demoni di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ in soaza di Legno Bianca – 34 (c. 162v) Un bagno di Diana in Cassetta nera di quarte 2 e $1\frac{1}{2}$ – 35 Madonna con san Domenico e san Francesco in rame di 2 e $1\frac{1}{2}$ soaza d'oro – 36 Deposition di Croce con molte figurine senza soaze di $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ – 37 Una Madonna col Bambin, et Angeli in Cassetta nera con vetro sopra di $2\frac{1}{2}$ e 2 – 38 Una Posata d'Egitto in Rame di $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ – 39 Quadro con Maria Vergine il Bambino san Giovanni san Giuseppe di 7 e 9 in circa con soaza d'oro, e Cassa alla bolognese – 40 Sei Pezzi di Bronzi, cioè un Christo con Due Ladroni, e Colonnella, e due Hercoli uno più piccolo dell'altro – 41 Ritrattini piccoli diversi numero 90 in parte di cera, e rametti – 42 un Christo in Croce di Legno – 43 un san Gerolimo che si comunica con molte figurine con soaza dorata di 3 e 2 in circa – 44 un san Francesco grande al Naturale con un Angelo senza soaza – 45 una resurrezione con volto in soaza d'oro di $5\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 46 Madonna col Bambin san Giovanni e san Giuseppe di 2 e $1\frac{1}{2}$ – 47 Hercole e Sole 2 e $1\frac{1}{2}$ – 48 San Nicola di $1\frac{1}{2}$ et una in circa – 49 Madonna col Bambino di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 50 Una Posata di Egitto di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 51 Un disegno con puttini in soaza verde – 52 Una Maddalena con Angeli che suonano e cantano di quarte 3 e $2\frac{1}{2}$ – Una testa di Vecchio di 3 e $2\frac{1}{2}$ – 54 Una Madonna che baccia il Bambin di 3 e $2\frac{1}{2}$ – 55 Un Presepio di $5\frac{1}{2}$ e 4 – Venere et Adon morto di $5\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ et amorini – 57 Madonna col Bambino, e molti Santi di 7 e 9 – 58 Una stragge de gli innocenti di 3 e 4 – 59 Una Venere distesa con Amore di $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ – 60 Un Sposalitio di santa Cattarina di $2\frac{1}{2}$ e 2 – 61 Un san Giovanni di 3 e $3\frac{1}{2}$ – 62 Un Noli me Tangere di 4 e 3 – 63 Madonna col Bambin in tavola di 3 e $2\frac{1}{2}$ 64 Due quadri compagni di 6 e 7 in circa Uno Circe che converte gli Huomini in Bestie l'altro Dove saetano molte figure – 65 due compagni di $4\frac{1}{2}$ e 4 in Uno il Limbo l'altro la Resurrezione con soaze d'oro – 66 Una Venere al Naturale con soaza Bianca – 67 Una meza figura al naturale cioè Lucretia Romana di $5\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ in circa soaza d'oro – 68 Una Cleopatra con soaza nera, et oro di 4 e 5 in circa – 69 Una Cleopatra di $5\frac{1}{2}$ e $3\frac{1}{2}$ per Traverso con soaza d'oro – 70 Una Testa d'un vecchio con Barba lunga con soaza d'oro di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 71 Una Maddona col Bambin e san Giuseppe con soaza d'oro di 3 e 4 in circa 72 un'andata in Egitto con paese soaza d'oro di $3\frac{1}{2}$ e $4\frac{1}{2}$ – 73 Un Paese con Agar, et Angelo di $3\frac{1}{2}$ e $2\frac{1}{2}$ soaza d'oro – 74 Un Cristo in Croce con soaza d'oro di $4\frac{1}{2}$ e $5\frac{1}{2}$ – 75 Una Venere al Naturale con soaza d'oro – 76 Due meze figure cioè un Pastore che suona il Pifaro, e l'Altra (c. 163r) una Donna con Gotto di Vino, et Un fiasco in mano di quarte cinque e sei soaza d'oro – 77 Dodici Imperatori antichi meze figure di 6 e 8 con soaza nera filetto dorata – 78 sette sopraporte con Turchi di quarte 3 e 6 in circa senza soaze.

Quali pitture sue Signorie Illustrissime veduta la stima fatta da D^o Agostin Litterini Pittor solito del Magistrato hanno stimato, et apprezzato valer ducati sette cento cinquanta sette grossi quattro Quali hanno compensato per parte di detto Vadimonio con pienissima forma. Item hanno dato le ragioni di poter conseguire la metà

degli utili che si ricaveranno da gli infrascritti quadri giusto il negoziato tra il quondam Francesco Caffi sudetto e D. Antonio Anselmi da esser dichiarata la summa al tempo della vendita de quadri medesimi.

Una Deposition di Croce in Tavola con soaze dorate di quarte 4 e 3 – Un Giudicio di Paride senza soaza di 5 e 7 – Un Miracolo di Giesu Christo con Molte figure di 8 e 10 – Apollo che scortica Marsia con molte figure di quarte 6 e 7 – Una Cena in Tavola di 2 e 2 1/2 in tavola [sic] – Due compagni di 3 1/2 e tre Uno il Martirio di sant'Orsola altro la Stragge dell'Innocenti – Sposalitio della Madonna in tavola di 5 e 7 1/2 Due paesi compagni di 7 1/2 in circa e 9 – Due Paesi compagni di sei et otto – Un paese di 3 e 6 – Una Venere di marmo alta quarte 6 in circa.

(c. 162v, annotato sul margine sinistro) 1701: 11 gen° Ref-feri Alverdi haver havuto parola dalla contrascritta signora Cecilia che D° Paulo Cancellareschi posci [sic] far à nome della medesima l'infrascritto costituito / d° / Constituito in Officio il sudetto D° Paulo Cancellareschi e per nome ut supra regolando il contrascritto pagamento di Dotte nella Parte delle contrascritte Pitture apprezzate per ducati 757: 4 dichiara che essendo queste state comprate in negotio à compagnia con Capitali di ragione del eccellente Cavalier Domenico Gambato e D° Giuseppe Bolognese con li interesse del quondam D° Francesco Caffi di lei marito nel 3° solamente de gli utili doverà perciò haver luoco il pagamento di dotte controscritto sopra essi quadri per quello solamente porterà la terza parte de gli utili che si ricaveranno con le vendite delle stesse Pitture detti li Capitali impiegati rispettivamente dalli soprascritti signori Gambato et sudetto signor Giuseppe (c. 163r) e così doverà il prezzo della stima esser, et indendersi regolato per quella summa solamente che importerà il terzo de gli utili che si ricaveranno come soprascritto, et sic.

Doc. n. 3

Inventario di Francesco Grandi (1720)

(ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 313, cc. 318 ss.)

30 aprile 1720

[...] Maria Giordana detta Marangoni *restita* del quondam Francesco Centon detto Grandi [...] nella di lui casa e Bottega a san Luca

(c. 319) Nel Portico n° 1 Christo in Croce con la Madalena à piedi di quarte 5 e 7 in soaza legno – Una Madona con san Zuane e santa Cattarina di 3 et 4 senza soaza – Una Venerina piccola senza soaza – Due sopraporte chiaro scuro – Tre staggoni piciole in rame con soazetta nera – Sacrificio d'Abram di 9 et 12 senza soaza vecchio – Una Madalena straza senza soaza – David di 3 e 4 senza soaza – Ritratto di Cardenal sopra la scala con soaza nera e filo laton crepato – Una Dama rotta, rovinata, et senza soaza – Socrate che fa guardar in specchio un scolaro di 7 e 9 soaza d'intaglio legno – Sopraporta senza soaza – Concetton di Maria Vergine di 2 et 4 senza soaza – Agar con Ismael languente di 9 et 12 senza soaza vecchio – San Gaetano da testa senza soaza – sopraporta tela imprimida – Sant'Antonio da Padova misura [sic] di Sassoferato senza soaza – Famiglia sacra de 5 in 6 soaza legno – Venere piccola senza soaza – Madalena piccola senza soaza – Madona misura di Sassoferato senza soaza – Madona col Bambino rotta assai con soaza legno – Christo in croce con la Madalena

senza soaza di 3 et 4 – Madona col Bambino che legge e sant'Iseppo di quarte 4 quadrato – Madona col Bambino misura di Sasso ferato senza soaza – Sant'Iseppo piccolo crepato – due Paesi compagni di 4 et 7 senza soaza – San Domenico che la Madona li porge il rosario senza soaza – santa Rosa quadro consumato – Quadri in rodolo diversi et di misura

