

FESTINA LENTE
Indagini d'arte e cultura

MISCELLANEA

1

collana diretta da
Enrico Maria Dal Pozzolo



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI VERONA

Pubblicato con il contributo
del Dipartimento Tempo Spazio Immagine Società



Pubblicato con il contributo
di Wide Academy Srl

In copertina

Jan Brueghel I con Peter Paul Rubens, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Maurithuis ©

In quarta di copertina

Gabriele Caliani e bottega, *Il doge Marino Grimani riceve l'ambasceria persiana*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte ©
(Cameraphoto Arte, Venezia)

© 2013 ZeL Edizioni – Treviso
e-mail info@zeledizioni.it
www.zeledizioni.it

Tutti i diritti riservati
Stampato in Italia

ISBN 978-88-96600-79-5

Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.

a cura di

Carlo Corsato e Bernard Aikema

SOMMARIO

IN LIMINE

Alle origini dei generi pittorici – un problema mal definito?

BERNARD AIKEMA 9

BOTTEGHE E MERCANTI

“Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri”: riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento

VALENTINA SAPIENZA 22

Eredità e ‘sfruttamento’ di una maniera: i casi di Gabriele Caliari e Jacopo Palma il Giovane

THOMAS DALLA COSTA 38

Mercanti, collezionisti, agenti d’arte. La nazione fiamenga a Venezia e la circolazione dei generi pittorici

ISABELLA DI LENARDO..... 54

PITTORI E PUBBLICO

Cabinet paintings: nascita di una tipologia pittorica attorno al 1600

THOMAS FUSENIG..... 72

Hans Rottenhammer e Pietro Mera: cabinet paintings tra Venezia e Roma

MICHEL HOCHMANN 90

Paesi fiamminghi di pittori italiani? Un’ ipotesi per le botteghe romane dell’epoca di Gregorio XIII

FRANCESCA CAPPELLETTI 104

INVENTIO

Pittura di istoria e manipolazione iconografica: il modello veneziano e il “Paradiso terrestre con il peccato originale” di Jan Brueghel e Peter Paul Rubens

CARLO CORSATO 116

APPARATI

Indice dei nomi e delle opere 137



1. Jacopo Palma il Giovane, *Autoritratto*, Milano, Pinacoteca di Brera.

*“Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri”: riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento**

Valentina Sapienza

Imposto su larga scala dalla storiografia settecentesca¹ come numerose categorie classificatorie che, nel tentativo di far ordine, trascinano (inevitabilmente!) verso approssimazione, imprecisione e qualche volta fraintendimento, il concetto di “genere”² contempla oltre al tradizionale riferimento alla dimensione quotidiana almeno un altro aspetto oggettivamente indiscutibile: la serialità. Ed è proprio da quest’ultimo punto che intendo cominciare a ragionare per verificare le possibili connessioni esistenti tra produzione seriale e genere in pittura in contesto preciso e storicamente determinato, cioè l’area veneta e più particolarmente veneziana tra gli ultimi decenni del secolo XVI e i primi decenni del secolo successivo.

Inutile precisare che la serialità nel contesto che ci interessa non è certo un’invenzione del torno di anni di cui intendiamo occuparci: seriali erano già le *Madonne* di Giovanni Bellini o quelle *en plein air* del giovane Tiziano, tanto per fare un paio di esempi. Ma tutt’a un tratto, a Venezia, le fonti letterarie, Carlo Ridolfi in particolare³, evocano l’esistenza di un altro “genere” (giociamo di proposito sulla duplice accezione del termine) di produzione seriale che avrebbe destato gli interessi di un mercato ben preciso: quello della copia⁴ e più particolarmente della copia dei quadri di “buoni maestri” da smerciarsi sul mercato d’Olttralpe. Sarebbero nate allora *botteghe specializzate* nella produzione di copie in cui trovarono riparo, ancora a detta degli storiografi, artisti per lo più stranieri accorpati sotto la generica etichetta di “fiamminghi”⁵.

Vere o no, queste affermazioni hanno almeno il merito di condurci verso il luogo più appropriato per rispondere alle nostre interrogazioni: le botteghe dei pittori, luoghi fisici e culturali che per forza di cose partecipano in maniera diretta a ogni tipo di trasformazione; luoghi di produzione ma anche di *formazione*, luoghi di scambio e di incontro di realtà culturali diverse, luoghi di sperimentazione ma anche di ripetizione e reiterazione.

Che si voglia o meno dar credito a Ridolfi, l’esercizio della copia a Venezia riveste, negli ultimi decenni del secolo (e quasi certamente già da qualche tempo), un ruolo capitale nella formazione dei pittori appartenenti alla generazione successiva a quella dei grandi maestri veneziani del Rinascimento. Inoltre, se è ancora impossibile dimostrare che la copia costituisce una “specialità” per alcune botteghe veneziane della seconda metà del Cinquecento, oggi possiamo esser certi che questi luoghi, specificamente men-

zionati dalle fonti quali botteghe di copisti, esistevano davvero e che i loro maestri godevano di una certa rispettabilità e agiatezza.

Ma procediamo con ordine e cominciamo dalla copia quale pratica di *formazione* per gli artisti veneziani della fine del Cinquecento. Analizzeremo in particolare due casi per certi versi antitetici ma che paradossalmente ci restituiscono un'immagine coerente e convergente: mi riferisco alla formazione dei due più noti esponenti del periodo che Marco Boschini archivia sotto la dicitura "Sette maniere"⁶, ossia Palma il Giovane e Leonardo Corona.

La formazione di Palma (fig. 1) è almeno in principio più tradizionalmente iscritta in una prassi che si ripete da generazioni a Venezia: figlio di un pittore (seppur mediocre), riceve probabilmente i primi insegnamenti dal padre Antonio, aspirando tuttavia a quella notorietà e a quel talento che suo padre non aveva mai avuto ma di cui aveva goduto invece il prozio, Palma il Vecchio.

Dopo essersi quindi plausibilmente esercitato nella bottega paterna e aver forse approfittato degli insegnamenti del grande Tiziano in persona⁷, un evento ancor più determinante si produce nella vita di Palma: nel maggio 1564 il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere, recatosi in viaggio a Venezia, ne nota il talento e lo invita a corte per farne il proprio pupillo. Palma aveva, a quanto pare, appena sedici anni. Che l'artista abbia soggiornato a Pesaro e successivamente a Urbino è attestato da numerose fonti⁸. Che il duca si sia inoltre preoccupato di assicurargli l'opportuna *formazione* (o un periodo di perfezionamento, se si preferisce) è un fatto assolutamente documentato. Il 19 maggio 1567 Traiano Mario, ambasciatore di Guidobaldo a Roma, scrive al duca per comunicargli che il Negretti è giunto nella città dei Papi. Il 27 dicembre successivo una nuova lettera dell'ambasciatore informa Guidobaldo che il pittore "di tutto è stato e sta ben contento, eccetto che gli pare di non fare, stando solo, il profitto che faria, se fosse in una casa dove fossero altri giovani del mestiere [...]". Mario conclude che, trattandosi di un'esigenza più che legittima, farà il possibile per raccomandarlo "a qualche persona valente"⁹.