Camera à man sinistra

Una Madona con sant'Antonio e san Gaetano in soaza legno di 4 1/2 et 5 1/2. Paese sopraporta bislongo senza soaza – Madona misura di Sasso ferato con soaza d'oro – Madonina con li tre maggi soazeta d'oro piccolo – santa Cecilia di 4 et 5 soaza d'intaglio vernise – Madonina con soazeta d'oro – Presepio con soazeta d'oro – Madona sul vetro di 3 et 4 soaza vernise – Ovadino san Diego soazetta oro – Paese sopraporta bislongo soaza bianca – Christo morto di 9 e 13 soaza d'oro – Un modeleto senza soaza – Madona sant'Iseppo e santa Cecilia di 7 et 9 senza soaza – (c. 320) – Venere bislongo senza soaza – Madonina piccola soaza legno – Madonina soazeta d'intaglio dorato – Nontiada soaza legno piccola – Madonina in rame soazetta nera – Christo morto in tavola capitulo piccolo – Giove sopra porta bislongo senza soaza – San Francesco et Madona in Capitulo – sottobalcone rotto chiaro scuro – Due tondini teste di marmo piccole – Un putino piccolo di marmo che dorme – tre modelli di terra cotta, una Madona, la Carità, et san Gerolamo – Un quadretto con tre figurine basso rilievo di metalo – Due puttini di bronzo con suo pedestalo di legno

Altra camera sora la scala

Madona col Bambino, da testa soaza cordon d'oro – Madona con soaza d'oro alla bolognese – Madona misura di Sassoferato soaza d'oro – due Ovadi con sante soaze d'oro – Madona col Bambino, san Zuane in soaza nera e fili vernise – Madona in rame soaza nera – Madona in tavola soaza legno – Madalena con soaza vernise – Christo in croce sopra pietra, con Maria Vergine, san Zuane, et la Madalena – Galatea e Tritoni soaza vernise – Ovato Madona col Bambino soaza d'oro – Una Madonina senza soaza – santa Lucia soaza d'oro – Rodolo di due quadri malmenati – tre battagliaiole piccole soazette nere – Madalena ovadino – Ecce homo sopra vetro piccolo soazetta nera. Nel loco di sopra

Sposalitio di santa Cattarina, dove un Angelo suona un violino di quarte 10 et 14 con soaza d'oro – Nontiada di 9 et 12 rotta senza soaza – Quadri n° 66 in Monte di 5 e 7 in circa mal trattati, et in parte rotti, con sopravi varie cose – Ovado sposalitio di santa Catterina di 6 et 7 senza soaze – Tre Ovadi di 4 1/2, e 5 1/2, due sono frutti et l'altro animali senza soaze – Nontiada di 4 1/2 et 5 1/2 senza soaza – Disette quadri in monte rotti strazi piccoli et diversi rotti senza soaze – Due tele da testa schiopate [sic] con soaze legno – Tre Ovadi da testa con ritratti senza soaze – Quadri sette in monte di varie misure ordinati – Rodolo con due quadri assai in fracasso – Venere e Vulcano (c. 321) di 9 et 13 senza soaza strapazato – Quadri nove in Monte varie cose, et varie misure senza soaze – Quadretti n° 22 senza soaze rotti, di male assai, qualchedun di essi sono con soazette rotte in monte – Otto quadri grandi e mezani, diversi dessi [sic] in monte et in parte rotti – Un velo da disegnar rotto – Quadri n° 47 in monte da testa con varie cose, maltrattati et rotti senza soaze – Quadri vinti in monte di 4 1/2 et 6 in circa senza soaze strapazati assai – Dodeci mesi dell'anno di 4 et 5 senza soaze – Quadri 7 di 4 et 5 senza soaza – Quadri in monte n° 16 di 4 1/2 et 5 1/2 patiti et in parte con-

sumati, et senza soaze – Quadri nove in monte di 4 et 5 con busi et strapazati senza soaze – Dame da testa n° 22 vecchie et in parte rotte senza soaza – Tre Ovadi con Santi di 4 et 5 vecchi senza soaze – Due con pesci compagni in soaze vecchie nere – Quadreti piccoli et da testa in monte n° 20 molti senza soaze – Quattro Ovadi da testa senza soaze cose varie strapazate – Quadretti 18 in monte straze senza soaze – Quadreti piccoli n° 44 in Monte varie cose senza soaze et in parte rotti et consumati.

Nella Botegha

Quadro con Sposalitio di Santa Cattarina di 9 et 11 in circa con soaza cordon – Madonna col bambin e san Giuseppe de 6 et 9 soaza vernise – Christo morto compagno – Otto pezzi compagni di 7 et 9 senza soaze varie istorie – Paese di 7 et 9 senza soaza – Trovata di Moise fanciulo di 7 et 9 senza soaza – Quatro compagni di 7 et 9 senza soaze, uno il Bucintoro li altri cose simili cativi – Paese di 5 et 7 con cordon d'oro – Nontiada de 5 et 7 con soaza intaglio vernise – Anere de 6 et 9 senza soaza – San Gaetano con soaza nera – Battaglia di 4 1/2 et 6 senza soaza – Madalena di 4 1/2 et 6 senza soaza – Madalena con soaza nera rovinata – Tela Imprimida di 4 1/2 et 9 tutta crepada in soaza vernise – Una Dona con vaso senza soaza sbregata assai – (c. 322) sant'Antonio col Bambino di 6 et 8 senza soaza – San Gerolemo de 6 et 7 senza soaza – Altro san Gerolemo de 6 et 7 senza soaza – Madalena senza soaza di 6 et 7 – Una figura con un puto de 6 et 7 senza soaza – sant'Iseppo de 6 et 7 consumato senza soaza – La Carità con puttini de 6 et 7 senza soaza – La prudenza abbracciata da una femena de 6 et 7 senza soaza – sant'Iseppo col Bambino de 6 et 7 senza soaza – Carità con puttini de 6 et 7 senza soaza – Una Turca de 6 et 7 senza soaza – Una Venere de 6 et 8 senza soaza – Erodiade de 6 et 8 senza soaza – Amon che sforza Tamar de 6 et 7 senza soaza – David de 6 et 8 senza soaza – La prudenza abbracciata da una femina senza soaza de 6 et 7 – Sanson de 6 et 8 senza soaza – San Gerolemo de 6 et 8 senza soaza – Tobia senza soaza de 6 et 7 – Paese bislungo con soaza oro – Ecce Omo de 4 et 5 senza soaza – Paese bislungo con soaza oro – Paese con fabriche cattivo senza soaza – Santa Cecilia con cordon nero – Quatro turche de 4 1/2 et 6 con soaza vernise – Quadro con pesci e fiori di 4 1/2 et 5 1/2 senza soaza – san Gaetano de 4 et 5 senza soaza – sant'Antonio senza soaza – Quatro tele imprimide con soaze e fillo dorato assai male di 4 et 5 in circa – due tele di 4 1/2 et 5 1/2 con soaze filo dorato – Due quadri di fiori di 5 et 7 soaza cordon de vernise – Due paesi con soaza cordon simile – Diese quadri de 5 et 7 senza soaza con istorie varie uno di essi rotto – sei quadri di 5 et 7 figurano la Musica, la Poesia, la pittura, la scultura, et due paesi con soaza cordon – Due d'animali de 5 et 7 soaza de vernise – Tre maggi con soaza verde – Sei compagni con varie historie de 5 et 7 soaze vernise – Sei teste de Santi, e Sante in soazete dorate, et un'altra simile senza soaza – San Gaetano piccolo soaza di vernise – Sant'Antonio piccolo in soaza dorata – Due ovadi rappresentano la Nontiada con soazette dorate – Cinque de santi diversi di 3 1/2 et 4 1/2 in soaze vernise – Due Ovadi con architetture et soaze vernise – Madonna adolorata de 4 1/2 et 5 1/2 soaza vernise (c. 323) – Una Croce sola dipinta sopra telaro de 6 et 9 senza soaze – Ovado con la Madonna et il Bambino senza soaza – Sant'Antonio da testa soaza vernise – Nontiada ovado da testa soaza oro – Cinque quadreti di Sassoferato con soaza vernise santi diversi – Quatro quadreti fiori con soaze vernise Sasso ferato – Quatro ovadi figure con soaze vernise – Due quadretti bislonghi