Perché Roma? Perché la necessità di perfezionare il proprio talento altrove, fuori da Urbino e lontano da Venezia?

Nel caso particolare di Palma potrebbe trattarsi di una scelta imposta dal suo protettore, che da perfetto cortigiano qual è spedisce il proprio pupillo presso un'altra corte (e non una qualsiasi), assicurando al giovane la possibilità di perfezionarsi nell'arte del disegno e nello studio dell'antico: due aspetti che almeno teoricamente avrebbero potuto far di lui l'artista perfetto, uniti alla naturale predisposizione per il colorito veneziano.

C'è da chiedersi invece quanto la formazione o più precisamente il perfezionamento per Palma e più in generale per un artista della sua epoca facesse naturalmente capo a un *atelier* o per lo meno al contatto con qualche collega più esperto. La richiesta di Palma di metter a profitto l'esercizio quotidiano valendosi della frequentazione di "altri giovani del mestiere"¹⁰ sembra una conferma in tal senso. Ma poi una nuova lettera di Mario, datata novembre 1568, offre qualche precisazione sulle aspettative del giovane nei con-

fronti di questa fase formativa e delle modalità in cui essa avrebbe dovuto svolgersi:

Jacopo pittore veneziano [...] attende con molta diligenza a far quello, per che è *stato mandato qua da Vostra Eccellenza* [...] et ogni dì va avanzandosi in meglio con dar speranza a sé e all'altri d'haver a reuscir con il tempo, pittore d'altro che di casse e forzieri. È vero che tiene un poco dell'humore, che hanno per il più quelli dell'arte sua, cioè non sta sempre fermo in un proposito, [...],

tanto che, continua Mario:

doppo l'esser stato alcuni mesi in dozana [ossia in pensione]¹¹ *in casa d'uno dell'arte, se bene mostrò già di desiderarlo grandemente s'è saziato presto* [...]¹².

Per sfuggire al terribile destino che avrebbe fatto di Palma un qualsiasi pittore di cassoni, il viaggio a Roma e l'esercizio quotidiano sembrano due condizioni essenziali. Ma pur avendo desiderato con ardore di condividere il percorso formativo con la gente del mestiere, la frequentazione di un *atelier* – quale non sappiamo¹³ – si rivela meno soddisfacente del previsto, e Palma torna alla pratica scelta inizialmente: il lavoro solitario. E si badi bene: il Negretti non ha mai lamentato l'assenza di un maestro a cui carpire i segreti dell'arte, ma piuttosto il desiderio di condividere la fatica con qualche giovane collega.

Ma in cosa consisteva esattamente questa fatica, quest'esercizio solitario?

Lo abbiamo già accennato: si tratta con tutta evidenza della *copia* che a Roma significa copia dall'antico, ma anche dai grandi maestri del Rinascimento. Secondo i racconti delle fonti, Palma copia già a Venezia il *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano, e poi a Urbino Raffaello e ancora Tiziano, e a Roma le statue antiche e soprattutto “il cartone di Michel'Angelo Buonaroti, et le piture di Polidoro”¹⁴.

Il soggiorno romano di Palma si consuma tra il 1567 e il 1573-74, con due brevi interruzioni – una nel luglio del 1568 e l'altra nel settembre del 1570.

Cosa accade nel frattempo a Venezia? Presso quale bottega si forma invece il muranese Leonardo Corona?

Ridolfi racconta che Corona (fig. 2), nato secondo lo storiografo nel 1561 e morto nel 1605, sarebbe stato inviato dal padre Michele, miniaturista, presso tale mastro Rocco da San Silvestro, in una bottega specializzata nella produzione di *copie* (di nuovo!) di capolavori veneziani. Ancora a detta del Ridolfi, nella bottega di Rocco da San Silvestro lavora “un buon numero di fiamminghi *quali* [mastro Rocco] *occupava in far copie dei quadri di buoni maestri*”¹⁵. Questi artisti, possiamo supporre, operano probabilmente in qualità di garzoni, e qualcuno forse è divenuto col tempo collaboratore.

Le notizie tramandate da Ridolfi sul conto di Corona sono almeno in parte inesatte: Leonardo Corona nasce infatti intorno al 1552 e muore il 16 ottobre 1596¹⁶. Ciò significa



2. Leonardo Corona, *Sant'Onofrio, San Rocco e una pia donna* (Pala dei Tintori), Castelfranco, Duomo (sacrestia).

naturalmente che tutta la vicenda biografica del pittore va anticipata di circa un decennio, e soprattutto per quel che più ci interessa in questo contesto che il periodo di formazione del giovane Leonardo deve collocarsi tra il 1565 circa e il 1572-73, quando cioè i più grandi maestri del Rinascimento veneziano sono ancora vivi e attivissimi.

Ridolfi però non si è inventato proprio tutto sul conto di Leonardo: mastro Rocco da San Silvestro, l'ipotetico maestro di Corona, esiste sul serio. Lo si può rintracciare per la prima volta nel 1582, quando risiede in effetti nella contrada di San Silvestro in una casa "mal condizionata" di proprietà della vedova Andriana Michiel e paga 36 ducati l'anno¹⁷. Un fitto non proprio insignificante, se il ben noto collega Camillo Ballini, "apprendista dimenticato" di Tiziano¹⁸, paga la stessa cifra per un'abitazione posta nella calletta che porta al traghetto di San Tomà, Teso Salviati, figlio del celebre Giuseppe, corrisponde 40 ducati di pigione per una casa a San Trovaso e Antonio Aliense, se fosse necessario un altro esempio, paga appena 30 ducati di fitto per la sua abitazione¹⁹. Non sappiamo dove si trovasse esattamente la bottega di Rocco, in cui forse Corona opera in giovane età. Certo è che Rocco, ormai vecchio e solo, risiede presso la stessa parrocchia, e probabilmente nella stessa

casa, nei primissimi anni Novanta del Cinquecento. Lo indicano gli *Status animarum* di San Silvestro redatti proprio in quel torno di anni:

Cresimato Mastro Roccho *quondam* Christofolo pitor²⁰.