con staggioni soaze vernise – Madonna con san Zuane e sant'Antonio senza soaze – Dodeci quadreti con vari santi, misura di Sassoferato con soaze vernise – Ovado di 4 1/2 et 5 1/2 la Madonna col Bambin soaza vernise – Ecce homo da testa con soaza vernise – Quadri tre con sante soaza vernise – Quatro ovadi con tele soaze vernise – Visita dei tre Maggi da 6 et 7 sbusato soaza vernise – Quatro quadreti con Santi senza soaze – Madonna col bambin senza soaze – Un David senza soaze – Madonna senza soaze – Due paesi compagni – Madalena de 4 et 5 senza soaze – Mercurio senza soaza – Cinque compagni de 5 et 7 con figure – Due staggion del anno de 6 et 7 senza soaza – Due quadri con Flora, le tele rovinate senza soaze – Historia de 5 et 7 senza soaze – Quatro dottori di santa Chiesa senza soaze – Christo in croce di 4 1/2 et 8 con soaza vernise – Venere con soaza legno – David de 6 et 8 senza soaza – Paeseto bislungo senza soaza – san Christofolo de 4 1/2 et 5 1/2 – Otto quadreti con Turchi da testa senza soaze – Sette quadretti uno fiori et sei santi senza soaze – Quadro con animali da testa con soaza – Due quadri d'animali de 5 et 7 soaza vernise – Due di buffoni con soaza color di bosso – Due paesi con soaza cordon vernise – Due battaglie senza soaze – Sant'Antonio de 4 et 5 senza soaza – Una Venere senza soaza – San Nicolò de 5 et 6 senza soaza – Nontiada rovinata senza soaza – Madonna col Bambino senza soaza – Due d'animali di 6 et 8 senza soaze – Una Flora di 6 et 8 senza soaza – Un Christo in Croce senza soaza – Quatro de frutti senza soaza – Quadro de frutti senza soaza – Sposalitio de santa Catterina senza soaza – Venere (c. 324) senza soaza – Venere con Amor senza soaza – Venere di misura quadra – tre quadreti d'istorie di 7 et 9 senza soaze – Christo morto senza soaza de 6 et 10 – Madonna di 7 et 10 senza soaza – Una Cacia di 7 et 9 senza soaza – Quatro Staggioni de 6 et 9 senza soaze – Due d'Animali di 7 et 9 senza soaze – Una Madonna con san Domenico senza soaza – Un Satiro con donna nuda senza soaza – Tele quattro imprimite di 7 et 10, 49 dette di 6 et 9 vecchie et nove – dette di 6 et 8, 9 vecchie et nove – 11 dette di 6 et 7 – 8 dette di 5 et 7 – 8 dette de 4 1/2 et 7 – 7 dette de 5 et 6 – 2 dette de 4 1/2 et 6 – 3 dette de 4 1/2 et 5 1/2 – 31 dette de 4 et 5 vecchie et nove – dette da testa 50 [il numero è però sovrascritto da un tratto di penna sottile e di diverso inchiostro] – 4 dette bislonghe di 2 et 4 1/2 vecchie – 30 dette piccole tra vecchie et nove – Ovadi de 6 et 8 tra vecchie e novi 10 – detti de 6 et 7 vecchi 2 – un detto più piccolo – 5 detti de 5 et 6 – due detti più piccoli vecchi – 10 detti de 4 et 5 tra vecchi e rotti – 10 da testa – 3 detti più piccoli vecchi – 5 detti di Sassoferato – 7 detti più piccoli vecchi e crepati – 11 tele diverse misure non ancora imprimite – Quadri detti 14 sono straze rotte.

Nel Magazen di dentro alla botegha

San Francesco che abbraccia il Crocefisso di 7 et 10 senza soaza – Quadro con frutti grandio rotto assai – Venere senza soaza grande e rotta – Paleta con san Francesco di Paola straza senza soaza – Venere con soaza nera grande – Leandro portato dalle Ninfe grande rotto e senza soaza – Simiotti che giocano, consumato grande e senza soaza – La Vitta humana senza soaza grande – Andromeda senza soaza grande – Donine senza soaza grande – Le tre gratie grande senza soaza – Istoria del Tasso senza soaza grande – Pan e Siringa senza soaza grande – Christo con le Marie senza soaza rotto – Bersabea senza soaza grande – Giove senza soaza grande – Flora senza soaza grande – Ortolana senza soaza grande – La Carità Romana senza soaza (c. 325) – quadro con frutti con donna senza soaza grande –

Uno compagno simile – Sottocamin rotto – La Regina Ester grande senza soaza – Un gioco di balon crepato senza soaza – Una tela imprimida con soaza legno – Una detta più piccola – Una tela dipintovi un mezo pedestal, rotta – Un Pantalon in pie – Una tela bislonga de 6 et 10 – Una deta di 9 et 13 – Tele 8 de 9 et 12 – Un Parapetto – Una Madona col bambin senza soaza – Tele imprimide 9 de 7 et 9 in circa – Rodolo con tre quadri de 8 et 10 in circa rotti patiti – Madona in rodolo grande rotta – Una tela imprimida ovado de 6 et 8 patito – Un Ovado da testa – Una tela de 4 et 5 – Una detta de 4 1/2 et 9

Io Agostino Litterini affermo haver fatto la presente stima giusto la mia cognitione coscienza, ascendente al valore de ducati trecento e nonanta otto e grossi 23 et con giuramento dico – 398:23.

Della fiducia ed affetto che mi accordano sono infinitamente grata alla prof.ssa Stefania Mason ed al prof. Bernard Aikema. Un ringraziamento particolare al prof. Neil de Marchi.

¹ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 564-568 (cfr. ora Id., *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2000¹, pp. 374-382). Sasso (1742-1803), che aveva studiato da pittore, era un esperto conoscitore, un restauratore ed un mercante d'arte, e lavorava anche come consulente per gli acquirenti stranieri a Venezia. Cfr. R. Callegari, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in Id., *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-295 e 296-324; *Lettere artistiche del Settecento veneziano, 2: Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, a cura di L. Borean, Venezia/Verona 2004.

² F. Haskell, 1966 (vedi n. 1), p. 523, n. 3. Su Zanetti, *ibid.*

³ F. Seneca, «Francesco Lorenzo Morosini e un fallito progetto di accordo veneto-russo», in *Archivio Veneto*, v serie, LXXI, 1962, pp. 42 ss.

⁴ Cfr. G.D. Peri, *Il negoziante*, Venezia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1672, 4 voll. È significativa della novità con cui veniva recepito il fenomeno del commercio d'arte dagli inizi del Seicento, in risposta ad una domanda in crescita almeno dalla metà del secolo precedente, la menzione di come stabilire il prezzo di beni non omogenei quali quelli d'arte in trattati dedicati al commercio *tout court*. Ed infatti, un repertorio completo di mestieri pubblicato a fine Cinquecento da Tommaso Garzoni non nomina in nessun modo il commercio d'arte, ritenendo la mercatura «giovevole alla vita privata, commoda al mantenimento della repubblica, acconcia a far proprie le case ricche». T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [Venezia, appresso Gio. Battista Somasco, 1587²], a cura di P. Cherchi & B. Collina, vol. II, Torino 1996, p. 875.