I registri canonici della parrocchia di San Silvestro permettono inoltre di stabilire la

data di morte di Rocco e di conseguenza la sua ipotetica data di nascita:

Adì 28 ditto [agosto 1602] / messer Roccho pitor de anni 79 in contrada amalato già zorni 10 da febbre, et flusso licenziato” [a latere: “Capitolo San Silvestro”]²¹.

Rocco muore il 28 agosto del 1602 all’età di 79 anni. Egli deve essere quindi nato intorno al 1523, e nel corso della vita è riuscito a conquistare una certa agiatezza e il rispetto e la stima della parrocchia presso cui risiede: l’iscrizione *a latere* “Capitolo San Silvestro” attesta infatti i funerali solenni cui prende parte l’intero capitolo di chiesa: funerali più costosi e di maggior prestigio.

La notizia emersa di recente dal testamento di Gaspar Rem, stilato in data 10 dicembre 1607, conferma inoltre che l’attività dell’*atelier* di Rocco prosegue oltre la scomparsa del maestro a opera di certi “heredi”. Agli anonimi continuatori dell’opera di Rocco il pittore fiammingo lascia infatti “tutti i rilievi che io ho di giesso segnati con un R [...] perché sono suoi”²², testimoniando così di una certa familiarità e probabilmente anche dell’esistenza di una vera e propria attività di collaborazione tra le due botteghe²³.

A qualche passo appena dall’abitazione di Rocco, vive un altro artista la cui bottega, se è vero quanto racconta Ridolfi²⁴, deve assomigliare molto alla sua:

Comunicato Cresimato Mastro Francesco Moreti pitor

Comunicata Cresimata Caterina sua consorte

Cresimata Laura		
Cresimato Gasparo		fioli

Comunicata Cresimata Catarina massara²⁵.

Mi riferisco a Francesco Moretto (o Moretti) che al principio degli anni Novanta, vive in contrada di San Silvestro con la moglie Caterina, i figli Laura e Gasparo e la mas-sara Caterina, forse nella stessa porzione di un piano di palazzo Querini-Corner presso cui risiedeva già nel 1582²⁶.

Anche la bottega di Francesco Moretto, iscritto alla Fraglia dal 1584²⁷, sembra specializzata nell’arte della copia. I suoi garzoni e/o collaboratori riproducono sotto la supervisione del maestro pale d’altare di celebri pittori veneziani vendute in seguito oltre le Alpi. Francesco e Rocco, praticamente dirimpettai, sono dunque colleghi in tutti i sensi e alimentano un mercato all’apparenza piuttosto fiorente, la cui esistenza legittima l’in-serimento della copia nella storia dei “generi” pittorici. Prova ne è la nascita di botteghe specializzate, adibite alla produzione e al commercio di manufatti seriali di questo tipo.

Su Francesco Moretto, presso cui secondo van Mander²⁸ sarebbe approdato tra gli altri anche il tedesco Hans von Aachen, siamo riusciti a rintracciare ancora qualche no-

tizie documentaria inedita. Intanto anche per questo artista è possibile fissare gli estremi cronologici grazie alla registrazione della data del decesso:

adi 17 settembre [1606] / messer Francesco Moreto pitor de anni 63 in circa amalato da febre già zorni 15 licenziato²⁹.

Francesco muore nella sua parrocchia di San Silvestro il 17 settembre 1606. Era nato sessantatré anni prima e cioè intorno al 1543. Rocco da San Silvestro e Francesco Moretto non appartengono dunque alla stessa generazione. Più vecchio di lui di circa vent'anni e forte di maggiore esperienza, Rocco potrebbe essere l'iniziatore di questa nuova tipologia di bottega specializzata nella produzione di copie, un "genere" fiorentino ed economicamente conveniente, cui forse il più giovane Francesco decide di accodarsi.

Nei Registri dei battesimi della parrocchia di San Silvestro si può ugualmente rintracciare la nascita dei figli di Francesco: quella di Lucietta Caterina, avvenuta il 18 dicembre 1582³⁰ che probabilmente muore giovanissima visto che non compare nello *Status animarum* dell'inizio degli anni Novanta; della già menzionata Laura (e Zuanna) il 20 settembre 1588³¹; di Gasparo (Baldisera Marco) il 9 gennaio 1591³² e di Bernardino (Zamaria) il 24 maggio 1592³³, anch'egli forse morto in fasce.

Negli anni Novanta gli affari per Francesco devono andare piuttosto bene se il maestro registra, presso la Giustizia Vecchia, la presenza in bottega di due garzoni: tale Donado di Ottavian da Venezia³⁴ di quindici anni d'età, accolto nell'agosto del 1592, e il dodicenne Pasqualin di Zuan Antonio Capucini³⁵, ammesso nel luglio del 1598. Gli *Accordi con i garzoni* sembrano contrastare con le informazioni fornite dalle fonti: almeno per le carte giunte sino a noi, i *zoveni* (giovani) di Moretto sono italianissimi.

La preziosa serie della Giustizia Vecchia costituisce una fonte essenziale per chi intenda indagare la realtà delle botteghe artistiche a Venezia alla fine del Cinquecento. Pur essendo la documentazione giunta sino a noi parziale e lacunosa³⁶, dal paziente spoglio dei primi dieci registri emergono nomi ultranoti: quelli ad esempio di Alessandro Vittoria (l'unico ad esser definito "scultor" piuttosto che tagliapietra per il periodo che ci interessa), di Cesare Franco, Camillo Ballini, Andrea Vicentino, Alvise Benfatto dal Friso, Francesco Montemezzano, Giovanni Contarini, Leandro Bassano³⁷; e evidentemente un gran numero di artisti/artigiani assolutamente sconosciuti.

La presenza di artisti fiamminghi e più generalmente stranieri quali capobottega è piuttosto significativa seppur non esorbitante in termini numerici e riguarda soprattutto nomi più che noti³⁸. Oltre a Paolo Fiammingo, Gaspar Rem e Hans Rottenhammer³⁹ e a qualche (raro) oscuro collega, particolarmente significativo appare il rinvenimento fra le carte della Giustizia Vecchia dei nomi di Zuanne della Salamandra e Ludovico d'Anna.

Iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1581 al 1600⁴⁰, Zuanne della Salamandra è secondo le fonti⁴¹ l'autore della bella *Lavanda dei piedi* appartenente al ciclo di *Storie della Passione di Cristo* della chiesa di San Zulian, e di un altro dipinto (ingiudicabile perché completamente rifatto ma si direbbe qualitativamente inferiore) dello stesso

ciclo, raffigurante l’*Orazione nell’orto*. Di questo artista non sapevamo assolutamente nulla e avremmo potuto quasi immaginare che si trattasse di un personaggio leggendario. Grazie al già menzionato accordo di garzonato⁴², scopriamo invece che un Zuanne della Salamandra, figlio di Zorzi e originario della misteriosa località di Monasterio nelle Fiandre, è attivo già all’inizio degli anni Settanta. Nel 1573 accoglie presso la sua bottega un omonimo nipote piuttosto in là con gli anni: Zuanne *junior* ha all’epoca già ventitrè anni. L’apprendistato si conclude come convenuto tre anni dopo. Vista l’omonimia, sembra impossibile stabilire se il pittore attivo a Venezia negli anni Ottanta debba identificarsi con il più vecchio Zuanne, già maestro nel 1573, o con Zuanne *junior*.

Ludovico d’Anna⁴³ potrebbe invece identificarsi con un parente (il padre? lo zio?) di un altro artista di cui sappiamo pochissimo e di cui pure parlano le fonti: mi riferisco a Baldassarre d’Anna che secondo la storiografia sarebbe stato allievo di Leonardo Corona⁴⁴.

Gli *Accordi con i garzoni* non si limitano tuttavia a fornire nomi e cognomi dei capi-bottega e dei rispettivi apprendisti: essi permettono di apportare qualche lume sul funzionamento degli *atelier* e sul problema della formazione degli artisti. Le informazioni che se ne ricavano sono in effetti preziosissime e vale la pena di riassumerle, ora che disponiamo di una casistica piuttosto ampia⁴⁵. Intanto c’è un dato di fatto non trascurabile: *formarsi costa*. Un *zovene* che inizia il proprio apprendistato nel migliore dei casi non riceve alcun compenso; il garante che di solito coincide con il tutore legale del garzone – il padre, la madre, uno zio o ancora un amico di famiglia – è addirittura costretto a fornire il denaro necessario a “fargli le spese”, assicurando nel contempo al maestro che il giovane si atterrà alle disposizioni ricevute. Quando il maestro gode di una certa fama, egli può inoltre pretendere un salario (decisamente modesto, a dire il vero) in cambio dell’insegnamento dispensato. Il periodo di formazione per i pittori a Venezia varia dai tre agli otto anni, ed è più generalmente compreso tra i quattro e i sei, con una decisa predominanza per i sei anni di formazione. L’idea poi che i pittori a Venezia si formino presso la bottega di famiglia nel caso in cui naturalmente siano “figli d’arte”, funziona fino a un certo punto: funziona per gli *atelier* più prestigiosi (di cui non a caso non v’è traccia negli *Accordi con i garzoni*) o per quegli artisti che riscuotono un discreto successo e godono di una clientela di un certo livello. Un artista di scarso talento e con una clientela quasi inesistente sembra optare per un’altra tattica: investire per il futuro del proprio figlio, pagando un maestro più conosciuto di lui nella speranza di assicurare alla progenie maggiore fortuna.

In almeno un caso inoltre gli *Accordi con i garzoni* dimostrano che le pratiche di bottega allo scadere del secolo vanno ben al di là di quanto si possa teoricamente immaginare, e finiscono per apparentare l’*atelier* del pittore a un qualsiasi luogo di produzione con ritmi (sostenuti) da rispettare. Mi riferisco in particolare all’accordo che Leandro Bassano stipula con il quindicenne Antonio Zamberlan il 18 aprile 1598⁴⁶, secondo cui il giovane che evidentemente già si intende di pittura viene sollecitato in qualità di collaboratore del maestro. Antonio si obbliga infatti “a bozar, et reformar al meglio che saperà et potrà” – dunque deve già sapere e potere – i dipinti del cavalier Bassano dietro un

compenso anticipato di 3 ducati al quadro, laddove per quadro si intende l'equivalente di braccia due e mezzo o tre di pittura. Il documento è peraltro estremamente vincolante giacché se una delle due parti volesse contravvenire ai patti cassando anticipatamente l'accordo – un accordo dalla durata straordinaria fissata in anni otto! – sarebbe stata costretta a risarcire l'altra una somma di denaro piuttosto colossale (due ducati al giorno fino alla conclusione del periodo).

Il tipo di produzione cui questo accordo sembra far riferimento rievoca una delle caratteristiche principali che fin qui si è tentato di delucidare: quella della serialità, di una pittura pagata al metro, o più correttamente al numero di braccia, per cui addirittura si sente l'esigenza di menzionare un formato preciso⁴⁷.

Non possiamo allora non domandarci come simili pratiche di bottega abbiano potuto condizionare una prassi artistica imparentabile per molti aspetti a quella della pittura di genere, alla cui diffusione concorse certo il mercato ma a cui forse partecipò anche l'exasperazione di certe caratteristiche che da sempre facevano parte del mestiere del pittore. Lo testimoniano l'esistenza assai precoce di *atelier* specializzati nell'arte della copia, l'esercizio della copia quali prassi privilegiata per la formazione, o ancora l'esistenza di accordi di collaborazione fra giovani più o meno talentuosi e artisti di grande fama in cerca di manodopera.

SUMMARY

This contribution examines the complex role of the copy in Venice at the end of the XVIth century. Apart from being used for instructional purposes, the copy became, according to the sources, an expertise of certain workshops, whose fortune was evidently related to a flourishing commercial practice. From this point of view, and on the basis of new documentary evidence, the biographies of some painters are reconstructed whose names and careers until now were practically unknown, like Rocco da San Silvestro and Francesco Moretto. A systematic research into the Accordi con i garzoni fund at the Venetian State Archive enables the author, furthermore, to present new data about the presence of pupils in the workshops of more or less well-known masters, and foster new thoughts about the operational practices in the Venetian botteghe at the end of the Cinquecento.

Appendice. Accordi tra maestri e garzoni, Venezia, 1573-1599

La presente tabella include esclusivamente gli artisti di una certa fama che tra il 1573 e il 1599, con le lacune di cui si è detto*, hanno registrato contratti di garzonato presso la magistratura competente, cioè la Giustizia Vecchia. Si è deciso tuttavia di includere ugualmente gli artisti stranieri (e in particolare “fiamminghi”) non noti.

Si è voluto segnalare quando indicato il luogo di residenza del maestro e il termine preciso con cui è designata la sua arte (*pitor, depentor, figurer, etc.*), che per i pittori in particolare (ma anche per gli scultori: si veda il caso unico di Alessandro Vittoria) sembra un dato significativo. Quanto al nome, si è scelto di riprendere la versione indicata nel documento, rispettando certi venezianismi (es. : Zuanne per Giovanni). Del garzone si è indicato quando possibile il patronimico e l'età. Nelle note si sono segnalati la busta, il registro e il numero di carta (quando presente), nonché gli aspetti inconsueti o l'eventuale cessazione dello stesso.