⁵ F. Grisellini, *Dizionario delle arti e de' mestieri*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1768-1778, 18 voll.; F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. v: *L'Italia dei Lumi*, t. 2: *La Repubblica di Venezia* (1761-1797), Torino 1990, pp. 51-63.

⁶ *Dizionario portatile delle Belle Arti; ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia, ed alla Musica [...] per m. Lacombe trasportato per la prima volta dalla Francese nella Lingua Toscana*, In Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1768.

⁷ F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, Bassano, [Remondini], 1797, 2 voll., p. 26.

⁸ Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Carteggi di Artisti*, n. 6, lettera di Paolo del Sera al cardinale Leopoldo de' Medici, 9 maggio 1665.

⁹ J.E. Shaw, «Institutional Controls and the Retail of Paintings: The Painters' Guild of Early Modern Venice», in corso di stam-

pa. Devo alla gentilezza del prof. Neil De Marchi la segnalazione di questo contributo. E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 75-76. Una disposizione del 1537 sancisce che «ognuno si terrier como forastier [poss] comprar da le boteghe nostre ogni sorte de robbe e quelle portar in mercanzia fora di questa città». Una collocazione incerta meritano le esposizioni di dipinti organizzate sullo scorcio del Seicento: occasionali presso la chiesa di S. Geminiano, a cadenza annuale alla scuola di S. Rocco, promosse dall'Accademia in Piazzetta a S. Marco sul finire del Settecento, tutte con chiari intenti promozionali per gli artisti chiamati ad esporre ma senza la possibilità di acquistare direttamente le opere. F. Haskell, 1966 (vedi n. 1), pp. 504-505; F. Haskell & M. Levey, «Art Exhibitions in 18th Century Venice», in *Arte Veneta*, XII, 1958, pp. 179-185.

¹⁰ E. Nappi, «Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», in: *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicato a Luca Giordano*, Milano 1991, p. 160; *Archivio del collezionismo medico. Il Cardinal Leopoldo*, Ricerca diretta da P. Barocchi, vol. I: *Rapporti con il mercato veneto*, a cura di M. Fileti Mazza & G. Gaeta Bertelà, Milano/Napoli 1987, 2 voll.; M.S. Alfonsi, «Cosimo m de' Medici e Venezia. I primi anni di regno», in: *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean & S. Mason, Udine 2002, pp. 265-301.

¹¹ Sulla difficoltà d'applicazione di concetti economici ai beni d'arte, sia permesso rinviare a I. Cecchini, «Considerazioni sul mercato dell'arte (pittorica) e il caso di Venezia nel Seicento», in: *Scibifanoia. Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara*, 24/25, 2003, pp. 249-257.

¹² Ad esempio, il caso del visconte Feilding. Cfr. P. Shakeshaft, «'To much bewiched with thoes intysing things': the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635-1639», in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986, 995, pp. 114-132. Una bottega di medio livello può contare su apprendisti giovani e su assistenti più anziani, facendo ricorso, in caso di necessità, a collaboratori salariati che prestano la loro opera per diversi maestri. N. Penny, «Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento», in: *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, p. 43.

¹³ Il grado di competenza dei pittori veneziani non si estendeva molto al di là della scuola locale, tanto che in diversi casi dipinti non veneti erano fatti stimare ai numerosi pittori forestieri in città. Cfr. ad esempio L. Borean & I. Cecchini, «Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli», in: *Figure di collezionisti*, 2002 (vedi n. 10), pp. 159-231. Secondo Paolo del Sera, l'opinione dei pittori doveva esser ponderata con attenzione «pensando che uno che è pittore sapia bene questo mestiere delle pitture antiche [...] perché se v'è un quadro buono, ve ne sonno che è una vergogna il volerli spacciare per buoni» (lettera al cardinal Leopoldo del 28 dicembre 1658, citata in L. Borean, «Con il maggior vantaggio possibile». La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr», in: *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries / Il Mercato dell'Arte in Italia, sec. XV-XVII*, Atti del Convegno di Studi [Firenze, 19-21 giugno 2000], a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew & S.F. Matthews-Grieco, Ferrara/Modena 2003, pp. 337-354). Non vi è chiarezza, né omogeneità, in merito alle valutazioni degli inventari che sembrano spesso esser lontane dall'attribuzione corretta di un valore vicino a quello commerciale. Cfr. A. Schnapper, «Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market in the Seventeenth Century», in: *Art Markets in Europe, 1400-1800*, a cura di M. North & D. Ormrod, Aldershot/Brookfield 1998, pp. 130-141, per il caso francese.

¹⁴ R. Mackenney, *Tradesmen and Traders: the World of the Guilds in Venice and Europe, c. 1250 - c. 1650*, London/Sidney 1987, pp. 78-80. A differenza delle professioni liberali, oggetto di rivalse sociali o di attenzioni pubbliche (cfr. ad esempio G. Holmes, *Augustan England. Professions, State and Society 1680-1730*, London/Boston 1982; *Professions and the French State, 1700-1900*, a cura di G.L. Geison, Philadelphia 1984; *Profit, Piety and the Pro-*

fessions in Later Medieval England, a cura di M. Hicks, Gloucester 1990), le professioni legate alla vendita ed al mondo artigiano conoscono raramente mutazioni o cristallizzazioni progressive, o tantomeno la creazione di una élite omogenea. Cfr. M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino 1999, cap. vi: peraltro, se le qualificazioni corporative permettevano larghe aggregazioni di mestieri oggi inconcepibili, esse permettono di individuare con certezza coloro che «di quell'opzione professionale si sono poi avvalsi» (p. 339). Invece, le professioni culturali in senso ampio, legate all'editoria o alle lettere o alle arti, conoscono una lenta e costante evoluzione nel grado sociale e nella caratterizzazione almeno dal xv secolo: cfr. *Culture et professions en Italie (fin xv^e-début xvii^e siècles)*, études réunies et présentées par A.C. Fiorato, Centre de Recherche sur l'Italie à l'Époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Paris 1989. Questa specializzazione si collega ad un importante mutamento culturale verificatosi in Italia a partire dal Rinascimento, motivato da un trasferimento imponente di risorse dal risparmio e dagli investimenti alla spesa in generi di consumo vecchi e nuovi; si creano condizioni estremamente favorevoli, non soltanto tra i ceti benestanti, per lo sviluppo di un mercato urbano sia di prodotti di lusso sia di merci poco costose – oggetti in vetro o in ceramica, una vasta gamma di arredi domestici, dipinti compresi, dal costo di poco superiore a quello della manodopera, economiche imitazioni dei prodotti di lusso destinati al modo di vita di una ristretta élite; in conseguenza, aumenta la specializzazione nelle tecniche di produzione e di commercio. R.A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, trad. da M. Colombo, Milano 1995; J.R. Farr, «On the Shop Floor: Guilds, Artisans, and the European Market Economy, 1350-1750», in: *Journal of Early Modern History*, 1, 1997, 1, feb., pp. 24-54.

¹⁵ L. Loriczo, «Il mercato dell'arte a Roma nel xvii secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca», in: *The Art Market*, 2003 (vedi n. 13), pp. 325-336.

¹⁶ U. Aldrovandi, «Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono [1550]», in: *Le antichità della città di Roma. Brevissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto, o antico o moderno; per Lucio Mauro, che ha voluto particolarmente tutti questi luoghi vedere...*, In Venetia, appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella, 1556, pp. 115-316; repr. Hildesheim/New York 1975.

¹⁷ L'esportazione di pezzi antichi dai territori greci veniva praticata almeno dal 1204. Cfr. A.E. Laiou, «Venice as a Centre of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century», in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo / Le Proche-Orient et l'Occident dans l'art du XIII^e siècle / Near East and West in 13th century art*, Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), C.I.H.A., Comité International d'Histoire de l'Art, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 11-26. Il commercio di *spolia* faceva parte della comune attività economica.