Come si vedrà, alcuni maestri hanno concluso più di un accordo per il periodo preso in analisi, ma per facilitare la consultazione si è preferito elencare gli accordi in ordine cronologico.

NOME DEL MAESTRO	NOME DEL GARZONE	DURATA DELL'ACCORDO	DATA DI REGISTRAZIONE	NOTE
Zuanne Salamandra fiammingo <i>pitor figurer</i> , originario della località detta di Monasterio nelle Fiandre	Zuanne di Zorzi Salamandra, 23 anni	3	1 aprile 1573	b. 112, reg. 151, c. 41v: a margine la data di cessazione dell'accordo: 23 maggio 1576
Ruberto fiammingo <i>pitor</i>	Agostino di Tadio Chrighezon sta a San Polo, 11 anni	4	30 agosto 1575	b. 112, reg. 151, c. 67r
Ludovico d'Anna fiammingo <i>pitor</i> sta a Santi Apostoli	Giacomo di Francesco de Iacomo toscan, 12 anni	6	29 novembre 1575	b. 112, reg. 151, c. 118r
Aurelio del <i>quondam</i> Domenico dalle Greche <i>depentor**</i>	Domenego del q. Niccolò Costantini sta a San Biagio, 12 anni	6	8 marzo 1576	b. 112, reg. 151, c. 173r (consunta)
Alessandro Vittoria <i>scultor</i>	Bernardo del q. Zampiero Zendea (Zender?) al Palazzo, 10 anni	6	10 marzo 1576	b. 112, reg. 151, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Cesare de' Franco <i>tagiapiera</i> sta a San Benedetto	Francesco fio de Antonio dal Dolo, 12 anni	7	7 giugno 1582	b. 112, reg. 152, c. 11r. Il garzone scappa il 23 marzo 1586

Simon raguseo <i>depentor</i>	Palmarin del <i>quondam</i> Zorzi di Udine, 15 anni	5	18 giugno 1582	b. 112, reg. 152, c. 16r
Lucha Craidi todesco <i>pitor</i>	Zuane del <i>quondam</i> Vido Zoler, 9 anni	8	30 luglio 1582	b. 112, reg. 152, c. 38r. Accordo annullato
Andrea de' Michieli detto il Vicentino <i>pitor</i>	Bonice di Marco Piero, casariol all'Agnel, 15 anni	4	25 febbraio 1583 (1582 <i>m.v.</i>)	b. 112, reg. 152, c. 139?
Paolo di Franceschi (<i>alias</i> Pawels Franck) fiammingo <i>pitor</i>	Nicolò di Zuanne Benza di Bergamo, 10 anni	6	21 marzo 1584	b. 113, reg. 153, c. 23r
Cesare di Francesco <i>tagiapiera</i> a San Benedetto	Piero Giacomo di Nicolò da Lonna, 15 anni	6	4 aprile 1584	b. 113, reg. 153, c. 27r
Camillo Ballini <i>pitor</i>	Donado di Gieronimo di Donati da Brescia, 13 anni	5	9 maggio 1584	b. 113, reg. 153, c. 50r. A margin: accordo annullato il 6 maggio 1585
Gaspar Rem <i>pitor</i>	Paolo quondam Battista barcarol	5 e ½	8 luglio 1591	b. 113, reg. 154, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Leandro Ponte <i>pitor</i> da Bassano	Hieronimo di Giovan Giacomo Busti di Brescia	6	15 maggio 1592	b. 114, reg. 155, c. 9v. Se il maestro "non continuerà ad habitar Venetia" e dovesse recarsi a Bassano o in qualsiasi altro luogo, il garzone non sarà obbligato a seguirlo
Simon raguseo <i>pitor</i>	Giacomo di [?] Dalona, 14 anni	6	8 agosto 1592	b. 114, reg. 155, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Francesco Moretto <i>pitor</i>	Donado di Ottavian da Venezia, 15 anni	4	19 agosto 1592	b. 114, reg. 155, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Tomaso Batan (greco: cfr. accordo 28 gennaio 1599) <i>pitor</i>	Zuane di Piero Colona, sanser ordinario, 14 anni	8	15 ottobre 1592	b. 114, reg. 155, c. non numerata (<i>ad datam</i>). Il padre, garante dell'accordo, versa la cospicua somma di 60 ducati l'anno per i primi quattro anni al maestro
Francesco Montemezzano <i>pitor</i>	Vincenzo di Paolo Trevelin [?] marangon, 14 anni	8	3 giugno 1594	b. 114, reg. 156, c. 14v.

Zuanne Contarini <i>pitor</i>	Piero di Zuanne Gallese da Venezia, 14 anni	5	9 novembre 1597	b. 115, reg. 158, c. non numerata (<i>ad datam</i>). Per i primi anni il maestro riceverà l'importante somma di 100 ducati l'anno di salario, comprensivo di rimborso spese
Illustrissimo cavalier Bassano <i>pitor</i> (Leandro Bassano)	Antonio Zamberlano, 17 anni	8	18 aprile 1598	b. 115, reg. 158, c. non numerata (<i>ad datam</i>). Il garzone riceve un salario di ducati 3 al quadro “ciove che sij et misura de braza 2 ^{1/2} in tre”, obbligandosi a “bozar et, reformar al meglio che saperà e potrà” le dette pitture.
Francesco Moretto <i>pitor</i>	Pasqualin di Zuane Antonio de' Cappucini, 12 anni	6	6 luglio 1598	b. 115, reg. 158, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Alvise Benfatto dal Friso <i>pitor</i>	Zamaria sordomuto, di Santo de Biagio cimador, 9 anni	6	18 agosto 1598	b. 115, reg. 158, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Zuan Battista di Ponte*** <i>desegnador</i>	Raphael <i>quondam</i> Antonio di Gotha[?] in villa di Saletto sotto Treviso, 12 anni	6	16 settembre 1598	b. 115, reg. 158, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Andrea di Michieli detto il Vicentino <i>pitor</i>	Pier Antonio di Battista Fuga fattor di Zuan Antonio Corso	3	19 dicembre 1598	b. 116, reg. 159, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Tomaso Batan greco <i>pitor</i>	Zuane di Andrea Squara da Corfù, 11 anni	8	28 gennaio 1599	b. 116, reg. 159, c. non numerata (<i>ad datam</i>)
Zuanne Rottenhamer <i>pitor</i>	Geronimo Sender tedesco, 15 anni	3	5 aprile 1599	b. 116, reg. 159, c. non numerata (<i>ad datam</i>)

* Come si è già evidenziato nel saggio, gli accordi della Giustizia Vecchia che si sono conservati per gli ultimi decenni del Cinquecento presentano una lacuna piuttosto sostanziosa: mancano le carte dal 21 marzo 1576 al 20 maggio 1582 e poi ancora dal 15 gennaio 1584 al 23 aprile 1591. Per maggiori dettagli si veda ASVe, *Giustizia vecchia*, inventario manoscritto a cura di Edoardo Jäger, 1877, cc. 20-21.