¹⁸ L. Loriczo, «Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento», in: *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 159-174.

¹⁹ Il ruolo attivo dei commercianti in beni di lusso sembra abbastanza generalizzabile; cfr. M. North, «The Long Way of Professionalisation in the Early Modern German Art Trades», in: *Economia e arte, secc. XIII-XVIII*, Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi" 30 aprile-4 maggio 2000 [2001] (Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica "Francesco Datini", 2001), a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2002, pp. 459-471.

²⁰ D.J. Jansen, «Jacopo Strada et le commerce d'art», in: *Revue de l'Art*, LXXVII, 1987, pp. 11-21. Per i Gonzaga: D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-*

1587), Cinisello Balsamo 2002, e M. Sernidi, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo 2003; R. Morselli, «Vincenzo Gonzaga, Domenico Tintoretto e altri artisti veneziani. Intrecci e microstorie di committenze e di commercio artistico tra Venezia e Mantova al volgare del Cinquecento», in: *Figure di collezionisti*, 2002 (vedi n. 13). F. Bottacin, «Tiberio Tinelli: un artista veneziano del Seicento nel suo studio», in: *Studi Veneziani*, n.s. XI, 2000, pp. 239-255; Ead., *Tiberio Tinelli. "Pittore e Cavaliere" (1587-1639)*, [Mariano del Friuli] 2004; e *Libretto dei conti del pittore Tiberio Tinelli (1618-1633)*, a cura di B. Lanfranchi Strina, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti Relative alla Storia di Venezia, Venezia 2000.

²¹ Cfr. B. Aikema, «Tesori pontentini per la Serenissima. Il commercio d'arte fiamminga a Venezia e nel Veneto fra Quattro e Cinquecento», in: *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona, Università degli Studi, Palazzo Giuliani, 30 novembre-1 dicembre 2000), a cura di E.M. Dal Pozzolo & L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 35-48.

²² G. Luzzatto, *Studi di storia economica veneziana*, Padova 1954, pp. 201 ss. La fortuna della fiera era fatta ricondurre soprattutto al gran numero di pellegrini che attendeva a Venezia l'imbarco per la Terrasanta. L. Padoan Urban, «La festa della Scnsa nelle arti e nell'iconografia», in: *Studi Veneziani*, n.s. X, 1968, pp. 291-353.

²³ S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965, pp. 93-112 e 264-268; A. Lemoine, «Nicolas Régnier et son entourage: nouvelles propositions biographiques», in: *Revue de l'Art*, cxvii, 1997, pp. 54-63.

²⁴ B. Jestaz, «Les collections de peinture à Venise au xv^e siècle», in: *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il xvi e il xviii secolo*, Atti delle Giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, Villa Medici e Accademia di San Luca, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro & B. Toscano, Roma 2001, pp. 185-201; K. Pomian, «Collezionisti e collezioni dal XIII al XVIII secolo», in: *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, vol. II, Roma 1995, pp. 673-767.

²⁵ Cfr. l'esempio dei Cabianca in U. Tucci, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981, p. 88. Il numero di quadri fiamminghi, stando agli inventari, cresce esponenzialmente nel corso del xvi secolo. M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992, pp. 74-75.

²⁶ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, [In Venetia, Presso Gio. Battista Sgava], a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, 2 voll.: vol. I (1914), pp. 3-4 e 5.

²⁷ C.R. Marshall, «'Senza il minimo scrupolo': artists as dealers in seventeenth-century Naples», in: *Journal of the History of Collections*, XII, 2000, 1, pp. 15-34.

²⁸ D. Sella, «The Rise and Fall of the Venetian Woollen Industry», in: *Crisis and Change in the Venetian Economy in the XVI and XVII Centuries*, a cura di B. Pullan, London 1968, pp. 106-121; Id., *Commerci e industrie a Venezia nel secolo XVII*, Venezia/Roma 1961; L. Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore/London 2000. Tucci, 1981 (vedi n. 25). «Quanto poi a gli artefici in qualunque arte, non hanno ne fondo, ne fine. Qui nelle cose della seta si hanno i primi del mondo. Nell'arte della lana, voi sapete che panni sono i nostri. Della stampa, voi vedete chiaramente in che colmo sia ascisa in questa città. Nelle specierie non accade ch'io ve ne parli. Nelle mercature, voi l'intendete, poi che ella fa più facende di tutte l'altre che siano in Italia»: F. Sansovino, *Le cose Maravigliose dell'inclita città di Venetia riformate, accomodate, & grandemente ampliate da Leonico Goldioni* [Gio. Nicolò Doglioni], In Venetia, presso Domenico Imberti, 1603, p. 46. La città possedeva già allora una capacità di attrazione quasi turistica: cfr. R. Davis, «Selling Venice», in: *Studi Veneziani*, n.s. XVI, 2003, pp. 131-139.

²⁹ L. Pezzolo, «L'economia», in: *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VII: *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni & G. Cozzi, Roma 1997, pp. 369-433. Per la ri-

considerazione della crisi italiana tra il 1630 e il 1670, cfr. come sommario degli studi recenti P. Malanima, *La fine del primato. Crisi e riconversione nell'Italia del Seicento*, Milano 1998.

¹⁰ W. Panciera, «L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro», in: *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VIII: *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro & P. Preto, Roma 1998, pp. 479-553.

¹¹ C. Limentani Viridis, «Artisti della "Nation fiamminga". Pittori e opere a Venezia», in: *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Viridis, Verona 1997, p. 56.

¹² J.M. Montias, «Art dealers in the seventeenth-century Netherlands», in: *Simiolus*, XVIII, 1988, 4, pp. 244-256; Id., *Le marché de l'art aux Pays-Bas. XV^e-XVII^e siècles*, Paris 1996, pp. 131-132.

¹³ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, nuova edizione, vol. I, Torino 1986, pp. 413-421. Il modello della *world economy* è stato ulteriormente elaborato da I. Wallerstein, *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, vol. I: *L'agricoltura capitalistica e le origini dell'economia-mondo europea nel XVI secolo*, Bologna 1978² [e 1996]. Inversa nella seconda metà del XVI secolo, dopo Venezia, è il nucleo centrale di sviluppo del capitalismo europeo.

¹⁴ Wallerstein, 1978² (vedi n. 33), p. 239. Vent'anni dopo l'istituzione della borsa, nel 1531, in città confluiva dal Perù l'argento necessario a coniare (con il 15% di profitto) 800.000 ducati all'anno. Braudel, 1986 (vedi n. 33), pp. 512-514. La nuova situazione diviene subito assai vantaggiosa per i Paesi Bassi legandoli a doppio filo con la Spagna già allora fine degli anni trenta del Cinquecento: H. van der Wee, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy, Fourteenth-Sixteenth Centuries*, vol. II: *Interpretation*, The Hague 1963, p. 178.

¹⁵ Id., «Industrial Dynamics and the Process of Urbanization and De-urbanization in the Low Countries from the Late Middle Ages to the Eighteenth Century. A Synthesis», in: *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Countries (Late Middle Ages - Early Modern Times)*, a cura di H. Van der Wee, Leuven 1988, pp. 319-320, 329-330 e 334-336.

¹⁶ F. Vermeylen, «Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century», in: *Kunst voor de markt, 1500 - 1700 / Art for the Market, 1500 - 1700*, a cura di R. Falkenburg et al., Zwolle 2000 (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999), pp. 12-29; Id., *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003; J.C. Wilson, «Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant», in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, colloque international (Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II - Haute Bretagne, 2 - 6 mai 1983), a cura di X. Barral I Altet, vol. III: *Fabrication et consommation de l'œuvre...*, Paris 1990, pp. 621-627; D. Ewing, «Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand», in: *The Art Bulletin*, LXXII, 1990, 4, dic., pp. 558-584. Il *pand* è un simbolo della nuova pratica di produzione artistica per il mercato aperto che si era sviluppata proprio dal XV secolo; vi si concentrava la vendita di dipinti durante le fiere periodiche, ma gli stalli erano concessi in affitto tutto l'anno.

¹⁷ C. Périer d'Ieteren, «Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XV^e et XVI^e siècles», in: *Artistes, artisans et production artistique*, 1990 (vedi n. 36), pp. 629-644. Simili fenomeni sono evidenti anche in altre città; a Delft, agli inizi del secolo successivo, la maggior parte dei pittori produce soprattutto per la vendita pronta, con la medesima ricerca di efficienza nei costi di produzione messa in atto anche nelle manifatture di ceramiche ed arazzi, permettendo così ai gruppi di reddito medio-basso di estendere il proprio ventaglio di beni di consumo. J.M. Montias, «Reflections on historical materialism, economic theory, and the history of art in the context of Renaissance and 17th century paintings», in: *Journal of cultural economics*, V, 1981, 2, pp. 19-38; J. de Vries, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700*, New Haven 1974.

¹⁸ L. Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century», in: *The Burlington Magazine*, CXVIII, 1976, pp. 188-198. Diverse città dei Paesi Bassi tra XV e XVII se-

colo forniscono noti esempi di differenziazione creativa mossa dai singoli artisti in un mercato di concorrenza; N. De Marchi & H.J. Van Miegroet, «Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century», in: *The Art Bulletin*, LXXVI, 1994, 3, Sep., pp. 451-464; A. Esch, *Prolozione. Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico*, in: *Economia e arte*, 2002 (vedi n. 19), p. 34; N. Pecters, «Marked for the Market? Continuity, Collaboration and the Mechanics of Artistic Production of History Painting in the Francken Workshops in Counter-Reformation Antwerp», in: *Kunst voor de markt*, 2000 (vedi n. 36), pp. 58-79; J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982, pp. 206-219. Nel caso di Amsterdam i maggiori responsabili dell'incremento di dipinti sono i commercianti: tentano di aggirare i regolamenti corporativi ed inventano nuove tecniche di mercato come le lotterie di quadri, le aste, le vendite per strada: M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age. A Social History of Seventeenth-Century Netherlandish Painting*, New Haven/London 1997.

¹⁹ N. De Marchi, «Size and Taste. Taking the Measure of the History of Art Markets», in: *Economia e arte*, 2002 (vedi n. 19), pp. 79-91.

²⁰ M.J. Bok, «The rise of Amsterdam as a cultural centre: the market for paintings, 1580-1680», in: *Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam, and London*, a cura di P. O'Brien, D. Keene, M. Hart et al., Cambridge 2001, pp. 186-209. Il picco di interesse nei Paesi Bassi verso dipinti e sculture, che adornavano ogni casa, si verifica proprio nel corso del XVII secolo. M. North, «Art Markets», in: *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530* (published in conjunction with the exhibition *Jan van Eyck, Early Netherlandish Painting and the European South*, Bruges, Groeningemuseum, 2002), a cura di T. H. Borchert, Ghent/Amsterdam 2002, pp. 53-59.

²¹ N. De Marchi & H.J. Van Miegroet, «The History of Art Markets», in: *Handbook of Cultural Economics*, a cura di V. Ginsburgh & G. Throsby, Amsterdam (in corso di stampa).

²² N. De Marchi, H.J. Van Miegroet & M.E. Raiff, «Dealer-Dealer Pricing in the Mid-Seventeenth Century Antwerp to Paris Art Trade», in: *Art Markets*, 1998 (vedi n. 13), pp. 113-130.

²³ J. Denucé, *Exportation d'œuvres d'art au XVII^e siècle à Anvers. La firme Forchoudt*, Gravenhage 1931 (Sources pour l'histoire de l'art flamand), 1 (= *Kunstaustufur Antwerpens in 17. Jaarhundert. die Firma Forchoudt*, Antwerpen 1931).

²⁴ Favaro, 1975 (vedi n. 9), pp. 131 ss.

²⁵ *Ibid.*, n. 128.

²⁶ Le botteghe mobili erette in occasione della fiera in piazza S. Marco erano destinate ad un certo numero di iscritti alle diverse Arti, che i Procuratori facevano eleggere; per i pittori, partecipavano due botteghe ogni anno. Non mi risulta che le liste per la fiera siano edite, ma sono senz'altro note; ad esempio F. Montecuccoli degli Erri, «I "botteggeri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento», in: *Tra Committenza e Collezionismo*, 2003 (vedi n. 21), pp. 143-166; Id., «Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani», in: *Ateneo Veneto*, n.s. XXXVI, 1998, pp. 63-140.

²⁷ L.C. Matthew, *Were There Open Markets for Pictures in Renaissance Venice?*, in: *The Art Market*, 2003 (vedi n. 13), pp. 253-261; E.M. Dal Pozzolo, «Cercar quadri e disegni nella Venezia del Cinquecento», in: *Tra Committenza e Collezionismo*, 2003 (vedi n. 21), pp. 49-65. Il figlio di Jacobello del Fiore, Ercole, anch'egli pittore, dispone secondo il testamento redatto nel 1461 che i disegni rinvenuti in casa o in bottega vengano regalati ai poveri della Scuola della Carità - evidentemente per esser venduti, cosa che presuppone l'esistenza di acquirenti, si tratti di altri pittori o forse anche di *connoisseurs*. Il testamento è citato in *Venice. A Documentary History. 1450-1630*, a cura di D. Chambers, B. Pullan & J. Fletcher, Oxford 1992, p. 435.

²⁸ Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (BMCVe), ms.

cl. iv 123, *Mariegola del Collegio dei Pittori*, c. 55. Nel 1409 veniva promulgata la proibizione di vendita nei giorni festivi, come misura anticoncorrenza: «che alcuno del mestier nostro, non possi per modo alcun forma, né inzeppo tegnir averta la bottega né vender le feste sopra i suoi balconi né suso el ponte de Rialto; ma se debbi vardar le feste, et non metter fuori lavori alcuni». *Ibid.*, c. 56. Favaro, 1975 (vedi n. 9), pp. 28 e 73. Responsabili delle infrazioni venivano creduti i garzoni che abbandonavano il maestro prima dello scadere del contratto; non potendo essere assunti come lavoranti né aprire bottega a proprio nome, ricorrevano alla vendita per strada o impiegandosi clandestinamente per altri maestri. Ad essi si aggiungevano i numerosi stranieri per i quali l'iscrizione all'Arte era più onerosa, e che arrotondavano producendo e smerciando qualche dipinto per conto proprio e probabilmente ad un prezzo inferiore sinché rimanevano nella città lagunare. La rigida etichetta di bottega impediva al lavorante di operare in proprio, soprattutto durante il periodo alle dipendenze di un maestro. Le disposizioni sulla vendita sono ricordate anche da A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei Veneziani Maestri Libri v*, Venezia, Albrizzi, 1771, p. 4.

⁴⁹ B. Aikema, «Il gusto dei fiamminghi. Opere "ponentine" nelle collezioni veneziane del Rinascimento», in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B.L. Brown & G. Nepi Scirè, Milano 1999, p. 84.

⁵⁰ C. Limentani Viridis, *L'Oltralpe e la laguna. Pittori nordici a Venezia nel Cinquecento*, in: *Il Rinascimento a Venezia*, 1999 (vedi n. 49), p. 75.

⁵¹ Aikema, 1999 (vedi n. 49), p. 90.

⁵² Cfr. l'episodio di un ordine di settecento icone, parte in stile «latino» e parte in stile greco, ordinate da un mercante italiano a Candia nel 1499: N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia: Icone greche in Italia, XV-XVI secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1993), Atene 1993, citato in E.S. Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford/New York 1997, p. 21.

⁵³ Disposizione del 1479: Favaro, 1975 (vedi n. 9), p. 70.

⁵⁴ In territorio toscano le immagini devozionali sono prodotte per il libero mercato già dalla fine del Trecento, attraverso l'introduzione di procedure di produzione in serie: S. Kuberski-Piredda, *Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi*, in: *The Art Market*, 2003 (vedi n. 13), p. 115.