** Domenico dalle Greche è l'incisore della *Sommersione del Faraone* di Tiziano.

*** Non credo che possa trattarsi di Giambattista dal Ponte, figlio di Jacopo Bassano, ma mi è sembrato interessante segnalare questo caso di omonimia. Si segnala inoltre che nella busta 112, reg. 15, alla c. 46r, in data 30 luglio 1575, si cita un Domenego di Francesco da Ponte de Venezia, di anni 11, a bottega presso “Domenego pittor ai Carmeni per apprendere l'arte del pittor per anni sei”.

Note

- * *A tutti i valenti "giovani" studiosi e al loro eterno* (speriamo non davvero) apprendistato. Ché si possa un giorno dare un senso alle fatiche dell'Arte.
- ¹ Come è risaputo il termine "genre" viene probabilmente utilizzato per la prima volta in età moderna e con riferimento alla pittura di paesaggio (quindi non alla pittura di genere nell'accezione moderna) da André Félibien, ma diviene categoria storiografica ben più tardi. Vedi G.B. WASHBURN, "Genere e profane figurazioni", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v, Firenze, 1954, p. 652. Ha ragione Valérie Boudier quando afferma che "La peinture de genre est une catégorie picturale dont l'émergence et l'épanouissement restent à étudier, dont l'histoire et la préhistoire sont à écrire". V. BOUDIER, *La cuisine du peintre. Scènes de genre et nourriture au Cinquecento*, Presses universitaires de Rennes, Presses universitaires François Rabelais de Tours, Rennes, 2010 p. 11. Per la nascita, la storia e l'uso critico di questa categoria vedi anche W. STECHOW e C. COMER, *The History of the Term Genre*, in "Allen Memorial Art Museum Bulletin", 33, II, (1975-1976), pp. 89-94; *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*. Catalogo della mostra (Philadelphia, Berlino, Londra), a cura di P. C. Sutton, Londra, 1984, in particolare pp. XIII-LXVI; H. LANGDON, *Genre in The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, XII, pp. 286-298. Ancora di recente: M. A. Sullivan, "Bruegel the Elder, Pieter Aertsen and the beginning of genre", *The Art Bulletin*, 2011, 93, pp. 127-149.
- ² Per una recente e eccellente ripresa dei diversi nodi problematici inerenti a questa categoria si veda ancora BOUDIER, *La cuisine du peintre* (cit. n. 1), pp. 11-17.
- ³ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, a cura di D. von Hadeln, II, Berlin, 1924, p. 101.
- ⁴ La copia potrebbe in effetti partecipare a quella dialettica esistente tra Maniera e genere, per cui si oscilla costantemente tra la necessità di "imitare" e quella di "ritrarre". Vedi BOUDIER, *La cuisine du peintre* (cit. n. 1), pp. 46-48.
- ⁵ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte* (ed. cit. n. 3), II, p. 101. Della questione si è occupato per primo M. HOCHMANN, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma, 1992, in particolare pp. 88-91.
- ⁶ Nella categoria "Sette maniere" Boschini include tutti quegli artisti (sette, per l'appunto) appartenenti alla generazione successiva a quella dei grandi maestri del Rinascimento veneziano che, pur non essendo stati allievi diretti di costoro, costruirono la propria "maniera" valendosi del linguaggio artistico elaborato da Tiziano, Tintoretto e Veronese. M. BOSCHINI, *Le Ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, pp. non numerate.
- ⁷ Vedi G. TAGLIAFERRO e B. AIKEMA, con M. MANCINI e A.J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, 2009, pp. 178-179. Si può forse aggiungere che semmai la permanenza di Palma nell'*atelier* di Biri Grande ebbe luogo, dovette trattarsi di un soggiorno rapido, altrimenti il duca di Urbino non avrebbe giudicato necessario un perfezionamento tanto lungo per il Negretti, prima presso la sua corte, e poi a Roma. Resta comunque il fatto che la letteratura artistica veneziana seicentesca non designa Palma quale allievo diretto Tiziano: Boschini ad esempio lo proclama primo per meriti artistici nella sua classifica degli artisti delle "Sette maniere".
- ⁸ S. MASON, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, p. 9.
- ⁹ *Ivi*, pp. 10, 67 (mio il corsivo).
- ¹⁰ *Ivi*, p. 10.
- ¹¹ In sostanza Mario stipulò un contratto di apprendistato con qualche artista, la cui identità ignora, presso cui Palma risiedeva in maniera permanente.
- ¹² MASON, *Palma il Giovane* (cit. n. 8), p. 10 (mio il corsivo).
- ¹³ Tra le opere certamente riferibili al periodo romano, c'è un disegno conservato alla Pierpont Morgan Library raffigurante sul *recto* il pittore Matteo da Lezze. Potrebbe trattarsi di uno dei giovani del mestiere frequentati da Palma in quel periodo. Vedi MASON, *Palma il Giovane* (cit. n. 8), p. 161, scheda D 146.
- ¹⁴ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte* (cit. n. 3), II, p. 173.
- ¹⁵ *Ibidem*, II, p. 101 (mio il corsivo).