⁵⁵ Cfr. R. Goffen, «Giovanni Bellini: il Rinascimento visto da Rialto», in: *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2000-2001), a cura di R. Goffen & G. Nepi Scirè, Milano 2000, p. 9. Per l'uso dei cartoni nella riproduzione di dipinti, cfr. J. Dunkerton & C. Plazotta, «Drawing and Design in Italian Renaissance Painting», in: *Underdrawings in Renaissance Paintings. Art in the Making*, pubblicato in occasione della mostra (London, National Gallery, 2002-2003), a cura di D. Bomford, New Haven/London 2002.

⁵⁶ Dal Pozzolo, 2003 (vedi n. 47), p. 53.

⁵⁷ S. Mason, «Animali, masserizie e paesi: "minor pictura" a Venezia nel tardo Cinquecento», in: *Il Rinascimento a Venezia*, 1999 (vedi n. 49), p. 560; M. Muraro, *Pittura e società. Il libro dei conti e la bottega dei Bassano*, lezioni di Storia dell'arte, A.A. 1982/83, a cura di S. Colla e D. Puppulin, Università di Padova, Facoltà di Magistero, Padova [1982-1983].

⁵⁸ Matthew, 2003 (vedi n. 47), pp. 254-255; L. Lotto, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia/Roma 1969. Durante il suo soggiorno trevisano, dal 1542 al 1545, aveva lasciato al compare alcuni quadri (tra di essi un ritratto rifiutato dal committente) a parziale copertura delle spese sostenute, e ritenendo di non ricever più commissioni importanti si era dedicato ai soggetti di piccolo formato – ovvero ai quadri più prettamente commerciabili.

⁵⁹ Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1633*, b. 586 e b. 587. Le rilevazioni per il sestiere di Dorsoduro sono mancanti. Non si conoscono rilevazioni precedenti; gli «stati delle anime», comuni in altre città italiane, esistono per gli anni 1592-1594, in non ottimale stato di conserva-

zione. La peste aveva avuto un effetto pesante sulla popolazione veneziana, passata da 141.625 abitanti nel 1624, a 102.243 nel 1633, un anno dopo la fine dell'epidemia. Pezzolo, 1997 (vedi n. 29), p. 370.

⁶⁰ Mackenney, 1987 (vedi n. 14), pp. 56-61.

⁶¹ E. Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1989, pp. 35-52.

⁶² Hochmann, 1992 (vedi n. 25), p. 89.

⁶³ ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimi 1661*, bb. 212-228.

⁶⁴ M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco, edizione critica con la «Breve istruzione» premessa alle «Ricche Minere della Pittura Veneziana»*, a cura di A. Pallucchini, Venezia/Roma 1966, p. 177.

⁶⁵ Favaro, 1975 (vedi n. 9), p. 219; ASVe, *Milizia da Mar, Arti*, b. 550, fasc. sciolto.

⁶⁶ Oltre al decoro, i pittori probabilmente si aspettavano dall'indipendenza istituzionale sostanziosi benefici economici come erano concessi alle arti liberali, tuttavia lo scarto con i compagni bottegai non risultò così elevato: nel 1686 questi ultimi erano tassati in media 13 lire e 11 soldi a testa, i mascherai (quelli di vecchia istituzione, che erano rimasti con i pittori) 15, mentre la media *pro capite* dei pittori iscritti ammontava a 23 lire e 5 soldi. Cfr. P. Del Negro, «Dal mestiere alla professione di pittore nella Venezia di Giambattista Tiepolo: l'Arte, il Collegio e l'Accademia», in: *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di L. Puppi, vol. 1, Padova 1998, pp. 83-91.

⁶⁷ «Sia espressamente proibito a cadauno tanto descritto nel Collegio quanto no il poter nei festivi aprir botteghe, metter fuori quadri in qual si sia luogo della città, non dovendo ne meno ne giorni feriali esser venduti quadri in altro luogo, che nelle Botteghe aperte di detta professione»: BMCVe, *Mariegola del Collegio* (vedi n. 48), c. 21. La corporazione attribuiva una sorta di privilegio legale alla vendita; il monopolio era apertamente condannato e fatto ricadere in transazioni private illegali perché non registrate – e dunque non tassate – omologate all'incetta di beni. J.E. Shaw, «Retail, Monopoly, and Privilege: The Dissolution of the Fishmongers' Guild in Venice, 1599», in: *Journal of Early Modern History*, vi, 2002, 4, pp. 396-427.

⁶⁸ BMCVe, *Mariegola del Collegio* (vedi n. 48), c. 60.

⁶⁹ Del Negro, 1998 (vedi n. 66), p. 85.

⁷⁰ ASVe, *Giustizia Vecchia, Parti e Capitoli*, b. 204, filza 235, 17 marzo 1619.

⁷¹ Sia permesso rinviare a I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, p. 168.

⁷² Favaro, 1975 (vedi n. 9), pp. 107-116.

⁷³ *Ibid.*; A. Niero, «Documenti sulla scuola dei Dipentori di Venezia», in: *Arte Veneta*, xix, 1965, pp. 138-140.

⁷⁴ F. Montecuccoli degli Erri & F. Pedrocco, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano 1999, p. 14.

⁷⁵ Nel 1726 per aprire bottega da quadri era necessaria una *beninrada* anticipata di 50 ducati e lo svolgimento della prova; metà della cifra potevano versare i figli di pittori bottegai che desiderassero svolgere la professione del padre. BMCVe, *Mariegola del Collegio* (vedi n. 48), c. 51.

⁷⁶ *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, a cura di E. Bassi, Venezia 1950, p. 9.

⁷⁷ BMCVe, *Mariegola del Collegio* (vedi n. 48), cc. 115-116. Rimanevano le vecchie regole, il versamento anticipato dei 50 ducati e l'onere della prova da farsi «a Casa del signor Prior pro tempore, e nella medema far la prova stessa in di lui presenza, con dichiarazione per altro che essendo Pittore da Figure debba fare una mezza figura in tela da testa; se è Pittore d'Architettura, dipinger debba una quadro d'architettura, della suddetta grandezza; se Pittore di Paesi similmente, et sie de singulij, e nella esibizione, che farà detto signor Priore, o Priori al Collegietto detta prova suddetta per la sua approbatione sarà tenuto quel Priore affermare con suo giuramento essere admissa con li due terzi de' Voti».

⁷⁸ BMCVe, *Mariegola del Collegio* (vedi n. 48), cc. 122-124.

⁷⁹ *Ibid.*, cc. 126-130.

⁸⁰ *Ibid.*, cc. 134-135.

⁸¹ Cfr. ad es. A. Pinetti, *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922. Una delle lettere riporta il nome dello scrivente, David Antonio Fossati, negoziante di quadri a Venezia, e di una famiglia di antiquari-mercanti, i Bodissoni, ancora attivi nel 1781 (p. 47). Nessuno dei due nomi compare nelle liste in mio possesso, peraltro manchevoli dagli anni sessanta del Settecento.

⁸² Consultata nelle copie conservate in BMCVe, ms. Donà delle Rose 319, fasc. 18.

⁸³ L. Moretti, «L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte"», in: *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè & G. Rotondi Terminiello, Milano 1995, pp. 376 s.

⁸⁴ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 366/30, fasc. 11; l'inventario dei dipinti è pubblicato da Savini Branca, 1965 (vedi n. 23), pp. 134-140, e da C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, pp. 19-24; cfr. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme & F. Becker; [poi] F.C. Willis; [poi] H. Vollmer, vol. xxvii, Leipzig 1933, p. 10. Atti relativi all'eredità si rinvencono in Archivio degli Istituti di Ricovero e di Educazione di Venezia (IRE), *Zitelle*, E 41, fascicoli diversi. Uno di essi contiene l'inventario *post mortem*, redatto nel 1702, del figlio Gerolemo che conserva ancora circa duecento quadri nel portego e nelle due camere adiacenti, oltre a numerose cornici in un magazzino.

⁸⁵ ASVe, *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1633*, b. 586, parrocchia dei SS. Apostoli. Il censimento lo annota come capo di casa con sei persone, una di esse senz'altro un lavorante. Le rilevazioni dovevano distinguere i nobili, i cittadini («metterete Avocati, Medici, Notari et altri che essercitano professione Civile, et anco li Preti che non sono Nobili, quando però sono capi di casa»), gli artigiani o artefici («nelle case degli ARTEFICI [...] alla casela de Servitori v'è il 0. Che li Garzoni, & gioveni di bottega si metteranno nella casella secondo la età. Nelli ARTEFICI in loco del cognome si metter' l'esercitio»), ed i membri dei monasteri maschili e femminili.

⁸⁶ ASVe, *Giustizia Vecchia, Parti e Capitoli*, b. 204, filza 236.

⁸⁷ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare [...] con Aggiunta [...] da d. Giustiniano Martinioni*, In Venetia, appresso Stefano Curti, 1663, p. 87.

⁸⁸ Boschini, 1666 (vedi n. 64), cc. 546-547.

⁸⁹ Ridolfi, ed. v. Hadeln, 1914 (vedi n. 26), vol. 1, p. 234: «Il Nostro Signor Michel Pietra Pittore fece acquisto d'un quadro [di Paris Bordon] con più Santi in compagnia della Vergine in un paese, tra quali è un San Sebastiano ben colorita figura»; possedeva, di Giovanni Antonio Fasolo, un «Prencipe posto à sedere trà la Ricchezza, il Tempo e la Prudenza, accompagnato dalle Gratie»; Ridolfi, ed. v. Hadeln, 1924, vol. II, p. 230.

⁹⁰ L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, pp. 134-138.

⁹¹ Archivio Storico della Curia Patriarcale di Venezia (ASPV), *Parrocchia di S. Felice, S. Sofia*, reg. morti n. 6 (1669-1694), c. 124.

⁹² Favaro, 1975 (vedi n. 9), p. 215; ASVe, *Milizia da Mar, Arti*, b. 550, fascicolo sciolto.

⁹³ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 284, cc. 119r e s., 23 febbraio 1691 *more veneto*.

⁹⁴ ASVe, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, b. 250, cc. 121v e ss.

⁹⁵ ASPV, *Examina Matrimoniorum Forensium*, reg. 54 (1651-1658) e reg. 55 (1651-1653). Nessun pittore con questo nome di famiglia è ricordato in F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

⁹⁶ ASVe, *Notarile, Atti*, Michiel Angelo Bronzini, b. 140, f. 168, 8 agosto 1680. I repertori con alfabeto del notaio iniziano dal 1681 e non riportano il nome di Arno; ASVe, *Notarile, Atti*, bb. 742-748.

⁹⁷ Ad esempio nel 1671, assieme allo sconosciuto Manfredi Malagigi, per i quadri del patrizio Marin Pesaro su richiesta dei figli Giacomo e Girolamo. ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 257, cc. 161r e ss.

⁹⁸ ASVe, *Giustizia Vecchia, Parti e Capitoli*, b. 147, filza 141 e b. 204, filza 235, *passim*.

⁹⁹ ASVe, *Milizia da Mar, Arti*, b. 550, fascicoli sciolti; BMCVe, *Martegola del Collegio* (vedi n. 48), cc. 22 ss.

¹⁰⁰ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 294, cc. 159v e s., 13 maggio 1701.

¹⁰¹ Archivio della Parrocchia di S. Luca di Venezia, Registri dei Morti, n. 5 (1686-1707), c. 95v. Esiste a Cremona l'atto di battesimo, alla data 13 gennaio 1636.

¹⁰² A. Barigozzi Brini & G. Fiori, «Caffi, Margherita», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. xv: *Caccianiga-Caluso*, Roma 1973, pp. 270-272; G. Poli, «Margherita Caffi, Elisabetta Marchioni», in: *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Viridis, Milano (Venezia) 1996, pp. 94-104; S. Colombo, «Caffi Francesco», in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begr. und mithrsg. von G. Meißner, vol. xv, München/Leipzig 1997, p. 497; E. Primus Zamarian, alla voce «Caffi Margherita» in: *Natura morta lombarda, esplorazioni nella storia dell'arte*, catalogo della mostra (Milano, 1999-2000), ideata da F. Carli e curata da A. Veca, Milano 1999, p. 201. Su Ludovico, cfr. la voce «Ludovico Caffi», in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Cremona, 1998), a cura di G. & U. Bocchi, Casalmaggiore (Cremona) 1998, pp. 72-77.

¹⁰³ D. Arisi, *Accademia di Pittori cremonesi con alcuni Scultori ed Architetti pur Cremonesi* [ca. 1715-1720], Los Angeles, Getty Research Institute, *Special Collections*, mss. 930055, cc. 963-968. La biografia dei fratelli non compare nell'edizione postuma curata da G.B. Zaist, *Nottizie storiche de' Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi*, Cremona, P. Ricchini, 1774.

¹⁰⁴ ASVe, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, cc. 182r e ss.

¹⁰⁵ S. Mason, «Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo», in: *Geografia del collezionismo*, 2001 (vedi n. 24), p. 231.

¹⁰⁶ L'inventario di Domenico Gambato è stato pubblicato da Levi, 1900 (vedi n. 84), pp. 138-150. Cfr. Cecchini, 2000 (vedi n. 71), p. 232.

¹⁰⁷ ASVe, *Procuratori di San Marco* de supra, *Chiesa*, b. 51, fasc. 4.

¹⁰⁸ Favaro, 1975 (vedi n. 9), pp. 155-157 e 200 ss.

¹⁰⁹ ASVe, *Sopragastaldo, Inventari perizie stime e divisioni*, b. 588, 13 gennaio 1681 *more veneto*.

¹¹⁰ IRE, *Zitelle*, E 41, fasc. 4.

¹¹¹ Una quarta è la quarta parte del braccio da seta (68 cm) o da lana (63 cm), corrispondente dunque a 17 o 15,7 cm. (*Tavole di ragguglio dei pesi e delle misure già in uso nelle varie provincie del Regno col sistema metrico decimale: approvato con Decreto Reale 20 maggio 1877, n. 3836*, Ed. ufficiale, Roma 1877, p. 741). A mia conoscenza, il braccio usato per i dipinti non è quasi mai specificato, e soltanto in un paio di casi viene esplicitamente menzionato il braccio da lana.

¹¹² A. Schnapper, «Bordures, toiles et couleurs: une révolution dans le marché de la peinture vers 1675», in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2000, p. 91.

¹¹³ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Luca Calzavara, bb. 247-248, n. 109, 10 settembre 1697.

¹¹⁴ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 313, cc. 318 ss.

¹¹⁵ G. Damen, «Grandi, Francesco», in: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo 2, a cura di M. Lucco, Milano 2001, p. 836, con bibliografia relativa.

¹¹⁶ ASVe, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, b. 292, c. 148.

¹¹⁷ L.C. Matthew, «Vendecolori a Venezia: the reconstruction of a profession», in: *The Burlington Magazine*, cxliiv, 2002, 1196, pp. 680-686.

¹¹⁸ Acquisti di colori erano commissionati a Venezia a Tiziano dalla corte di Filippo II; M. Mancini, «I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna»,

in: *Venezia Cinquecento*, vi, 1996, 11, pp. 163-179. Anche in questo caso, contava probabilmente la disponibilità di merci sulla piazza veneziana.

¹¹⁹ Hochmann, 1992 (vedi n. 25), pp. 75.

¹²⁰ P. Parshall, «Prints as Object of Consumption in Early Modern Europe», in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, xxviii, 1998, 1, pp. 19-36.

¹²¹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Alessandro Maria Zuccato, b. 1273, n. 102, 20 novembre 1745; *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 446/108, fasc. 26, inventario sommario della eredità, 27 gennaio 1746 *more veneto*; *Notarile, Atti*, Giovanni Antonio Genirini, b. 7402, minute 1746-1747.