- ¹⁶ V. SAPIENZA, *Leonardo Corona, 1552-1596*, in “Venezia Cinquecento”, XVI, 32, gennaio-giugno, 2006, p. 198. Sulla biografia di Leonardo Corona e sulla sua formazione si veda anche V. SAPIENZA, (*Intorno a*) *Leonardo Corona (1552-1596). Documenti, fonti e ricerche storico-contestuali*, tesi di dottorato in cotutela, Università Ca’ Foscari di Venezia - Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais di Tours, Venezia, 2011, pp. 8-29. Questo lavoro rivisto, aggiornato e corretto sarà presto pubblicato presso l’editore Marsilio di Venezia.
- ¹⁷ Archivio di Stato di Venezia (da qui in poi ASVe), *Dieci Savi sopra le Decime, Condizioni di Decima per la città* (1581), b. 168/614. La notizia è stata pubblicata da M. MAZZUCCO, *Jacopo Tintoretto e i suoi figli*, Milano, 2009, p. 233, 862 nota 11.
- ¹⁸ TAGLIAFERRO, AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano* (cit. n. 7), pp. 177-178, 181, 190, 357.
- ¹⁹ ASVe, *Dieci Savi sopra le Decime, Condizioni di Decima per la città* (1581), b. 158/819 (Teseo Salviati), b. 168/614 (Camillo Balini), b. 161/1078 (Antonio Aliense). Vedi MAZZUCCO, *Jacopo Tintoretto* (cit. n. 17), p. 233, e note 11-12, p. 862.
- ²⁰ Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (da qui in poi ASPV), *Curia, Sezione antica, Status animarum*, b. 2, fasc. 9: “San Silvestro”, c. 3. Il termine “cresimato” si riferisce com’è ovvio al sacramento della cresima che, costituendo una conferma del battesimo, nell’epoca di cui ci stiamo occupando, precede la comunione e viene solitamente dispensata tra i quattro e i nove anni. Ignoro per quale ragione Rocco, ormai vecchio, non risulti anche “comunicato” (ci si comunicava solitamente tra i dieci e i dodici anni).
- ²¹ Archivio Parrocchiale di San Silvestro (da qui in poi ASS), *Registro dei morti*, reg. 1, c. non numerata (*ad datam*).
- ²² L. BOREAN, in *Il collezionismo d’arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, 2008, p. 378; si veda anche ASVe, *Sezione Notarile, Testamenti, Giovan Francesco Crivelli*, bb. 288-290/29.
- ²³ BOREAN, *Inventari e testamenti d’artista nel Cinquecento*, in *Il collezionismo d’arte a Venezia* (cit. n. 22), p. 127.
- ²⁴ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell’arte* (cit. n. 3), II, p. 101.
- ²⁵ ASPV, *Curia, Sezione antica, Status animarum*, b. 2, fasc. 9: “San Silvestro”, c. 3.
- ²⁶ ASVe, *Dieci Savi sopra le Decime di Rialto, Condizioni di Decima per la città* (1581), b. 165, n. 90 e b. 166, n. 350. MAZZUCCO, *Jacopo Tintoretto* (cit. n. 17) 2009, p. 234, nota 13, p. 863. A Francesco Moretto dedica qualche riga A.J. MARTIN, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti*, in *Il collezionismo d’arte a Venezia* (cit. n. 22), p. 151 nota 23.
- ²⁷ E. FAVARO, *L’arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 147.
- ²⁸ K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. de Mambro Santos, Santorese (Roma), 2000, pp. 342-343 (f. 289v): “Compiuti i ventidue anni, egli intraprese il viaggio in Italia e, arrivato a Venezia, venne presentato a un pittore nederlandese di nome Gaspar Rems, il quale, cercando di intuire le sue qualità artistiche, gli chiese da dove venisse; appena ebbe sentito “Colonia”, rispose: “Dunque, tu saresti uno dei *crauti*: i tedeschi di solito non sono affatto bravi”, e lo mise accanto a un umile pittore italiano chiamato Morett, abituato a eseguire soltanto dei compiti secondari e a vendere le pitture. A Hans venne ordinato di copiare alcune opere sommaramente vaghe conservate nelle chiese locali”. Vale la pena di notare che sebbene qui Moretto sia citato quale “umile” pittore, le mansioni affidate a Hans von Aachen appena giunto nella sua bottega sono proprio quelle del copista. Si potrebbe però discutere se qui la copia per l’artista straniero appena approdato in laguna (e agli occhi di Rem dotato di scarso talento, viste le sue origini) debba intendersi quale pratica di formazione o quale specializzazione della bottega del Moretto: vista l’età avanzata di Von Aachen, propenderei decisamente per la seconda ipotesi.
- ²⁹ ASS, *Registro dei morti*, reg. 1, c. non numerata (*ad datam*).
- ³⁰ ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 2, c. non numerata

- (*ad datam*): “1582 Adì 18 decembrio / Lucietta e Cattarina figlia di messer Francesco Moretti pittor, e di Cattarina compare messer Lucian di Zerbi ce-roico, e barbier et messer Bortolo Tagliaferro mar- cer alle tre Cadene, levaressa Bona da cha’ Milion”. La nascita di Lucietta Caterina compare anche in ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 4, c. non numerata, lettera “L” (*ad datam*).
- ³¹ ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 2, c. non numerata (*ad datam*): “1588 adj adj 20 settembri / Laura, et Zuanna fia di messer Francesco pittor, et di madonna Caterina di legittimo matrimonio compari l’Ecc.te sior Alvise Vedoà. Il piovano”. Anche la nascita di Laura Zuanna compare anche in ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 4, lettera “L” (*ad datam*), ma con un errore di trascrizione quanto al mestiere di Francesco che qui è definito “piatter” (fabbricante di pentole e stoviglie).
- ³² ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 4, c. non numerata, lettera “G” (*ad datam*): “Adì 9 gennaio 1591 / Gasparo, Baldisera, e Marchio, figlio di messer Francesco Moretto e di Madonna Cattarina Giugali compare messer Gasparo Gradenigo. Il piovano”. Mi riprometto di indagare alcuni dei personaggi che secondo i documenti tessono relazioni strettissime con Francesco Moretto. Penso ad esempio a Alvise Vedova, padrino di battesimo della figlia Laura, identificabile forse con un parente della famiglia Vedoà che siede alla Scuola Grande di San Rocco, tra il 1558 e il 1573 (cfr. M.E. Massimi, *Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600*, in “Venezia Cinquecento”, v, 9, gen.-giugno, 1995, p. 162); o ancor di più al patrizio Gasparo Gradenigo, citato nell’atto di battesimo menzionato in questa nota. A costui Francesco deve essere molto legato se decide di dare lo stesso nome al suo primogenito.
- ³³ ASS, *Registro dei Battesimi*, reg. 4, c. non numerata, lettera “B” (*ad datam*): “1592 adì 24 maggio / Bernardin, e Zamaria figlio de messer Francesco pittor e di madonna Caterina Giugali compare messer Anzolo pennachier. Il piovano”.
- ³⁴ ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b. 114, reg. 155 (*ad datam*: 19 agosto 1592): “Adì ditto / Donado fio del ser Otavian da Venetia presente di anni 15 in circa se scrive astar et esercitarsi al esercizio del pitor et far tuto quello che farà bisogno in tal profession con messer Francesco Moretto per anni quattro precipio adì preditto [...]”. Si fa garante dell’accordo il Magnifico signor Zuane di Lazari del *quondam* Clarissimo signor Giulio.
- ³⁵ ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b. 115, reg. 158 (*ad datam*: 6 luglio 1598): Pasqualin del *quondam* Zuan Antonio Capucini di anni 12 va a bottega dal pittore Francesco Moretto per sei anni; fa da garante Piero di Francesco Astulfini *bareter* (berrettaio) all’insegna di San Francesco. Il maestro percepisce un salario di ducati 3 all’anno per “far le spese et vestir” del garzone.
- ³⁶ Purtroppo i contratti di apprendistato (perché di veri e propri contratti si tratta) si sono conservati con lacune piuttosto importanti per il periodo che qui ci interessa e precisamente dal 21 marzo 1576 al 20 maggio 1582 e poi dal 15 gennaio 1584 al 23 aprile 1591. Seguono i registri più completi per gli anni Novanta. Per maggiori informazioni si veda ASVe, *Giustizia Vecchia, Inventario manoscritto* a cura di E. Jäger, 1877, cc. 20-21.
- ³⁷ ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b. 112, reg. 151, c. non numerata [176r], 10 marzo 1576: Alessandro Vittoria; b. 113, reg. 153, c. 27r, 4 aprile 1584: Cesare Franco; b. 113, reg. 153, c. 50r, 9 maggio 1584: Camillo Ballini; b. 112, reg. 152, c. 139, 25 febbraio 1583 e b. 116, reg. 159, c. senza numero, 19 dicembre 1598: Andrea Vicentino; b. 115, reg. 158, 18 agosto 1598: Alvise Benfatto dal Friso; b. 114, reg. 156, c. 14v, 3 giugno 1594: Francesco Montemezzano; b. 115, reg. 158, c. non numerata, 9 novembre 1597: Giovanni Contarini; b. 114, reg. 155, c. 9v, 15 maggio 1592: Leandro Bassano (di un altro accordo a suo nome si dirà in seguito).
- ³⁸ La presenza piuttosto rara di artisti stranieri a noi ignoti potrebbe dipendere dal fatto che la quota di ammissione alla Fraglia per i non veneziani corrispondeva esattamente al doppio. Vedi I. CECCHINI, “Collezionismo e mondo materiale”, in *Il collezionismo d’arte a Venezia*, cit., p. 176.
- ³⁹ ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b.

- 113, reg. 153, c. 23r, 21 maggio 1584: Paolo Fiammingo; b. 113, reg. 154, c. non numerata: 8 luglio 1591: Gaspar Rem; b. 116, reg. 159, c. non numerata: 5 aprile 1599: “Jan Rothenamer”.
- ⁴⁰ FAVARO, *L'arte dei pittori* (cit. n. 27), p. 154.
- ⁴¹ F. SANSOVINO, G. STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1604, p. 96r; M. BOSCHINI, *Le minere della pittura veneziana*, Venezia, 1664, p. 145; BOSCHINI, *Le Ricche minere* (cit. n. 6), p. 313; A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, ris. anastatica, Bologna, 1980, p. 195.
- ⁴² ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b. 112, reg. 151, c. 41v: 23 luglio 1575.
- ⁴³ ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi con i garzoni*, b. 112, reg. 151, c. 118r: 29 novembre 1575.
- ⁴⁴ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte* (cit. n. 3), II, p. 107; BOSCHINI, *Le minere* (cit. n. 41), p. 126; BOSCHINI, *Le Ricche minere* (cit. n. 6), p. 98. Va precisato che il presunto apprendistato di Baldassarre d'Anna presso Corona è un'interpretazione delle fonti successive: Ridolfi in effetti menziona genericamente l'intervento di certi “Discepoli” che avrebbero completato alcune delle *Storie della Passione di Cristo* nella sala terrena della Scuola de' Picai, essendo la morte di Corona avvenuta all'improvviso; successivamente Boschini attribuisce uno di questi dipinti a Baldassarre d'Anna. Di qui il raccourci forse un po' precipitato delle fonti successive che fa di d'Anna un allievo di Corona. Vedi ad esempio E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, rist. anastatica, Bologna, 1969-70, IV, p. 199, nota 26.
- ⁴⁵ Piuttosto ampia ma ancora limitata. A settembre 2013 prende avvio un progetto internazionale da me diretto che permetterà di estendere lo spoglio a tutta la serie documentaria (fino al 1762). Non ci si limiterà a recensire i contratti di garzonato relativi ai pittori ma si estenderà la ricerca anche alle altre corporazioni artistiche, nonché ai mestieri legati al settore dell'editoria, e ad alcune branche del commercio e dell'artigianato. Al “Projet Garzoni. Apprentissage, travail et société à Venise XVI^e-XVIII^e siècle” partecipano oltre all'università di Lille 3 anche l'università di Rouen, l'École Pratique des
- Hautes Etudes di Parigi e le università di Ca' Foscari e Warwick. I dati ricavati dallo spoglio verranno inseriti in una banca dati consultabile su Internet.
- ⁴⁶ L'accordo è stato rinvenuto per la prima volta da Michel Hochmann (“Le dessin comme outil pour la reproduction dans les ateliers vénitiens à la fin du XVI^e siècle”, in *Rethinking Renaissance Drawings: Essays in Honour of David McTavish*, a cura di U. Roman D'Elia, Montreal, in corso di stampa). Intanto mi permetto di rilevarne alcuni aspetti particolarmente utili per il nostro discorso. Non ci sono dubbi che lo Zamberlan di cui si sta parlando appartiene alla stessa famiglia del celebre architetto di origini bassanesi Francesco Zamberlan. Potrebbe trattarsi in particolare di uno dei nipoti del collaboratore di Palladio. Ringrazio infinitamente Lucia Collavo per la preziosa collaborazione e rinvio ai suoi studi per la figura dello Zamberlan, e in particolare a L. COLLAVO, *Documenti e ragionamenti su Francesco Zamberlan architetto e ingegnere bassanese (1529 ca. - post 1606)*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2006; L. COLLAVO, *Per Francesco Zamberlan, architetto e ingegnere bassanese del Cinquecento: nuovi tracciati documentali e riflessioni per un disegno storiografico e un profilo biografico*, in “Arte documento”, 25, 2009, pp. 100-115; L. COLLAVO, *Villa Longo a Fiessetto: storia di una residenza dominicale scomparsa. Il caso dell'edificazione di una villa sul Brenta progettata e realizzata da Francesco Zamberlan (1566-1572)*, in “Studi veneziani”, n.s., LIX, 2010, pp. 349-575.
- ⁴⁷ O forse la specifica delle dimensioni serve semplicemente a tutelare il collaboratore che altrimenti potrebbe essere obbligato a “bozar, et reformar” dipinti di gran formato, rimettendoci in fatica, impegno e naturalmente in termini economici.

FINITO DI STAMPARE PER CONTO DI
ZEL EDIZIONI
DA EUROPRINT, QUINTO DI TREVISO (TV)
NOVEMBRE 2013